

TARRAGONA, EIXIMENIS Y EL REY JOAN I: LA REPRESENTACIÓ DE L'ASSUMPCIÓ DE 1388*

POR

FRANCESC MASSIP BONET¹

Universitat Rovira i Virgili

RESUMEN

Se analiza el contexto político y la documentación urbana de la *Representació de l'Assumpció de Madona Sancta Maria*, primera pieza escénica íntegra que nos ha pervivido en lengua catalana y una de las primeras de Europa de argumento asuncionista. El espectáculo se hizo en septiembre de 1388 en la Plaza del Corral de Tarragona, tras la autorización del rey, y al parecer organizado por una cofradía vinculada a los franciscanos, en presencia del fraile más célebre de la orden: Francesc Eiximenis. El texto de 675 versos se conserva en el manuscrito 60 del Archivo Histórico Archidocesano de Tarragona, y su interpretación mayormente cantada se anota al son de himnos litúrgicos y canciones profanas.

PALABRAS CLAVE: Teatro medieval; Asunción de la Virgen; Tarragona; Eiximenis; siglo XIV.

TARRAGONA, EIXIMENIS AND KING JOAN I: THE REPRESENTACIÓ DE L'ASSUMPCIÓ IN 1388

ABSTRACT

This article analyses the political context and urban documentation of the *Representació de l'Assumpció de Madona Sancta Maria*, the first complete play in the Catalan language and one of the first ones in the broader European context engaging content-wise with the Assumption of Mary. The performance took place in September 1388 in Tarragona's Plaça del Corral after the King's authorisation. It was organised by a Franciscan-related Confraternity in the presence of their most famous friar: Francesc Eiximenis. The 675 verses' text is preserved in a manuscript of the Archdiocesan Historical Archive of Tarragona, alongside annotations on the liturgical hymns and profane songs with which its interpretation ought to be realised.

KEY WORDS: Medieval theatre; Assumption of the Virgin; Tarragona; Eiximenis, 14th Century.

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO / CITATION: Massip Bonet, Francesc. 2022. «Tarragona, Eiximenis y el rey Joan I: la *Representació de l'Assumpció de 1388*». *Hispania Sacra* LXXIV, 150: 371-383. <https://doi.org/10.3989/hs.2022.25>

Recibido/Received 25-02-2021

Aceptado/Accepted 22-06-2021

Amadeu J. Soberanas i Lleó (1938-2014)
In memoriam

En el Archivo Histórico Archidocesano de Tarragona (AHAT), se conserva un manuscrito de 26 folios, que, entre otras piezas poéticas de los siglos XIV-XV (como unas coplas exhortando a la cruzada decretada en 1398 contra los piratas de Berbería en las que se invoca a las muy tarraconenses santa Tecla y la Virgen del Miracle), contiene una composición teatral sobre el tránsito y asunción de la Virgen.² Se trata de un manuscrito en formato agenda (305 x 110 mm),

* Este trabajo se inscribe en la investigación llevada a cabo en el Grupo Consolidado LAIREM (2017 SGR 1514) del AGAUR (Generalitat de Catalunya) dedicado al estudio de la Literatura, Arte y Representación en la larga Edad Media, y en el marco del proyecto de investigación HAR2017-85625-P del *Ministerio de Economía y Competitividad*. He de agradecer al Dr. Eduard Juncosa Bonet que haya tenido la amabilidad de revisar este estudio y aportar las oportunas precisiones.

¹ francesc.massip@urv.cat / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9926-5428>

² AHAT, Códices y manuscritos, Versos [unidad de catalogación 60], ff. 14-25v; consultable en línea: <<https://arxiuonline.ahat.cat/Document/0000031907>>. En ningún caso aparece catalogado como «Còdex 193» como sostiene Beltrán 2007, 312.

tamaño alargado característico para los textos teatrales, ya fueren roles de actor o copia íntegra (Cátedra 2016), que coincide con los cuadernos utilizados en la época para las cuentas de gastos, y en nuestro caso el núcleo primitivo del manuscrito incluye los censos pagados a la señoría de Prades (Pié 1898a y 1898b).

La *Representació de l'Assumpció de Madona Sancta Maria* es la primera pieza escénica íntegra que nos ha pervivido en lengua catalana y una de las primeras de Europa de argumento asuncionista, esto es, que desarrolla la despedida de María, su muerte rodeada por los apóstoles, su entierro y su resurrección en cuerpo y alma, ascensión a los cielos, entronización y coronación en el Paraíso. Un argumento que se abrió camino entre las representaciones dramáticas tardomedievales en la época de máxima exaltación mariana, es decir, el gótico. Si la Pasión de Cristo fue el espectáculo rey de la dramaturgia medieval, el drama de la Asunción de la Virgen, realizado a imagen y semejanza del pasionístico, se convirtió en el espectáculo reina. En catalán, además de la representación tarraconense, fueron célebres las de la catedral de Valencia (1416), de la iglesia de santa María de Castelló y de la Seu Vella de Lleida (ambas iniciadas en 1497) y de la parroquial de Elx, único misterio tardomedieval que se sigue representando dentro del templo ininterrumpidamente desde los albores del siglo XVI (Gómez y Massip 2010, 14).

1. UN ARGUMENTO APÓCRIFO

Diremos de antemano que, al no tener ninguna mención en las Sagradas Escrituras, la leyenda de los últimos días de la vida de la Virgen generó una espesa red de relatos apócrifos a partir del siglo V: los más antiguos hablan de «dormición» (la *koimèsis* bizantina), y a partir del siglo VI de Asunción (Mimouni y Voicu 2003, 34, 197, 211; Mimouni 1995, 37). La fecha, el 15 de agosto, fiesta de la Asunción instituida por el papa Sergio I a finales del siglo VII, se hacía coincidir con la importante festividad de pausa agrícola (*feriae Augusti* o 'ferragosto'), cuando ya ha terminado la recogida del cereal (*feriae messis*) y está por venir el inicio de la vendimia (*feriae vindemiales*). La dormición o muerte de María estaría, pues, asociada al reposo del campo y coincidiría con el máximo esplendor de plantas aromáticas como la lavanda y la albahaca, que ahuyentan a los mosquitos (esto es, protegen de las plagas y de las enfermedades), y que escoltan la imagen de la Virgen yacente en muchas procesiones y celebraciones hodiernas del territorio valenciano o mallorquín.

Sin embargo, antes de las grandes procesiones urbanas nacidas a mediados del siglo XV, se habían originado en el interior del templo ciertas ceremonias con aspectos dramáticos ya desde el siglo XIII. Actos que, como la procesión claustral del entierro de la Virgen y el paramento del lecho mortuario, han pervivido bajo diferentes formas hasta nuestros días, así como las imágenes yacentes que figuraban el tránsito (Romeu 1984, 239-247).

Las principales fuentes asuncionistas conocidas en la Edad Media (*Tratado* del pseudo-Juan el Teólogo, *Tránsito* del pseudo-Melitón, *Dormición* de Juan de Tesalónica, *Tránsito* del pseudo-Arimatea) fueron aglutinadas en la famosa y difundida *Legenda Aurea* de Iacopo de Varazze, escrita en latín hacia 1260 y muy pronto traducida al catalán, hacia

1280, versión que sería la fuente principal de nuestra *Representació* (Massip 1984, 68-91).

2. LA PLAZA COMO ESPACIO ESCÉNICO

La *Representació de l'Assumpció de Madona Sancta Maria* consta que se realizó en Tarragona en 1388 (Soberanas 1986, 94), con una articulación espacial de escenario múltiple horizontal, propio de las representaciones urbanas medievales. Escenificación que tuvo lugar en la plaza del Corral (hoy de la Font), sin duda el espacio más amplio de la ciudad y además ubicado sobre las mismísimas arenas del antiguo circo romano que durante la Edad Media aún se mantenía parcialmente en pie y perfectamente delimitado, y cuyos restos parece que se utilizaron en parte, aunque también consta que se construyeron «barracas», lo que nos puede hacer pensar en los barracones que figuran en la famosa miniatura de Jean Fouquet que capta una escena del martirio de santa Apolonia (Konigson 1975, 178-187) (Fig. 1).

En Tarragona estas barracas servían tanto para los espectadores como para los actores:³ los actores que encarnaban el Consejo de los judíos se instalaban en una «bella Barracha», al tiempo que los cónsules de la ciudad contemplaban el espectáculo desde otra ricamente ornamentada y expresamente construida al efecto. También en una lonja similar debían instalar la «casa» de la Virgen con un «bell oratori» delante. Los otros actores se disponían en simples «lochs» (infierno, paraíso y sepulcro), que hay que interpretar que se emplazaban sobre construcciones preexistentes (ruinas del circo romano y aledaños del convento franciscano), mientras que cuando era preciso construir de nueva planta un lugar escénico, se designaba como «casa» o «barracha». Así lo explica la rúbrica inicial del drama:

En lo loch hon se farà aquesta representació sia ordonat axí com se segueix:

Primerament, que ls juheus facen 1ª bella barracha hon estiguen. Item, Lucifer ab los altres diables facen 1 loch que y sia infern; e duguen-hi anclusa e malys [mayls] per ço que facen gran brogit can hora sirà. Item, sia ordonat Paraís ab beles porpres e ab richs draps e bones odós, hon estigua Jesús ab àngels e ab archàngels e sent Johan Babbista e patriarches e profetes e vèrgens e d'altres mols sans. Item, sia feyta 1ª casa hon estigua sancta Maria, en la qual aga 1 bell lit tot encortinat de beles cortines, e davant la casa aga 1 bell horatori hon la Verge faça sa oració. Item, sia feyt en altre loch 1 bell sepulcre hon metran la verge Maria can exirà d'esta vida, e aquí aga unes belles vestidures blanques que vista sancta Maria can Jesucrist la resucitarà e la se'n menarà a Paraís. Item, sia ordonat que quan l'àngel aurà duyta la palma a la verge Maria, can se'n tornarà a Paraís, que sia feyt brogit ab esclafidós e corredós envés Paraís. Item, tots aquests que faran la representació sien justats en 1 loch e facen lurs intrades:

³ Lo cierto es que en el *Joch dels Apòstols* realizado el día siguiente de Pascua de 1386 (y que debía dramatizar las secuencias de los peregrinos de Emaús y la aparición de Cristo al cenáculo apostólico en ausencia de Tomás), se construyeron en la plaza del Corral barracas para la representación: «En Francesch Çabater, etc., dats a-n Pere Anthoni, prevera beneficiat en la Seu de la dita ciutat, dos florins d'or d'Aragó, per barraques que devien fer al Corral de la ciutat lo s'endemà de Pasqua que deuen fer lo Joch dels Apòstols [13-IV-1386]» (*Actes Municipals* 1986, V: 173). Mn. Pere Antoni, quien recibe el dinero, se trataba sin duda del escenificador o «director» general del *Joch*.

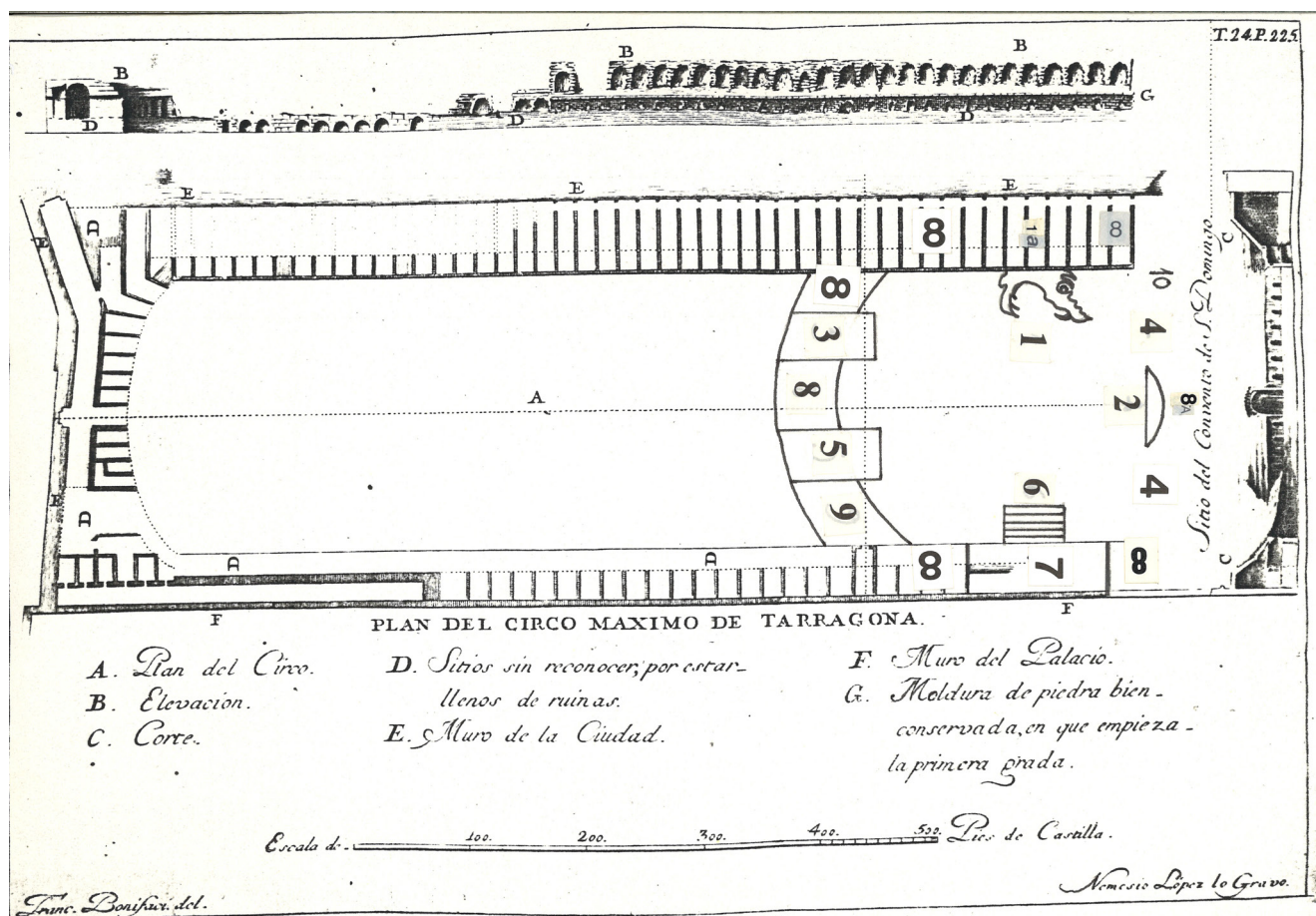
FIGURA 1
Jean Fouquet, *Martirio Santa Apolonia*, Musée Condé, Château de Chantilly



Fuente: Wikimedia Commons. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/Sainte_Apolline.jpg.

FIGURA 2

Hipótesis de distribución de los decorados de la *Representació de l'Assumpció* tarraconense (1388) sobre los vestigios visibles del antiguo circo romano



Fuente: elaboración del autor (Massip 1991: 340) a partir del dibujo de Francisco Bonifazi grabado por Nemesio López y publicado por Enrique Flórez de Setién y Huidobro, *España Sagrada*, vol. xxiv ("Antigüedades de Tarragona"), Madrid: Antonio Marín 1759, 225.

primerament, intren los diables ab Lucifer; item, aprés los juheus; item, aprés Jesús ab àngels e ab archàngels e ab sent Johan Babbista e patriarches e profetes e vèrgens e ab d'altres sans, toquant ab esturments de corda davant; item, aprés sancta Maria ab tots los apòstols que vagen primés, e sent Pere port les claus de Paraís davant, e ls altres apòstols porten davant en lurs mans ço que ja han acostumat de portar, e algunes devotes dones acompanyen sancta Maria entrò a la casa (AHAT, CyM, Versos, f. 14r).⁴

El público ocuparía lonjas más modestas y parte de las galerías o gradas del circo que flanqueaban la plaza.⁵ De este modo, el antiguo circo, transfigurado en plaza multifuncional, se convertía en el lugar donde la sociedad urbana medieval cifraba su prestigio (Massip 1984, 103-115) (Fig. 2).

3. UN TEXTO CANTADO

El texto se compone de 675 versos con una rica variedad de formas métricas, más que estróficas. Buena parte del

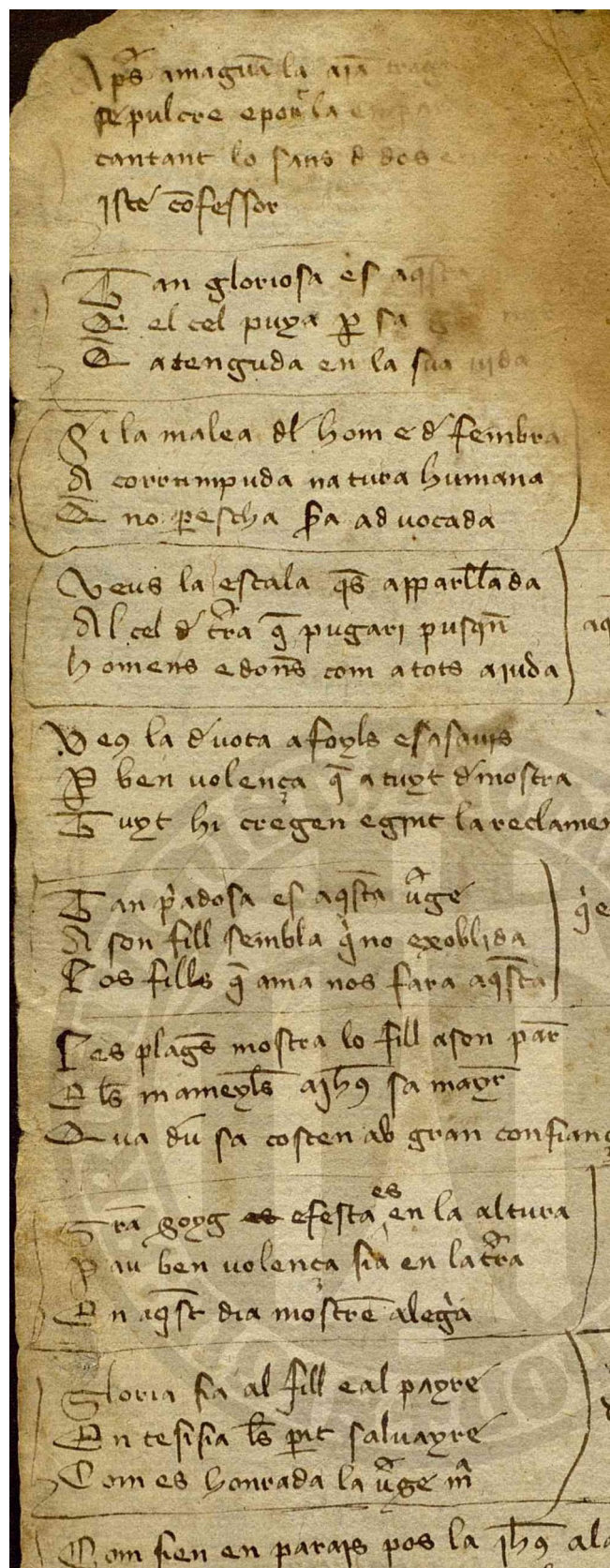
cuando regrese al Paraíso, que se haga ruido con cohetes tronadores y buscapiés hacia el Paraíso. Item, todos aquellos que harán la representación se reúnan en un lugar y hagan sus entradas: primero, entren los diablos con Lucifer; item, después los judíos; item, después Jesús con ángeles y arcángeles y con san Juan Bautista y patriarcas, y profetas y vírgenes y con otros santos, tocando delante con instrumentos de cuerda; item, después santa María con todos los apóstoles que vayan primeros, y san Pedro llevando las llaves del Paraíso delante, y los otros apóstoles lleven en sus manos lo que acostumbran a llevar, y algunas devotas mujeres acompañan a santa María hasta la casa.

⁵ El cronista renacentista Ponç d'Icard, al describir cómo debía ser el circo tarraconense, anota: «al rededor era todo hecho de escaleras [gradas] a manera de tablados o cadahalsos donde estava la gente mirando» (Pons de Ycart 1572, 153v), cosa que expresa, en el fondo, la visión que él tenía, todavía en el xvi, de la disposición escénica tradicional, con el público emplazado en lonjas elevadas.

mismo, sobre todo la narrativa, está escrito en octosílabos pareados, las llamadas *noves rimades*, como era habitual en este tipo de composiciones dramáticas. Hay algunos pasajes que presentan la forma de danza religiosa, con un refrán al inicio que se reproduce al final de cada estrofa y que termina con un estribillo que repite métrica y rima del refrán que la cierra.⁶ Se trataría de danzas deambulatorias como las que se estilaban en determinados oficios solemnes dentro de los templos (Horowitz 1989; Massip 2020). Por otra parte, hay un original caso de versos paroxítonos y sin rima (vv. 509-540), poco habitual en la época, que ha sido identificado como la primera muestra de estrofas sáficas en lengua romance: los versos grecolatinos no llevan rima, como tampoco la llevan las adaptaciones de los versos clásicos en lengua vulgar, como es el caso (Parramon 1987) (Fig. 3). Todo apunta a que el autor del drama sería un clérigo, quizás un fraile menor, buen conocedor de las fuentes litúrgicas (los vv. 240-318 forman una composición con refrán que recuerda un *Invitatorio*), avezado a la tradición lírica mariana (por ejemplo los Goigs)⁷ y versado en las *Flors del Gay Saber* o *Leys d'Amor* (1337-1343), el tratado poético de la escuela tolosana, especialmente cuando utiliza «versos o bordons empeltats» (Anglade 1926, 23), «ques estat dig com la pauza dalgun bordo ha acordansa am lautra pauza del bordo seguen, oz am la fi daquel meteysh bordo, oz am la fi del promda verset preceden. Adoncz cascuna daquestas pauzas es apelada bordos empeutatx».⁸

En cuanto a la música, los pasajes más solemnes se entonaban al son de melodías conocidas, la mayoría himnos litúrgicos como el *Vexilla regis prodeunt*, himno de las vísperas del domingo de Pasión, escrito por Venancio Fortunato (c. 530-603); el *Veni creator Spiritus*, compuesto en honor a la Trinidad por Rabano Mauro (780-856), que se solía cantar en las vísperas y tercia del oficio de Pentecostés; el *Pange, lingua gloriosi*, obra de Tomás de Aquino (1225-1274) para el oficio del Corpus Christi; *Iste confesor* el himno de vísperas y maitines del oficio del Común de Confesores; el *Al-leluia*, en so d'aquella del disapte de Resurrecció, antífona del Sábado Santo en vísperas, y otros de tradición más local como *Sospitati dedit mundum* un conductus del que un manuscrito tarraconense de hacia 1300 lleva una versión polifónica a dos voces.⁹ Pero también se reseñan canciones profanas que no se han identificado como «Oliver, bell Oliver», «Mala fuy tan fresqueta com no fuy mongeta» (una especie de canción de malmaridada desconocida, donde la joven parece que se arrepiente de no haberse metido a

FIGURA 3
Manuscrito de la *Representació de l'Assumpció*,
Tarragona



Fuente: AHAT, Códices y manuscritos, Versos [unidad de catalogación 60], f. 23v.

⁶ Por ejemplo, los vv. 610-647 se componen de un «respòs» inicial de cuatro versos, tres coplas de diez versos y «tornada» o final de cuatro, cuyo aspecto es propio del estrofismo de danza (Parramon 1992, 18 y 134). Los vv. 648-675 también se clasifican entre las danzas religiosas (Parramon 1992, 113), con una copla inicial que retoma el «goig» trecentista del Ms. 109 de la Biblioteca de Catalunya, f. 11, publicado por Sansone 1956, 517.

⁷ Sobre els Goigs (gozos), véase la tesis doctoral de García i Llop (2021).

⁸ Gatién-Arnoult 1841, 124; Fedi 2019, 260. Trad.: «dícese cuando la pausa de algún verso tiene concordancia con la pausa del verso siguiente, o con el final de ese mismo verso, o con el final del verso inmediatamente anterior. Cada una de estas pausas es llamada «versos injertados»».

⁹ Barcelona, Biblioteca de l'Orfeó Català, Ms. 1, núm. 3. Romeu 2017, 48.

monja para evitar un matrimonio infeliz o no deseado)¹⁰ o un misterioso «so de Cleriana, si sab lo so, si no digua aquell qui va en so de *Vexilla regis prodeunt*» ('son de Cleriana, si sabe el son, si no diga aquel que va en son de *Vexilla regis prodeunt*'), es decir se señala una alternativa litúrgica archiconocida por si los intérpretes no sabían la tonada propuesta, aparentemente profana.¹¹ Por lo tanto, como la mayoría del teatro medieval, la representación era fundamentalmente cantada utilizando el sistema del *contrafactum*, esto es, aprovechando tonadas preexistentes bien conocidas a las que se adaptaba el nuevo texto. En las intervenciones de judíos y demonios, pasajes que contienen los versos más populares y realistas, lejos de toda solemnidad y proclives a la irrisión, no se anota ninguna indicación musical, siguiendo la idea de la esencia antimelódica del diablo y de las fuerzas del mal (Massip 1987).

Aunque el manuscrito fue hallado en el siglo XIX entre los papeles de la iglesia de la Selva del Camp,¹² hay indicios concluyentes que permiten relacionar este texto con la representación que hemos visto detalladamente documentada en la plaza del Corral de Tarragona en 1388 (Soberanas 1986, 94). Quizás estemos ante un cuaderno que hubiera sido usado por el director del espectáculo, quien sabe si el propio Antoni Codina, presbítero beneficiado de la Catedral, que, como vimos, ya dirigió el *Joch dels Apòstols* dos años antes en el Corral y que poseía «una consueta de paper», además de «dos parells d'ales de àngels», «un drap pintat de canemàs qui servia als jochs» y «un cap de diable per fer yochs» que figuran en el inventario de sus bienes realizado tras su muerte en 1439,¹³ elementos propios de un verdadero organizador escénico: la consueta es el libro de dirección que suele incluir el texto y las indicaciones escénicas para su representación (Massip y Kovács 2017, 169-170), como el manuscrito expresado; y el «cap de diable» había de ser una máscara bien espeluznante, como las que abundan en la iconografía escénica de la época (Fig. 4).¹⁴

¹⁰ Compárese con esta pieza castellana del siglo XVI: «Mongica en religión / me quiero entrar / por no malmaridar» (Francisco Salinas, *De musica libri septum*, Salamanca 1592, 300). Nota facilitada por el Dr. Josep Romeu i Figueras (1917-2004).

¹¹ Cleriana es nombre antiguo de mujer, pero también apellido común en el territorio tarraconense.

¹² Pensemos que el pavorde o administrador de la Sede tarraconense era a su vez titular del dominio de La Selva (Juncosa 2019, 125).

¹³ AHAT, Vicariato y Oficialato Eclesiástico, Notarial, Manual de inventarios [un. cat. 124], ff. 64r-v y 68r, 8 y 13-VI-1439; consultable en línea: <https://arxiuonline.ahat.cat/Document/0000034040>. Trad.: «una consueta de papel», «dos pares de alas de ángeles», «un lienzo pintado de cañamazo que servía a los juegos», «una cabeza de diablo para hacer juegos», enseres propios de la utilería, vestuario y escenografía de las representaciones tardomedievales.

¹⁴ Quizás fuera el que adquirió el Consell municipal años atrás: «Item com per les festes que la Ciutat ha a fer soven, hage mester una cara o cap de diable que fet ha en Ramon d'Arnius, és stat remès als cònsols que se n'avenguen ab ell e que'l compren (29 d'agost 1387) [...] dats a-n Ramon d'Arnius, quatuor florenos d'or d'Aragó per un cap, vestiment e ales de diable que d'ell havem comprat a ops de la festa de Madona Santa Tecla e altres festes fahedores per la ciutat (17 setembre 1387)» (*Actes Municipals* 1987, VI: 141, 180). Trad.: «Como sea que para las fiestas que la Ciudad debe hacer a menudo, sea menester una cara o cabeza de diablo que ha hecho Ramon de Arnius, se ha remitido a los cónsules que se concierten con él y que lo compren [...] se da a R.d'Arnius, 4 florines de oro por una testa, vestido y alas de diablo que se le ha comprado para la fiesta de Santa Tecla y otras fiestas que las Ciudad celebra».

FIGURA 4

Máscaras y vestuario de diablos. *Le Livre de la Vigne Notre Seigneur*, Provenza c. 1460



Fuente: © Bodleian Library, MS. Douce 134, f. 99r.

4. ¿AUTORÍA FRANCISCANA?

Al parecer, la representación asuncionista habría sido organizada, como las ulteriores de Valencia, Castellón y Elche, por una cofradía vinculada a los franciscanos (Romeu 1984, 249), cuyo convento e iglesia estaban situados hasta fines del siglo XV en un extremo de la plaza tarraconense. Los versos 644-647 y 674-675 de la *Representació* parece que lo corroboran: «Glòria, honor sia / a Jesús e sa mayre / donada pel comfrayre / en esta confraria [...] / e goyg e alegría / a tot aquest covent», y quizás el templo franciscano hubiera sido utilizado como vestuario de los actores, puesto que, cantando los versos mencionados, hacia él parecen dirigirse al acabar la función como reza su penúltima y deteriorada rúbrica: «vagen-se'n [...] església cantan de dos en dos» (Soberanas 1986, 95).¹⁵

Es posible, pues, que el autor del inspirado texto poético fuera un franciscano,¹⁶ quizás bajo la orientación de Fran-

¹⁵ En ningún caso puede referirse a que la representación se realizara dentro de una iglesia: no hay ningún documento que lo corrobore, a diferencia de la abundante documentación que nos confirma la representación en la gran plaza, ni mucho menos pudiera especularse, como se ha hecho injustificadamente, que se representara en la Capella dels Sastres de la catedral, que no pudiera dar cabida a tantos personajes, como no fuere en guisa de títeres.

¹⁶ Quién sabe si tuvo algo que ver el fraile menor Berenguer Gua-nechs que el uno de octubre de 1386 recibió la promesa de una ayuda por parte de la Ciudad porque «deu anar a París per magistrar-se en la

cesc Eiximenis, que por aquellas fechas estaba en Tarragona plausiblemente hospedado, como franciscano, en el convento de su orden.¹⁷ Lo cierto es que el célebre «framenor» trataría el tema asuncionista en su *Vita Christi*, escrita hacia 1403 (Hauf 1990, 62n), al que le dedicaría 17 capítulos (libro X, tratado 5) que constituyeron una de las fuentes principales que siguió el anónimo autor del Misterio asuncionista de la Catedral de València (Romeu 1984, 258-260), segunda pieza conservada del teatro asuncionista catalán, de hacia 1416, que cita explícitamente «el libre sant *De Vida nomenat*» (verso 176, Massip 2013, 55).

¿Y qué condujo a Eiximenis a frecuentar la ciudad? Pues bien, el rey Joan I el 14 de julio de 1388 le escribe personalmente desde Zaragoza y le requiere para que mediara ante el arzobispo de Tarragona (Ènnec de Vallterra) sobre la jurisdicción de la ciudad y su término «en manera que-ll dit fet vingue a bon acabament, axí com a profit de la dita sgleya e nostre desigam».¹⁸ El dominio compartido de Tarragona se prolonga durante siglos —y de hecho se mantiene vigente hasta el XIX—, y esa competencia y conflictividad jurisdiccional generada entre los co-señores incidió sin duda sobre el municipio hasta el punto de favorecer cierto grado de autonomía en su funcionamiento (Juncosa 2019, 409).

5. AUTORIZACIÓN REGIA

La cuestión es que, en medio de este clima de conflicto, los cónsules tarraconenses deciden pedir permiso al rey para realizar la *Representació de l'Assumpció*. A nuestro entender, estamos ante un hecho excepcional, puesto que no hallamos un caso parecido en ningún otro lado. Es evidente que, a pesar del argumento religioso, la *Representació* es un claro exponente de teatro cívico, por el espacio en donde se muestra, por la envergadura y calidad de la escenificación y por el empeño de los cónsules, y si se pide especial licencia al monarca para llevarla a cabo quizás fuese para curarse en salud ante posibles injerencias mitradas o bien para mostrar su resuelta fidelidad y obediencia a la Corona, o una mezcla de ambas cosas.

La documentación municipal consigna la preparación de la puesta en escena en un acuerdo del 9 de julio de 1388:

sancta teología», o fray Francesc Muntaner, de la misma orden, que el uno de agosto de 1387 también recibió una «ajuda per amor de Déu com degue anar estudiar a París» (*Actes Municipals* 1987, VI: 54 y 138).

¹⁷ Sus visitas fueron tan continuadas que, para alojarlo convenientemente, se plantearon construirle una celda en el convento tarraconense a costa del municipio por acuerdo de 26 de octubre de 1388 (Brines 2018, 58; Riera 2010, XVI-XVII).

¹⁸ Brines 2018, 236. Traducimos: «De forma que dicho asunto llegue a buen fin, así como deseamos a provecho de la iglesia y nuestro». Recordemos que la jurisdicción de Tarragona era compartida entre la iglesia y la monarquía pero que Pere III el Cerimoniós había determinado que volviera al exclusivo dominio real. Su heredero Joan I inicia una serie de acciones diplomáticas para poner fin a las desavenencias jurisdiccionales entre ambas dignidades (arzobispado y realeza) a fin de que «la jurisdicción de la Ciutat de Tarragona, que és comuna vuy entre Nós e la Esgleya de Tarragona, sia del tot nostre» (Juncosa 2019, 341n). Las negociaciones se prolongarían en el tiempo: monarca y arzobispo no cejarían en su intento de convertirse en el único señor de Tarragona, cada uno recabando apoyos entre los consejeros locales, síndicos que se declaraban a favor de la Mitra o de la Corona según la coyuntura (ibídem, 403).

Item, com per rahó de la Representació de la Festa de la Assumpció de Madona Sancta Maria en lo mes d'agost ara propinent fahedora, sia stat supplicat per alscons al Consell que la Ciutat faça alguna ajuda en les messions que s'i faran; e que-ls sien prestats alscons arneses que la Ciutat haja. És stat determenat que la Ciutat los faça ajuda de .XX. florins e que-ls prest los dits arneses.¹⁹

Efectivamente, esta subvención es librada por el clavario de la ciudad a los administradores de la representación el 24 de julio:

Del Joch. En Bartomeu etc. [Çabater, clavari] dats a-n Ffrancesch Çabater, a n'Antoni Mallola e a-n Pere Ferrater, administradors de la solemnitat o Representació de la Festa de la Assumpció de Madona Sancta Maria en lo mes d'agost propinent fahedora, viginti florins d'or d'Aragó, los quals [lo] Consell graciosament los ha atorgats donar en ajuda de les messions per la dita rahó fahedores, segons és escrit en lo Consell celebrat die jovis IX die julii anno presentí. Et recobrats d'ells àpocha de reebuda. Scrit a .XXIII. de juliol l'any etc. *ut supra*.²⁰

Sabemos que Francesc Sabater y Antoni Mallola eran jurados (*consiliarii*) de la Ciudad aquel año de 1388, y para ser *administradors*, hemos de suponer que debían pertenecer, junto a Pere Ferrater (que será cónsul en 1412), a la susodicha cofradía que suponemos organizó el acto dramático.

No conservamos la solicitud de licencia de los consejeros de Tarragona, solo la respuesta real (otro hecho inusitado), que reza (Fig. 5):

Lo Rey. Prohòmens, entès havem que vosaltres dubtats de fer la representació de la Assumpció de la Verge Maria sens special licència e voler nostre; per què us certifficam que a nós plau e havem per agradable que façats la dita representació a honor de la dita Verge Maria. Dada en Çaragoça, sots nostre segell menor, a.XXVI. dies d'agost de l'any .M. CCC. LXXX. VIII. Rex Iohannes.

Als feels nostres, los cònsols e prohòmens de la Ciutat de Tarragona.²¹

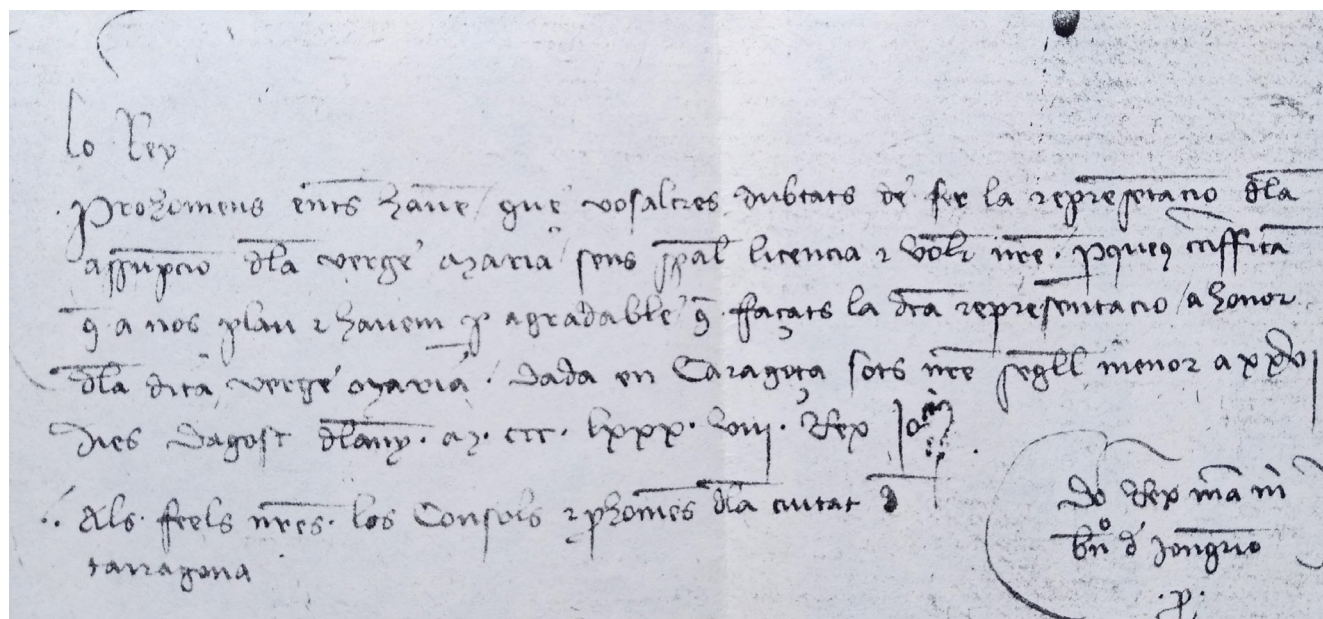
¹⁹ Archivo Histórico de la Ciudad de Tarragona (AHCT), Fondo municipal (FM), Acuerdos municipales (AM), n.º 11, *Libre del Consolat dels honrats en Ponç Guerau, en Nicolau Albanell e en Ffrancesch Foguet* (1388-1389), f. 7v. Traducimos: «A causa de la Representación de la Fiesta de la Asunción de Santa María que ha de celebrarse próximamente en el mes de agosto, algunos han suplicado al Consejo que la Ciudad ayude en los gastos que se harán; y que les preste algunos arneses que tenga la Ciudad. Se ha determinado que la Ciudad otorgue una ayuda de 20 florines y que les preste dichos enseres».

²⁰ AHCT, FM, AM, n.º 11 (*Registrum albaranorum civitatis*), f. 30v. Traducimos: «Del Juego. Bartomeu Sabater [clavario] da a Francesc Sabater, Antoni Mallola y Pere Ferrater, administradores de la solemnidad o Representación de la Fiesta de la Asunción de Santa María que se hará en el mes de agosto, 20 florines de oro de Aragón, que el Consejo les otorga graciosamente en ayuda de los gastos realizados, según determinó el Consejo en 9 de julio, etc».

²¹ Archivo de la Corona de Aragón, Cancillería, reg. 1836, f. 4r. Debemos a la amabilidad del archivero Jaume Riera i Sans (1941-2018) el conocimiento de este documento, que envió en copia a Amadeu J. Soberanas el 15 de noviembre de 1983 junto a una tarjeta con el membrete del «Arxiu Reial de Barcelona». Trad.: «Prohombres, tenemos entendido que dudáis en hacer la representación de la Asunción de la Virgen María sin especial licencia nuestra, por ello os certificamos que nos complace y agrada que hagáis dicha representación en honor de dicha Virgen María. Dada en Zaragoza, bajo nuestro sello secreto

FIGURA 5

Carta de Joan I a los cónsules de Tarragona, 26 de agosto de 1388



Fuente: Archivo de la Corona de Aragón, Cancillería, reg. 1836, f. 4r.

Fijémonos en que la autorización se emite el 26 de agosto, cosa que exige descartar su representación en la jornada que le sería propia (15 de agosto y su víspera), y que nos inclina a conjeturar que se celebraría en torno a la víspera y festividad del natalicio de María (7 y 8 de septiembre), puesto que los primeros gastos efectivos de la realización escénica empiezan a registrarse a partir del 10 de septiembre:

Guardes. En Berthomeu etc. dats a-n Guillem de Talavera e a-n Pere Ferrer, habitants de la dita ciutat, per tal com han guardats del Castell del senyor Archabisbe los terrats dels alberchs de la dita ciutat, per tal com romanien sols, ara com la Representació de la Festa de l'Assumpció de Madona Sancta Maria s'és feta e-l Corral e tota la gent era là per mirar, és saber, per dos dies, a cascú .IIII. sous. Suma per tot .VIII. sous. Escrit a X dies de setembre l'any *ut supra*.²²

El documento nos informa que el *Joc* de la Asunción tuvo lugar en dos jornadas (como se desarrolla todavía hoy el Misterio de Elche) y tuvo una gran capacidad de convocatoria, de manera que toda la ciudad asistió a la representación en la plaza del Corral y hubo que poner guardias en el castillo arzobispal para que el núcleo urbano no quedara

desprotegido. La plaza del Corral (o de Sant Francesc) era el centro neurálgico de las manifestaciones colectivas de Tarragona, marco donde los archivos tarraconenses documentan tantas otras manifestaciones (espectáculos, ferias, justas, torneos, etc.), dado que era el espacio más amplio de la ciudad, y punto de inicio del recorrido de la vergüenza para los condenados a penas de azotes y escarnio público (Juncosa 2018, 187-189). Engalanada por los calafates y cordeleros, bien enramada y entoldada con lienzos de lana, por la plaza pasó la procesión con la reliquia de santa Tecla cuando llegó a Tarragona en 1321, y después en ella se organizaron juegos caballerescos.²³

²³ Lo describe Pons d'Icart al relatar la recepción del brazo de Santa Tecla: «entraren en la Ciutat passant per lo carrer enlosat, lo qual ere del monestir de S. Francesch fins al monestir de Sta. Clara, que aleshores no y-he[r]a la muralla que és ara del Baluart Nou a la Torre Grossa, la qual se féu lo any de Nostre Senyor MCCCLXIII; lo qual carrer era envelat de vel·les de naus y altres vexells; après passà per la Plaça del Corral que era envelada de draps de lana de diverses colors y enremada per los mestres de ayxa, calafats y cordés... après passà dita sancta possessó [amb el braç de Santa Tecla] per lo carrer mayor, cubert y empaliat també de draps de or y seda, y per les finestres cremaven ciris y feyen grans luminàries y perfums de bones y odoríferes olors... En onra de tanta festa, en Miquel Descorral, en Joan Gibert y en Ramon de Marthorel y en Juan de S. Feliu, tingueren taula y mantingueren justa a tothom en la Plassa del Corral» (*Catàlogo dels Archebisbes que són estats en la Metropolitana Església y antiquíssima ciutat de Tarragona y de les coses notables de cada qual de aquells, compil·lat per Micer Lluís Pons de Icart*. Ms. 9, ff. 67v-68v de la Biblioteca Universitària de Barcelona). Durante el siglo XVII, las casas que daban al Corral se alquilaban para que el arzobispo asistiera cómodamente a la fiesta que se hacía en la plaza con motivo de su toma de posesión, que los gremios urbanos celebraban con bailes y entremeses (Salvat y Bové 1961, 34). También en el Corral se erguían las horcas en las ejecuciones capitales, y allí se quemó, por ejemplo, la Constitución de 1812, siguiendo el ignominioso Real Decreto de 4-V-1814: «procediendo en seguida sobre Autoridades y guarnición a la quema del código, cuya ceremonia, entre seria y grotesca, con el mayor aparato, se verifica en la Plaza de la Fuente» (ibídem 1961, 37).

menor, a 26 de agosto de 1388. Rex Joan. A nuestros fieles Cónsules y Prohombres de la Ciudad de Tarragona».

²² AHCT, FM, AM, n.º 11 (*Registrum albaranorum civitatis*), ff. 31r-31v [10/09/1388]. Trad.: «Guardias. Bartomeu etc. da a Guillem de Talavera y a Pere Ferrer, habitantes de dicha ciudad, porque han vigilado los terrados de las casas de dicha ciudad desde el Castillo del Arzobispo, al quedar solos puesto que con motivo de la Representación de la Fiesta de la Asunción de Santa María que se ha hecho en el Corral, todo el mundo estaba allí para contemplarla, esto es, por dos días, a cada uno 4 sueldos. Suma por todo 8 sueldos. Escrito a 10 días de septiembre del año 1388». También en Lucerna, durante la representación de la Pasión en la Weinmarktplatz (s. XVI), se dispusieron guardias por la ciudad, dado que todos sus habitantes se reunieron en la plaza del mercado del vino para ver el drama del Gólgota (Konigson 1980, 88 y 90).

FIGURA 6
 Hubert Cailleau: *Hourdement pour la Passion jouée à Valenciennes en 1547* (detalle del Infierno)



Fuente: BnF, París, Ms Fr 12536, ff. 1v-2. Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Valenciennes-stage-bnf-ms-fr-12536-f1v-2.jpg?uselang=ca>

Otros documentos nos cuentan que los cónsules tarraconenses mandaron construir y adornar con alfombras una «barraca», bien provista de pan, fruta y vino, en el lugar de la representación, para poderla ver cómodamente sentados en bancos entapizados:

En Berthomeu Çabater etc., dats a-n Pere Guerau *viginti solidos VI diners* los quals ha despeses en los dies que-s feu la representació de la Assumpció de Madona Sancta Maria, ço és en pa, vi e préssechs qui-s despereren en la barracha hon nosaltres, cònsols, stàvem,

e encara per ço costaren de portar e de tornar tapits, bancals, draps, banchs e altres coses a ops de la dita barracha. E recobrats d'ell alberà de reebuda. Scrit a XV dies de octubre l'any etc. *ut supra*. // En Bertomeu Çabater, etc., dats a-n Thomàs Dezpuig e a-n Pere Tió, fusters, per salari e trebaylls de fer e desfer la barracha feta a ops de nosaltres, cònsols, per rahó de la representació de la festa de la Assumpció de Madona Sancta Maria, duos florins d'or d'Aragó. Item dats, d'altre part, a-n Guillem Jover, per loguer de una botiga sua la qual tinguem dos dies com se feya la dita representació, medium florins. E per tot, XXVII sous VI. E recobrats dels dits fusters alberà de rrebuda. Scrit a XV dies de octubre l'any etc. *ut supra*.²⁴

6. UNA ESCENA INFERNAL

Las detalladas acotaciones escénicas que acompañan al texto poético nos informan de su puesta en escena con un importante despliegue de utilería, efectos especiales y trucos escénicos, amén del movimiento de los intérpretes que podían rayar el centenar.

Por lo que respecta a la escenografía, como vimos, la didascalia inicial pone de manifiesto una articulación de escenario múltiple horizontal con la disposición simultánea de cinco decorados perfectamente identificados y dispuestos según la orientación simbólica del espacio característica del espectáculo medieval (Fig. 2). Al este debía situarse el Paraíso, bien emparamentado y aromatizado, esto es, bien guarnecido con telas vistosas y de precio, así como provisto de elementos olorosos para producir el efecto agradable y perfumado propio del espacio celestial que, por otra parte, debía ser lo suficientemente amplio para acomodar a la multitud de intérpretes que componían la cohorte celeste. Al oeste había que situar el Infierno, posiblemente con la boca de Leviatán que hace de puerta avernal en la iconografía y el teatro de la época, y en cuyo interior los «diablos» provocarían dos tipos de efectos significativos: odoríferos y sonoros (Fig. 6). Unas pestilencias producidas por la cremación de azufre «muy pestilente» (v. 221) en la hoguera infernal; unos ruidos estridentes e incordiantes que se originaban repicando mazos sobre un yunque como en la fragua del herrero, y que se usaban para indicar la paliza que reciben los diablos desobedientes, así como la conclusión de la acción diabólica. En contraste, la sonoridad del Paraíso se indica con instrumentos de cuerda, mientras que las apariciones angélicas serían subrayadas por el estallido pirotécnico como todavía se hace en el Misterio de Elche cada vez que se abre y se cierra el cielo (Massip 1991, 218-220).

²⁴ AHCT, FM, AM, n.º 11 (*Registrum albaranorum civitatis*), f. 30v. Trad.: «Bertomeu Sabater etc., entrega a Pere Guerau 20 sueldos 6 dineros que gastaron en los días que se hizo la *Representació de la Assumpció de Madona Sancta Maria*, esto es, en pan, vino y melocotones que se gastaron en la barraca donde nosotros, cónsules, estábamos, y también por lo que costó traer y retornar alfombras, tapetes, lienzos, bancos y otras cosas necesarias en la barraca. Escrito a 15 de octubre [1388]. // Bertomeu Sabater, etc., entrega a Tomás Despuig y Pere Tió, carpinteros, por salario y trabajos de hacer y deshacer la barraca que se hizo para nosotros, cónsules, para la *Representació de la festa de la Assumpció de Madona Sancta Maria*, dos florines de oro de Aragón. Se entrega, por otra parte, a Guillem Jover, por alquiler de un almacén suyo que tuvimos dos días durante dicha representación, medio florín. Y por todo ello 27 sueldos 6 dineros...».

Los dos decorados principales de la teatralidad medieval quedaban claramente connotados con el contraste sonoro y aromático que los definía en la dicotomía bien / mal. Entre estos dos polos de eternidad que cerraban el espacio se distribuirían el resto de los decorados «terrestres»: la aljama de los judíos, la casa de María —con un lecho encortinado y un oratorio—, y finalmente el lugar del sepulcro donde se entierra a la Virgen y de donde sale resucitada al final de la representación. Conclusión que suponía la retirada de los intérpretes hacia «la iglesia, cantando de dos en dos», sin duda, el templo del convento de San Francisco que en la época cerraba la plaza y que debía servir como vestuario.

Este drama es también el primero conocido en Europa de argumento mariano que presenta una escena, francamente cómica, de diablos, personajes que, por otra parte, no aparecen en los relatos apócrifos asuncionistas. Se trata de una de las más exitosas interpolaciones profanas e histriónicas en el drama religioso medieval, porque el diablo es cruelmente satirizado. De hecho, en este tipo de escenificaciones, no se le combate, sino que se le ridiculiza, porque solo el ridículo y la burla subrayan la impotencia del mal ante la omnipotencia del bien, y de esta manera el diablo suele presentarse como un personaje inofensivo ante el bien. El interludio diabólico-satírico de Tarragona se plantea en estos términos:²⁵ Lucifer manda al diablo Astarot que tiene a María en la hora de la muerte para procurar arrebatarse el alma. Astarot, al oírlo, se azora y no se atreve ni siquiera a intentarlo. Doble comicidad, pues, por desobediencia y miedo. Indignado, Lucifer manda castigar Astarot y ordena al diablo Barit que se haga cargo de la orden, pero Barit también se niega y recibe el mismo trato. Lucifer lo encarga a Beemot que tampoco quiere saber nada y acaba en el infierno a patadas como sus predecesores. Finalmente, el Príncipe de los diablos lo encomienda a Mascarón, quien accede, tembloroso y aterrado, pero Jesús, que en ese momento baja del cielo para recoger el alma de María, le golpea el hocico con el bastón de la cruz, sin ni siquiera mirarlo, y Mascarón huye como un poseído y todos los demonios se refugian en el averno. La gradación cómica es ascendente, con expresiones groseras, léxico argótico y todo tipo de insultos, golpes y reyertas hasta el estallido final (Fig. 7):

Pux diga LOÇIFER al diable Astarot:

Hous-ho, diable Astarot?
No sies tots temps tan arlot.
A la mare vé de Jesucrist,
qui ab dol me fa vi[u]re e trist;
veges si la poràs aver
ni metre-la en mon poder.

Responga ASTAROT:

A tu responch de mantinent,
vengut m'és gran tremolament,
com dich-te yo per veritat,
aqueixa à gran santedat;

²⁵ En la última *Història de la Literatura Catalana* (Broch 2015), se pergeña un capítulo sobre el teatro medieval, todo de segunda mano, que firma Lola Badia y donde dice que el grupo de demonios de esta representación «intentan en vano robar el cuerpo de María» (ibidem III, 433), cosa harto inverosímil, puesto que en todo caso lo que tratan de llevarse es su alma, error que es fruto de la confusión con el grupo de judíos, estos sí interesados en afanar el féretro de la virgen para evitar resurrecciones como las de su hijo.

per què-t dich no-y gos anar,
ni la poyria derochar.

Après digua LUÇIFER als diables:
Los meus vasals, a vós ho dich:
batets-me aquest enamich
qui no vol fer ma volentat
e-n la cara m'à contrastat.

Après los diables meten Starot en Infern, e façen molt brogit quax qui-l bat. Après diga LUÇIFER a Barit:
Hoges diable, tu, Barit,
qui entre-ls altres est ardit,
fé tu ço que don Starot
no sap tractar, ni fer-ho pot.

Après respon BARIT:
Dich-te, senyor, no só ardit
ni sabré fer ço que m'as dit;
per què fé ço que-t plau de mi?
Que ja no-m partiré d'açí!

Diga LUCIFER als diables:
Llevats-me davant don Barit,
que no val .i. peu de cabrit.
Metets-lo dins de mantinent!
Donats-li pena e turment!

E los diables façen axí com del primer. E diga LUÇIFER a Beemot:

Escolta tu, don Beemot:
prech-te que no sies mamot,
e, si vols ésser mon amich,
ffé ço que no pot don Barit.

Re[s]ponga BEEMOT:
Senyor, breument te parlaré
que ja d'ayxò res no-n faré.

Diga LUÇIFER als diables:
Oh las! Bé-m tinch per desonrat
d'aquest que axí à parlat!
Metets-lo en lo foch ardent
hon aja sofre molt pudent!

Pux diga LUÇIFER a Mascaron:
Mascaron, diable pus cert,
entre los altres bé espert:
vé-te'n envés exa Maria
que deu exir d'aquesta vida,
e tu la pensa de temptar;
e, si la pots enderoquar,
tantost açí tu la haporta
e tancarem tantost la porta.
Per què t'ó dich, don Mascaron,
d'uymés dels uyls te trau[s] la son;
e aparella ton forroyll,
de tot quan és pren scorcoyl.

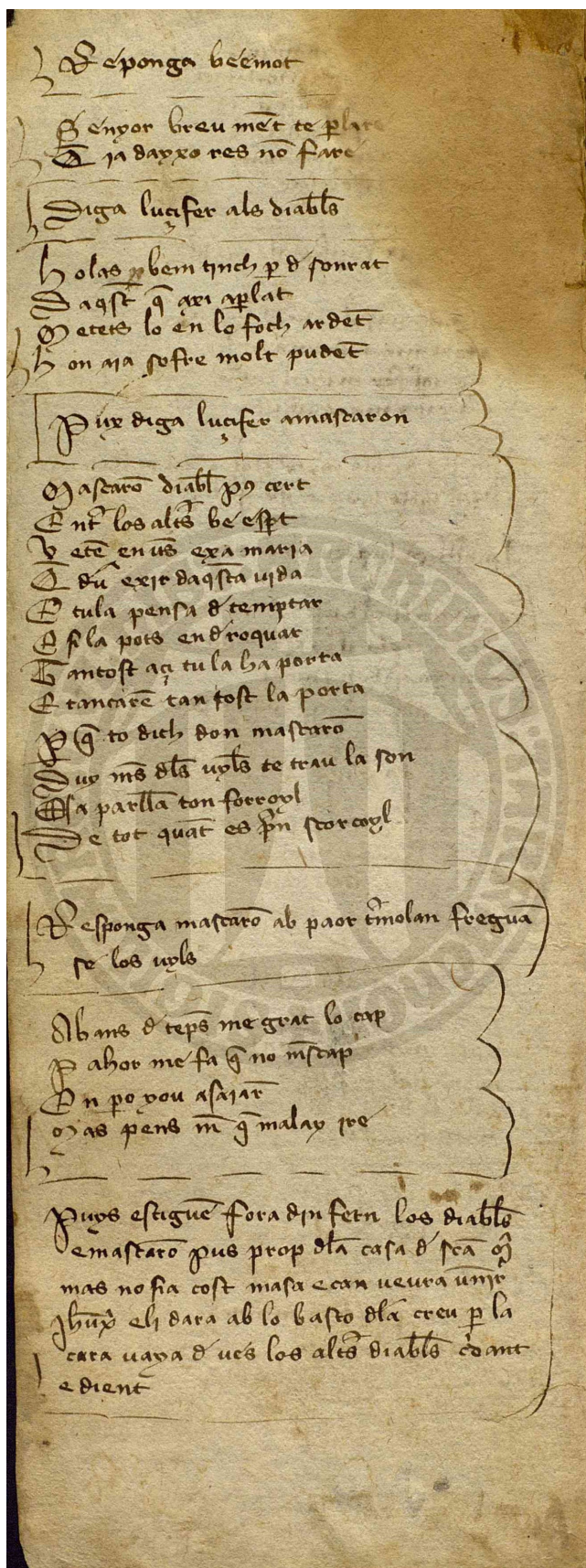
Responga MASCARON ab paor, tremolan, freguan-se los uyls:

Abans de temps me grat lo cap;
pahor me fa que no m'escap.
Enperò, yo u asajaré;
Mas pens-me que mala y iré.

Puys, estiguen fora d'Infern los diables, e MASCARON pus prop de la casa de sancta Maria, mas no s'i acost

FIGURA 7

Manuscrito de la Representació de l'Assumpció, Tarragona



Fuente: AHAT, Códices y manuscritos, Versos [unidad de catalogación 60], f. 18v.

masa. E can veurà venir Jesucrist e li darà ab lo bastó de la Creu per la cara, vaya devés los altres diables, cridant e dient:

Fuyam, fugam, que mala y só anat!
[Desv]alguda m'és tota ma art!
E puys, los diables amaguen-se'n en Infern, fen gran brugit
(vv. 184-239).²⁶

El lenguaje que emplean, con insultos chabacanos, tales como *arlot* (v. 185), «no val un peu de cabrit» (v. 209), *mamot* (v. 213), denota la intención del autor de provocar la risa en los espectadores, haciendo así más llevadera la gravedad del drama, porque, en general, el papel de todos los personajes es serio.

Hay que decir que Mascarón parece un diablo particular de la tradición catalana: sabio y experto, hace de procurador infernal (fiscal) en un proceso que lleva su nombre (Romeu 1985).

En 1963, en el tercero de los Ciclos de Teatro Medieval que Josep Romeu i Figueras organizó durante nueve años, la *Representació de l'Assumpció* se puso en escena en el Saló del Tinell del antiguo Palacio Real Mayor de Barcelona, con dirección escénica de Antoni Font y la participación de la coral Antics Escolans de Montserrat dirigida por Pere Pagès i Casals (1933-2018), el grupo Teatre Lliure Retaule y la agrupación de mimos Els Joglars que estrenaban nombre en esta ocasión y con su futuro líder, Albert Boadella, haciendo de diablo Mascarón (Romeu 2017, 42-53).

²⁶ Traducimos: «Entonces Lucifer le dice al diablo Astarot: ¿Lo oyes, diablo Astarot? / No seas siempre tan bribón. / Vete a la madre de Cristo, / por quien vivo con tristeza; / ve si puedes obtenerla / y hacerla entrar en mi poder. Responda Astarot: Te respondo de inmediato, / un gran temblor se ha apoderado de mí, / ya que te digo con certeza / que esta tiene gran cantidad; / te digo: no me atrevo a ir, / ni la podría conseguir. Después Lucifer diga a los diablos: Vasallos míos, os lo digo: / golpead a este enemigo / que no quiere hacer mi voluntad / y en la cara me ha afrentado. Entonces los diablos meten a Astarot en el infierno, y hacen un gran ruido, como si lo golpearan. Después dice Lucifer a Barit: Escucha, diablo Barit, / entre los otros el más valiente, / haz lo que don Astarot / no sabe ni puede hacer. Entonces Barit dice: Dígame que no soy ardido / ni sabré hacer lo que me has dicho; / ¿por qué hacer lo que quieres de mí? / ¡Yo no me moveré de aquí! Diga Lucifer a los diablos: Alejad de mí a Barit, / no vale ni un pie de cabrito. / Ponedlo dentro de inmediato! / Dadle penas y tormentos. Y los diablos hacen así como con el primero. Y Lucifer le dice a Beemot: Escucha, Don Beemot, / te ruego que no seas palomo, / y si quieres ser mi amigo, / haz lo que no puede Barit. Y Beemot dice: Señor, te hablo con brevedad, / puesto que no haré tal cosa. Diga Lucifer a los diablos: ¡Ay! Me considero deshonrado / por quien me habló de esta manera. / Ponedlo en fuego muy ardiente / donde haya azufre pestilente. Entonces Lucifer le dice a Mascarón: Mascarón, diablo muy certero, / entre los otros bien experto, / vete hacia esa María / que ha de salir de esta vida / y tu procura tentarla, / y si la puedes conseguir, / tráela aquí enseguida / y cerraremos la puerta. / Porque te digo, Mascarón, / sácate el sueño de los ojos; / y prepara tu garfio, / y regístralo todo. Responde Mascarón temeroso, temblando, frotándose los ojos: Antes de tiempo me rasco la cabeza; / tengo miedo de que se me caiga. / Pero lo intentaré, / aunque creo que acabaré mal. Después los diablos estén fuera del infierno, y Mascarón más cerca de la casa de Santa María, pero que no se acerque demasiado. Y cuando ve venir a Jesucristo y le golpeará en la cara con el bastón de la cruz, se dirige hacia los otros diablos, gritando y diciendo: Huyamos, ¡todo ha salido mal! / Todo mi arte se ha sido al garete. Y entonces los diablos se esconden en el infierno y hacen un gran ruido».

El hecho que el manuscrito se hallara, como dijimos, en La Selva del Camp (Baix Camp) hizo que, a partir de 1980, se reprodujera el montaje de Romeu en el interior de la iglesia de Sant Andreu de la localidad, donde se sigue representando anualmente y con exquisita dignidad en la festividad de la Asunción.²⁷

7. CONCLUSIONES

La conservación de un texto teatral íntegro en lengua catalana como es la *Representació de l'Assumpció* tarraconense es un hecho excepcional en los siglos XIV y XV, época en la que se documentan abundantes dramatizaciones dentro y fuera de la iglesia, que han dejado sin embargo escasas muestras textuales: roles de actor o fragmentos más o menos representativos de alguna representación de la Pasión de Cristo o de la Navidad, pero sin la complejidad de nuestra pieza. Como representación urbana, bien documentada en 1388, se asocia al espacio público por excelencia: la plaza, el corazón que marca los latidos de la vida social de la ciudad tardomedieval, en nuestro caso el Corral de Tarragona, epicentro todavía hoy de la actividad festiva y de la ceremonia pública. Este aspecto, unido a la excepcional licencia otorgada expresamente por el monarca, nos sitúa en la esfera de la rentabilidad política que ostentaba a menudo la práctica escénica medieval, sobre todo en el ámbito urbano y en el equilibrio de fuerzas entre el soberano y la ciudad, a la sazón el brazo real que ejercía de contrapeso a los poderosos brazos militar y eclesiástico en las Cortes catalanas. Sospechamos que nuestra representación aspiraba a cumplir un papel relevante en el conflicto de intereses entre la mitra y la corona en el que había mediado por aquellas fechas el prestigioso franciscano Francesc Eiximenis, uno de los autores catalanes del medioevo más leídos, copiados, publicados y traducidos, cuyo prestigio intelectual cruzó fronteras. La calidad literaria de la pieza y su despliegue espectacular parecen responder a su influencia que, a través de su *Vida de Jesucrist* (1403) donde la Virgen coprotagoniza el libro, volverá a ser determinante para otra representación de tema asuncionista puesto que está a la base del *Misteri* de Valencia que se representó en su Catedral, quizás desde 1416, con un gran despliegue escenotécnico que sería expresamente imitado a fines del siglo XV en Castellón, en Lleida y en Elche.

Aunque parezca mentira, no hay precedentes de una representación de la asunción de María en el ámbito románico.²⁸ Hay quien ha especulado en un posible modelo galo, dado el afrancesamiento artístico de la corte de Joan I; quizás habría que pensar más bien en una matriz occitana,

²⁷ Misteri La Selva — Misteri La Selva del Camp: <http://www.misteriselvea.cat>

²⁸ Del siglo XIV solo conocemos la pieza alemana *Himmelfahrt Mariä*, un *ludus de assumptione* de unos dos mil versos fechado el 26 de agosto de 1391 (Mone 1841, 21-106). Los versos germánicos se acompañan de acotaciones en latín, cosa que indica su interpretación en el ámbito eclesiástico, y se cantaba en muchos pasajes al son de himnos litúrgicos como la *Representació* de Tarragona. No presenta ningún episodio diabólico, aunque sí una muy desarrollada secuencia de los judíos que intentan llevarse sin éxito el cuerpo de María; algunos de ellos se convierten y otros no, mientras que la entronización y coronación de la Virgen culminaba con una singular escena en la que Jesús invita a los ángeles a bailar con María (Kovács 1998).

como parecen insinuar las referencias a la *fin'amors* y las tipologías poéticas propias de la Escuela de Tolosa. Pero es que además el primer texto dramático conservado de una representación asuncionista al norte de los Pirineos es el *Mystère de l'Ascension de la Vierge* compuesto en Tolosa, ya en francés, en 1452, que incluye una *diablerie* y una judiada como nuestra *Representació*, y que culmina con una escena de santo Tomás recibiendo el cingulo de la Asunta y dialogando con un loco, un leproso, un ciego y un sordo (Massip 2005, 374). La primicia catalana se halla en consonancia con la época áurea de esta cultura que, en el mismo periodo, producía cimas artísticas como la *Missa* de Barcelona, el *Llibre Vermell* de Montserrat, el *Missal de Santa Eulàlia* iluminado por Destorrents o la iglesia de Santa María del Mar.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Actes Municipals*. 1986-1988. Col·lecció de Documents de l'Arxiu Històric Provincial de Tarragona. Tarragona: Ajuntament.
- Anglade, Joseph, ed. 1926. *Flors del Gay Saber*. Barcelona: Institució Patxot de l'Institut d'Estudis Catalans.
- Beltrán, Vicente, 2007. «El plec poètic de Tarragona i el Comte de Prades». En *Actas del XI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, editado por Armando López Castro y Luzdivina Cuesta, 311-322. León: Universidad.
- Brines i García, Lluís, 2018. *Biografia documentada de Francesc Eiximenis, OFM*. València: el autor.
- Broch, Àlex, dir. 2015. *Història de la Literatura Catalana*, Volum III: *Literatura medieval (III)*. Segle XV. Barcelona: Enciclopèdia Catalana / Editorial Barcino / Ajuntament de Barcelona.
- Cátedra, Pedro M. 2016. *El texto en el teatro y el teatro en el texto*. Salamanca: SEMYR.
- Fedi, Beatrice, ed. 2019. *Las leys d'amors. Redazione lunga in prosa*. Firenze: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini.
- Garcia i Llop, Ester. 2021. *El cant dels goigs orals a Catalunya i Andorra*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Gatien-Arnoult, Adolph Felix, ed. 1841. *Monumens de la littérature romane: Las Flors del Gay Saber estier dichas Las Leys d'Amor*. Toulouse: Tip. Paya.
- Gómez Muntané, Maricarmen y Francesc Massip. 2010. *El Misteri d'Elx - Misterio de Elche*. València: Tirant lo Blanch.
- Hauf, Albert. 1990. *D'Eiximenis a sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat — Institut de Filologia Valenciana.
- Horowitz, Janine. 1989. «Les danses cléricales dans les églises». *Le Moyen Age. Revue d'Histoire et de Philologie*, XCV (2): 279-92.
- Juncosa Bonet, Eduard. 2018. «Excomunió, destierro y vergüenza pública a fines de la Edad Media. Una mirada desde el Mediterráneo». En *Exclusión y disciplina social en la ciudad medieval europea*, coordinado por Jesús Ángel Solórzano Telechea, Jelle Haemers y Roman Czaja, 173-194. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Juncosa Bonet, Eduard. 2019. *Estructura y dinámicas de poder en el señorío de Tarragona. Creación y evolución de un dominio comparado (ca. 1118-1462)*. Madrid: CSIC.
- Königson, Elie. 1975. *L'Espace Théâtral Médiéval*. París: CNRS.
- Königson, Elie. 1980. «La place du Weinmarkt à Lucerne. Remarques sur l'organisation d'un espace dramatisé». En *Les voies de la création théâtrale*, 45-90. París: CNRS.
- Kovács, Lenke. 1998. «Festivitat i adoctrinament: El drama assumpcionista de Neustift de 1391». *Festa d'Elx*, 50: 131-137.
- Massip, Francesc. 1984. *Teatre religiós medieval als Països Catalans*. Barcelona: Edicions 62.
- Massip, Francesc. 1987. «El repertorio musical en el teatro catalán del Medioevo». *Revista de Musicología*, X (3): 721-752. <https://doi.org/10.2307/20795170>
- Massip, Francesc. 1991. *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*. Alicante: Institut Juan Gil Albert — Ajuntament d'Elx.
- Massip, Francesc. 2005. «Le drame de l'Assomption en France et en Belgique». En *Maintenir belle œuvre faite. Études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, editado por Denis Hüe, Mario Longtin y Lynette Muir, 357-374. Orléans: Paradigme.
- Massip, Francesc, ed. 2013. *El Misteri de l'Assumpció de la Catedral de València*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Massip, Francesc. 2020. «Bailotear con la muerte: en la iglesia *conduc-tus*, en la plaza danza popular. Un itinerario del Medioevo a hoy». *Mantichora. Italian Journal of Performance Studies* 10: 89-100. <https://doi.org/10.6092/2240-5380/10.2020.89>
- Massip, Francesc y Lenke Kovács. 2017. *La teatralitat medieval i la seva pervivència*. Barcelona: Institut del Teatre — Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Mimouni, Simon Claude. 1995. *Dormition et Assomption de Marie. Histoire des traditions anciennes*. Paris: Beauchesne — CNRS.
- Mimouni, Simon Claude y Sever J. Voicu. 2003. *La tradition grecque de la Dormition et de l'Assomption de Marie*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- Mone, Franz Joseph. 1841. *Altteutsche Schauspiele*. Leipzig: Gottfried Basse Verlag.
- Parramon i Blasco, Jordi. 1987. «Les primeres estrofes sàfiques en llengua vulgar». En *Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*, 5-11. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Parramon i Blasco, Jordi. 1992. *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*. Barcelona: Abadia de Montserrat.
- Pié, Joan. 1898a. «Autos sacramentals del segle XIV». *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, 2 (9): 673-688.
- Pié, Joan. 1898b. «Autos sacramentals del segle XIV (continuació)». *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, 2 (10): 726-744.
- Pons de Ycart, Luys. 1572. *Libro de las grandezas y cosas memorables de Tarragona*. Lleida: Pedro de Robles & Juan de Villanueva.
- Riera i Sans, Jaume, ed. 2010. *Francesc Eiximenis i la casa reial. Diplomataris 1373-1409*. Girona: Universitat de Girona.
- Romeu i Figueras, Josep. 1984. «El teatre assumpcionista de tècnica medieval als Països Catalans». *Miscel·lània Aramon i Serra* IV: 239-278.
- Romeu i Figueras, Josep. 1985. «Diables al teatre català antic (segles XIV-XVI)». *Societat d'Onomàstica. Butlletí interior* XX: 1-5.
- Romeu i Figueras, Josep. 2017. *Teatre medieval en escena. Representacions de teatre medieval i renaixentista (1961-1969)*, editado por Francesc Massip. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Salvat i Bové, Juan. 1961. *Tarragona antiga y moderna a través de su nomenclatura urbana (siglos XIII al XIX)*. Tarragona: Ayuntamiento de Tarragona.
- Sansone, Giuseppe E. 1956. «Un antico goig natalizio. Testo catalano inedito del XIV secolo». En *Studi Medievali in onore di Antonino De Stefano*, 507-517. Palermo: Società Storia Patria Palermo.
- Soberanas, Amadeu J. 1986. «El drama Assumpcionista de Tarragona del segle XIV». En *El teatre a l'Edat Mitjana i al Renaixement (Actes del I Simposi d'Història del Teatre, Sitges 1983)*, 93-97. Barcelona: Universitat de Barcelona.

