

Espacio, tiempo y acción en el drama religioso de Joan Timoneda

Space, Time and Action in Joan Timoneda's Religious Dramas

Francisco Sáez Raposo

Universidad Complutense de Madrid
ESPAÑA
f.saez@filol.ucm.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 5.2, 2017, pp. 487-506]

Recibido: 01-08-2017 / Aceptado: 05-09-2017

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2017.05.02.29>

Resumen. La labor como dramaturgo de Joan Timoneda estuvo denostada hasta la década de 1980 a causa de la relevancia que la crítica otorgó a su supuesta falta de originalidad. Lo curioso es que cuando se intentó corregir este juicio no se hizo desde un punto de vista estético, ni mucho menos dramático. En el presente trabajo se intentará valorar dicha faceta a partir de criterios mucho más objetivos, coherentes y contextualizados. Para ello se llevará a cabo el análisis de parámetros puramente teatrales como son el espacio, el tiempo y la acción dramáticos con los que se construyen ocho piezas religiosas de su autoría.

Palabras clave. Timoneda; espacio dramático; tiempo dramático; acción dramática; auto sacramental; drama religioso.

Abstract. The work as a playwright of Joan Timoneda was reviled until the 1980s because of the relevance that criticism gave to its alleged lack of originality. It was interesting that when critics tried to correct this judgment was not done from an aesthetic point of view, much less dramatic. In this paper I will try to evaluate this facet based on criteria that are much more objective, coherent and contextualized. For this purpose, I will carry out the analysis of purely theatrical parameters such as the space, time and dramatic action with which Timoneda constructed eight religious pieces.

Keywords. Timoneda; Dramatic Space; Dramatic Time; Dramatic Action; Auto Sacramental; Religious Drama.

«El mayor servicio que Timoneda prestó al teatro fue la impresión de las piezas de Lope de Rueda»¹. Así de implacable se mostraba Eugenio Asensio a la hora de valorar la labor como dramaturgo de Joan Timoneda. En aquel momento, mediados de la década de 1960, dicho parecer había adquirido la naturaleza de estigma tras ser recogido y proyectado, de forma amplificada, por Moratín hijo² y, tras él, por Menéndez y Pelayo³ y Henri Merimée⁴. Ya en épocas más recientes tampoco resultó de mucha ayuda la excesiva sinceridad de la que hizo gala el propio Timoneda, o tal vez el excesivo formulismo, puesto que tuvo por costumbre encabezar sus piezas religiosas con apostillas del estilo «nuevamente compuesta», «nuevamente compuesta, añadida y mejorada», «mejorado», «compuesto y compilado», «puesta en toda la perfección posible por Joan Timoneda, la cual estaba estragada por culpa de los malos escritores», etc., lo que hizo que, unos juicios críticos anacrónicos valoraran dicha producción exclusivamente bajo criterios de originalidad o, en este caso, de falta de la misma. Tampoco parece que le favoreció en este sentido ni su importante labor como librero y editor en la Valencia del Renacimiento, ni la relevancia que sí merecidamente se ha dado a *El Patrañuelo*.

No fue hasta tiempo después cuando opiniones como las de Eduardo Julià Martínez⁵, Frolid⁶, Arróniz⁷ y, sobre todo, Wardropper⁸, todos ellos siguiendo en cierta medida la estela de Díaz-Jiménez y Molleda⁹, empezaron a reivindicar su figura como dramaturgo y resaltaron su destacado papel en el proceso de conformación de un género tan genuinamente español como el auto sacramental. Wardropper señalaba que «sus obras son la clave de la transformación de la farsa sacramental anónima en el auto sacramental precalderoniano», hasta el punto de considerarle «el padre del auto sacramental»¹⁰. Pero la opinión sobre su relevancia en el ámbito teatral seguía quedando en entredicho. El propio Wardropper mostraba unas sensaciones encontradas en el mismo trabajo al que me estoy refiriendo (su *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*), pues, con cierta resignación, al tiempo que argumentaba a favor de su labor como dramaturgo de piezas religiosas, parecía sentirse obligado a equilibrar su convencimiento y afirmaba que «sin ser más que un refundidor influyó decisivamente en la evolución del auto sacramental». Y, sólo

1. Asensio, 1971, p. 42.

2. Fernández de Moratín, *Orígenes del Teatro Español*, pp. 43-44 y 197-218.

3. Se centra fundamentalmente en sus obras en prosa. Sobre su opinión acerca del modo de proceder del valenciano con respecto a sus fuentes de inspiración resulta muy ilustrativa la siguiente cita: «El mismo procedimiento aplica Timoneda a otros novellieri italianos, dejándolos materialmente en los huesos». Menéndez Pelayo, 2008, II, p. 67.

4. Merimée, 1913, pp. 127-227.

5. Timoneda, *Obras de Juan de Timoneda*, I, pp. VII-XXVII; II, pp. VII-XXXV; III, pp. VII-XX, y Julià Martínez, 1955-1958.

6. Frolid, 1968, pp. 44-49 y 72-82.

7. Son numerosas las referencias a Timoneda en el libro de Arróniz. Además, dedica un apartado específico a la influencia de *Il Nigromante* de Ariosto en la *Comedia Cornelia*. Arróniz, 1969, pp. 134-142.

8. Wardropper, 1967, pp. 245-274.

9. Timoneda, *Ternario Espiritual*, pp. 36-43.

10. Wardropper, 1967, pp. 245 y 246.

un poco después, calificaba sin ambages a Timoneda como «escritor mimético, si no plagiarlo»¹¹. Por esos mismos años Eugenio Asensio le seguía considerando un vulgar imitador¹².

Sería ya en la década de 1980 cuando el péndulo crítico parece haberse desplazado hacia el extremo contrario, pues se percibe una mayor sintonía en lo que respecta a su consideración positiva a partir de argumentos más desprejuiciados y menos descontextualizados. En esta dirección, claramente reivindicativa, se mueven los trabajos de Manuel Diago¹³ y de María del Carmen García Santosjuanes¹⁴. El primero atribuye a Timoneda un papel determinante, nada más y nada menos, en la conformación de lo que él llama la «práctica escénica populista», con el objetivo, según sus propias palabras, de crear una dramaturgia burguesa¹⁵. Sin embargo, pasa de puntillas por su labor de creador de piezas religiosas.

García Santosjuanes sí se centra exclusivamente en esta faceta específica. Como ella misma señala, el objetivo de su trabajo es intentar «delimitar y explicar debidamente, con criterios puramente teatrales y no exclusivamente literarios, cuál fue el papel que desempeñó Timoneda en el proceso de formación del auto sacramental»¹⁶. Lleva a cabo una tipología del corpus de sus piezas religiosas y desarrolla un breve análisis sobre los valores dramáticos de cada una de ellas en el que incluye algunas observaciones sobre cuestiones espaciales y de puesta en escena. Obviamente, yo, en mi planteamiento, voy a seguir más la propuesta de esta última porque, bajo mi humilde punto de vista, considero que aún queda margen para seguir reflexionando desde un prisma puramente dramático para conocer algo más en profundidad cómo funcionaba la mentalidad teatral de Timoneda.

Wardropper, otra vez en el capítulo que le dedicó en el libro ya citado, ponía el dedo en la llaga al señalar que «pocos han intentado juzgar su obra desde el punto de vista estético»¹⁷. De hecho, ni siquiera él mismo se animó a hacerlo, al menos de una manera explícita. Seguía pesando en él más la tradición crítica y un planteamiento puramente historicista que otro más teatral, es decir, basado en parámetros espectaculares, entendiendo éstos en un sentido amplio.

Para este trabajo, yo parto de varias premisas que considero esenciales, y sobre las que tampoco creo que se haya reflexionado debidamente, al menos de forma global y coordinada. La primera de ellas es el hecho de que buena parte de sus piezas religiosas, especialmente los autos sacramentales, se representaron en la ciudad de Valencia no sólo ante el pueblo, sino ante las más elevadas autoridades

11. Wardropper, 1967, pp. 245 y 247.

12. «No me atrevería a incluir entre los "inventores" [del entremés] a Juan de Timoneda, literato *pane lucrando*, con buen olfato para la moda y ningún escrúpulo en apropiarse y rehacer obras ajenas». Asensio, 1971, p. 41.

13. Diago, 1981 y 1984. Como el mismo autor señala, el segundo de sus artículos es «una reformulación, ampliada» del primero.

14. García Santosjuanes, 1984.

15. Diago, 1984, p. 346.

16. García Santosjuanes, 1984, p. 137.

17. Wardropper, 1967, p. 247.

eclesiásticas: ante Francisco de Navarra, en un primer momento, y ante Juan de Ribera después, ambos arzobispos de dicha ciudad. ¿Qué significa esto? Que sus obras, por muy refundidas que estuvieran, debieron de cumplir con los requisitos teológicos, estéticos y espectaculares esperables para unas representaciones destinadas a ocupar un lugar destacado en una de las fiestas más importantes del calendario litúrgico anual, en un arco temporal de unas dos décadas y bajo el patrocinio de dos arzobispos diferentes. Dos autoridades eclesiásticas muy asociadas, además, con el cometido que se arrogó el Concilio de Trento de potenciar el culto al Santísimo Sacramento frente a la herejía protestante. Francisco de Navarra, por ejemplo, asistió al Concilio, entre los años 1551 y 1552, fechas en las que se celebró la sesión XIII, donde se trató de la presencia real de Cristo durante la Eucaristía. Juan de Ribera, por su parte, fundó el Colegio del Corpus Christi en Valencia como parte de su misión por incitar en la población de dicha ciudad el culto a la Eucaristía¹⁸. Y, todo ello, como sabemos, en una ciudad que fue foco, por un lado, de gran actividad teatral, de buena parte de los tanteos dramáticos que posteriormente derivarían en la fórmula definitiva de la comedia nueva, y, por otro, de una elevadísima población de moriscos conversos que debían ser reformados por medio de un fortalecimiento de su fe a través del culto eucarístico¹⁹. En un contexto tan exigente como éste, no se le hubiera permitido representar diferentes piezas y, como dije, en momentos diferentes y bajo el patrocinio de dos arzobispos también distintos, si éstas no hubieran cumplido con todos los requisitos necesarios, que, por otra parte, no debían de ser fáciles de cumplir: agradar desde un punto de vista teológico y estético a las autoridades eclesiásticas al tiempo que tenían que ser comprensibles para un público popular y capturar su atención.

La segunda premisa de la que parto está directamente vinculada con la anterior. Si, como hemos visto, han existido siempre dudas sobre la calidad de Timoneda como dramaturgo, no menos cierto es que ha sido unánime, también de manera constante, el reconocimiento de su intuición a la hora de desarrollar su labor como editor de libros. Participaba en el negocio editorial, pero es que también tenía su propia librería, donde vendía las obras que publicaba, por lo que no estamos, obviamente, ante un erudito al que movieran exclusivamente intereses culturales, sino más bien ante un profesional con una clara pretensión crematística. Y esto es importante, porque no sólo escribió obras religiosas, sino que además decidió publicarlas. En otras palabras, por muchas ínfulas dramáticas que hubiera podido albergar, el juicio crítico y la visión comercial que habría adquirido como editor y librero le habrían disuadido a la hora de emprender una aventura editorial que él hubiera considerado abocada al fracaso. No olvidemos que estamos ante el editor

18. En el Concilio se dedicaron tres sesiones a debatir sobre la práctica eucarística: la XIII, celebrada en 1551-1552, la XXI y la XXII, celebradas ambas en 1562.

19. Dice Wardropper a este respecto: «Valencia era acaso la ciudad más indicada, desde el punto de vista de un prelado asociado con el Concilio de Trento, para dar un nuevo brillo a las festividades del Corpus. La gran población morisca constituía un desafío [...] Navarra, en efecto, reconoció que a este núcleo "herético" le hacía falta una fe fortalecida; además, sabiendo que una dificultad lingüística se interponía entre gran parte de su grey y la verdad cristiana, hizo redactar en valenciano un catecismo, o Cartilla, para su edificación». Wardropper, 1967, pp. 252-253.

que tomó la decisión de dar a la imprenta las piezas de Lope de Rueda y de Alonso de la Vega, y no, precisamente, por los méritos literarios que debió de ver en ellas (no muchos), sino porque entendió que el atractivo que tenía para un hipotético público lector estaba radicado en sus valores espectaculares. No en vano, es bien sabido que la obra de Rueda pasó, antes de ser publicada, por su tamiz creativo-enmendador. Diago llega a calificar a Timoneda como «tal vez el primer industrial del libro en la historia de este país». No olvidemos, también nos lo recuerda el mismo estudioso, que cuando tomaba la decisión de sacar a la luz una obra lo hacía porque ya tenía la certeza de que existía un público que iba a estar interesado en comprarla. Es decir, que estaba muy pendiente de la demanda que pudiera generar un texto a la hora de decidir ofertarlo. Él mismo explica su criterio editorial indicando que publicada «a suplicació de l'interés i vulgo de la gent»²⁰. Las propias influencias que la crítica ha revelado en el conjunto de sus obras dramáticas (el propio Lope de Rueda, Juan del Encina, Lucas Fernández, Plauto, Bocaccio, *Lazarillo de Tormes*, Torres Naharro, *La Celestina*, etc.) no dejan lugar a dudas sobre su dictamen literario.

Señalaba, una vez más, Wardropper, que «"mejorando" obras ajenas es posible hacer una labor crítica —y en cierto sentido, creadora— de mucho valor»²¹. Es decir, hay que saber mucho de práctica y recursos teatrales para ser capaz de retocar y mejorar una pieza dramática porque, de lo contrario, el resultado podría ser muy diferente al buscado. Es más, de hecho Wardropper es el único, hasta donde yo sé, que se plantea también la posibilidad de que no todas las reescrituras que acometió fueran sobre obras ajenas, sino también sobre alguna propia.

No olvidemos, y ésta es mi tercer premisa de partida, que Timoneda era también hombre de teatro, pues, por alguna de las dedicatorias que anteceden a sus obras dramáticas religiosas y por las propias indicaciones que encontramos en los introitos de varias de ellas, sabemos que participó activamente, como actor, en la representación de las mismas. Ello implica que, como el resto de autores-actores de ese momento fundacional del teatro profesional en nuestro país, conocería a la perfección los entresijos del oficio y los mecanismos, más puramente teatrales que literarios, que funcionaban para los espectadores y que serían, lógicamente, de los que decidiría servirse.

Mi objetivo, por consiguiente, no será intentar dirimir o entrar a valorar la siempre candente cuestión de su originalidad²², pues me parece un asunto menos interesante, sino observar los valores eminentemente teatrales de sus piezas religiosas (los vinculados concretamente con los conceptos de espacio, tiempo y acción), no tanto para reivindicar la importancia de las mismas desde una perspectiva actual, sino para valorarlas desde un enfoque contextualizado. Su relevancia en el proceso de evolución del auto sacramental en la historia de nuestro teatro áureo está fuera de toda duda.

20. Para esta cita y la anterior ver Diago, 1984, p. 331.

21. Wardropper, 1967, p. 255.

22. Sobre este asunto ver Juliá Martínez, 1955-1958.

El corpus analizado está compuesto por un total de ocho obras publicadas en un denominado *Ternario Espiritual* y dos *Ternarios Sacramentales*, que vieron la luz en Valencia, el primero en el año 1558 y los segundos en 1575. Siguiendo la tipología planteada en su día por García Santosjuanes, existe un grupo de piezas «desvinculadas por completo del tema eucarístico y que se inscriben en la tradición de las piezas pascuales y navideñas». Estaría compuesto por el *Aucto de la quinta angustia* y el *Aucto del Nacimiento*. En ellas, apunta la investigadora, se aprecia «un enfoque particularmente tradicional del género». Un segundo grupo estaría formado por *La oveja perdida* (que fue incluida en el *Ternario espiritual* de 1558 y posteriormente, con ligeros retoques, en uno de los *Ternarios sacramentales* de 1575), el *Aucto de la Fe* y *El castell d'Emaús*, todas ellas creaciones asociadas todavía, siempre según dicha estudiosa, «a la fórmula de las viejas farsas religiosas». Por último, tendríamos tres piezas más (*L'esglesia militant*²³, *La fuente de los siete sacramentos* y *Los desposorios de Cristo*) en las que Timoneda se sirvió del espectáculo teatral «como vía de explicación de la ortodoxia ideológico-religiosa reformista»²⁴. La propia García Santosjuanes dedica en su trabajo un apartado a intentar dilucidar la cronología de estas obras²⁵, asunto nada sencillo, aunque, en términos generales, se puede aceptar que habría que situarla en un arco temporal que iría desde un momento algo anterior a 1553 hasta la fecha de publicación de sus *Ternarios Sacramentales* en 1575.

ESPACIO

En todas estas piezas existe un predominio de un espacio pastoril que se había convertido en prototípico a mediados del siglo XVI a través de dos vías que terminaron por interrelacionarse. Por un lado, la presencia del personaje del pastor ya era habitual en los dramas medievales que, como es bien sabido, giraban principalmente en torno al calendario litúrgico anual. Especialmente relevante en este sentido fueron, desde el siglo XI, los tropos correspondientes al *Officium pastorum*, donde los pastores adoran, ante el pesebre, al Mesías recién nacido y entablan un diálogo entre ellos. Por reiteración, y de forma traslaticia, el pastor se terminaría convirtiendo en el tipo de personaje perfecto para recibir y transmitir la noticia del nacimiento de Cristo.

Por otra parte, a finales del siglo XV esos pastores, caracterizados ahora por un acusado afán realista, empezaron a llenar los escenarios cortesanos de la mano de los padres del primer teatro clásico español. Timoneda escribe sus piezas en el momento en el que el espectador empieza a perder interés por acceder al universo pastoril por medio de una representación escénica y se muestra más proclive a hacerlo a través de las páginas de un libro. No sólo el universo pastoril había que-

23. A reflexionar sobre las dos piezas escritas por Timoneda en valenciano (que son de autoría indudable y, además, los únicos autos sacramentales de la literatura catalana) dedicó un breve artículo Manuel Diago. Ver Diago, 1991.

24. García Santosjuanes, 1984, pp. 143-145.

25. García Santosjuanes, 1984, pp. 138-143.

dado totalmente codificado en el imaginario colectivo a través del genio poético de Garcilaso, sino que la novela pastoril gozaba de la mayor de las estimas entre el público lector. Piénsese, por ejemplo, en el arrasador éxito que tuvo *Los siete libros de la Diana*, de Jorge de Montemayor, que en apenas cuarenta años (a partir de 1559, fecha coetánea a las obras de Timoneda) tuvo un total de veintiséis ediciones. Estaríamos, pues, en el momento de transición entre el coloquio pastoril de raigambre enciniana y la comedia pastoril que prácticamente resucitará Lope de Vega en la década de 1580.

En las composiciones de Timoneda, el pastor, sin abandonar su valor estético, adquiere también otro utilitario de semejante relevancia, pues resulta un personaje sencillo con el que transmitir de forma básica y directa la complejidad del mensaje teológico de corte alegórico. Téngase en cuenta que los importantes movimientos migratorios que cambiaron el perfil social de las grandes ciudades españolas desde comienzos del siglo XVI (y Valencia era una de ellas, sin duda) gracias a la revolución económica motivada por el descubrimiento de América, las habían llenado de grandes bolsas de población rural que, ciertamente, sentirían como muy próximos, por muy estereotipados que estuvieran, a los pastores de estas piezas. Lo sugestivo, en nuestro caso concreto, es pensar en cómo sería la recepción por parte de la importante población morisca valenciana de todo este universo perfectamente codificado.

En algunas de las piezas que nos ocupan el espacio viene ya predeterminado por el argumento que les sirve de inspiración. Es el caso, por ejemplo, del *Aucto de la oveja perdida*, basado, según se indica en el encabezamiento del mismo, «de muchos evangelios, especialmente sobre aquel que escribe el glorioso san Lucas a sus quince capítulos, de la oveja perdida»²⁶. La parábola, efectivamente, se encuentra en dicho texto (*Lucas* 15, 3-7) y también en el de *Mateo* (18, 12-14). Lo interesante de esta pieza en concreto es que se intuye, en un primer momento, y posteriormente se explicita, un espacio real trascendente al alegórico en el que efectivamente transcurre la acción dramática. En realidad, ello es perceptible ya desde el mismo listado de *dramatis personae*, en el que Timoneda caracteriza tanto al personaje del Ángel Custodio como al del Ángel Miguel como sendos pastores, pero «con sus alas». En el momento en el que el segundo sale al escenario se vuelve destacar este rasgo de su representación visual en acotación: «Entra san Miguel como pastor y sus alas y azagaya en la mano»²⁷. Incluso el primero se refiere al modo con el que el arcángel san Miguel es representado tradicionalmente en la iconografía: «y te pintan todo armado», le dice²⁸. Ese otro espacio latente y trascendente que hay en la obra se percibe también en el discurso alegórico que emplea el personaje de Cristo, que aparece encubierto bajo la identidad de otro pastor, Cristóbal Pascual, ya que refiere su vida y labor en términos pastoriles:

26. Timoneda, *Obras de Juan de Timoneda*, II, p. 9.

27. Timoneda, *Obras de Juan de Timoneda*, II, p. 25.

28. Timoneda, *Obras de Juan de Timoneda*, II, p. 26.

Treynt' años por te ganar,
 y aun más anduve a soldada
 sin abarcas me calçar,
 con sed y hambre passar
 rodeando la majada.
 Passé fríos muy estraños
 morando en la serranía.
 Duélete ya de tus daños,
 pues lo que gané en treynt' años
 quieres perder en un día. [...]

 Dexa la yerba viciosa
 cata que te puede her mal,
 que aunque paresce sabrosa
 en ella no engorda cosa.
 Vente, vente, y dart' he sal.
 Andará descarriada
 mi oveja por los xarales
 fraca, magra, trasijada,
 y an quiçás abarrancada
 por algunos peñascales²⁹.

El espacio se insinúa también a través del lenguaje de los pastores, que emplean un registro aparentemente realista cargado de rasgos del prototípico sayagués. Hace así su entrada el personaje del Apetito, también pastor, engañando a la oveja, para descarriarla, con unas migas de pan:

APETITO	Rita, rita, ¡hurriacá! ¿a do vas? Oye, perdida; vuelve, soncas, vaste ya: no te arriedres más allá; haz hazia mí tu manida.
CUSTODIO	¡Sacáys la oveja del ható, hideputa sossacón! Yo lo barruntaba rato juro a mí si os arrebató que os la frita don ladrón ³⁰ .

Nótense dos cosas: con respecto al léxico empleado, como hemos visto en la cita previa, el personaje de Cristo se sirve de un lenguaje mucho más cuidado; con respecto a la puesta en escena, tanto de este cuadro como en otros posteriores, se colige que se necesitaba una oveja (¿real?) que interactuara con los actores, que debía seguir sus indicaciones, a la que lavarían de las inmundicias del cenagal en el que se había metido y a la que Cristo, cual moscóforo, llevará, emulando la ico-

29. Timoneda, *Obras de Juan de Timoneda*, II, pp. 30-31. Respeto en las citas, salvo con alguna mínima enmienda, la transcripción de los textos que presenta Juliá Martínez en su edición.

30. Timoneda, *Obras de Juan de Timoneda*, II, p. 18.

nografía del buen pastor, sobre sus hombros «hasta la majada vieja»³¹. La imagen, por cierto, aparece en la versión de la parábola incluida en el Evangelio de Lucas.

Pero lo más sobresaliente de esta obra en lo relativo a la concepción del espacio dramático es cómo se (re)crea de forma dinámica por medio del movimiento escénico y/o de la gestualidad de los actores. La oveja, siguiendo la llamada del Apetito, se ha metido en un territorio vedado y los dos ángeles se van moviendo por el espacio escénico tras su rastro, acompañando su movimiento con los gestos y las miradas oportunos, que, según se van desplazando por ese espacio campestre generado en la mente del espectador de manera verbal, se hace cada vez más evidente y, con ello, más cercano a su objetivo:

MIGUEL	El quinto prado verás llamado de la Golosa; mira delante y atrás porque su rastro hallarás entre la yerba sabrosa.
CUSTODIO	¡Oh no praga, y qué recientes están aquí los bocados! Ven, carillo, y para mientes que las quixadas y dientes se dexó aquí señalados ³² .

Llegados a este punto de su búsqueda, decidirán emprender caminos diferentes para abarcar el mayor terreno posible y abandonarían el espacio escénico cada uno por un lado, dirigiéndose uno a una cañada y otro por un «quebrajal». En ese momento sabemos que toda la acción anterior ha transcurrido en una majada, que es donde acuerdan reencontrarse una vez finalizada la búsqueda.

Dos espacios consecutivos construye Timoneda en el *Auto del Nacimiento*, sin contar ese otro indeterminado, aunque de raigambre urbana (por la participación en él del bobo Penca Rucia, que hace de criado del propio autor) en el que transcurre el introito dialogado de naturaleza entremesil. Con él, pretende satisfacer mínimamente las apetencias de comicidad que tenía el público popular.

La participación de romeros a los que se les aparece un pastor para transmitirles la Buena Nueva nos ubica en un ámbito rural, concretamente en un camino. El diálogo en el que el pastor les ha dado una serie de explicaciones teológicas sobre la Inmaculada Concepción y la Anunciación se ha producido de forma estática, porque cuando los romeros ya han recibido y asimilado toda la información se sienten impelidos a ir a adorar al recién nacido. Entonces descubrimos que ese camino está muy próximo al portal de Belén:

SOLINO [ROMERO] Vamos allá, ¿qué s'espera?

31. Timoneda, *Obras de Juan de Timoneda*, II, p. 55.

32. Timoneda, *Obras de Juan de Timoneda*, II, p. 28.

TEREO [PASTOR] Porque cuadre,
veys allí do están, compadre,
todos con gran regozijo:
cual la madre tal el hijo,
tal el hijo cual la madre³³.

Y, a continuación, indica una acotación que «aquí se muestra el nacimiento». Opina con buen criterio García Santosjuanes, teniendo en cuenta consideraciones de Shoemaker, que el Nacimiento «seguramente, estaría situado a un lado del escenario, oculto por una cortina que sería descorrida a la llegada de los pastores»³⁴.

En el Misterio de *El castell d'Emaús* se narran, obviamente, la aparición de Cristo resucitado a dos de sus discípulos camino de dicha aldea, a los que no revela su verdadera identidad, y la subsecuente cena que tiene con ellos. Lo sorprendente es que la historia arranca en una venta, que será el espacio en el que Lucas y Cleofás cenar, con posterioridad, de forma inesperada con su maestro. Timoneda construye esa primera parte a partir de un planteamiento puramente entremesil, inspirado, como ya hace tiempo se encargó de señalar la crítica, en el *Paso de las aceitunas* de Lope de Rueda, dramaturgo al que, como sabemos, el valenciano conocía perfectamente. Utiliza de forma muy eficaz la alternancia, dentro de la venta, de espacios presentes con otros latentes a los que no tiene acceso visual ni el público ni los personajes, ya que el ventero sale a escena quejándose por la indolencia de su mujer e hijo y la primera declara que está acostada, aparentemente en un espacio separado visualmente de donde se halla su marido, y unos pocos versos después ella llama a su hijo, que sale de otro espacio diferente, pero siempre dentro de la venta. Obviamente, el propio hecho en el que se basa la pieza, extraído del Evangelio de Lucas (24, 13-35), hace que sobreentendamos que dicho establecimiento se halla en las inmediaciones de Jerusalén, a pesar de que la caracterización del viejo ventero y su familia no se ajusta nada a dicha circunstancia.

La transición espacial del interior al exterior se marca de dos maneras: la primera, con la indicación del ventero de que, ahora los tres, entran en otro espacio para «almorzar». Inmediatamente, y suponemos que por el lado contrario, aparecerían Lucas y Cleofás, que se dirigen caminando hacia la aldea:

GONÇÁLEZ Hijo, pues tan bien servís,
¡sus!, almorzar nos entremos.
(*Ací ixen Lluc i Cleofàs, deixebles de Jesucrist*)³⁵.

Pero esa mudanza de lugar se marca también de forma notable por otra de la lengua en la que se expresan unos y otros: los venteros, personajes de una condición social inferior pero también perfectamente codificados por el género del que se extraen, lo hacen en castellano, como hemos visto, mientras que Cristo y sus discípulos lo harán en valenciano.

33. Timoneda, *Obras de Juan de Timoneda*, II, p. 85.

34. García Santosjuanes, 1984, p. 147.

35. Timoneda, *L'església militant. El castell d'Emaús*, p. 43.

Este breve repaso por la (re)creación del espacio dramático que lleva a cabo Timoneda ha de terminar en el *Aucto de la quinta angustia*, la más compleja de todas las composiciones en este sentido. Con once personajes es también una de las más pobladas. El argumento comienza con José de Arimatea y Nicodemo dirigiéndose al palacio de Poncio Pilatos para reclamar el cuerpo de Cristo y poder darle una digna sepultura. Por medio de un espacio itinerante muy dinámico, el espectador, acompañando a los dos personajes, recorre las calles de Jerusalén, llega al palacio del prefecto romano y, en cuestión de sólo cinco versos, José de Arimatea entra solo a la sala del tribunal en la que se encuentra éste:

JOSÉ DE ARIMATEA	Di, page, ¿podré hablar al señor Poncio Pilato?
PAJE	Sí, señor; bien puede entrar que agora se fue a sentar en su tribunal y trato.
JOSÉ DE ARIMATEA	Muy magnífico pretor, yo, como antiguo criado, tanto vuestro servidor, os pido me hagáys, señor, merced del crucificado ³⁶ .

Nicodemo, por consiguiente, ha podido desaparecer de la escena al quedarse a las puertas del palacio. O no, y entonces tendríamos la existencia de espacios simultáneos a la vista del público.

Para asegurarse de que Cristo ha expirado ya en la cruz, Pilatos pide a su paje que llame a un centurión que ha estado presente en el ajusticiamiento y que, por lo tanto, puede confirmarlo. Éste llega a la sala donde se encuentran los demás desde otra estancia adyacente a ella.

Tras acabar su conversación con Pilatos, el de Arimatea se reencuentra con Nicodemo a las puertas del palacio y juntos se encaminan hacia el Gólgota donde, desde la distancia, ven a san Juan, a la Virgen y a la Magdalena arrodillados ante la cruz, gesto que también harán, pero, en un primer momento, sin perturbar el dolor y el recogimiento de éstos. Se acercarán posteriormente a ellos (que no les habían visto hasta entonces) y ayudarán a descender el cuerpo inerte, tras lo cual, lo transportarán todos juntos a su sepultura. Estamos, como vemos, ante una obra de gran dinamismo, construida incluso recurriendo a planos de acción simultáneos y que exige, por ello mismo, de un espectador más activo que pasivo.

TIEMPO

La concreción temporal no es lo que parece importar más a Timoneda a la hora de construir sus dramas religiosos, ya que encontramos una tendencia a la indeterminación de forma clara en la mitad de ellos (*La oveja perdida*, *Auto del Nacimien-*

36. Timoneda, *Obras de Juan de Timoneda*, II, p. 94.

to, *La fuente de los siete sacramentos* y el *Auto de la Fe*) y de forma sugerida en otros tres (*Los desposorios de Cristo*, *L'esglesia militant* y *El castell d'Emaús*). Esta indeterminación o vaguedad espacial no será infrecuente en la posterior fórmula de la comedia nueva, una imprecisión que concede mucha libertad al dramaturgo. En realidad, sólo en una, *La quinta angustia*, se sigue un planteamiento lógico y constante en este sentido, ya que todo el argumento transcurre en los momentos posteriores a la Pasión y muerte de Cristo, que es, efectivamente, lo que cuenta la historia. Curiosamente es en esta misma composición, como vimos con anterioridad, donde Timoneda realizó un alarde mayor a la hora de mover a sus personajes (muchos) por una gran variedad de espacios, tanto exteriores como interiores.

Algo similar, por razones obvias, sería lo esperable del *Auto del Nacimiento*, y de hecho así se asume de manera inconsciente. Sin embargo, la circunstancia de que la mayoría de los personajes sean romeros y no pastores (sólo uno lo es, el que, precisamente, les informa del nacimiento del niño Dios) entra, en mi opinión, en contradicción con el argumento. Romeros que no conocen el acontecimiento que acaba de ocurrir pero que se dirigen a algún lugar impreciso; romeros, una vez más, ignorantes de suceso tan extraordinario pero que evidencian, especialmente uno, llamado Solino, una enorme erudición en el conocimiento del Antiguo Testamento, sobre todo en lo concerniente a pasajes en los que se profetiza la llegada del Mesías (el de Ezequiel y la puerta dorada), al milagro de la Inmaculada Concepción (la vara de Arón florecida), a la virginidad consagrada de la Virgen (el «huerto sellado» del *Cantar de los cantares* de Salomón o el pasaje de *Isaías* 7, 14), o a la prefiguración de Cristo como enviado por Dios para limpiar los pecados del mundo (Gedeón y el milagro del rocío, o el arca de Noé).

En *L'esglesia militant* nos encontramos en un momento contemporáneo al de la propia composición de la pieza, pues su mensaje eucarístico (estamos ante uno de sus autos sacramentales originales, según él mismo indica en el *introito*³⁷), se construye como un ataque directo contra la «falsa Lliga» que han levantado los herejes luteranos de Alemania, Inglaterra y algunas partes de Francia. En un entorno pastoril sui generis, los personajes históricos que se presentan (el Papa Gregorio XIII y el rey Felipe II, que aparecen ataviados como pastores) son los que proporcionan el marco temporal de la pieza. Pero, en un momento determinado, justo cuando hay que vencer a los renegados con argumentos razonados y no por medio de la simple violencia, cuando las licencias propias de la naturaleza de la composición parecen permitir que sea posible recurrir a dos Doctores de la Iglesia de autoridad contrastada para que vengan a doblegar a la Opinión sin fundamento y a la Libertad falsa, que tanto daño han causado a la doctrina católica, aparecen san Agustín y santo Tomás de Aquino, también de pastores. A pesar de que el núcleo argumental deja la sensación en el espectador de presenciar un asunto coetáneo a él, la convivencia escénica de personajes históricos pertenecientes a épocas tan dispares y que dialogan entre sí crea una cierta interferencia de carácter antirrealista que, sin embargo, no afecta al objetivo fundamental de la pieza.

37. «Ànimes contemplatives, / esposos de Jesucrist, / un col·loqui nunca vist / porte de sentències vives, / i de grans doctors previst». Ver Timoneda, *L'església militant. El castell d'Emaús*, p. 17.

Da la impresión de que el dramaturgo valenciano consideraba importante incluir siempre un espacio dramático con el que el espectador pudiera entablar una suerte de vínculo afectivo, a pesar de que ello pudiera contravenir el principio de verosimilitud. De ahí que podamos hallar alguna pieza en la que la delineación temporal nos pueda resultar un tanto singular. Eso es lo que ocurre, por ejemplo, en *Los desposorios de Cristo*, donde se dramatiza la parábola bíblica de la fiesta de bodas recogida por Mateo (22, 1-14). El espacio atemporal y etéreo por el que deambulan los personajes de índole sobrehumana (Dios padre, Cristo, Adán, Lucifer y Satanás) y alegórica (la Naturaleza Humana, el Testamento Viejo, el Testamento Nuevo, la Vida Activa y la Vida Contemplativa) se quebranta en el momento en el que aparece un personaje humano como es el soldado don Juan de Meneses, con el que dialoga Adán, y que se presenta como un veterano militar curtido en la guerra de Granada, pero también de la batalla de Lepanto; un personaje que, al romper con la linealidad temporal de la pieza, se convierte en el sujeto central de la parábola, el llamado pero no elegido, por alardear, cual soldado fanfarrón rescatado del teatro latino, del pecado capital de la soberbia. Llega así al convite:

[...] que si no dan buen capón,
 pavos, perdizes, gallinas,
 que hemos de tener quistión.
 Y más a un fuerte guerrero
 que ha obrado hechos nombrados,
 donde los más esforçados,
 temiendo mi braço fiero,
 temblaban como azogados.
 Pues en esso de Granada,
 ¡quién contara las hazañas
 que hize con esta espada
 entre la gente malvada,
 hasta abrirles las entrañas!
 ¡Hora, sú!, no hay que poner
 excusa en este combite
 en darme bien a comer,
 ¿quién lo querrá defender
 que la vida no le quite? [...]
 Es mi nombre Pimentel,
 don Joan Menezes del Canto:
 fui alférez en Argel
 en Ytalia Coronel
 y Capitán en Lepanto.
 Muy bueno será llegar
 y ponerme en buen assiento
 y del vino, y del manjar
 me den, si no haré temblar
 la tierra, y el firmamento³⁸.

38. Timoneda, *Obras de Juan de Timoneda*, II, pp. 205-206.

Termino este apartado con otro ejemplo significativo que vuelve a mostrar el interés de Timoneda por hacer cercano para el espectador de sus obras el lejano universo alegórico sobre el que se levantaban. En el Misterio de *El castell d'Emaús* el referente que recibe el público a su propia época le llega, en esta ocasión, por medio de la (re)creación espacial de la venta a la que se dirigen Cristo y sus discípulos para cenar; una prototípica venta aurisecular perfectamente reconocible. Una particularidad que tiene esta pieza es que es posible hallar en ella, aunque mínima, alguna referencia temporal concreta de orden interno: la mención a los tres días que han transcurrido ya, cuando comienza la acción, desde la muerte de Cristo, o la mención de Lucas de que ya está anocheciendo y, por tanto, es momento de buscar posada para descansar:

CRIST	Donau-me, germans, llicència, que tinc la jornada llarga.
LLUC	Com llarga? Va declinant lo sol, i s'acaba el dia, i la nit ve caminant, i vols tu passar avant? Resta en nostra companyia ³⁹ .

Referencias temporales de orden interno se hayan también en *La quinta angustia*. Además del relato que José de Arimatea y Nicodemo hacen de lo que ha acontecido justo antes de que dé inicio la acción, y que ellos han presenciado, se hace hincapié en lo que señala el relato bíblico, esto es, que se acercaba ya la noche y que era preceptivo intentar enterrar el cuerpo de Cristo antes de que se pusiera el sol, pues en ese momento se iniciaría la Pascua judía.

ACCIÓN

Entramos ya en el apartado dedicado a la acción dramática de estas obras. Se trata del componente en el que menos margen de maniobra tiene Timoneda, pues cada una de ellas lleva implantada una carga argumental de forma inherente. Es poco, por consiguiente, lo que puede modificar en este sentido en unas historias que, en su esencia, eran ya conocidas por los espectadores.

Al echar un simple vistazo a los propios títulos se advierte fácilmente también que poco puedo yo añadir en este apartado que no caiga en lo meramente descriptivo o redundante. Sin embargo, sí puede resultar ilustrativo destacar una serie de rasgos, bien de carácter global, bien particular, que sirvan para subrayar algunas claves representativas de la dramaturgia de Timoneda.

Desde un punto de vista general, construye la acción sirviéndose de un arquetípico esquema de preguntas y respuestas en el que unos personajes instruidos (muy frecuentemente pastores) ilustran a otros, desinformados, sobre asuntos de hondo calado teológico. No se trata de un planteamiento original, sino que hunde

39. Timoneda, *L'església militant. El castell d'Emaús*, p. 48.

sus raíces en la tradición del debate de raigambre medieval. Asimismo, los ignorantes de la verdad no se contentan con cualquier tipo de respuesta, y mucho menos si en ella se percibe un componente de subjetividad. Es lo que sucede, por ejemplo, en el *Aucto de la fuente de los siete sacramentos*, cuando el personaje de san Juan está intentando convencer al Sosiego y al Entendimiento de que, entre todos los Sacramentos, el más importante es el eucarístico:

ENTENDIMIENTO	Destos siete Sacramentos, dezidme, sabio Pastor, ¿a quál tenéys por mejor?
SAN JOAN	Por todos entendimientos la communió es mayor.
SOSIEGO	Pues todos siete son fé, ¿por qué éste más se engrandesce?
SAN JOAN	Porque muy más resplandesce y es justo que se le dé más honra, pues más meresce.
ENTENDIMIENTO	Dad razón, y fundamento de le dar tanta excellencia ⁴⁰ .

Se tiene que dejar, incluso, la puerta abierta a la imposibilidad de la intelección con el fin de no crear desasosiego en el auditorio. Dirá el mismo san Juan un poco después tras comprobar el fracaso de sus explicaciones:

Si no alcança jyzio humano,
por qué razón una flor
nasce distinta en color
de una tierra, y solo un grano,
y dé tan suave olor.
Pues si aquestas cosas tales
no hay razón que las entienda,
dezid, hombres terrenales,
¿cómo queréys que comprenda
los mysterios celestiales?⁴¹

Se trata, en mi opinión, de un claro mensaje dirigido al reacio público valenciano asistente a estas representaciones. Del mismo modo que los personajes ignorantes, ese público necesitaba de ejemplos bien sencillos que le permitieran acceder al significado más oculto de la alegoría. En *Los desposorios de Cristo*, por ejemplo, ni siquiera se deja opción a la posible interpretación, pues el personaje del Testamento Nuevo va desgranando uno a uno los símbolos que aparecen en la mesa del convite:

40. Timoneda, *Obras de Juan de Timoneda*, II, p. 178.

41. Timoneda, *Obras de Juan de Timoneda*, II, p. 182.

VIDA ACTIVA	Otra cosa aquí no resta; la mesa abundosa, y rica sea por nosotros puesta: antes que se haga la fiesta cuéntame, ¿qué significa?
TESTAMENTO NUEVO	La mesa, la charidad; los assientos, la obediencia; manteles, la puridad; los cuchillos, la verdad, y el salero, la sapiencia. Los ricos aparadores, altares: ministros, templo; los sacramentos, las flores: los sahumeros, y olores, las obras de buen exemplo ⁴² .

Más adelante, cada vez que se sirva uno de los platos del banquete, éstos, como las estaciones de su Viacrucis, vendrán acompañados de uno de los símbolos de la misma. Consecuencia de esa necesidad de impactos visuales directos que facilitarían la comprensión del mensaje es la aparición inicial de la alegoría de la Iglesia, protagonista de *L'esglesia militant*, «amb una artificial Església en la mà»⁴³.

Me ha llamado mucho la atención también el escabroso deleite con el que se describen detalles relacionados con la Pasión y muerte de Cristo en un par de obras. Por ejemplo, cómo se cuenta la agonía de los crucificados en el Gólgota en el *Aucto de la quinta angustia*. Pilatos, antes de entregar su cuerpo a Nicodemo y José de Arimatea llama, como sabemos, a un Centurión para que le confirme, en pormenor, si ya ha expirado en la cruz:

PILATO	Decid, Centurio, ¿qué hizistes? En campo de calavernas ¿han espirado, si vistes, los cuerpos d'aquellos tristes? ¿Quebrantastes les las piernas?
CENTURIÓN	Señor, sí; a Jesús, no, que a los otros sí quebraron, que aquél más presto espiró: como más penas passó, muy más presto le acabaron. Terribles exclamaciones hizo a Dios como a su padre; rogaba por los sayones: [...] No passó muy largo trecho que, con la lança enristrada, Longinos, no satisfecho, por aquel costado drecho

42. Timoneda, *Obras de Juan de Timoneda*, II, p. 201.

43. Timoneda, *L'esglesia militant. El castell d'Emaús*, p. 19.

dió a Jesús una lançada.
 Por el asta muy corriente
 bajó su sangre muy lista,
 con la cual, devotamente,
 lavó sus ojos y frente
 y cobró luego la vista⁴⁴.

De forma deliberadamente macabra se explica, al tiempo que se ve, el proceso de desenclavamiento y descendimiento del cuerpo de Cristo en *La quinta angustia*: José de Arimatea y Nicodemo suben a la cruz por sendas escaleras, apoyan cada uno de los brazos de Cristo en el extremo de una toalla para que no caiga, le desenclavan las manos sin usar tenazas, sino golpeando los clavos por la punta; pero con el de los pies encontrarán mayor resistencia:

NICODEMO	Tened los pies al madero; dadme essa tenaza acá.
JOSÉ DE ARIMATEA	Herid por allá primero, que hará mayor agujero en la carne, y no saldrá.
NICODEMO	Tened quedo, que ya es fuera.
JOSÉ DE ARIMATEA	¡Ay Dios, qué clavo tan grueso! ¿Quién te verá que no muera?
NICODEMO	Essa abertura tan fiera causóla estar par del hueso. Tened y desclavaré esta mano; ya hecho es ⁴⁵ .

Parece evidente que nuestro dramaturgo quería dejar el mayor impacto posible en el ánimo del espectador en lo concerniente al padecimiento que, por él, por todos, había sufrido Cristo.

Un último aspecto creo necesario destacar en este apartado: el afán que muestra Timoneda en un par de ocasiones, en los introitos a sendas piezas, por resaltar su voluntad seria, su deseo de preparar al espectador para presenciar obras en las que no van a aparecer elementos cómicos. Es elocuente porque, conocedor de que esto era precisamente lo que esperaba el público, le dará su dosis de comicidad en el introito del *Auto del nacimiento*, en una suerte de entremés protagonizado por él mismo y por el ya referido Penca Rucia. Una vez que ha transigido en ello, el propio autor avisará al final de ese prólogo cómico, a modo de llamada de atención, de que en el resto de la pieza ya no habrá lugar para el humor:

Virtuosa compañía;
 bien sé que los que aquí estáys
 un regozijo esperáys

44. Timoneda, *Obras de Juan de Timoneda*, II, pp. 95-96.

45. Timoneda, *Obras de Juan de Timoneda*, II, p. 105.

por ser noche de alegría, [...]

Pues soys hombres de primor,

escuchar

queráys todos, y callar

porque tiene a mi sentir

muy poquito de reyr

y muy mucho que notar⁴⁶.

Algo análogo encontramos en el introito de *La fuente de los siete sacramentos*, donde avisa al auditorio de que

Pues sé que no es menester

combidar aquí a reyr,

sino contemplar saber

cómo Dios se da en comer

para su gloria subir⁴⁷.

Timoneda evidencia, en estos fragmentos, una clara conciencia, por un lado, del gusto del público, pero también del de las autoridades eclesiásticas que están presentes. Dirá al respecto Wardropper que «en efecto, el tono serio es una de las contribuciones principales que hizo Timoneda al drama sacramental»⁴⁸. La severidad con la que sus mecenas protridentinos se tomaron su labor de lucha contra el protestantismo tendría mucho que ver con ello.

CONCLUSIONES

Visto lo visto, resulta difícil de justificar la consideración de Joan Timoneda como un mero plagiaro, como un simple aprendiz de dramaturgo que de manera temeraria se atrevería no sólo a presentar sus obras ante la curia eclesiástica valenciana durante la celebración de una de las fiestas claves del calendario litúrgico, sino, además, de imprimirlas para la posteridad dedicándoselas a sus benefactores. Parece claro que sabía lo que quería y, sobre todo, sabía lo que hacía. Y lo hacía en el proceloso y vertiginoso mundo teatral de mediados del siglo XVI. Su técnica dramaturgica es hija de su tiempo, y si bien podemos hallar rasgos que lo lastran a su pasado más cercano, también se perciben ya en él otros que lo colocan en el camino de la transformación teatral que se estaba produciendo. No hemos tenido tiempo de entrar en ello, pero cuestiones relativas a los recursos escenográficos y su preocupación por los detalles vinculados con la interpretación de actores así lo demuestran. Terminó citando a Alfredo Hermenegildo:

Timoneda aparece modernamente como un hombre de teatro lleno de evidentes dotes creadoras, como un escritor dramático respetable, como un difusor y editor del teatro de su época y como el guía y maestro de quienes buscaban en

46. Timoneda, *Obras de Juan de Timoneda*, II, p. 69.

47. Timoneda, *Obras de Juan de Timoneda*, II, p. 172.

48. Wardropper, 1967, p. 258.

las obras italianas un apoyo pre-textual para diseñar espectáculos y puestas en escena innovadores⁴⁹.

BIBLIOGRAFÍA

- Arróniz, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.
- Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971 [2ª ed. revisada].
- Diago, Manuel V., «Joan Timoneda: una dramaturgia burguesa», *Cuadernos de Filología*, 3, 1981, pp. 45-65.
- Diago, Manuel V., «La práctica escénica populista en Valencia», en *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano*, coord. Manuel V. Diago Moncholí, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 329-353.
- Diago, Manuel V., «Reflexiones en torno a los autos en catalán de Joan Timoneda: fuentes, lengua, público», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 47-53.
- Fernández de Moratín, Leandro, *Orígenes del Teatro Español*, Madrid, Real Academia Española, 1830.
- Froldi, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia: en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca, Anaya, 1968.
- García Santosjuanes, María del Carmen, «El teatro religioso de Joan Timoneda», en *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano*, coord. Manuel V. Diago Moncholí, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 137-161.
- Hermenegildo, Alfredo, *El teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar, 1994.
- Juliá Martínez, Eduardo, «Originalidad de Timoneda», *Revista Valenciana de Filología*, 1-4, 5, 1955-1958, pp. 91-151.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Madrid, Cátedra, 2008, 2 vols.
- Merimée, Henri, *L'art dramatique a Valencia: depuis les origines jusqu'au commencement du XVIIe siècle*, Toulouse, Edouard Privat, 1913.
- Timoneda, Joan de, *Ternario Espiritual* (ed. facsímil), ed. Eloy Díaz-Jiménez y Molleda, Valencia, Imprenta Diana, 1944.
- Timoneda, Joan de, *Obras de Juan de Timoneda*, ed. Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1947-1948⁵⁰, 3 tomos.

49. Hermenegildo, 1994, p. 193.

50. En el volumen tercero se consigna por error la fecha de 1968 en números romanos.

- Timoneda, Joan de, *L'església militant. El castell d'Emaús*, ed. J. M. Batllori, Barcelona, Edicions 62, 1967.
- Wardropper, Bruce W., *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del Auto Sacramental antes de Calderón*, Salamanca, Anaya, 1967.