LA DRAMATURGIA DE JUAN TIMONEDA

ESTADO ACTUAL DE LA CUESTION

1. VIDA, PERSONALIDAD Y ACTIVIDADES EXTRADRAMÁTICAS.

Se desconocen los datos referentes al lugar y fecha del nacimiento de Juan Timoneda [1], aunque por diversas razones se supone que fue en Valencia —él mismo se considera «natural valenciano» [2]— y en el primer cuarto del s. XVI. Se confirmaría, sin embargo, su ascendencia aragonesa caso de comprobarse que era hijo de Domingo Timoneda, *assaunador* («curtidor»), natural de Alcañiz (Teruel) y avecindado en Valencia el 26 de agosto de 1517.

Se sabe que tuvo un hermano, Matías, al que cita en su testamento y en el cuento LXI de *El buen aviso* y se supone que pudo serlo también un tal Jaime Timoneda, zurrador de pieles, contemporáneo suyo y feligrés de la misma parroquia que el escritor.

Timoneda se casa en 1541 siendo todavía zurrador de pieles, único oficio que consta en la licencia matrimonial; tiene cuatro hijos de los que se conocen diversos datos gracias al descubrimiento de abundante documentación [3] relacionada con esta familia. El que más interés ofrece es Juan Bautista, que heredó

---

[1] Así consta su nombre en las portadas de sus obras y en documentos de la época, sin la preposición que aparece tardíamente en manuales y citas bibliográficas.

[2] *Escriue Juan Timoneda* / natural valenciano *en loor del glorioso Sant Vi-/ cente Ferrer deuoto suyo...* (Cfr. DELGADO, *Contribución...*, 50).

[3] Publicada por F. MARTÍ GRAJALES, *Diccionario...*, 453-55.

a la muerte de su padre la importante librería de éste y continuó con su actividad de editor, aunque no alcanzó su eficacia.

Todos los datos conocidos revelan que Timoneda pertenecía a una familia de artesanos y que él mismo tuvo en un principio esa condición. Sin embargo, en 1547 aparece ya como librero [4], actividad que desarrolla durante toda su vida y que influye en distintos aspectos sobre el resto de sus tareas, fundamentalmente la edición de obras ajenas y la propia composición o refundición en diferentes géneros literarios.

Se desconoce cómo se realizó la formación intelectual del escritor, suponiéndose que no sería muy metódica, sino más bien asistemática, de tipo autodidacta y resultado de sus propias inquietudes y esfuerzos. Se le considera, sin embargo, como persona bien dotada y de condición ingeniosa, reconocida por sus propios paisanos [5] y como un lector muy amplio, característica favorecida por su profesión.

Interesante es su condición bilingüe [6] y la consideración de los motivos que pudieron impulsarle en cada caso a usar del castellano o del valenciano: se ha pensado en un deseo de tener en cuenta al mismo tiempo «la adhesión popular al valenciano y la castellanización de las clases altas» [7], destacando el hecho de que siendo hijo de un inmigrante aragonés, según parece, tuviera a orgullo ser natural valenciano y utilizara esta lengua como instrumento de relación. A propósito de esto, se encuentra sin estudiar todavía la posible presencia de aragonesismos en su lenguaje.

---

[4] «Sta. Cathalina. Exint de la pellería entrant en los manyans' Joan Timoneda librer olim assaonador». Libro de *Tacha Real*. Archivo del Ayuntamiento de Valencia. (Cfr. F. MARTÍ GRAJALES, *Diccionario...*, 441).

[5] Tal parece desprenderse de algunas anécdotas presentadas como autobiográficas en sus colecciones de cuentos; cfr. *El Sobremesa*, I, 5 y 88; *El buen aviso*, I, 29, 52, 61 y II, 64, 65, 66, 94 y 103.

[6] Junto a la mayor parte de su producción en castellano, escribió en catalán dos autos *(Misteri Ecclesiastich* y *Misteri del Castell d'Emaus)*, algunas canciones—una de ella glosada, según él mismo indica, «a suplicació del interés y vulgo de la gent»—así como algunos cuentos y algunas moralejas en verso de *El buen aviso* y de *El patrañuelo*.

[7] J. RUBIÓ, *Literatura catalana*, en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Barcelona, 1953, III, 920.

La información más amplia sobre la índole moral del escritor nos la proporciona su testamento [8], donde se manifiesta su interés un poco autoritario por todos los miembros de su familia, la confianza en su mujer, su sentido del orden y de la economía, su generosidad para con toda clase de necesitados, dirigida siempre por su instinto de hombre de negocios.

Timoneda muere en septiembre de 1583. Para la venta de su librería a su hijo Juan Bautista se confecciona el inventario de los fondos que, además de dar idea de la importancia del establecimiento, proporciona datos sobre la difusión de la lectura en la Valencia de la época.

No existen pruebas de que Timoneda fuera nunca impresor: las alusiones en este sentido parecen referirse al hecho de que preparó y retocó obras ajenas para su publicación y venta.

En su actividad editorial, plenamente documentada y de especial interés por lo que se refiere a la edición de obras teatrales, destaca Timoneda por su visión para distinguir las preferencias populares, su cuidado en la dirección de las publicaciones y su esfuerzo por armonizar un agudo instinto para los negocios con su amor por las letras, lo que le da la posibilidad de ser difusor de un gusto literario.

Es notable en él como creador su intensidad en el trabajo, su dedicación a los géneros más diversos y —otra vez— su constante acomodación a los gustos del público. Su época más fecunda es la comprendida entre 1558 y 1575. Sus producciones se distinguen, en opinión casi unánime de los críticos, por su falta de originalidad, en cuanto que Timoneda recoge materiales de muy diverso origen limitándose a reelaborarlos y adaptarlos según su conveniencia.

Parece que en el campo del estilo, no estudiado todavía, es donde hay que buscar el sentido de la originalidad de este escritor, así como en la técnica que emplea en sus refundiciones y en su facilidad para adaptar toda clase de obras, como ya se ha dicho, a las preferencias del público, aspecto en cuya valoración positiva o negativa no existe acuerdo por parte de los críticos.

---

[8] Publicado, al igual que el inventario de la librería, por J. E. SERRANO MORALES, *Diccionario...*, 548-55.

2. Su dedicación al teatro

El trabajo de Timoneda como editor y autor de obras teatrales coincide con el incremento de la actividad dramática en Valencia a mediados del s. XVI, en un momento de crisis que supone el cambio de la cultura humanística hacia nuevas formas de vida. Se produce entonces el abandono del valenciano como lengua para el teatro, ya que el público comprende el castellano. Con el cambio, la producción dramática valenciana va perdiendo su fisonomía autóctona, incorporándose a la corriente nacional.

Timoneda no parece estar ausente de este cambio de rumbo del teatro de su ciudad; aprovecha los ensayos y posibilidades que le ofrece la escena de la época, singularmente la imitación del teatro italiano y, al mismo tiempo, la vinculación a las formas de la tradición peninsular; con esta doble tendencia, llega a ser en muchos aspectos un punto de partida decisivo para el teatro castellano posterior [9].

Timoneda, además, resulta ser el eje donde confluyen las inquietudes culturales de la ciudad, ya que su condición de librero favorece el contacto con la clase intelectual de Valencia y con cuantos hombres de cultura se encontraran de paso en ella. Como ejemplo de esto, se ha especulado, aunque sin pruebas concluyentes, sobre el conocimiento personal de Cervantes durante su estancia en la ciudad al regreso del cautiverio (1580) [10]. Está por estudiar, a este propósito, la posible influencia del teatro valenciano sobre el cervantino [11].

La edición de obras dramáticas por Timoneda es, después de la composición de obras propias, su contribución más importante al teatro. Observando su técnica, se advierte que somete a su propia censura las obras que publica; de este modo asegura por un hábil trabajo de retoque, la supervivencia del teatro de Lope de Rueda y Alonso de la Vega.

---

9 J. M. Batllori, prólogo a *L'Esglesia...*, 9.

10 L. Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes*. Madrid, 1951, III, 112; E. Juliá, Observaciones preliminares a *Obras* de Timoneda, III, XVI.

11 R. Froldi, *Lope de Vega...*, 116.

De este último edita en 1566 *Las tres comedias*: la *Comedia Tholomea*, sobre el mismo tema de la *Patraña* 1.ª de Timoneda; la *Tragedia Seraphina* y *La duquesa de la rosa*, con el tema de la *Patraña* 7.ª y con prólogo de ambiente pastoril análogo a los de *Las tres comedias*, de Timoneda.

En 1567 Timoneda publica dos *Coloquios pastoriles* de Juan de Vergara, obra desconocida en la actualidad pero que aparece en el inventario de la librería del editor.

Más importancia tiene la edición de las obras de Lope de Rueda y la relación personal entre ambos escritores, generalmente admitida aun sin pruebas fehacientes. Timoneda representa un papel importante en la transmisión y conservación de las obras del sevillano, ya que se encarga de recoger los textos, los enmienda y añade para darlos a la imprenta.

La primera colección de obras de Rueda se publica en Valencia en 1567, muerto ya el autor: contiene *Las cuatro comedias* y *Los dos coloquios* en prosa y el *Diálogo sobre invención de las calzas* en verso. En el mismo lugar y año aparece *El Deleytoso*, colección de siete pasos. También en Valencia y en 1570 se publica el *Registro de Representantes* con seis pasos, tres anónimos y tres de Rueda, y el coloquio llamado *Prendas de amor*.

Es importante determinar el grado de intervención de Timoneda en la elaboración de los textos del sevillano: si se limitó a modificaciones de poca importancia o alteró profundamente los originales. Las opiniones más recientes [12] consideran que Rueda no tendría establecido un texto fijo y único para los pasos; Timoneda lo fijaría respetando la estructura de las obras, cuya popularidad en su tiempo resulta ser una garantía de fidelidad. Un estudio comparativo de los textos con el de las obras de Timoneda daría alguna luz sobre los rasgos de estilo en Rueda atribuibles a la redacción del editor. [13]

Interesante es la visión de Timoneda para entresacar las escenas cómicas que alcanzan autonomía de la acción principal y

[12] F. González Ollé, introducción a *Eufemia* y *Armelina* de Lope de Rueda. Salamanca, 1967, pp. 22-23.

[13] Tal estudio parece sin embargo prematuro ya que «no se encuentra bien estudiada la dramaturgia de Timoneda». Cfr. el reciente trabajo de F. González Ollé, *Catalanismos...*

constituyen *pasos* de posible utilización como entremeses: se manifiesta así el instinto —a la vez comercial y dramático— del editor.

El papel de Rueda y Timoneda en la evolución del género es el de ser difusores de nuevas tendencias: la nacionalización de la comedia italiana y la utilización de la prosa en el teatro.

En Timoneda como dramaturgo se plantea el problema de su originalidad y los límites entre sus distintas actividades de escritor, editor y librero. No pudiendo atribuirle una originalidad de contenido en la mayoría de los casos, su interés se centra en el estudio de su técnica de refundición, [14] con la que procura acercarse a la sensibilidad de sus espectadores y renovarse en contacto con el pueblo. Su estilo popular frente al culto ambiente cortesano y la preferencia de la lengua de Castilla sobre la valenciana suponen una sabia aceptación de la realidad histórica.

El catálogo de la producción dramática que, en principio, se atribuye a Timoneda es el siguiente:

a) Teatro profano:

Las tres comedias, en prosa (1559): — *Anfitrión*
— *Menemnos*
— *Cornelia*

Turiana (1564): — *Tragicomedia Filomena*
— *Comedia Aurelia*
— Farsas: *Trapacera*
Rosalina
Floriana
Paliana
— Pasos: *Razón, fama y tiempo*
Un ciego, un mozo y un pobre
Dos ciegos y un mozo
Dos clérigos, cura y beneficiado
Un soldado, un moro y un ermitaño

[14] S.-L. CHOW, *Another source...*, 55.

b) Teatro religioso:

Ternario Espiritual (1558):	*Auto de la oveja perdida*
	Auto del nacimiento
	Auto de la quinta angustia
Ternario Sacramental (1575):	*Auto de la oveja perdida*
	Misteri... Castell d'Emaus
	Misteri Ecclesiastich
2.° *Ternario Sacramental* (1575):	*Fuente de los siete sacramentos*
	Auto de los desposorios de Cristo
	Auto de la fe.

3. TEATRO PROFANO: LAS TRES COMEDIAS

En 1559 se publican en Valencia *Las tres comedias*[15], *Anfitrión* y *Menemnos* tomadas de Plauto y *Cornelia* imitada de piezas de origen italiano, especialmente de *El nigromante* de Ariosto.

El mismo autor advierte a los lectores de su propósito, que ha sido poner en escena estas obras haciéndolas breves y representables a base de combinar el uso de la prosa a la manera de *La Celestina* con las cualidades escénicas de las obras de Torres Naharro: la innovación suponía una revolución en la técnica dramática de la época.

Para conseguir esa acción dramática a partir de un material literario, Timoneda se ve obligado a condensar la trama original por distintos medios: evita los largos monólogos, reduce los elementos narrativos, concentra la atención sobre la intriga. Por otra parte, con el fin de acercarse al espectador, localiza la acción en Valencia cuando puede, hace alusiones a ciudades españolas y a cosas circunstanciales y del momento e introduce conscientes anacronismos en las costumbres.

En su tratamiento de los personajes destaca la importancia que concede al *simple* y el feliz uso que hace de él combinando

---

[15] *Las tres comedias del facundissimo poeta Juan Timoneda dedicadas al illustre Señor don Ximen Pérez de Calatayu y Villaragut, etc. Año 1559.*

las tradiciones arcaicas (sus antecedentes en la comedia latina: el esclavo) con la nueva inspiración.

En los prólogos introduce poesía bucólica por medio de cuestiones de amor tomadas del *Filocolo* de Boccaccio: con ello quizás intenta contentar el gusto de la época en todos los aspectos posibles.

3.1. La adaptación que Timoneda hace de *Anfitrión,* junto con la correspondiente de *Menemnos,* se ha considerado la primera aparición de Plauto en la escena española. El asunto de la primera, así como los incidentes, desarrollo de caracteres y plan de la obra son esencialmente los mismos que en Plauto, donde el tema y los personajes se presentan ya como un todo unitario. Sin embargo Timoneda no traduce el original latino sino que realiza una adaptación escénica de la traducción de Villalobos aparecida en 1515, según demuestra la coincidencia textual de muchos pasajes en ambas versiones y la inclusión por Timoneda del *Complimiento de la comedia...,* adición espuria que aparece fundida en Villalobos. El libre uso que Timoneda hace de su fuente demuestra [16] que no se preocupa tanto de los valores literarios como de los dramáticos y que su propósito es producir una versión representable de una obra intemporal que atrajera al animado público de la Valencia del s. XVI.

En su adaptación, Timoneda reduce la obra a las proporciones de una comedia de tres actos: para ello condensa la acción en una sola jornada que divide en diez episodios cortos cargados de acción y de humor. Por otra parte, por las correcciones de detalle que introduce, aun sin variar los sucesos y los personajes, da a su versión un espíritu completamente diferente, haciendo avanzar la acción con más rapidez y decisión que en el original latino.

El prólogo desarrolla el tema de la primera cuestión de amor de la 4.ª parte del *Filocolo* de Boccaccio, probablemente tomado de una traducción española del mismo. El mismo tema aparecerá

---

[16] A. R. Baca, *Study and comparison...,* 2.

luego en una escena de la jornada 3.ª de *La entretenida* de Cervantes, que parodia la cortesana cuestión y sus maneras aristocráticas reduciéndola a los términos de la vida cotidiana [17].

En cuanto al cuerpo de la obra, Timoneda elimina los monólogos prodigados por Plauto, con lo que ésta corre a su desenlace sin repeticiones ni trabas. Los relatos, que también obstaculizan la rapidez y el interés de la intriga, no son suprimidos, excepto uno, pero sí transformados poniendo en acción en la forma más dinámica posible las narraciones del texto latino.

Hay también algunas variantes en el tratamiento de los personajes: el *simple* se transforma en la figura clave de la obra y refleja de forma patente el cambio de civilización de la Roma antigua a la España contemporánea: el *simple*, con muchas características del *bobo* convencional, es más español que los otros personajes: conoce los proverbios de España, se manifiesta como un verdadero valenciano en sus alusiones a cuestiones locales. Por algunos de sus rasgos —fidelidad a su amo, alegría profunda, filosofía materialista, prudencia que le mantiene a ras del suelo— es un buen precedente de Sancho Panza.

La mayor variación se advierte en el cambio de las costumbres reflejadas por la obra, que suponen un cuadro vivo de las de Valencia en la época. En resumen, puede decirse que Timoneda rebajó la obra que le sirvió de modelo pero consiguió escribir otra vivaz y animada que sin duda gustó a sus contemporáneos.

3.2. La versión de *Menemnos*, más que traducción de Plauto, es probablemente una reelaboración de la traducción castellana anónima aparecida en Amberes en 1555, aunque está sin realizar el estudio comparativo que ratifique esta hipótesis.

La obra desarrolla el tema de la semejanza física de dos hermanos de sexo diferente y el argumento básico es el mismo que en la comedia latina; los hechos principales de la historia están bien reproducidos pero el conjunto presenta más independencia respecto

[17] J. P. W. CRAWFORD, *Again the 'Cuestión...*, 322. La misma 1.ª cuestión del *Filocolo* se desarrolla en el coloquio de Lope de Rueda *Prendas de amor*, así como en la obra de Lope de Vega *Premio riguroso y amistad bien pagada* y en la de Tirso *Doña Beatriz de Silva*. (Cfr. MONTESINOS, RFE, XIII, 1926, 280-3).

del original: escenas poco importantes se han omitido o abreviado y se han añadido otras, concretamente la 3 y la 7, ajenas a la obra de Plauto e imitadas con bastante fidelidad de diversos pasajes del *Libro Aureo de Marco Aurelio*, de Fr. Antonio de Guevara, especialmente de los cap. XIX, XX, XXXVI y XXXVIII, como parece comprobarse del oportuno cotejo de textos [18]. El prólogo latino está sustituido por un tema tomado de la 3.ª cuestión de amor del *Filocolo* de Boccaccio. Otra vez se observa en la refundición la supresión de los monólogos del original que no resultan importantes para el desarrollo de la acción, así como de algunos personajes secundarios: en cambio se añaden dos nuevos, tomados posiblemente de *El nigromante* de Ariosto.

Los tipos están tomados menos de Plauto que de modelos vivos copiados por el autor de su alrededor; al dar a los personajes una forma moderna, Timoneda actúa no como manipulador, sino como creador original. Lo mismo puede decirse del escenario y la atmósfera típicamente españoles de su versión: la conversación de los personajes constituye una crónica de la vida valenciana; los anacronismos son ilimitados.

Timoneda mejora el desenlace de la obra y conserva en toda ella la gracia y ligereza cómica del autor latino, que brotan de un diálogo ingenioso; el conocimiento dramático del valenciano se aprecia en la lógica construcción de las situaciones y en el rápido movimiento de la acción.

3.3. La comedia *Cornelia* aparece formada por la fusión de tres elementos diferentes: la imitación de un original castellano desconocido, la idea y el personaje del nigromante tomado de Ariosto y un paso que coincide con otro de Lope de Rueda.

La hipótesis de una obra castellana como intermediaria de la intriga, de origen italiano [19], se basa en razones internas ya que, salvo la localización de la acción, nada hay de valenciano en la versión de Timoneda; las costumbres y expresiones se inspiran en los hábitos y el lenguaje de Castilla. Por otra parte, la antigüedad aparece aquí fuera de lugar, revelando una manera de hacer

[18] Cfr. el estudio de S.-L. CHOW, *Another source...*
[19] H. MÉRIMÉE, *L'art dramatique...*, 150-4.

distinta de la del valenciano. Todo parece confirmar que Timoneda tomó el asunto de una adaptación castellana hecha entre 1555 y 1559.

De *El nigromante* proceden algunos elementos, singularmente las figuras de éste y su criado; el primero aparece con un carácter distinto al de la obra italiana en la que es un villano que no se detiene ante nada con tal de ganar dinero; el de Timoneda en cambio es un tipo hábil que vive de su ingenio, una clase superior de pícaro, elegido por el autor para solucionar todas las dificultades.

Por último al margen de la acción central hay un paso cuyo protagonista, el *simple* Cornalla, está influido por el de *Cornudo y contento* de Rueda [20]. Timoneda, comprendiendo que gusta la figura del *simple*, le da excesivo relieve, con lo que perjudica la intriga e incluso a otros personajes, originando desaciertos de composición [21]. Otro de los personajes de la obra, Polianteo, se ha considerado como posible antecedente del *Licenciado Dieta*, entremés de Antonio Hurtado de Mendoza (1620).

Respecto a las variantes del título *Cornelia-Carmelia*, se ha supuesto que el autor con la primera prefirió un tono picaresco, o que quizá se trate de una distracción reveladora si Timoneda tomó una obra extranjera e intentó disimular su origen cambiando algunos nombres pero omitiendo a veces las oportunas correcciones.

4. Turiana

En 1564 apareció en Valencia una colección de piezas dramáticas de diversos géneros bajo el título de *Turiana* [22]. Entre los problemas que plantea esta colección, el primero se refiere a las distintas fechas que aparecen en ella: 1563 para la licencia del

---

20 *Ibíd.*, 154; J. P. W. Crawford, *Spanish Drama...*, 127.

21 H. Mérimée, *L'art dramatique...*, 168.

22 *Tvriana. / En la qual se contienen di-/ uersas comedias y Farças muy elegantes y graciosas, con / muchos entremeses, y passos apazibles: agora nueuamente / sacadas a luz por Ioan Diamonte. Dirigida al muy / Illustre Señor don Ioan de Villarrasa, Gouerna/dor y teniente de Visorrey, y Capitan ge-/ neral del reyno de Valencia, mi Señor. Valencia. Ioan Mey 1564.*

Santo Oficio [23], 1564 para el libro en su conjunto y algunas de sus obras, 1565 para otras. La diferencia puede deberse a una anterior publicación de las obras sueltas o bien a que la impresión del volumen se prolongó durante los años citados.

Otro detalle interesante es que cada obra, además de llevar su propio pie de imprenta, ocupa pliego o pliegos enteros que se completan, en su caso, con alguna breve canción o glosa. Bien sea que las obras se vendieran primero sueltas y con las sobrantes se formó después el volumen, bien que desde un principio se imprimiera así para facilitar la venta independiente de cada obra si no se lograba la del libro completo, es indudable que no se descuidó el aspecto comercial. De esta forma, sin llegar a los caracteres de un volumen facticio, sí tendría *Turiana* los propios de uno apto para aumentarse a capricho aprovechando la aprobación y las licencias, que no especificaban su contenido.

No existen dudas sobre la identificación con Timoneda del *Joan Diamonte* que aparece en la portada; sin embargo, no se ha llegado a una solución incontestable al tratar el problema de la autoría real de las piezas. La mayor parte de los críticos está de acuerdo en afirmar que Timoneda solamente fue editor de las obras del volumen, ya que él mismo no dice haberlas compuesto sino sólo «sacado a luz». Según esto, habría que calificarlas como obras anónimas, ya que su procedencia queda desconocida [24]. No parece tampoco fácil proceder a una identificación del autor o autores de las distintas piezas por los aspectos intrínsecos de éstas, dado el carácter convencional de la comedia española del siglo XVI que se impone sobre la fantasía de las iniciativas individuales.

Las opiniones en favor de la autoría de Timoneda en general carecen de base, ya que no se apoyan sobre los textos y ni la métrica ni la coincidencia de algunos temas con otros de las *Patrañas* parecen razones suficientes: la primera «responde a lo

---

[23] En la advertencia a la edición facsímil preparada por la Real Academia Española en 1936 se dice que dicha licencia es de 1565 y no de 1563 «como por yerro se estampó», afirmación que no se justifica.

[24] H. MÉRIMÉE, *L'art dramatique...*, 158.

más común en el teatro de la época» [25] y en cuanto a los temas, tampoco los de los cuentos son originales de Timoneda, ni es práctica desusada en él el tratar asuntos de cualquier procedencia. Por otra parte, «la aparición de valencianismos sólo indica que son obras originales de escritores de Valencia» [26]. Lo mismo puede pensarse de las alusiones a lugares y costumbres de esta ciudad.

Más interés ofrece en este punto la consideración de la técnica de adaptación de temas anteriores que se sigue en algunas obras de la colección *(Trapacera, Filomena)* idéntica a la observada en *Las tres comedias* y en el teatro religioso de Timoneda y motivada siempre por un deseo de eficacia teatral y de comunicabilidad con el espectador. Según esto, Timoneda habría intuido el principio de la «imitación original» en la utilización de fuentes para sus obras. Asimismo, un registro de expresiones, motivos y burlas que se repiten con pocas variantes en distintas piezas parece ser una prueba en favor de la hipótesis de autor único para todas las obras de la colección [27].

Un elemento significativo en el acercamiento a lo popular, observado en las distintas obras, es la constante inserción del *simple* que interviene con su contrapunto bufonesco hasta en las escenas de mayor tensión trágica.

Respecto a la variedad de contenidos, se ha advertido que la base del argumento es unas veces una aventura amorosa que recuerda las novelas de Boccaccio; otras, la acción adopta cierto carácter maravilloso semejante al de los libros de caballerías. Las influencias más perceptibles son la del ambiente italiano en las comedias y la de Rueda en comedias y pasos.

La colección comprende dos partes claramente distintas, que dan idea de la diversidad de espectáculos en la Valencia del s. XVI. La primera parte comprende las siguientes piezas:

4.1. *Tragicomedia Filomena*: Impresa en 1564, resulta ser una reelaboración libre de la leyenda de origen helénico narrada por Ovidio en *Las Metamorfosis* y es la más antigua versión teatral

[25] E. JULIÁ, Observac. prel. a *Obras* de Timoneda, III, VIII.
[26] *Ibíd.*, XI.
[27] G. LEDDA, *Sulla Turiana...*, 160, 166 y 168.

española de esta leyenda que luego sería dramatizada entre otros por Rojas Zorrilla y Guillén de Castro. El autor pudo conocer el tema de *Las Metamorfosis* por alguna de las traducciones españolas aparecidas en Amberes, 1545 o en Sevilla, 1550.

Frente al tema, grave y antiguo, la realización de esta versión es muy moderna: en ella se percibe un esfuerzo para reducir la antigua leyenda a una serie de breves episodios esenciales que ponen directamente en acción a los personajes y se suceden con continuos cambios de escena. Se convierte así en una obra significativamente empeñada en la realización de un teatro que equilibre la soltura mímica de los pasos con el carácter literario de obras destinadas a la lectura, y supone un avance en el teatro popular que lleva a Lope por su fusión de elementos cómicos y trágicos, los cambios de lugar y el deseo de romper con las normas clásicas y acercarse al espectador [28].

Sin embargo, se ha intentado alcanzar la dignidad de la tragedia con medios aún insuficientes, ya que el autor no ha revalorizado los datos de la intriga. Domina el elemento trágico por la naturaleza misma del asunto, pero por falta de habilidad del dramaturgo, los personajes apenas manifiestan esta tragedia en sus sentimientos: su general impasibilidad es directamente contraria al interés del espectáculo [29]: Además, la obra representa sólo la inmediatez de las pasiones, no tiene preocupaciones de tipo intelectual ni hay en ella sombra de la trágica fatalidad que amenazaba a la leyenda antigua y se ha concedido muy poco a las efusiones líricas. A pesar de todo, el estilo, la versificación y el juego de parlamentos y réplicas denotan la preocupación del bien hacer.

Froldi [30] ve en esta obra un anticipo del *senequismo* que penetrará en el teatro español sucesivo por influjo del italiano y que supone necesidad de comunicación directa e inmediata con el público, por lo que predomina el espectáculo, entendido como búsqueda de intensos efectos sobre el oyente, con daño de valores más profundos.

---

[28] R. Froldi, *Lope de Vega...*, 79.
[29] H. Mérimée, *L'art dramatique...*, 178-80.
[30] R. Froldi, *Lope de Vega...*, 79.

La obra tiene también la característica, fundamental en la futura comedia española, de acomodar temas de historia o leyenda antiguas a la moralidad del propio tiempo: este moralismo que aparece en la realización de la acción permite el distanciamiento necesario para contemplar y representar las pasiones. [31]

Para atemperar el elemento trágico se recurre a la figura del *simple* imitado de los criados de las obras de Rueda y precedente inmediato del *gracioso*. El *simple* recibe en esta obra la unánime repulsa de la crítica que considera sus intervenciones excesivas, desmesuradas y fuera de lugar, convirtiendo la obra en un monstruo donde el melodrama alterna con la farsa de feria. Además, la obra está llena de detalles incongruentes, sin duda con el propósito de buscar el acercamiento al público.

4.2. *Comedia Aurelia*: Su impresión es de 1564, aunque su composición parece poder adscribirse a 1560 por algunas alusiones históricas. Tiene de la tragicomedia su intención de corregir a los hombres, así como su división en cinco jornadas, que le da una apariencia clásica. El acto 1.° contiene la exposición de la trama, en el 5.° se encuentra el desenlace con un motivo que aparece también en la *Patraña* 9.ª de Timoneda. El intermedio —indica Crawford [32] — está cubierto con un montón de cosas ajenas al asunto.

La obra se acerca a las farsas por la versificación y por la inspiración, familiar y vulgar. El asunto es calificado como muy fantástico y parece sugerido por *El nigromante* de Ariosto, y el conjunto de la obra informado del espíritu de los libros de caballerías [33].

En la pieza hay un paso que recuerda un incidente de *Tinellaria* y, con menos semejanza, otros de *Aquilana y Jacinta* de Torres Naharro.

4.3. FARSAS.

---

[31] *Ibid.*, 80.
[32] J. P. W. CRAWFORD, *Spanish Drama...*, 128.
[33] M. CAÑETE, *Teatro español del s. XVI*. Madrid, 1885, 180.

4.3.1. *Trapacera.* Se imprimió en 1565. Los estudiosos han visto en ella una ajustada adaptación de *La Lena* de Ariosto, fiel en cuanto a la trama pero independiente en los detalles que se acomodan a las exigencias del momento y del ambiente concreto de la representación; el tema recuerda también una situación usada por Plauto en varias de sus comedias.

Para el gusto de Moratín, la obra presenta «una acción cómica bien conducida, sin episodios inútiles que la dilaten o la compliquen, caracteres bien desempeñados y enredo verosímil, progresivo interés y un diálogo animado y gracioso» [34]. Hay en ella alusiones a la ciudad de Valencia y se menciona a Pedro de Urdemalas, personaje que más tarde desarrollará Cervantes y que parece pertenecer al fondo folklórico, ya que se cita en otros textos, entre ellos la *Almoneda* de Juan del Encina.

4.3.2. *Rosalina*: Calificada por Crawford [35] de esencialmente antidramática, carece de división de actos ni escenas. Desarrolla el tema de dos amigos que determinan renunciar al mundo y entran en un monasterio tras resistir con éxito las tentaciones que se les presentan. El diálogo se interrumpe en diversos momentos por las intervenciones de los criados en el papel de *simples*.

4.3.3. *Floriana*: Impresa en 1565, considera Cañete [36] que está informada del espíritu de los libros de caballerías, si bien las pocas páginas conservadas no parecen suficientes para formar un juicio sobre su naturaleza o valor. La obra es presentada en el introito por el autor como «una farça de amores», y por los personajes que aparecen en el reparto, puede suponerse que desarrolla una intriga de tipo novelesco al modo italiano.

4.3.4. *Paliana*: Impresa en 1564, no tiene división de actos ni escenas. Según Crawford [37], la sensación creada en el lector es semejante a la pesadilla de la primera escena, cuyas consecuencias

---

[34] L. Fernández de Moratín, *Orígenes del teatro...*, 206.
[35] J. P. W. Crawford, *Spanish Drama...*, 128.
[36] M. Cañete, *Teatro español...*, 180.
[37] J. P. W. Crawford, *Spanish Drama...*, 128.

se desarrollan a lo largo de la obra. Entre sus personajes se encuentran el *simple* típico de Rueda, el nigromante de Ariosto y un portugués que introduce el recurso de la variedad de lenguas. En general, a juicio de los críticos, no tiene nada que merezca alabanza.

4.4. La segunda parte de *Turiana* está formada por cinco pasos en verso proyectados, según indica el editor, como escenas introductorias. Se ha comentado su gran proximidad a los de *El Deleytoso* de Rueda, a los que son idénticos en tipos, burlas y temas, con la diferencia que va del verso a la prosa.

4.4.1. Asensio [38] separa del grupo el paso de *La razón, la fama y el tiempo*, que en realidad es un coloquio alegórico, imitación libre de *Los Triunfos* de Petrarca: es el único caso de entremés tratado sobre un material alegórico y serio, y se distingue de los otros de *Turiana* por la delicadeza de su forma, la variedad del tema y la diversidad de tono: su Natividad alegórica contradice la definición que considera el realismo como atributo característico del paso.

4.4.2. Para Asensio [39] los mejores son los pasos con ciegos como protagonistas, en asuntos de precedentes medievales. El de *Un ciego, un mozo y un pobre* afirma Moratín que es la pieza más antigua que lleva el nombre de entremés [40]. Presenta los estilos de mendigar, las oraciones usuales, y acaba con la reyerta entre los dos rivales por el puesto mejor para el oficio.

4.4.3. El de *Dos ciegos y un mozo* servía al parecer como introducción a alguna obra de Navidad. Con el mismo asunto que la

---

38 E. ASENSIO, *Itinerario del entremés*. Madrid, 1965, 41.

39 *Ibíd.*, 41.

40 L. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Orígenes del teatro...*, 204. Aun cuando hasta mediados del s. XVI no queda fijado este término en su sentido definitivo de pieza dramática jocosa y breve, intercalada en la representación de una obra seria, en un documento zaragozano de 1487 se habla ya de un *entremés de los pastores* representado en unos *cadalsos*. (Cfr. J. COROMINAS, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, 1954-7, 4 vols., s. v. *entremés*).

Patraña 12ª de Timoneda, la supera en desenfado y comicidad, pese a ser anterior a ella. El mozo Palillos, engañador de ciegos denota marcada influencia del *Lazarillo*, con uno de cuyos episodios podría compararse el paso por el engranaje de los incidentes y la individualidad del mozo. Un paso que recuerda al presente se encuentra en la *Farsa militar*, de Diego Sánchez de Badajoz.

4.4.4. El de *Dos clérigos, cura y beneficiado* trata, a la manera de Diego Sánchez, un altercado entre dos clérigos indignos, por sus respectivas obligaciones. Su pintura del clero responde a usos arcaizantes anteriores a Trento; también resultan arcaizantes «el abuso del monólogo y los vituperios insulsos, la tosquedad de sentimientos y la ausencia de matices» [41].

4.4.5. En el de *Un soldado, un moro y un ermitaño* la religión se presenta bajo los aspectos más vulgares y en el monólogo inicial del soldado sin empleo ha visto Meredith [42] una sátira por inversión del *miles gloriosus*, y opina este crítico que hay más verdad que ficción en la pintura de las mañas con que un militar licenciado procuraba ganarse el sustento en la España de su época.

5. Teatro religioso: Consideraciones generales.

Se ha considerado a Timoneda padre del auto sacramental —denominación que él insinuó [43] y que no se generalizaría hasta el siglo XVII— en el sentido de que encaminó la farsa sacramental primitiva hacia las formas que consagrarían Lope de Vega y Valdivielso acentuando la función de la Eucaristía en la vida religiosa.

En efecto, entre los acontecimientos históricos que favorecie-

---

[41] E. Asensio, *Itinerario...*, 42.

[42] J. A. Meredith, *Introito and loa in the Spanish Drama of the Sixteenth Century*. Philadelphia, 1928, 100.

[43] Así se desprende del siguiente encabezamiento: *Ternario Sacramental: / En el qual se contienen tres Auctos. / ...Tres espirituales representaciones en loor del Sanctissimo Sacramento... Valencia, Ioan Navarro, 1575. Segundo Ternario sa-/ cramental que contiene tres Auctos... Tres Auctos muy espirituales, / en loor del Sanctissimo Sacramento...*

ron el desarrollo del género, se ha citado [44] la influencia en Timoneda de la jerarquía eclesiástica que impuso el teatro religioso que se desarrolló en Valencia en la segunda mitad del siglo XVI: papel importante desempeñaron en esta influencia los arzobispos, don Francisco de Navarra y sobre todo San Juan de Ribera, cuyos deseos en orden a renovar y propagar el culto a la Eucaristía fueron secundados por Timoneda en sus obras. Por esto, se ha considerado a Timoneda [45] como un buen ejemplo de la actitud adoptada por la jerarquía, árbitro del nuevo espíritu de cambio de ideales renacentistas a barrocos, influyendo con sus polémicas, acciones y decisiones en la dirección del teatro en esta última etapa del s. XVI.

Timoneda importa a Valencia obras religiosas del tipo castellano y pretende catequizar con ellas al pueblo; de acuerdo con esta finalidad trata pocos temas, es sencillo en su pensamiento y muy primitivo en la escenificación. Por eso opina Wardropper[46] que, sin ser más que un refundidor, influyó decisivamente en la evolución del auto sacramental.

De las ocho piezas religiosas publicadas por Timoneda, seis están en castellano y constituyen una refundición más o menos profunda de piezas anteriores, probablemente farsas sacramentales de autor desconocido. En ellas Timoneda se abstiene de aparecer como autor, reclamando para sí adiciones y perfeccionamientos en las obras pero excluyendo la composición propiamente dicha, en oposición a lo que sucede con los misterios en valenciano, de los que afirma *fet* y *compost* sin circunloquios.

Pedroso [47] señala algunas farsas manuscritas que pudieron servir de base a Timoneda, comenta sus semejanzas con obras del valenciano y llega a la conclusión de que los parecidos son demasiado numerosos y estrechos como para que intervenga la coincidencia; por otra parte se ve que las citadas farsas son anteriores a Timoneda por su inferior mérito literario y porque sus títulos

---

[44] B. WARDROPPER, *Introducción...*, 335.

[45] J. FALCONIERI, *Historia de la 'Commedia dell'arte' en España.* RL, 1957, XI, 76.

[46] B. WARDROPPER, *Introducción...*, 245.

[47] M. GONZÁLEZ PEDROSO, *Autos sacramentales desde su origen hasta mediados del s. XVII.* B. A. E., LVIII, 77.

están recogidos en los más amplios de las obras de los *Ternarios*. Tomando las farsas como materia prima, Timoneda compone dramas eucarísticos con arreglo a su concepción del género, corrigiendo para ello sus modelos y mostrándose mejor crítico y redactor que escritor original. Estas producciones sustituyen en Valencia a los misterios autóctonos, obras con escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, que se representaban tradicionalmente por el Corpus pero que no se usaban específicamente como explicación eucarística. La originalidad de Timoneda en este sentido se ha considerado como de valor puramente local, ya que consistió en la sustitución de las anécdotas de los misterios por la enseñanza teológica de los autos; los espectáculos al aire libre por representaciones más edificantes y el valenciano por el castellano [48].

Estudiando la labor refundidora de Timoneda se observa que las farsas que trata reciben un triple beneficio [49]: resultan más edificantes, más al alcance del público y más cómodamente representables.

En el primer aspecto destaca la diferencia de tono de las obras: el tono serio es una de las contribuciones de Timoneda al drama sacramental, frente al elemento cómico de las farsas primitivas, procedente del drama litúrgico medieval, que permite conocer la antigüedad de una pieza del Corpus. Timoneda suprime de las farsas las situaciones de entremés y acentúa su carácter edificante. Con visible preocupación de no divagar busca exactitud y sencillez en el pensamiento y en los términos, trata con sutileza las cuestiones teológicas y generalmente conserva la estructura alegórica, en un proceso típico de la nueva dirección del drama del Corpus. Por otra parte, respeta la poesía de sus fuentes: no cambia el metro básico de las farsas, perfecciona los versos regularizando rimas y medidas y suprime las expresiones de mal gusto.

Timoneda además acerca al pueblo valenciano el asunto tratado: modifica las referencias a usos castellanos, destaca las máximas de sabiduría popular, conserva las canciones de los modelos que

[48] H. MÉRIMÉE, *L'art dramatique...*, 227.
[49] *Ibíd.*, 217.

amenizan los austeros parlamentos y emplea otras para terminar la representación. En esta agudeza para extraer posibilidades dramáticas de elementos líricos tradicionales y folklóricos anticipa aspectos capitales de la dramaturgia de Lope de Vega [50].

Frente a este predominio de lo popular por la finalidad de las obras, la instrucción de los fieles, Wardropper [51] realza los elementos cultos, justificados por el respeto a los temas, el prestigio de la jerarquía y el perfeccionamiento del género. Un detallado estudio de los textos permitirá determinar cómo se concretan y combinan ambos elementos en las distintas obras.

Por último, Timoneda, al retocar las obras, las hace más dramáticas, las acomoda a las necesidades escénicas con algunos de los procedimientos ya señalados en su adaptación de *Las tres comedias*.

6. Ternario Espiritual

Si se exceptúan los pliegos sueltos, el *Ternario Espiritual* [52] es la obra más antigua de Timoneda. Permaneció desconocido hasta 1917 en que fue publicado por el P. G. Olmedo [53]. Contiene el texto más antiguo, algo diferente, de *La oveja perdida* y dos autos, el del *Nacimiento* y el de la *Quinta Angustia*, prácticamente desconocidos hasta el descubrimiento de este ejemplar, y va dedicado al arzobispo don Francisco de Navarra, a quien el autor alaba en términos semejantes a los que emplea en 1575 al dedicar su *Ternario Sacramental* a San Juan de Ribera.

Una copia sacada del texto impreso de este *Ternario Espiritual* se encuentra en el llamado ms. Llabrés, un libro de *consue-*

---

50 *Ibíd.*, 212-3.

51 B. Wardropper, *Introducción...*, 256-8, 260, 273.

52 *Ternario spiritual | en el qual se contie-| nen tres Auctos sacados de la sagrada scriptu- | ra. Dedicados al Illustriss. y Reuerendiss. Señor | el Señor don Francisco de Nauarra Arçobispo | de Valencia. etc. Agora de nueuo compuestos | y mejorados por Juan Timoneda. Con privilegio.* Valencia, 1558.

53 F. G. Olmedo, *Un nuevo ternario...*

tas de fines del s. XVI descubierto en Mallorca en 1887 [54]. La copia es notablemente fiel al original, si bien se ha omitido en ella todo el material no esencial a la representación.

6.1. *Auto de la oveja perdida*: Es la primera de las obras del *Ternario* y la de mayor difusión dentro del teatro religioso de Timoneda. Se estrenó en Valencia el día del Corpus de 1557, durante el arzobispado de don Francisco de Navarra.

Además de su versión impresa y de la copia en el ms. Llabrés existe otra, con redacción bastante diferente, en un ms. de la Real Academia de la Historia, cuya existencia señaló ya González Pedroso [55] y que parece ejecutado por el P. Juan Bonifacio, jesuita de Villagarcía, hacia 1560.

La versión contenida en el *Ternario Sacramental* de 1575 presenta variantes que, mientras unos críticos consideran de poca importancia, para otros supone no ya una adaptación de la redacción inicial, sino una transformación desde sus cimientos, según la cual el escritor rechaza el plan artístico de la pieza que refunde. Se ha estimado que la nueva versión está hecha según los cánones de la Contrarreforma.

El tema central es la parábola de la oveja perdida, según el cap. 15 de San Lucas. Están tomados también de distintos pasajes evangélicos los diálogos entre Cristo y San Pedro.

Timoneda continúa la costumbre de encabezar la obra con una loa en dos partes: la primera al arzobispo, como persona de respeto que preside la fiesta, y la segunda a los sacerdotes, a quienes toma como representantes más autorizados de toda la asistencia. A continuación se desarrollan a lo largo de la pieza dos ideas fundamentales: perdiciones a que se deja llevar el rebaño cristiano y esfuerzos del pastor por corregir estos extravíos.

El auto es ya una pieza del Corpus completamente adaptada al sentido eucarístico: proporciona una glorificación de la presencia de Dios en el sacramento y una explicación de la naturaleza

[54] G. LLABRÉS, *Repertorio de 'Consuetas' representadas en las iglesias de Mallorca (s. XV y XVI)*. RABM, 3.ª época, V, 1901, 920-27. Cfr. W. H. SHOEMAKER, *The Llabrés Manuscript and its Castilian Plays*, HR, IV, 1936, 239-55.

[55] M. GONZÁLEZ PEDROSO, *Autos sacramentales...*, 77.

y efectos de la gracia en la consagración y comunión, según ejemplo del Concilio de Trento.

No hay en la obra conflictos ni complicaciones dramáticas, si bien en la versión de 1575 se observa la reducción de algún monólogo que queda limitado a lo esencial, así como cambios en el orden de algunas escenas para aumentar el efectismo dramático y modificaciones en la escena final, en la que el autor ha reformado el corte entero de la obra.

Importante es el elemento lírico, con expresiones de gran eficacia. El empleo del lenguaje pastoril supone fidelidad a las formas a las que estaba acostumbrado el público.

La crítica ha visto en esta obra una de las mejores del teatro religioso español anterior al s. XVII y desde luego la mejor con que se relaciona el nombre de Timoneda. Del éxito que alcanzó dan fe los testimonios de sus representaciones y reimpresiones, tanto antiguas como modernas.

Con parecida disposición dramática y casi los mismos personajes que la de Timoneda compuso Lope de Vega su obra *El pastor lobo y cabaña celestial* y con base en el mismo cap. 15 de San Lucas un auto sacramental con el título *La oveja perdida*; aquí, aunque los personajes son los mismos, la intriga difiere mucho, si bien el arte sabio de Lope ha sabido encontrar a veces los momentos líricos del auto primitivo.

6. 2. *Auto del Nacimiento*: Se considera por el momento la obra más antigua entre las religiosas de Timoneda. Está concebida como simple estructura didáctica dialogada que permite exponer la doctrina de la Natividad. El coloquio de romeros que forma su estructura se caracteriza por su rudeza y falta de artificio dramático. Se han citado entre sus posibles antecedentes la *Representación del Nacimiento* de Gómez Manrique, las *Églogas de Navidad* de Juan del Encina y Lucas Fernández y el *Auto pastoril castellano* de Gil Vicente.

Al final de la obra aparece una canción de 20 versos que resulta ser las *Coplas de Antequera* contrahechas a Navidad, de marcado sabor popular y bastante perfección dentro de su tipo estrófico.

6.3. *Auto de la quinta angustia*: Sería el más antiguo de los de su autor si se confirmara la atribución a Timoneda sugerida por Gillet [56] de la pieza anónima del mismo título impresa en Burgos en 1552, pese a que la relación entre ambas versiones —Burgos y *Ternario*— parece difícil de determinar; tal vez el primer texto sirviera de base directa al segundo, o quizás existiera una redacción más temprana de la que derivarían ambas, ya que el tema dramático es extremadamente popular.

No se trata de un auto sacramental, sino de un seudomisterio para Semana Santa, carece de poder dramático; pero su lirismo le infunde un espíritu devoto.

La versión de Timoneda tiene introito y argumento, que faltan en la anterior, así como alguna otra escena adicional: las indicaciones escénicas son más detalladas y más breve la escena del descendimiento, a tono con la petición a los espectadores en el introito de que «no hagan extremos en llorar». Destaca el elemento lírico, singularmente el villancico final.

El auto parece proceder [57] del anónimo del *Descendimiento de la Cruz* del *Códice de Autos Viejos*: hay un paralelismo constante en ambas obras, manifiesto sobre todo en algunos monólogos cuya dependencia es patente, incluso con analogías de detalle, pero Timoneda dramatiza más la acción, gradúa y ordena mejor las escenas y da más vida y movimiento a los personajes, si bien a juicio de Olmedo [58], no consigue el aire de solemne tristeza del auto primitivo, no ahonda como él en el sentido del misterio ni da al descendimiento los toques de brioso realismo del auto manuscrito.

7. Los Ternarios Sacramentales.

En 1575 y en un mismo volumen se imprimen en Valencia los dos *Ternarios Sacramentales* que contienen seis autos, tantos como años transcurridos desde la incorporación de Ribera a la diócesis hasta la fecha de impresión; sin embargo los autos no siguen el orden cronológico de su representación.

---

[56] J. E. Gillet, *Timoneda's (?) Aucto...*
[57] E. Juliá, Observ. prel. a *Obras* Timoneda, II, XXIII-XXIV.
[58] F. G. Olmedo, *Un nuevo ternario...*, 295.

En el primero, además de la reedición de *La oveja perdida*, se encuentran los dos autos en valenciano, únicas piezas de ese género que se conocen en la literatura catalana. Se ha explicado el hecho de que estén en valenciano por el peso de la tradición, ya que esa era la lengua de los *misteris* hasta que fueron reemplazados por los autos en castellano, y, sobre todo, por la influencia de Ribera en este sentido.

Estos autos son dos piezas sencillas, sin demasiado movimiento escénico y muestran una clara actitud de ruptura con la tradición dramática medieval que se refleja en distintos aspectos: los temas y problemas espirituales tomados de la realidad diaria son distintos, las técnicas más elaboradas y la ambientación escénica más compleja. Su núcleo temático es una discusión entre los ideales de la Reforma y la Contrarreforma, con una defensa apasionada de éstos últimos y, como final, el homenaje a la Eucaristía. Reflejan el espíritu ascético y didáctico de la Contrarreforma militante y son las primeras muestras del género que alcanzaría su plenitud con Lope y Calderón. Con planteamientos todavía vacilantes, pretenden divulgar entre las capas populares los principios definitivos de Trento.

Casi todos sus personajes —actuales, históricos o alegóricos— aparecen como pastores, de acuerdo con los gustos de un público sensible a los tópicos pastoriles puestos en circulación por la literatura renacentista.

7. 1. *Misteri... Castell de Emaús*: En esta obra parecen haberse soldado distintos elementos: un paso, algunos versículos del Evangelio y una disertación eucarística. El primero es una acción realista, breve y subalterna, inspirada en el paso de *Las aceitunas* de Lope de Rueda: es la primera escena de la obra, se desarrolla en castellano y va unida a la acción principal sólo por localizarse en la posada de Emaús; tras el último verso, para aislarla del contexto, aparece la indicación «fin».

La segunda parte se basa en el cap. 24 de San Lucas, a quien sigue el autor con estricta fidelidad, hasta el punto de llevarle a contradecirse con la primera escena que tomó directamente de

su modelo sin adaptarla a la nueva situación [59]. En la tercera se reproduce la conversación de los discípulos con un personaje alegórico sobre sus dudas acerca de la Eucaristía, para lo que debió de servir de modelo algún tratado dogmático o un auto docto: la tarea de Timoneda aquí parece más de versificador que de inventor. Para ambientar la pieza se han tomado elementos de la liturgia del día del Corpus. La obra termina con el elogio del misterio eucarístico.

El contraste entre el uso del valenciano por los personajes nobles de la obra frente al castellano del breve episodio inicial ha sido interpretado por Batllori [60] como una posible valoración de la lengua autóctona en relación con la castellana, bien por parte del propio Timoneda o por el arzobispo Ribera, de acuerdo con sus intenciones político-religiosas.

7.2 *Misteri Ecclesiastich*: Por sus referencias a personajes y sucesos de la época, se calcula que debió de escribirse y representarse en 1573; además de la extensa parte reservada a la actualidad, tiene otra destinada, como todos los autos, a la proclamación de verdades eternas.

El mismo Timoneda subraya el carácter alegórico de la obra que lleva a escena símbolos apenas transformados en personajes de teatro, abstracciones que el autor no consigue animar; hay también personajes históricos y contemporáneos presentados como pastores para dar al conjunto apariencia de unidad.

Los progresos de la religión reformada dan ocasión a Timoneda para escribir esta alegoría sobre la angustiada situación de la Iglesia en el s. XVI y un intento de propaganda de una de las partes contendientes. La primera parte de la obra es, pues, un comentario sobre sucesos contemporáneos. La central es una discusión de los teólogos reformadores contra San Agustín y Santo Tomás, que simbolizan la tradición según la cual fundamenta la Iglesia sus principios doctrinales. La última parte se hace netamente didáctica y en ella se adoctrina sobre los deberes cristianos y el misterio de la Eucaristía.

[59] H. MÉRIMÉE, *L'art dramatique...*, 199.
[60] J. M. BATLLORI, prólogo a *L'esglesia...*, 7.

Se utilizan en la obra con grandes variantes pensamientos de la *Farsa del sacramento de Peralforja* del *Códice de Autos Viejos*, a los que se da un amplio desarrollo.

7.3. *Fuente de los siete sacramentos*: Representado este auto en 1570, parece una refundición de la *Farsa del sacramento de la fuente de San Juan* del *Códice de Autos Viejos* y tiene semejanzas con otras piezas del mismo códice como el *Auto del Magná* y la *Farsa del sacramento de los sembradores.*

Timoneda añade un introito y argumento, pero en su obra no hay casi acción y el conjunto está abreviado con respecto al modelo: las diferencias que resultan de esta reducción no versan sobre accidentes literarios, sino que enlazan con las costumbres de cada tiempo: simplificación del monólogo inicial para dar a la pieza un aire más sencillo; supresión de los lances cómicos, inconvenientes como parte de la composición, en un manifiesto empeño de anteponer la formalidad a todo. Las dos obras, farsa y auto, se convierten así en un reflejo del espíritu y las costumbres de dos épocas distintas; la primera confina todavía con los siglos medios; el segundo, con su apacible gravedad, se adapta a las exigencias que surgen como consecuencia de la aparición del protestantismo.

Junto a la mayor tendencia alegorizada, se advierte en Timoneda un mayor cuidado para tratar los conceptos teológicos. Con ligeros cambios, consigue ajustar al mismo tiempo el estilo y la doctrina de la vieja farsa.

El elemento que destaca en el auto es el lirismo: Timoneda elimina y corrige los peores versos de su modelo y agrega otros que se acreditan por su belleza, elevando el nivel artístico de la obra: incluso en un pasaje glosa unos versos del original con objeto de resaltar su belleza y prolongar su efecto. Se recuerda a este respecto que con Lope y Calderón la glosa pasa definitivamente a formar parte de los recursos poéticos del auto sacramental.

7.4. *Auto de los desposorios de Cristo*: La fecha de su composición y representación parece oscilar entre 1571 y 1575. Pese a

la explanación al título, que indica que la obra «estaba estragada por culpa de los malos escriptores», no se conoce el original que Timoneda probablemente refundió en este auto. La obra refleja el empeño del autor, cuyo esfuerzo a veces se percibe haciendo perder al conjunto la flexibilidad de la vida a fuerza de apariencia y corrección [61].

Presenta la parábola del matrimonio del hijo del rey según el cap. 22 de San Mateo e incluye el tema de la exhibición de los instrumentos de la Pasión, que parece imitado del anónimo *Auto de las donas* del *Códice de Autos Viejos* y recuerda la *Representación del Nacimiento,* de Gómez Manrique.

7.5 *Auto de la Fe*: Es una versión de la *Farsa del sacramento llamada Premática del Pan* del mismo *Códice de Autos Viejos*; para interesar al pueblo en el espectáculo, el desconocido autor de la farsa toma de una escena familiar del mercado la alegoría con que envuelve el dogma de la Eucaristía.

En Timoneda se observan algunos cambios al trasladar a Valencia las referencias a la venta de pan en Castilla. El *Vicio,* personaje de la farsa, es llamado *Hombre* en el auto, aunque no se alteran sus rasgos con este cambio. El villancico inicial resulta superior en Timoneda por sus acertadas enmiendas al de la farsa y por la alusión a la bondad sobrenatural del Pan. Otros villancicos de la farsa que eran sólo ocasión de regocijo han sido suprimidos.

En resumen, Timoneda castiga los defectos de la farsa: corrige su inconsistencia en algunos pasajes, cuida la regularidad poética, suprime locuciones pintorescas o rústicas para elevar el tono del conjunto, acentúa la palabra justa y se esfuerza por conseguir la enseñanza del misterio de la Eucaristía. Para ello a veces reduce el efecto poético de un concepto conformándolo a la ortodoxia teológica, por lo que emplea vocablos más eruditos que en la farsa.

MARIA DEL PILAR ARÓSTEGUI

---

[61] H. MÉRIMÉE, *L'art dramatique...*, 207.

BIBLIOGRAFÍA

Las obras aquí recogidas se citan abreviadamente en el texto por el apellido del autor y primeras palabras del título seguidas de puntos suspensivos.

Lamento que no me haya sido posible la consulta de los estudios de DÍAZ-JIMÉNEZ, GARCÍA BOIZA, JOHNSON, MARISCAL DE GANTE, PETERSON y WOLF, que incluyo sin embargo para constancia de los mismos.

a) EDICIONES:

(Se hace constar sólo las de carácter dramático aparecidas con posterioridad al trabajo de P. DELGADO, *Contribución...*, cfr. ESTUDIOS).

Amphitrion and *Los Menemnos:* An Edition of the First Two Plays of Juan de Timoneda's *Las Tres Comedias*, with an Introduction on Plautine Influence, by Holland Peterson. Tesis doctoral inédita: University of Toronto, 1961.

L'esglesia militant. El castell d'Emmaus. A cura de J. M. Batllori. Barcelona, Edicions 62, 1967. 56 págs.

b) ESTUDIOS:

A. R. BACA, *A study and comparison of the Amphitryon Theme in Francisco de Villalobos and Juan de Timoneda.* Hispanofila, XXXV, 1969, 1-17.

M. BAQUERO GOYANES, en ed. de *El Patrañuelo.* Madrid, Magisterio Español, 1968.

J. M. BATLLORI, en ed. de *L'esglesia militant.*

J. P. W. CRAWFORD, *Again the 'Cuestión de amor' in the Early Spanish Drama.* HR, I, 1933, 319-22.

Auto de la quinta angustia que Nuestra Señora passó al pie de la Cruz. RR, III, 1912, 180-300.

Notes on the 'Amphitrion' and 'Los Menemnos' of Juan de Timoneda. MLR, IX, 1914, 248-51.

S.-L. CHOW, *Another source for Timoneda's 'Menemnos'.* BC, XXI, 1969, 52-56.

P. DELGADO, *Contribución a la bibliografía de Juan de Timoneda.* RL, XVI, 1959, 24-56.

E. DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, en ed. del *Ternario Espiritual.* Valencia, Imprenta Diana, 1944.

R. FERRERES, en ed. de *El Patrañuelo.* Madrid, Castalia, 1971.

A. GARCÍA BOIZA, en ed. de *La oveja perdida.* Salamanca, Manuel Pérez Criado, 1921.

F. G[ARCÍA] OLMEDO, en *Un nuevo ternario de Juan de Timoneda,* RyF, XLVII, 1917, 277-96, 483-97; XLVIII, 1917, 219-27 y 489-96.

J. E. GILLET, *A note on Timoneda,* MLN, XLIV, 1929, 385-9. *Timoneda's (?) Aucto de la Quinta Angustia,* MLN, XLVII, 1932, 7-8.

M. E. JOHNSON, en ed. de *The Aucto del Castillo de Emaus and the Aucto de la Iglesia.* University of Iowa. Studies Spanish Language and Literature. December, 1933.

E. JULIÁ, en ed. de *Obras,* 3 vols., Madrid, Sdad. de Bibliófilos Españoles, 1947-48.

Originalidad de Timoneda, RVF, V, 1955-58, 91-151.
G. LEDDA, *Sulla 'Turiana' di Juan de Timoneda*, Miscellanea di studi ispanici, Pisa, 1966-67, XIV, 150-69.
M. MENÉNDEZ PELAYO, Advertencia a las *Obras completas*, I, Valencia, 1911. (Reproducido en *Obras completas* de MENÉNDEZ PELAYO, *Varia*, II, 53-54. Santander, 1951).
H. PETERSON, en ed. de *Amiphtrion*.
F. RUIZ MORCUENDE, en ed. de *El Patrañuelo*. Madrid, Espasa-Calpe, 1930. (Clásicos Castellanos, 101).
J. SANCHIS GUARNER, *Dos autos sacramentales en català escrits a instància de sant Joan de Ribera*. Serra d'Or, octubre 1960, 10-12.
R. SCHEVILL, en ed. de *El buen aviso y portacuentos*, RH, XXIV, 1911, 171-254.
F. J. WOLF, *Juan de Timoneda*. Wiener Jahrbücher der Literatur, CXXII, 1848.

c) OBRAS VARIAS, de interés para el tema:

O. ARRONIZ, *Influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid, Gredos, 1969.
C. A. BARRERA Y LEIRADO, *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro Español Antiguo desde sus orígenes hasta mediados del s. XVIII*. Madrid, 1860.
J. P. W. CRAWFORD, *The Spanish Drama before Lope de Vega*. Filadelfia, 1937 [2].
L. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Orígenes del teatro español*, en *Obras*, BAE, II, Madrid, 1846.
R. FROLDI, *Il teatro valenzano e l'origine della commedia barocca*. Pisa, 1962. Traducido en ed. revisada y ampliada con el título de *Lope de Vega y la formación de la comedia*. Salamanca, Anaya, 1968.
J. P. FUSTER, *Biblioteca valenciana de escritores que florecieron hasta nuestros días*. (Con adiciones y enmiendas a la de Don Vicente JIMENO). Valencia, 1827-30.
B. J. GALLARDO, *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos formado con los apuntamientos de — — coordinados y aumentados por* M. R. ZARCO DEL VALLE y I. SANCHO RAYON. Madrid, 1889 (Ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1968).
F. GONZÁLEZ OLLÉ, *Catalanismos e intervención de Timoneda en las comedias de Lope de Rueda*. Comunicación al IV Congreso Internacional de Hispanistas. Salamanca, 1971.
R. L. GRISMER, *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega*. New York, Hispanic Institute, 1944.
E. JULIÁ, *La literatura dramática en el s. XVI* en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, dirigida por G. DÍAZ PLAJA, III, Barcelona, Barna S. A., 1953.
J. MARISCAL DE GANTE, *Los autos sacramentales desde sus orígenes hasta mediados del s. XVIII*. Madrid, Renacimiento, 1911.
F. MARTÍ GRAJALES, *Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecieron en el Reino de Valencia hasta el año 1700*. Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, 1927.
H. MÉRIMÉE, *L'art dramatique à Valencia depuis les origines jusqu'au commencement du XVIIe siècle*. Toulouse, Privat, 1913.
J. E. SERRANO MORALES, *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas de Valencia*. Valencia, 1898-99.
B. W. WARDROPPER, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*. Salamanca, Anaya, 1967.