

*Teatre valencià, teatre mallorquí:  
notes a dues obres cinccentistes*

[Valencian theatre, Majorcan theater:  
notes to two plays of the Sixteenth Century]

PEP VALSALOBRE

*Institut de Llengua i Cultura Catalanes (UdG)*

pep.valsalobre@udg.cat

**RESUM:** Malgrat que *L'Església militant* de Timoneda i l'anònima *Representació de la Mort* són dues obres ben conegudes de la historiografia literària catalana, aquest paper vol incidir en dos detalls indicatius de la modernitat d'aquestes obres. En el cas de l'acte sacramental valencià es posa èmfasi en la crítica de l'autor a l'actitud dels representants terrenal (Felip II) i espiritual (Gregori XIII) del catolicisme enfront del cristianisme protestant, més enllà de la ineficàcia de llurs actituds; pel que fa a la mallorquina *Representació de la Mort* es revisa una escena crucial de l'obra que ha estat deficientment interpretada i que demostra l'alineament de l'anònim autor amb els corrents més compromesos amb l'espiritualitat de la seva època, lluny del context de les fonts i models tardo-medievals en què s'inspira.

**PARAULES CLAU:** teatre català modern, Joan Timoneda, acte sacramental, *L'Església militant*, *Representació de la Mort*, manuscrit Llabrés

**ABSTRACT:** Although Timoneda's *L'Esglesia militant* and the anonymous *Representació de la Mort* are two well-known works of Catalan literary historiography, this paper wants to focus on two indicative details about the modernity of these works. In the case of the Valencian sacramental act, it is focused on the criticism of the autor on the attitude of the earthly representatives (Philip II) and spiritual (Gregorius XIII) of Catholicism against Protestant Christianity, beyond their inefficiency attitudes; as for the Mallorcan *Representació de la Mort*, a crucial scene of the work is reviewed that has been poorly interpreted and it shows the alignment of the anonymous author with the streams most committed to the spirituality of his time, far from the context of the late-medieval sources and models in which it is inspired.

**KEYWORDS:** modern catalan theatre, Joan Timoneda, sacramental acte, *L'Esglèsia militat*, *Representació de la mort*, Llabrés manuscript

Recepció: 08/09/2017. Acceptació: 01/10/2017. Publicació: 15/12/2017

*L'Església militant* i la *Representació de la Mort*, un text dramàtic valencià i un de mallorquí, van ser compostos tots dos a la segona meitat del Cinccents. El primer és obra d'un ben conegut llibreter de professió, editor, refonedor de textos, importador i difusor de novetats, traductor, creador literari per a un públic 'ampli'; el segon, en canvi, és d'un autor mallorquí anònim.

No entraré en descripcions generals dels autors i obres ni m'entretindré a exposar la síntesi argumental de les dues peces. Són aspectes sobradament coneguts que em permeten accedir directament als fragments que m'interessa analitzar, després de fer un breu recordatori de l'activitat crítica al voltant de cadascun dels dos textos.

### 1. *L'Església militant*

El *Misteri ecclesiàstich en lo qual se tracta com la Església Militant ve desterrada de Inglaterra y se departex de França y de Alemania fugida. Compost per Joan Timoneda en lloor del Sanctíssim Sagrament* ha estat editat en diverses ocasions: Johnson (1933: 43-63), Juliá (1948: 143-163), Molas (1967) i Massot (1983b).<sup>1</sup> Més enllà de les mencions al conjunt de l'obra dramàtica de Joan Timoneda en les obres generals sobre el teatre valencià (Merimée 1913, Frolidi 1962, Juliá 1955-1958, Oliva 1999) o en les monografies dedicades a aspectes concrets d'altres obres teatrals seves (Diago 1981, González 1979-1980 i 1982, Guarino 1996), la bibliografia específica sobre els seus actes sacramentals és prou extensa: des de Wardropper (1953), que va remarcar la importància de la tasca de Timoneda en l'evolució del gènere a la literatura peninsular («Sus obras son la clave de la transformación

---

\* Aquest treball s'insereix en les recerques del projecte FFI2015-70095-P del MINECO. Agraïxo les observacions amb què l'han enriquit Marta Castaño, Eulàlia Miralles, Albert Rossich i Marc Sogues.

1 L'edició de Massot reproduceix la de Molas (1967) amb «canvis de puntuació i petites esmenes» (1983b: 14).

de la farsa sacramental anònima en el auto sacramental precalderoniano», 1953: 245),<sup>2</sup> quan va posar de manifest la doble manipulació del llibreter valencià —el qual alhora que en depurava els elements grollers i còmics en millorava aspectes formals—, fins a Diago (1991), passant per García Santosjuanes (1984). Els únics estudis monogràfics que conec sobre els dos actes (majoritàriament) en llengua valenciana són els de Johnson (1933), Sanchis (1960), Molas (1967) i Diago (1991).

El treball pioner d'Henri Merimée —excessivament i erròniament sever en les seves acusacions de plagiari contra Timoneda— va posar l'accent en el caràcter original dels dos actes sacramentals en llengua valenciana (tot i concretar les fonts d'alguns passatges d'*El castell d'Emmaús: el Paso de las aceitunas* de Lope de Rueda i Lc 24), en relació amb els altres quatre actes en llengua castellana,<sup>3</sup> tots refoses d'obres anteriors. L'hispanista francès va emfasitzar també l'ascendent de l'arquebisbe Joan de Ribera en la renovació del teatre religiós valencià de la segona meitat del XVI, dins del qual s'emmarquen els actes sacramentals timonedians, els quals haurien estat específicament encarregats pel patriarca Ribera al llibreter valencià (Merimée 1913 [1985: 191-226, esp. 192-202]).<sup>4</sup>

García Santosjuanes (1984), en canvi, va matisar la dependència de les propostes dramàtiques sacres de Timoneda respecte de l'arquebisbe, per tal com algunes d'aquestes s'havien publicat o havien estat representades abans de l'arribada de Ribera a la seu valenciana (1569) tot i ser publicades més tard (p. e. *El castell d'Emmaús*, amb tota probabilitat representat al 1568). García va establir també una triple classificació en la reformulació del gènere de l'acte

---

2 I encara: «Timoneda es el puente que une el territorio enmarañado de las farsas sacramentales con el parque cultivado de los autos sacramentales precalderonianos» (Wardropper 1953: 272).

3 Merimée desconeixia aleshores el volum *Ternario espiritual*, imprès al 1558, i tractava només dels dos volums *Ternario sacramental* i *Nuevo ternario sacramental* publicats al 1575. Sanchis (1960), que seguia fil per randa les conclusions de Merimée, també n'era desconeixedor (tot i els treballs anteriors de García Olmedo 1917 i de Johnson 1933).

4 La tesi que els actes de Timoneda són fets a instància de Ribera va romandre inalterada en la bibliografia posterior (Sanchis 1960; Molas 1967: 10; Massot 1983b: 11) fins a les aportacions de García Santosjuanes (1984) i Diago (1991).

per Timoneda, des de les obres que eren una mera continuïtat de la farsa sacramental, les que presentaven ja elements innovadors (entre les quals hi ha *El castell d'Emmaús*), fins a les que responien plenament a les característiques de l'acte sacramental precalderonià segons Wardropper i, paral·lelament, a les exigències dogmàtiques i pedagògiques tridentines (entre les quals hi ha *L'Església militant*).

Finalment, Nel Diago (1991) va enfocar, encertadament a parer meu, el tema de la llengua dels actes timonedians en funció del destinatari així com la relativa independència de les seves propostes literàries respecte de l'autoritat eclesiàstica, contradient així algunes de les afirmacions historiogràfiques establertes fins aleshores.

M'interessa ara i aquí examinar un aspecte concret de *L'Església militant*: el de l'obra inserida en la lluita contra el protestantisme. Com ja va remarcar García Santosjuanes (1984: 156): «El *Aucto de la Iglesia* es la única obra en la que Timoneda dirige un ataque abierto contra la herejía protestante». Efectivament. Però potser es podria precisar quina és la visió que ofereix l'obra sobre com ha de ser exactament aquest combat perquè sigui eficaç. Recordem un breu i significatiu fragment de l'escena V sobre aquesta qüestió: els defensors terrenals suggerits per Crist a Església —angoixada per l'avanç protestant a Europa—, és a dir, Gregori (Gregori XIII) i Felip (Felip II), representants del poder espiritual i terrenal en els països catòlics, han conversat amb Església en l'escena anterior, i en aquesta estableixen contacte amb els personatges representatius del protestantisme: Opinió i Llibertat.<sup>5</sup>

---

5 Transcripció segons l'edició de Massot (1983b: 170-172) a la vista de l'edició de Johnson (1933), amb algun canvi de puntuació. Recupero la forma *ab* de la preposició perquè considero abusi regularitzar-la en la forma postfabriana (veg. Rossich 2006).

[Escena V]

[...]

FELIP

Muiren, que no es pot sofrir  
d'oïr estes semblants coses!

ESGLÉSIA

Suplic-te, Felip, reposes;  
vejam si els puc convertir  
ab paraules amoroses.

Fills de les entranyes mies,  
amats, servits i volguts,  
coneixeu que anau perduts;  
seguïu, deixant falses vies,  
lo camí de les virtuts.

OPINIÓ

Vés-te'n, que no hi ha remei.

ESGLÉSIA

Mirau que só vostra mare;  
obeïu, puix vos empare,  
a Felip pastor per rei  
i al vell Gregori per pare.

OPINIÓ

No conec ja rei ni roc,  
ni pare en Roma assignat  
que en mi tenga potestat.

GREGORI

Baste que et conega el foc!

OPINIÓ

Qui parla tan mal criat?

FELIP

Ja no es pot sofrir, tacany,  
que parles d'eixa manera  
contra qui et vol i et prospera.

OPINIÓ

Vine, doncs, si pretens guany.

FELIP

Guany i mèrit, sus, espera!

OPINIÓ

Que penses de derrocar-me?

FELIP

Sí, ab lo favor de Déu:  
terror vas, jugues de peu.

OPINIÓ

No penses temoritzar-me...

FELIP

Coneix ja lo poder meu!

[Escena VI]

*Ací llança Felip a l'Opinió,  
i entra sant Agustí, pastor, i  
sant Tomàs, pastor.*

AGUSTÍ

Tin-te, Felip, no el maltractes;  
Opinió, alça't de terra.

FELIP  
Que muira lo qui fa guerra  
a l'Església en sos mals tractes,  
i ab dos mil vicis s'aferra;  
i és la causa esta pastora  
que Llibertat se nomena.

ESGLÉSIA  
Benveguts, amics molt cars,  
Agustí, Tomàs, pastors  
egregis, savis doctors,  
espilleres i pilars,  
de ma casa defensors.

TOMÀS  
Sossega't, no tingues pena;  
Església, abraça'ns, senyora  
de bondat i gràcia plena.

[...]

El fragment és transparent i les actituds violentes de Felip i de Gregori han estat remarcades per tots els estudiosos que s'hi han referit, des de Merimée.<sup>6</sup> Fa temps que García Santosjuanes (1984: 156) va fer observar com «la actuación de los poderes terrenales se revela insuficiente», sense entrar a detallar el perquè d'aquesta 'insuficiència'.<sup>7</sup> Però no és només una qüestió d'insuficiència o d'ineficàcia. Crec que Diago (1991: 53) afinava més quan afirmava que «podría tratarse de una crítica ideológica sutilmente expuesta». Diago llançava la hipòtesi que l'obra va ser escrita íntegrament en català perquè anava dirigida a una comunitat de monges. Quan Felip i Gregori s'enfronten a Opinió i Llibertat

lo hacen de manera poco amorosa, con improperios e, incluso, golpes, que no son bien vistos por la Església [*sic*]. Sólo la intervención reposada y sesuda de los pastores Agustí (San Agustín) y Tomàs (Santo Tomás de Aquino) conseguirá que las ovejas vuelvan al redil. Quizá esta manifiesta preferencia por los métodos racionales frente al uso de la fuerza bruta tenga algo que ver con la posible sensibilidad femenina del público al que se dirigía.

---

6 De fet, Merimée, sorprenentment, tan sols acusa de violent el rei Felip II (1913 [1985: 202]).

7 Altres estudiosos, com Solervicens (s.d.: 34) també han remarcat la diversa actitud d'uns personatges i altres, sense arribar, però, a cap reflexió sobre la qüestió: «La reacció de Gregori XIII i Felip II és directa i violenta; en canvi, sant Agustí i sant Tomàs són més efectius optant per una conversió per mitjà de la paraula» (expressió reproduïda també a Solervicens 2016: 128).

Diago, doncs, utilitzava aquesta reflexió per justificar un destinatari femení per al qual es devia compondre l'obra. Ell mateix reconeixia que era un argument discutible. En canvi, els seus altres dos arguments, segons com, semblen més sòlids: el primer són els apòstrofes a les «Ànimes contemplatives / esposes de Jesucrist» (a l'introït) o les interpel·lacions de l'Església («Coneixeu-lo, amigues mies?») o de Jesucrist («Filles de Jerusalem...») al públic; el segon, argumenta que com que la primera part de l'obra està basada en gran part en el *Càntic dels càntics*, i, d'altra banda, sabem que Luis de León va traduir aquest llibre veterotestamentari a petició d'una monja, *ergo* això referma la probabilitat d'un públic de religioses com a destinatari. Aquest darrer és també, a parer meu, un argument prou fràgil.

Ho havíem anunciat molt succintament a Rossich & Valsalobre (2011: 55): «Timoneda expone de manera patente una crítica de las actitudes violentas de los personajes contemporáneos, los poderes terrenales, que se muestran ineficaces, mientras que la actitud dialogante de los teólogos resulta triunfante».

Potser convé recordar que a l'escena IV, la prèvia al fragment transcrit, quan Gregori i Felip conversen amb Església, el papa i el rei rememoren un episodi molt significatiu sobre la mena de 'solució final' que sostenen els dos personatges pel que fa als heretges: la matança d'hugonots a l'agost del 1572 a París i a França, en temps de Carles IX, començant per l'*almirant* (Coligny) «i trenta mil en un mes», com recorda el papa (!); ara, regnant Enric III (entronitzat al 1574), se'n destaca que «son coltell / mostra als infels per on passa», com esmenta Felip. Aquesta és la carta de presentació que Timoneda ens proposa per als dos personatges: els veiem en escena rememorant quasi amb fruïció escenaris prou sangonosos.

Comptat i debatut tot, doncs, em fa l'efecte que la direcció en què hem de valorar el text de Timoneda és en el de la desautorització completa de les figures terrenals representatives del poder temporal i espiritual, el rei i el papa. No és que, com es diu, siguin més 'efectius' Agustí i Tomàs amb el diàleg que no pas Felip i Gregori amb l'hostilitat; és que aquests segons no solament no són gens efectius, sinó que, al contrari, mitjançant la seva violència refermen l'actitud dissident dels representants del protestantisme.

A la meua manera de veure, no és que l'obra de Timoneda formuli només una desautorització sinó que hi vehicula una crítica explícita, ja que els mètodes utilitzats per Felip i Gregori són visualitzats com a accions violentes i amenaces de mort per ambdós personatges en escena. I contrasten extremament amb l'actitud paternalista, de diàleg i de reconciliació que adopten Agustí i Tomàs amb els fills foraviats.<sup>8</sup> Rebla el clau de la crítica el mateix Agustí quan, més endavant, a l'escena VI, un cop ha demostrat argumentalment com la llibertat que predica el personatge homònim és en realitat un captiveri, ho ha fet «no sent importú», és a dir, a la inversa de com havien estat les actuacions de Felip i Gregori a l'escena anterior.

Hi ha més circumstàncies històriques encara que convé tenir en compte. Els anys de la redacció de l'obra (1573-1574) i de la seva publicació (1575) constitueixen el pic de l'efervescència de l'aplicació dels decrets del Concili de Trento, en què el discurs que imposa l'Església catòlica, molt especialment en temps de Pius V i de Gregori XIII, és el de la preeminència absoluta del representant del poder espiritual sobre el del temporal. En definitiva, del papa damunt de reis i emperadors. Es tracta d'una reformulació en tota regla de la situació immediata anterior, en què la representació del poder en l'Europa de la primera meitat del segle XVI apareixia compartida entre l'emperador i el papa. Només hem de pensar en les representacions pictòriques d'abans i de després de Trento per visualitzar clarament la preeminència papal respecte del poder temporal. Les pintures relatives a la victòria de la Santa Lliga a Lepant són ben explícites sobre això (veg., p. e., Rivero 2008: 282-285). En aquestes circumstàncies, doncs, hem d'admetre que la proposta crítica de Timoneda és doblement intensa, crua, ja que negligeix, contradiu i condemna, de fet, el paper del papa en el conflicte amb els protestants. En el context de la Contra-reforma era una gosadia immensa, de la qual dubto que ell mateix en fos cons-

---

8 El mateix Timoneda recordava, per boca de Crist, la reeixida actuació històrica d'Agustí d'Hipona i Tomàs d'Aquino contra altres heretgies, la dels arrians i les doctrines d'Apol·linar de Laodicea, a l'escena III. Actuen com una mena de prefiguració del que s'espera de les actuacions estrictament racionals i teològiques en el present del segle XVI.



cient. Hi havia l'arquebisbe Ribera rere una obra amb pressupòsits d'aquesta intensitat? Es fa difícil d'admetre-ho, vist el que acabem de comentar. I potser això reforça la tesi de Diago (1991) sobre un públic femení com a destinatari de l'obra, si bé la importància no rau en el fet que sigui femení sinó que és divers de l'autoritat eclesiàstica del regne.

## 2. Representació de la Mort

A diferència de l'obra dramàtica sacra en llengua valenciana de Timoneda, la *Representació de la Mort* no ha rebut una atenció quantitativament equiparable per part de la historiografia literària catalana, per bé que no són pas pocs els estudis que se li han dedicat de manera monogràfica o que hi fan al·lusió, sempre més recents que els dedicats a l'obra del llibreter valencià. Pel que fa a les edicions de l'obra, Romeu en va fer una de diplomàticointerpretativa (1957-1958). Una segona, ara de caràcter divulgatiu, va ser duta a terme per Josep Massot, per bé que, segons explica aquest segon (1983a: 348-351 i 1983b: 14), incorporava algunes millores a l'edició de Romeu a la vista del testimoni.<sup>9</sup>

Quant a la bibliografia crítica, coneixem només dues monografies: la de Romeu (1957-1958), que complementa l'edició citada, i la molt més recent de Kovács (2012).<sup>10</sup> El treball de Josep Romeu és un estudi complet que fa repàs de les Danses de la Mort medievals i de les dramatitzacions que se'n feren

---

9 Cf. també la ressenya a diversos estudis de Romeu sobre teatre antic publicada a *Estudis Romànics* (Massot 1959-1960: 187-188).

10 La història del teatre antic de Francesc Massip en parla breument quan segueix Joan Mas en assajar una classificació en cinc estadis de la producció dramàtica sacra del XVI (Massip 2007: 257-259); justament, un parell de treballs de Joan Mas n'han fet esment molt sumari (1996: 99-101 i 2001: 31), on considerava la *Representació* una mostra notablement evolucionada del gènere dramàtic cincentista català. Veg. també Mas (2006). Malauradament, les més recents síntesis de la literatura de l'època moderna no tracten de la nostra obra: nosaltres mateixos, a Rossich & Valsalobre (2011), ni en parlem, per bé que és un manual molt abreujat per a un lector espanyol; també és el cas del molt més extens i exhaustiu volum IV de la nova *Història de la literatura catalana* (Solervicens 2016: 126).

arreu per centrar-se a continuació en el text de la *Representació*: la descripció del testimoni, els aspectes estructurals i mètrics, l'anàlisi dels personatges, les fonts, etc. I en fa la primera edició a partir de l'únic testimoni conservat: el manuscrit Llabrés. L'aproximació de Lenke Kovács a la *Representació* és deutora de la monografia de Romeu, com no podia ser d'altra manera, per bé que apunta algunes novetats que comentaré més avall.<sup>11</sup> Altres treballs han tractat aspectes parcials de l'obra. L'autoria de l'obra conservada anònima ha generat una controvèrsia d'un cert gruix: Romeu (1979 [1995]) i Massot (1983a) la van atribuir a Francesc d'Olesa i Santmartí, autor provat de l'*Obra del menyspreu del món* (Palma 1540), i a qui se li hauria d'atribuir també la *Nova art de trobar*, presumptament redactada abans del 1538 (datació de Morel Fatio al 1882: Romeu 1979 [1995: 112]). Rossich (1991 i 2002), en canvi, va parlar que tant la *Representació* com la *Nova art* no podien ser d'Olesa perquè necessàriament van ser compostes després de la mort d'aquest, i els va retornar l'anonimat tradicional i una datació més tardana. Finalment, Enric Cabra (1990) estudiava alguns aspectes relatius a la recepció: concretament analitzava les interrelacions entre la cançó popular *La Mort i la Donzella* (i *Davant es mirai*) i la *Representació*.

Tots els autors coincideixen a admetre que la *Representació* és una dramatització, com altres que n'hi va haver a Europa, inspirada en les danses de la Mort o danses macabres tardomedievales, tot i que l'autor del text català se n'allunya en alguns aspectes, especialment pel que fa a la jerarquia social dels personatges que la Mort cita com també a la tradicional alternança entre personatges laics i eclesiàstics, a més, és clar, en el fet que a l'obra no hi ha cap dansa. No seré jo ara qui incidirà en l'interès remarcable d'aquesta obra —malauradament poc visitada per la nostra historiografia—, en la seva originalitat dins de

---

11 Em veig en la necessitat d'aclarir algunes imprecisions del treball de Kovács. A la p. 258 especifica que l'obra consta de 1.575 versos: deu ser una mala passada del teclat perquè el nombre de versos conservats és exactament de 1.175 (com ella mateixa expressa a la p. 267); a la p. 261 en tractar de l'estructura de l'obra fa una afirmació general («Les trobades següents [després del monòleg inicial de la Mort] entre la Mort i els vivents segueixen sempre la mateixa estructura») que immediatament la mateixa estudiosa contradia quan tracta dels personatges del Jove i del Fosseer.

l'estreta convenció en què se situa, així com en el tractament tan encertat amb què retrata diversos tipus humans en relació amb la pròpia mort que transcorren pels seus versos, dins de la rigidesa estructural que l'autor s'autoimposa. Però això ha estat molt sovint remarcat.

Tant com l'interès del famós episodi del Jove i el Vell. Recordem-lo sintèticament: tan bon punt la Mort ha acabat el seu monòleg inicial «entra un jove molt ben vestit», com diu l'acotació, que s'adreça immediatament a la Mort, amb la qual conversa al llarg dels versos 86-130, tot alternant un quintet cadascun, excepte als v. 101-110, en què la Mort n'enfila dos de seguits. A continuació, diu l'acotació «amaga's la Mort i diu el Jove», el qual fa un combatiu monòleg (v. 131-155) contra el *contemptus mundi*. Seguidament, el Jove marxa i entra en escena el Ric i comença aquí —ara sí— una desfilada d'escenes formalment idèntiques en què cada personatge recita un monòleg de presentació; a continuació apareix la Mort i s'esdevé una conversa alternada entre ambdós; i, finalment, el personatge en qüestió cau mort en escena indefectiblement. Aquest esquema es repeteix també en el cas del Vell (v. 746-870) que no és altre que aquell Jove aparegut a l'inici. Només un personatge no respon, a partir del v. 155, a aquest format, i és el Fosser, aparegut just després de caure mort el Vell (v. 871-900), el qual fa un monòleg al·lusiú al capteniment que ha sostingut el personatge immediat anterior, tot reflexionant sobre la insensatesa del Vell. Desapareix d'escena sense més i es reprèn l'esquema habitual, ara amb els tres darrers personatges: el Rei, el Frare i el Papa.

Aquest passatge ha cridat sempre l'atenció dels estudiosos que s'han acostat al text, i amb raó. Naturalment, Josep Romeu va ser el primer que va parar esment en aquestes importants escenes. I va ser també ell que va plantejar la primera interpretació, que ha romàs intacta a través de la resta d'aproximacions que s'hi han fet des d'aleshores.

En primer lloc i abans que compareguin els altres personatges, l'autor desenvolupa amb una certa extensió el motiu de la mort diferida, en la persona del Jove, a qui excepcionalment confereix un termini indefinit

de vida i amb qui pacta, prometenent avisar-lo contínuament. [...] El motiu de la mort diferida no figura en les danses de la Mort conegudes. [...] El motiu de la mort diferida —més tard resolta en la figura del Vell, que uneix en ell el personatge tradicional en el gènere amb l'exemplaritat del cas proposat— és la novetat més sobresortint de la peça (Romeu 1957-1958 [1995]: 33-34).

Així, quan Josep Massot enumera els personatges i arriba al vell, puntualitza «que quan era jove havia estat perdonat per la mort, però no ho ha sabut aprofitar per a convertir-se» (Massot 1983: 348).<sup>12</sup> També l'autora de la segona gran monografia dedicada a l'obra, Lenke Kovács (2012), en el lloc corresponent del seu treball, que segueix Romeu, fa esment del motiu de la «mort ajornada», al qual dedica tot un apartat (p. 261-264). Ja quan presenta els diferents personatges que apareixen a l'obra, Kovács afirma «la Mort sorprèn el Jove (versos 86-155)» (261). Aquest motiu és considerat també per l'estudiosa com el tret més destacable de la *Representació de la Mort*: «Aquest favor és concedit al Jove, que és la primera persona convocada a morir, però que aconsegueix pràcticament sense esforç un ajornament de la seva darrera hora». Quan Rossich (2002) va insistir en l'autoria anònima de l'obra, en la presentació del text al·ludia a l'estudi pioner de Romeu i comentava allà que l'estudiós havia destacat, entre altres, el tema de la «mort diferida (el jove que demana a la Mort una altra oportunitat, que li és concedida)» (338), alhora que una mica més endavant precisava algunes innovacions que situaven la peça a la segona meitat del XVI, entre les quals «la inusual complicació dramàtica que suposa l'episodi del jove indultat i que més tard reapareix com a vell de noranta anys» (342).

Notem, doncs, la coincidència dels estudiosos que s'han referit a aquest passatge de l'obra en la identificació del motiu de la mort diferida o ajornada.<sup>13</sup>

---

12 Les mateixes expressions apareixen a Massot (1983b: 9).

13 També l'entrada corresponent al *Diccionari del teatre a les Illes Balears* s'expressa en el mateix

De fet, tots depenen de les afirmacions del treball inicial de Romeu en aquest punt. Sent, com afirmen tots ells, el passatge que conté el motiu més destacat de la peça i el més innovador, serà prudent que el tornem a revisar perquè em fa l'efecte que no ha estat llegit amb prou atenció.

Per començar, *l'aparició del Jove en escena no té res a veure amb la de la resta de personatges* (Fosser sempre exclòs), ni el fragment coincideix formalment amb les escenes que vindran a continuació, sempre idèntiques, quan la Mort s'ha amagat després de matar el personatge immediat anterior: monòleg-presentació del personatge, conversa amb la Mort, mort del personatge. Res d'això no s'esdevé en aquest fragment. El Jove entra en escena *quan la Mort encara hi és present*. No hi ha monòleg sinó que s'estableix directament una conversa entre ambdós. És a dir, el Jove surt *voluntàriament, lliurement*, a parlar amb la Mort! Per tant, *no és la seva hora* sinó que pacta amb la Mort «només» que l'avisí abans que es trobi en el cas que afectarà la resta dels personatges de l'obra.

Hem de concloure, doncs, que la sorprenent coincidència dels estudiosos que més han incidit en l'anàlisi d'aquesta obra es basa en una lectura superficial, inadequada del passatge. Ni «la Mort sorprèn el Jove», que és la «primera persona convocada a morir» (Kovács 2012: 261) ni tampoc ha «estat temporalment salvat de morir» (263), perquè el que es representa en la primera escena després del monòleg de la Mort, insisteixo, és ben diferent del que s'esdevé en tots els casos següents: no és la Mort qui enxampa el Jove, no és la Mort qui el convoca a res, sinó que és el Jove el que apareix de sobte en escena, sorprenent ell la Mort en tot cas, i, *sabedor que encara no ha arribat la seva hora*, li reclama que l'avisí abans de venir-lo a buscar. *No hi ha tal «mort ajornada» perquè no hi ha tal mort*. La Mort no li concedeix res més que la promesa d'avisar-lo abans d'endur-se'l, i no pas cap ajornament. Ni li ho concedeix ni li ho podria concedir sota cap concepte, ja que, cert, ella no n'està capacitada. La

sentit, assenyalant que el Jove és «l'únic [*personatge*] perdonat per la Mort» (Mas 2006: 147) de la mateixa manera que Francesc Massip (2007: 259) recorre a la locució convencional de Romeu quan en destaca com a novetat argumental «el motiu de la mort diferida».

Mort no és res més que una executora d'unes ordres que no decideix ella. No està en la seva mà decidir quan ha de morir cadascú. Ho diu ben clar al v. 658: «Així ho ha Déu definit».<sup>14</sup>

Coneixedor el Jove que aquell *no és* el moment de la seva mort, es permet reflexions en clau irònica com «No em puc jo persuadir, / veent-me jove esforçat, / que mort m'haja destruir / i en tu m'haja de venir / i esser tan desfigurat» (v. 96-100)<sup>15</sup> a la qual cosa respon la Mort amb tòpics del *memento mori*. La petició a la Mort de «ser avisat quan li arribi la darrera hora» no és, doncs, una demanda afegida a la de la mort ajornada («encara té el coratge...», diu Kovács 2012: 162), sinó l'única que li fa. És el pacte que li arrenca i que justifica la seva inesperada sortida en escena a l'inici de l'obra. No és un personatge més, en aquest cas, com els altres. Ho serà el Vell, és a dir ell mateix quan serà gran, però no pas quan és el Jove. Entenc que Kovács se sorprengui de com el Jove aconsegueix de la Mort «pràcticament sense esforç» l'ajornament i que «la Mort es mostri tan disposada a cedir [...] però mirant més a prop les paraules del Jove, una explicació plausible per aquest inesperat gir de l'acció pot ser trobada». No cal, perquè no hi ha tal gir de l'acció, ni per tant cap explicació necessària.

Descartat el motiu de la mort diferida o ajornada, considerat unànimement l'aspecte més innovador de l'obra, on rau l'interès o la 'modernitat' de l'obra? Doncs, justament l'episodi del Jove-Vell. No pas per cap «mort ajornada», sinó per la negociació rotunda que defensa l'autor de la *Representació de la Mort* de tota possibilitat de salvació *in extremis*. En la tardor medieval, la salvació *in articulo mortis* era una possibilitat ben vigent, com llegim a les *artes moriendi* de l'època. Ara, al Cinccents, aquelles arts de morir del final de la

---

14 «No hi ha remei contra els designis de Déu», diu la mateixa Kovács (2012: 266). Paradoxalment, el mateix Romeu, abans de formular la interpretació de l'escena com el motiu de la mort diferida, ja admetia que la missió de la Mort «és delegada, ja que ella, la Mort, no és sinó un simple instrument del Jutge Suprem» (Romeu (1957-1958 [1985: 32-33]), i exemplifica aquestes afirmacions amb versos de l'obra. Naturalment, això no quadra amb el que afirmarà poques ratlles després, quan admet que la Mort pot decidir sobre l'hora de la mort del Jove i postergar-la a petició d'aquest.

15 Cito per l'edició de Massot (1983b). Hi faig lleus canvis en la puntuació (veg. la n. 5).

baixa edat mitjana, que escenificaven el moment immediat anterior a la mort, han esdevingut, passant per Erasme, arts de viure, però de viure en continu *memento mori*: la vida no ha de ser altra cosa que la preparació per a la mort. Si mitjançant les arts de morir medievals, i encara en bona part del xvi, s'alliçonava que morir bé, és a dir, en estat de gràcia, era la tasca de l'agonitzant, ara ensenyen que és una tasca de tota una vida, com defensa la *Representació*: es desdramatitzen els instants finals i el pensament de la mort es desplega al llarg de la vida.<sup>16</sup>

La rotunditat del discurs del text en aquest sentit és absoluta:

Lo JOVE

Molt puc viure descansat  
i de tots delits fruir.

Viure puc ab llibertat,  
puís de la Mort avisat  
seré antes de morir.

(v. 131-135)

Quan la Mort m'avisarà  
a l'hora em penediré.

Sols una hora em bastarà  
i encara em sobrarà:  
en aquella em salvaré.

(v. 151-155)

L'exercici del bon cristià (v. 791-795, 801-805) i el *memento mori* permanent (v. 811-815, 821-825, 830-8359, en canvi, són les consignes de la Mort

---

16 Per no allargar aquest paper amb citacions i referències bibliogràfiques, em permeto remetre a Valsalobre (ed. 2002: 69-70 i esp. n. 141-142), amb abundant informació i bibliografia sobre el pas de les *artes moriendi* medievals a la nova concepció moderna de l'art de ben morir. Potser s'ha de matisar l'apreciació de Kovács quan a les conclusions de la seva monografia admet que l'obra «està emparentada amb les *Ars moriendi* [sic] medievals». Més aviat diria que és just amb el que no està relacionada, sinó amb les *artes moriendi* o de ben morir modernes.

que el Vell no ha considerat al llarg de la seva vida. La intervenció final de la Mort abans d'occir el Vell és ben patent (v. 866-870):

Vosaltres voleu ben viure  
i molt santament morir:  
tal cosa és digna de riure.  
Doncs qui vol morir deslliure,  
jove començ a Déu servir.

La salvació eterna és un afer de tota la vida. I és tanta la importància que l'autor dramàtic concedeix a aquest aspecte que l'altre personatge 'estrany' de l'obra, el Fosser, apareix just a continuació de la mort del Vell per fer un seguit de reflexions al voltant de l'actitud d'aquest personatge (v. 891-900).

Lo qui ha de caminar  
bé seria lleugeria  
que és posàs edificar  
per haver de reposar  
en el camí algun dia.  
Per la palla lo forment,  
per lo segó la farina,  
per un tros de vida dolent  
deixa l'home imprudent  
l'excel·lent pedra fina.

És cert que Kovács para atenció en aquest aspecte del text (2012: 262-263)<sup>17</sup> i l'explica a través del tema de la justificació: «El Jove és presentat com un herètic, que espera obtenir la salvació al seu llit mortuori *sola fide*, és a dir sols per la fe, sense tenir en compte les seves accions» (262), tema que vindria emmarcat per la confrontació entre protestants i catòlics. Però em fa

---

17 I també a les conclusions: «L'autor anònim introdueix aquest caràcter per a desfer les esperances de la gent d'obtenir la salvació mitjançant un penediment a l'últim moment» (268).



l'efecte que aquesta enllaminadora hipòtesi no està prou justificada, ja que en cap moment el Jove (ni la Mort) no fan qüestió mai de la seva fe, ni la més lleugera al·lusió.<sup>18</sup>

Josep Massot observava en la *Representació* trets quasierasmistes quant a la presentació de la figura del Papa: «que rep un tractament que quasi podríem qualificar d'erasmista, amb una crítica velada a les indulgències i al poder temporal pontifici» (1983b: 9). No gosaré entrar ara en aquests viaranys, i, tanmateix, la negació del penediment —i doncs de la salvació— *in articulo mortis* que fa l'obra em sembla una proposta innovadora que segueix els nous corrents espirituals de les arts de ben morir europees, la qual cosa ens persuadeix de la modernitat d'aquesta original dramatització de les velles danses medievals de la mort.<sup>19</sup>

---

18 Certament, com precisa Kovács, el Jove «ignora la naturalesa de la penitència i el concepte de salvació per la gràcia divina, que són dos elements fonamentals del credo cristià» (263), per bé que seria més precís dir catòlic.

19 Gabriel Ensenyat (2000: 331-332) emfasitza les pervivències medievals de la peça. Crec que és una lectura poc justa, pel que hem vist en aquest paper (en l'aspecte espiritual i en el formal dramàtic) sobretot, i perquè la major part de les consideracions relatives al *contemptus mundi* són perfectament vigents en l'Europa contrareformista de la segona meitat del segle XVI en avall, no necessàriament rèmores medievals, sinó motius de llarga durada que ara emergeixen i ara s'oculten al llarg de la història cultural i espiritual d'Occident.

## Bibliografia

- CABRA, E. (1990) «Reminiscències de la Representació de la Mort i d'altres peces teatrals en el cançoner de Francesc d'Albrança», *Revista de Menorca*, 1990/II, p. 157-176.
- DIAGO, M. (1981) «Joan Timoneda: una dramaturgia burguesa», *Cuadernos de Filología*, 3/1-2, p. 45-65. [Reed. ampliada: «La práctica escénica populista en Valencia», dins Joan Oleza Simó (dir.), *Teatro y prácticas escénicas. I: El quinientos valenciano*, València, Institució Alfons el Magnànim, p. 329-353.]
- (1991) «Reflexiones en torno a los autos en catalán de Joan Timoneda: fuentes, lengua, público», dins Manuel V. Diago i Teresa Ferrer (ed.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, València, Dep. Filologia Espanyola Universitat de València, p. 47-53.
- ENSENYAT, G. (2000) «Pervivències de la tradició medieval en la literatura mallorquina del segle XVI. Primera aproximació», dins Maria Barceló Crespi (coord.), *Al tombant de l'edat mitjana. Tradició medieval i cultura humanística*. Palma, del 15 al 17 de desembre de 1999 [=XVIII Jornades d'estudis històrics locals], Palma, Institut d'Estudis Baleàrics, p. 327-338.
- FROLDI, R. (1962) *Il teatro valenzano e le origini della commedia barocca*, Pisa, Istituto di Letteratura Spagnola e Hispano-Americana dell'Università di Pisa. [Trad. esp.: *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y el primitivo teatro de Lope*, Salamanca, Anaya.]
- GARCÍA OLMEDO, F. (1917) «Un nuevo Ternario de Juan Timoneda», *Razón y Fe*, XLVII.
- GARCÍA SANTOSJUANES, C. (1984) «El teatro religioso de Joan Timoneda», dins Joan Oleza Simó (dir.), *Teatro y prácticas escénicas, I: El Quinientos valenciano*, València, Institució Alfons el Magnànim, p. 137-161.
- GONZÁLEZ, F. (1979-1980) «Valencianismos en las comedias de Lope de Rueda: un indicio de la intervención de Timoneda», *Segismundo*, XXVII-XXXII, p. 9-26.
- (1982) «Catalanismos e intervención de Timoneda en las comedias de Lope de Rueda», dins *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Salamanca, agosto de 1971*, Salamanca, Universidad de Salamanca, p. 681-693.
- GUARINO, R. (1996) «El Anfitrión de Timoneda: un ejemplo de recepción del teatro clásico latino», dins Ángel-Luis Pujante i Keith Gregor (ed.), *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*. Actas del Congreso Internacional. Murcia, 9-11 noviembre 1995, Murcia, Universidad de Murcia / Secretariado de Publicaciones, p. 201-208.
- JOHNSON, M. E. (1933) *The Aucto del Castillo de Emaús and the Aucto de la Iglesia of Juan Timoneda*, Iowa City, State University of Iowa.
- JULIÀ, E. (1948) *Obras de Juan Timoneda*, vol. II, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- (1955-1958) «Originalidad de Timoneda», *Revista Valenciana de Filología*, 5, p. 91-151.

- KOVÁCS, L. (2012) «La *Representació de la mort* (Ms. 1139, Biblioteca de Catalunya): continuïtat i innovació d'un gènere didacticoreligiós», dins Rafael Alemany Ferrer i Francisco Chico Rico (ed.), *Literatures ibèriques medievals comparades / Literaturas ibéricas medievales comparadas*, Alacant, Universitat d'Alacant, p. 257-269.
- (1996) «El gènere de la “moralitat” en el teatre català antic», *Llengua & Literatura*, 7, p. 91-104.
- (2001) «Teatre religiós del segle XVI», dins Albert Rossich, Antoni Serrà Campins, Pep Valsalobre i David Prats (ed.), *El teatre català dels orígens al segle XVIII*. Actes del II Col·loqui Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga: «Teatre català antic». Girona, 6 al 9 de juliol 1998, Kassel, Reichenberger, p. 17-33.
- (2006) «Representació de la Mort», dins Joan Mas i Vives (dir.), *Diccionari del teatre a les Illes Balears*. Vol. II. Palma / Barcelona, Lleonard Muntaner Editor / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 146-147.
- MASSIP BONET, F. (2007), *Història del teatre català. 1. dels orígens a 1800*, Tarragona, Arola.
- MASSOT, J. (1959-1960), «Josep Romeu i Figueras: La dramaturgia catalana medieval [...]», *Estudis Romànics*, VII, p. 181-188.
- (1983a) «Notes sobre el text i l'autor de la *Representació de la mort*», dins *Serta Philologica F, Lázaro Carreter natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, vol. II, Madrid, Cátedra, p. 347-353.
- (1983b) *Teatre medieval i del Renaixement*, ed. de Josep Massot i Muntaner, Barcelona, Edicions 62 / “La Caixa”.
- MÉRIMÉE, H. (1913) *L'art dramatique à Valencia. Depuis les origines jusqu'au commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Tolosa de Llenguadoc / París, 1913. [Trad. esp.: *El arte dramático en Valencia. Desde los orígenes hasta principios del siglo XVII*, 2 vol., València, Institució Alfons el Magnànim, 1985.]
- MOLAS, J. (1967) «Pròleg» a Joan Timoneda, *L'Església militant i El castell d'Emaús*, Barcelona, Edicions 62, p. 5-12.
- OLIVA, C. (1999) «El ofici de dramaturgo de Joan Timoneda», dins Ricard Salvat (ed.), *El teatre popular a l'Edat Mitjana i al Renaixement*. Actes del II Simposi Internacional d'Història del Teatre. Barcelona, juny de 1988, Barcelona, Institut del Teatre, p. 393-398.
- RIVERO, M. (2008) *La batalla de Lepanto cruzada, guerra santa e identidad cristiana*, Madrid, Sílex Ediciones.
- ROMEU, J. (1957-1958) «La *Representació de la mort*, obra dramàtica del segle XVI, y la danza de la muerte», *BRABLB*, XXVII, 181-225. [Reproduït dins *Teatre català antic*, vol. III, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona / Curial, 1995, p. 17-95.]
- (1979) «Francesc d'Olesa, autor dramàtic: una hipòtesi versemblant», *Randa*, 9, p. 127-137. [Reproduït dins *Teatre català antic*, vol. III, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona / Curial, 1995, 96-112.]

- ROSSICH, A. (1991) «Francesc d'Olesa i la *Nova Art de trobar*», dins Antoni Ferrando i Albert G. Hauf(ed.), *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura*, vol. III, Barcelona, Departament de Filologia Catalana Universitat de València / Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 267-295.
- (2002) «Dues notes sobre la dansa de la Mort als països de llengua catalana», dins *La Mort com a personatge, l'Assumpció com a tema*. Actes del VI Seminari de Teatre i Música medievals. Elx, 29 al 31 d'octubre de 2000, Elx, Ajuntament d'Elx, p. 335-346.
- (2006) «Criteris d'edició (textos clàssics de l'edat moderna)», dins A. Rossich i P. Valsalobre, *Poesia catalana del barroc. Antologia*, Bellcaire d'Empordà, Edicions Vitella, p. 25-36.
- ROSSICH, A.; VALSALOBRE, P. (2011) *Literatura catalana moderna (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Editorial Síntesis.
- SANCHIS, M. (1960) «Dos 'autos' sacramentals en català escrits a instància de sant Joan de Ribera», *Serra d'Or*, II, núm. 10, p. 10-12.
- SOLERVICENS, J. (s.d.) *El teatre del Renaixement*, Barcelona, UOC.
- (2016) «Del misteri a l'acte sacramental: evolució del teatre religiós», dins *Història de la literatura catalana. Volum IV. Literatura moderna. Renaixement, Barroc i Il·lustració*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana / Editorial Barcino / Ajuntament de Barcelona, p. 125-128.
- VALSALOBRE, P. (ed. 2002) Agustí Eura, *Obra poètica i altres textos*, Barcelona, Fundació Pere Coromines.
- WARDROPPER, B. W. (1953) *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del Auto Sacramental antes de Calderón*, Madrid, Revista de Occidente. [Ed. revisada, Salamanca, Anaya, 1967, p. 245-274.]