

## Cuerpo y gesto en el teatro moral renacentista: *la Farsa de la concordia, circa 1529*

Javier Espejo Surós

Universitat de Lleida-Université de Rennes II

[e-javier@hotmail.fr](mailto:e-javier@hotmail.fr)

"En tu nombre alzaré mis manos"

Salmos 63:4

"There was speech in their dumbness, language in their very gesture"

William Shakespeare, First Gentleman en *The Winter's Tale* (Act V, Scene II)

La noticia de la firma del *Tratado de Cambrai* o *Paz de las damas* (5 de agosto de 1529) se expandió vertiginosamente. El cese de las hostilidades entre Carlos I y Francisco I —que el tiempo demostraría fugaz— parecía dar un empujón definitivo a la anhelada unión de los príncipes cristianos contra el Turco. En el conjunto del ámbito europeo tuvieron lugar acontecimientos festivos diversos<sup>1</sup>. Para conmemorar la ocasión se compusieron piezas teatrales como *Groot Labuer ende Sober Wasdo* de Cornelis Everaert en Flandes<sup>2</sup> o la *Satyre pour les*

---

<sup>1</sup> L'Entrée et grans triumphes de madame la Régente et de Marguerite de Flandres, faictes en la ville de Cambray [...] le XIIe jour du moys de iullet, s.l. [Cambray], s.i. [Bonaventure Brassart libraire], 1529; Le traicté des mariages faitz en France, en Espagne, Anglaterrre et Lorraine. A Cambray, ce Xe jour de iullet, s.l. [Cambray], s.i., s.a. [1529]; Le Recoeul du triumphe solynnel faict et celebre en la tres noble cite de Cambray, pour la paix quy a este faicte et conclute en ladite cite de Cambray, avec la venue des dames et du roy, et de leurs départemens, avec l'ordre quy se fist a aller a la messe de la paix, entre les dames et les seigneurs, avec les noms de plusieurs princes et princesses, s.l. [Cambray], Bonaventure Brassart. libraire, s.a. [1529] o La triumphe de la paix celebre en Cambray, avec la declaration des entrees et issues des Dames, Roix, princes et prelatz : faicts par maistre Jehan Thibault, astrologue de Limperiale Maiesté, et de Madame, etc., Anvers, Guillaume Vosterman, 1529. Véase Dinaux, 1855, p. 541-542.

<sup>2</sup> Everaert, rhétoriqueur instalado en Brujas, en donde elaboró más de treinta y cinco obras compuestas entre los años 1509 y 1538, figura entre los "representantes más destacados de los Rederijker", Véase Sanz Ayán,

*habitants d'Auxerre* de Roger de Collerye en Francia<sup>3</sup> y, ya en tierras castellanas, la *Farsa nuevamente compuesta [...] sobre la felice nueva de la concordia y paz y concierto de nuestro felicísimo Emperador semper Augusto y del christianísimo Rey de Francia (=FC)*, obra de Hernán López de Yanguas (1487 - ¿?), que va a ocuparnos aquí.

La obra se compuso y representó a finales de la tercera década del siglo XVI, probablemente tan pronto como se tuvo noticia de la firma del acuerdo de paz, tal vez a finales del mismo verano de 1529<sup>4</sup>. Se trata de un momento histórico preciso, inmediatamente anterior a la profesionalización del actor o a la llegada de las compañías italianas y a la aparición de los locales de uso específico teatral.

Pese al vínculo que el enunciado de la pieza expresa con unas circunstancias políticas precisas<sup>5</sup>, *FC* es esencialmente una moralidad<sup>6</sup> al servicio del espíritu irenista de la *philosophia*

2003. De ellas, seis están vinculadas a acontecimientos trascendentes relacionados con el reinado de Carlos I. Tspel van den Hooghen Wynt ende Zoeten Reyn, refiere la victoria del Emperador en Pavia en 1525; Tspel van Ghewillich Labuer ende Volc van Neerrynghe, sobre la Paz de Madrid de 1526 y Tspil van den Pays, sobre la Tregua de Niza de 1538. Una cuarta obra, Tspel dat ghespeilt was voor de Aragoenoyssen fue escrita para representarse en un concurso organizado por la colonia de mercaderes aragoneses en Brujas, tras la batalla de Pavia. Finalmente, Tspel van dOnghelycke Munte y Van Groot Labuer en Sober Wasdom se refieren, como vimos, a la Paz de las Damas y, finalmente, a la coronación imperial de Carlos. Remitimos a los estudios de Mareel, 2005, 2006, 2007; Hüskén, 1997 o Waite, 2000, entre otros.

<sup>3</sup> Roger de Collerye, heredero de Villon y de la escuela de los rhétoriciens, forma parte de una generación de autores que vive, como el bachiller soriano, a caballo entre finales del siglo XV y el primer tercio del XVI. La redacción de la pieza que nos interesa puede situarse en torno a 1530, si bien la edición príncipe conocida es de 1536 (*Les Oeuvres de maistre Roger de Collerye, ... contenant diverses matières plaines de grant récréation et passetemps...*, Paris, P. Roffet, 1536). Véase Lecuyer, 1997. El título que encontramos en el sumario de sus *Oeuvres* de 1536, *Une Satyre pour l'entree de la Roynne à Auxerre* ha permitido suponer a los historiadores del teatro francés que la obra se compuso con motivo del esperado paso y estancia en Auxerre, camino de París, a donde llegara en 1531, de Eléonore de Habsbourg, futura reina y esposa de Francisco I, algo que finalmente parece que no llegó a ocurrir. Hemos manejado las ediciones de D'Héricault, 1855, p. 1-15 y Picot, 1902-1912, vol. II, p. 347-372.

<sup>4</sup> Para las diferentes hipótesis de datación de la obra, González Ollé, 1967, p. LI-LXI.

<sup>5</sup> Véase Stern, 1976; Egido, 1985, p. 48; Pérez Priego, 1989; Oleza, 1992; Ferrer Valls, 1995, entre otros. Fothergill-Payne, pese a que prestara mucha atención al teatro del humanista soriano (1977, 1980, 1989), no considera el texto que nos ocupa en su estudio clásico sobre la alegoría, precisamente por el elemento político.

*christi*<sup>7</sup>. La materia de la obra, nos dice el autor, "*Fue tomada [...] del psalmista, de unas palabras que dizen Justitia et pax osculatae sunt*" (Ps 84, 11) y de un verso de Virgilio "que dize Iam redit et Virgo, redeunt saturnia regna" (*Égloga* iv, 6), el cual era objeto tradicionalmente de lecturas mesiánicas. Por otra parte, y como es habitual en el bachiller, abundan los calcos bíblicos: Eccl. 3, 4 (v. 99); Eccl. 3, 2 (v. 100); Prov 21, 1 (v. 176); Mt 13, 45-46 (v. 429); 2 Cor 11,14 (v. 240); Mt 12, 25-26 (v. 719); Dan 13 (v. 793); Is 2, 4 (v. 1063), entre otros.

Pretendemos en estas páginas electrónicas examinar la escritura didascálica de la farsa con objeto de acercarnos a los gestos y los movimientos escénicos de los personajes<sup>8</sup>. Vamos a llamar

<sup>6</sup> Supone Potter, 1975, p. 184, introduciendo así unas breves líneas sobre López de Yanguas, que "The morality tradition which Gil Vicente begins finds few successors in Portugal, but is extended, if not necessarily surpassed, in sixteenth-century Spain.". La afirmación nos parece sujeta a numerosos matices.

<sup>7</sup> Erasmo desgrana su pensamiento irenista en numerosos escritos, todos ellos de amplísima difusión, desde el *Panegyricus ad illustrissimum principem Philippum, archiducem Austriae* (Amberes, Th. Martens, febrero de 1514) a la *Consultatio de bello Turcis inferendo* (Basilea, Froben, 17 de marzo de 1530). En FC son abundantes los calcos textuales y paráfrasis del modelo erasmiano, que incluso permite corregir lecturas. Así, en FC, v. 252-256: "Ya ternemos/ en todos nuestros extremos /sin que nadie se destempe /justicia e paz para siempre /y a Jano no le veremos.", es Erasmo, fuente de este párrafo, quien confirma la lectura "a Jano" y no el "ajeno" que se lee en el impreso y que ya enmendara González Ollé (1967: 87, en nota) bien que sin referirse al humanista holandés. Otros calcos que pueden citarse, FC, v. 501-505: "Si quería, / en dos credos rebolvía / franceses con ytalianos, / alemanes, castellanos, / hasta turcos con Ungría.". Querella Pacis (80, 441): "Nusquam aequae florent leges, nusquam illibatio religio nec Iudaeorum commercio corrupta, velut apud Italos nec Turcarum anc Maranorum vicinia infecta quemadmodum Hispanos et Hungaros. Germania, ne quid dicam de Bohoemis, in toto regulos dissecta est [...] Sola Francia ceu flos illibatus Christiane ditionis et velut arx quaedam tutissima.". Los ejemplos podrían multiplicarse. Baste notar, para concluir en este sentido, cómo en FC, v. 720-721, el cultismo "tutos" se adota tal cual: "Da muy tutos / la tierra todos sus frutos."; Querella pacis (360, 8): "Si sine me nihil usquam florens, nihil tutum.". Cito por Werner Welzig, Erasmus von Rotterdam. *Ausgewählte Schriften*. t. 7, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, p. 380-450), versión de Itinera Electronica, [URL](#).

<sup>8</sup> Nos hemos apoyado especialmente en los estudios en torno al signo en el teatro y las didascalias de Kowzan, 1992 y Hermenegildo, 2001, así como de comunicación no verbal de Poyatos, 1994, entre otros. Son numerosas, por otra parte, las tentativas de establecer una tipología del gesto teatral. Julio, 1996, p. 227-247 recorre y repasa algunas de las propuestas más significativas, optando finalmente por establecer su propia sistematización. La reflexión en torno al signo teatral o, más precisamente, las didascalias y los posibles modos de sistematización siguen, como es bien sabido, generando acuerdos y desacuerdos. Entre los estudios más recientes queremos destacar las tesis doctorales de Myszkorovska, 2003 y Lochert, 2004. Al redactar estas líneas tenemos noticia, si bien no hemos podido consultar el volumen, de la publicación de las actas de

la atención en primer lugar sobre algunas cuestiones de carácter proxémico, esencialmente la interacción entre personajes, *personajes - espacio escénico* y *personajes - auditorio*; y kinésico, concretamente la presencia de varias secuencias gestuales características del *contexto performativo*<sup>9</sup> de condición aristocrática, polo decisivo en el proceso de rehabilitación del gesto<sup>10</sup>, en el que surge la pieza. Unas notas en torno a la mímica del rostro pondrán el cierre.

Nuestro trabajo parte de la consideración del texto como "prédéterminé par la future spatialisation. Car même si le théâtre peut être considéré comme un objet littéraire ou, à l'inverse, comme un objet scénique, il peut faire aussi l'objet d'une approche intermédiaire, plus « technique » que la lecture littéraire et plus littéraire que l'analyse des spectacles. Dans cette optique opératoire, le texte nous amène forcément à la scène et la « corporéité textuelle » est à envisager au regard de la corporéité scénique"<sup>11</sup>. El cuerpo en movimiento e interacción es un eficiente lenguaje simbólico y mnemónico del que queda por traza un pliego suelto<sup>12</sup> cargado de un potencial performativo<sup>13</sup> organizado discursivamente y productor de significado en la experiencia lectora<sup>14</sup>. El ensayo de interpretación que pretendemos llevar a cabo gira en torno al

---

un coloquio celebrado en el Institut supérieur des sciences humaines de Túnez en abril de 2006, Calas, Elouri, Hamzaoui y Slaaoui (ed.), 2007.

<sup>9</sup> Schmitt, 2004, passim. Véase ahora, desde la misma perspectiva antropológica del investigador belga, el estudio sistemático en torno a los gestos del cuerpo en todas sus partes (cabeza, rostro, ojos, boca, brazos, manos, piernas, pies, cuerpo entero, etc.) en el *Inferno* de la Divina Commedia de Díaz-Corrales, 2004.

<sup>10</sup> Rodríguez Cuadros, 2001.

<sup>11</sup> Martínez Thomas, 2005, p. 7.

<sup>12</sup> El único ejemplar conservado, s.l., s.i., s.a. sign. BNE, R. 12209.

<sup>13</sup> En relación a la oratoria sacra, puede apuntarse una misma conciencia de corporalidad, inscrita en los códigos. Homilética y predicación, sin embargo, pueden ser homologadas "a condición de que se sea consciente que es en los códigos que enseñan el uso de la palabra hablada —en las retóricas—, donde estos múltiples procedimientos (...) hallan su justificación" (cf. De la Flor, 1995, p. 124 y 147).

<sup>14</sup> El discurso corporal constituye "un lenguaje más en «diálogo» continuo con otros lenguajes" (Romera, 1994). Trancón Pérez, 2004, frente a las habituales jerarquizaciones del tipo texto principal/secundario, texto/paratexto, divide el texto teatral en:

- 1) Texto verbal oral, hablado o dialogado (parlamento o discurso de los personajes).
- 2) Texto paraverbal (paralingüístico o suprasegmental: indicaciones sobre el tono o entonación, intensidad, duración, pausas, etc. para una posible actualización actuación, interpretación— del texto verbal dialogado; algunas de estas indicaciones pueden ser decisivas respecto al sentido e intención de la intervención o parlamento de los personajes).

personaje de papel. Conviene subrayar su condición alegórica. Se trata de representaciones antropomórficas unívocas, emblemáticas, caracterizadas a priori por sus nombres-etiqueta (*Paz, Justicia, Tiempo, Mundo, Guerra*) su vestuario y atrezzo y, en suma, por la macrodidascalia apertural explícita:

Las personas entrarán desta manera: el *Correo*, como correo, tañendo su corneta, el qual entra en tres partes de la obra, cada vez muy deprissa; el *Tiempo* y el *Mundo*, como viejos y en hábitos de pastores, salvo que el *Tiempo* llevará un instrumento para tañer, *qual él quisiere*. La *Paz* entrará muy bien ataviada, como gentil dama, y la *Justicia* también, salvo que la *Paz* llevará un ramo verde de oliva en la mano, *o de laurel*, y la *Justicia* una vara. La *Guerra* entrará en hábito de romera, con sus veneras y con su bordón en la mano. *Descanso* y *Plazer* entrarán como pastores mancebos muy regozijados<sup>15</sup>.

La escritura dramática es extremadamente pobre en indicaciones explícitas y acotaciones, inexistentes o insignificantes. Pero lo es probablemente sólo para nosotros, siglos después. Únicamente puede contabilizarse la larga rúbrica inicial referida, que destaca sin embargo por el considerable volumen informativo que aporta; y las mesodidascalias de identificación de personajes que intervienen en el acto y asumen la anunciación de un parlamento. Predominan las órdenes de representación cerradas. El *Correo* debe, necesariamente, tocar su corneta e ir muy deprisa. El sonido del instrumento es inmediatamente reconocido por el auditorio, pues forma parte de su cotidianidad, que descodifica la señal e interpreta correctamente que llegan nuevas importantes a la corte. El texto dispone los modos y maneras en que debe llevarse a cabo toda

- 3) Texto dinámico-corporal (indicaciones sobre mímica y quinésica, gestos, movimientos, expresividad, organicidad, etc.).
- 4) Texto caracterizador externo (indicaciones sobre maquillaje, peinado, vestuario, rasgo físico).
- 5) Texto caracterizador interno (indicaciones sobre emociones, actitudes, carácter, temperamento, modo de ser de los personajes).
- 6) Texto proxémico (indicaciones sobre la relación y distancia entre interlocutores).
- 7) Texto musical y sonoro (indicaciones sobre la música y los efectos sonoros).
- 8) Texto espacial fijo (indicaciones sobre escenografía, objetos, mobiliario, iluminación).
- 9) Texto espacial móvil (indicaciones sobre cambios escenográficos, en el mobiliario, la utilería, el espacio escénico y el de los espectadores).
- 10) Texto temporal (indicaciones sobre el tiempo escénico y el de la representación o ficción).
- 11) Texto rítmico (indicaciones sobre el ritmo de las acciones, escenas, actos, partes o secuencias en que se estructura o divide la obra, así como el ritmo o tempo global).

En estas páginas van a interesarnos muy especialmente los textos 3 y 6.

<sup>15</sup> Citamos por la edición electrónica de Hernando, 2002.

futura realización escénica. Hemos subrayado en cursiva las órdenes de representación abiertas, que muestran la condición de testimonio histórico de la pieza, inscrita en un momento de transición hacia prácticas escénicas más cercanas a nuestra actual idea de teatro. El autor deja un margen de maniobra a un eventual futuro regidor o bien al representante en el momento de la actualización espectacular. Un ramo verde de oliva en la mano, o de laurel, poco importa, pues ambos simbolizan lo mismo.

Del dramaturgo se espera *peritia* y *venustas* en la composición de los personajes, por continuar con un léxico propio del arte<sup>16</sup>, mientras que del soporte escénico<sup>17</sup> —"corps éloquent, porte-parole du Logos"<sup>18</sup>—, decoro y verosimilitud en el ejercicio de adecuación de la *actio* (*motus*) y del tono, volumen, firmeza y flexibilidad de la voz en la *pronuntiatio*. Y formación musical, pues la farsa se cierra con un canto polifónico a seis voces (dos tenores, dos altos y dos contras mayores).

La farsa está dedicada al "illustre e muy magnífico señor, el señor don Francisco de la Cueva, mayorazgo e primogénito del illustrissimo señor, el señor don Beltrán de la Cueva, Duque de Albuquerque". La dedicatoria autoriza a considerar al entorno de los Marqueses de Cuéllar, como destinatario primordial de la pieza. Miembros de "la más alta aristocracia castellana"<sup>19</sup>, los Duques de Albuquerque vivían entregados por igual a la guerra y al ocio en sus magníficas residencias, a las que dotaban de todo el resplandor renaciente que les permitían sus economías.

<sup>16</sup> Sobre el gesto en el teatro y el arte, especialmente la pintura, Paillet de Montabert, 1813 o Mâle, 1922, p. 35-84, Barash, 1976, 1987; Gombrich, 1966; Garnier, 1982 y 1989 o Chastel (reimp. 2001). Se ha señalado de modo recurrente una analogía entre el gesto teatral y del arte, aspecto ciertamente llamado a nuevas investigaciones, así como el valor real de testimonio de la iconografía.

<sup>17</sup> Hermenegildo, 1997.

<sup>18</sup> Fumaroli, 1981, p. 237.

<sup>19</sup> El servicio de Yanguas a los Albuquerque parece confirmarse —si bien por el momento no hemos localizado ninguna prueba documental de ello en el Archivo de la Casa Ducal de Albuquerque o en el Archivo Municipal de la Villa de Cuéllar— por la dedicatoria de otras dos obras suyas. Los Dichos o sentencias de los siete sabios de Grecia, a Gabriel de la Cueva, V Duque de Albuquerque; y la Farsa Turquesana, a Diego de la Cueva, comendador de Castilnovo. Las formas de vida de los Albuquerque pueden conocerse con cierta precisión gracias al Bosquejo biográfico de Don Beltrán de la Cueva y al Inventario del moviliario, alhajas, ropas, armería y otros efectos del tercer duque [...] hecho en el año de 1560 (Rodríguez Villa, 1881, 1883). También resulta de interés la Semblanza histórica realizada por López de Haro (1622); así como el recientemente editado inventario de la biblioteca de II Duque de Albuquerque (Ruiz García y Carceller Cervoño, 2002). Existe una Tesis Doctoral (disponible en línea) reciente, Carceller Cervoño, 2006.

Consta que gustaban de momos, torneos, juegos de cañas y, muy especialmente, de correr toros. Sabemos que Francisco de la Cueva, mayorazgo de Beltrán de la Cueva y Toledo, tercer duque, y de Isabel Girón, hija del conde de Urueña<sup>20</sup>, casó dos veces. La primera con Doña Constanza de Leyva, hija de Antonio de Leyva (1480-1536)<sup>21</sup>. Su primera esposa murió joven y Francisco volvió a casar, esta vez con María Fernández de Córdoba, en 1549, también llamada en los documentos María Pacheco de Córdoba, hija de Luis Fernández de Córdoba, marqués de Comares<sup>22</sup>. Es factible que entre los nombres a los que acabamos de hacer referencia estén, a su vez, los propios de los representantes. Constituyen, en cualquier caso, un público cautivo<sup>23</sup>, que impone un modelo o paradigma de la *mesura* y condiciona tanto la escritura dramática como sus formas de ejecución.

## Proxémica

La pieza se representaría en una sala o patio palaciego, tal vez en el propio castillo de Cuéllar. El auditorio se situaría frente al escenario, habilitado como tal para la ocasión. La farsa se abre con la presencia central y dominante del pastor *Tiempo*, que recibe la noticia del acuerdo de *Paz* entre los reyes de España y Francia de manos de un *Correo*, efectivamente apresurado, el cual le advierte de que hay peligro en descubrir nuevas tan importantes y, por ello, se lo dice al oído —en secreto se dirá después en la comedia—. El texto fija el acercamiento entre ambos

<sup>20</sup> Carlos I le concedió el título de marqués en una fecha anterior a 1530. Sirvió en Africa en 1535 en la conquista de La Goleta y en la jornada de Túnez; estuvo a las órdenes de su padre en la jornada de Francia y en la toma de Saint Jean de Luz. Falleció en Cuéllar en 1563 y fue sepultado en el panteón familiar de la iglesia del convento de San Francisco de Cuéllar.

<sup>21</sup> El célebre militar que intervino en la campaña de las Alpujarras o en la batalla de Rávena y fue el general de las fuerzas que sitiaron y vencieron en Pavía a Francisco I (1524). En FC Yanguas cita precisamente a Leyva, tal vez para regocijo del auditorio, colocándolo entre los grandes de los ejércitos de Carlos V.

<sup>22</sup> La familia De la Cueva representaba entonces a la más alta aristocracia castellana. Consta, a título de ejemplo, la participación destacadísima del tercer duque de Alburquerque, don Beltrán, en las fiestas que se llevaron a cabo, en 1527 con motivo del nacimiento del futuro Felipe II. Véase Carceller Cerviño, 2006, p. 158, que sigue a Valverde Ogallar, P. y Ruiz García, E. "Relación de las fiestas caballerescas de Valladolid de 1527: un documento inédito", *Emblemata, Revista aragonesa de emblemática*, 9 (2003), p. 127-194". No podemos estar de acuerdo con Gallego Barnés, 1993, p. 115-116, que supone al hablar de la pieza que nos ocupa que "la implicación" del público receptor del mensaje es "mínima. A todo lo más, se le solicita para que celebre los acontecimientos evocados y se una al canto final."

<sup>23</sup> Hermenegildo, 1994, p. 16-18.

personajes y el modo en que se traslada el mensaje: "llega, pastor, acá, / quiero a tu oreja decillas" (v. 23-24). Durante un breve espacio de tiempo el auditorio no sabe qué ocurre. Es el mismo *Tiempo* el que, en una larga tirada de versos, dará cuenta de lo ocurrido. Es tanta su alegría que, según confiesa a quienes le miran, "yo quería / [...] cantaros que Dios guardasse / tan chapada compañía" (v. 86-89). Desde otro punto del espacio escénico irrumpe otro pastor, *Mundo*, que reconoce a lo lejos a su compañero por "sus maneras y rejo / al Tiempo veo en regozijo / [...] loco se torna / baila y canta todo junto" (v. 130-137). Se textualiza el acercamiento entre ambos, "llegar me conviene" y la comunicación, por segunda vez, del anuncio de la paz. Yanguas abunda en detalles, cumpliendo con la función informativa del drama. A través del teatro se narran las peripecias del acontecimiento histórico, de la realidad, siguiendo el precepto aristotélico y horaciano. Y es que, como escribe Fernando del Prado, "Ansí que, pues hay historia, / la Fábula con su escoria / allá se vaya" (*Egloga Real*, v. 382-384). La vocación épica y periodística se impone y, con ella, la palabra sobre el gesto. El pasado verano, se nos dice, "fiesta de la Magdalena, / [Carlos V] envarcó, en hora buena, / a ver el mundo ytaliano / [...] a recibir su corona...

Con mil fiestas,  
con puentes en el mar puestas,  
los genoveses salieron  
y al gran César recibieron  
con invenciones honestas.

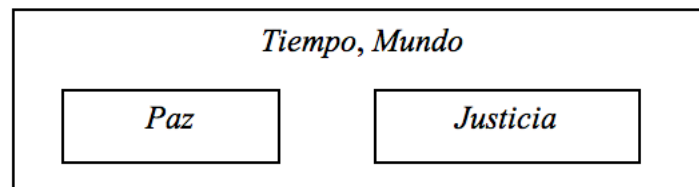
(Acto I, v. 203-207.)

El autor, que se nos muestra gran conocedor de los hechos históricos, utiliza el encuentro entre *Tiempo* y *Mundo* para informar de cuestiones vitales para los intereses del reino: cómo "dieron obediencia / Génova, Pisa y Florencia, / con otra ytaliana gente.", mientras que Venecia "se mostró rebotada."; y la "jatanca de *Peligro*<sup>24</sup>, Rey de Francia" que "desque vio a César pasado / la flema se le á [a]baxado". Hay un interés manifiesto por hacer partícipe al auditorio de las condiciones precisas del acuerdo: "el Rey toma a su madama / Reyna de valor sin fin / y casa con su Dolfín / a la hija desta dama. [...] también casan nuestra Infanta / con el Gran Duque de Urlienes" (v. 209-241).

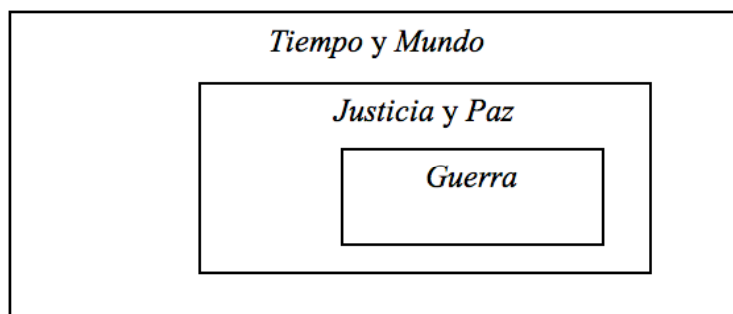
<sup>24</sup> Frente a la enmienda a este verso que realiza González Ollé, 1967, p 86, Hernando prefiere Peligro. Nos parece acertada la intervención ya que, con toda probabilidad, se esté recordando la *Égloga* hecha por Francisco de Madrid, en la cual se introduce tres pastores; uno, llamado Evandro, que publica la paz; otro, llamado Peligro, que representa la persona del rey de Francia...



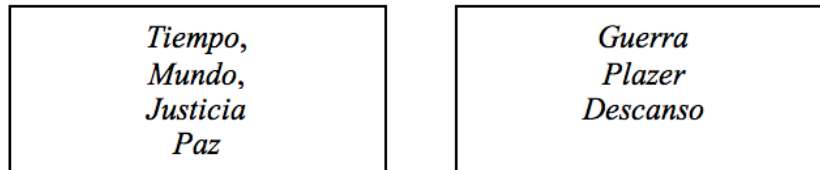
Tras departir sobre tales aspectos, los personajes oyen llegar a *Paz* y *Correo*: "Parece que oyo mujeres, / callemos, llégate acá" (270-271). Optan por esconderse y ceder así su disposición privilegiada en el escenario para situarse en un segundo plano que los silencia. Los nuevos personajes, que están siendo doblemente observados, inician un diálogo en el que, de nuevo, se repite la comunicación del acuerdo de paz. El segundo acto comienza de este modo con *Tiempo* y *Mundo* ocultos, sin que pueda determinarse si están o no efectivamente en escena. El correo entrega una carta —el *papel*, nuevo elemento característico de la comedia— con firma imperial a *Paz*, que descubre así lo ocurrido y muestra su júbilo por la noticia. Tras un largo parlamento avista a lo lejos a *Justicia* y decide sentarse para esperarla: "Quiérome yr por esta vía, / si a dicha alguno encontrase [...] Quiero descansar un poco, / si es ella, no tardará." (v. 384-385). Sin que ninguna didascalía nos indique cómo, se repite lo sucedido anteriormente. Ahora es *Paz* quien queda disimulada mientras que, aparentemente desde el otro extremo del escenario, toma la palabra *Justicia*. Y de nuevo, una vez más, va a repetirse lo mismo. *Justicia* recibe al correo imperial, quien ahora sí, de viva voz, comunica el acuerdo de paz (v. 115-134). De este modo, la escena queda dividida así:



*Paz* y *Justicia* se reúnen, al fin, y departen largamente, hasta escuchar los lamentos de la *Guerra*, que viene quejándose a lo lejos de su suerte y del futuro que le espera. Los personajes, nuevamente, se esconden: "oyamos ora siquiera / qué dice o do se retrae" (v. 168-169). Toda la atención se focaliza sobre *Guerra*, que pronuncia un extenso monólogo de 74 v. (v. 170-244), resultando la siguiente disposición escénica de los personajes:



Se dispone un triple nivel espacial que nos sitúa ante una muestra, ciertamente temprana, de teatro en el teatro. O dicho de otro modo, ante un juego típicamente cortesano, el de esconderse y escuchar sin ser visto, que nos habla de una sociedad enamorada de ella misma y que se divierte imitándose<sup>25</sup>. Tras sus lamentos, *Justicia* y *Paz* recriminan a *Guerra* su oficio y los males que provoca. Yanguas irá más lejos en este juego de espejos y personajes mirantes y mirados. *Tiempo* y *Mundo* oyen los gritos de *Guerra* y vuelven a escena. Los niveles referidos se fusionan y los cinco personajes comparten, ahora sí, el mismo espacio escénico (Acto III, v. 765-884). La *Guerra*, despreciada, huye y topa con otros dos pastores, *Descanso* y *Plazer*. Mantienen un breve diálogo entre ellos que cierra el cuarto acto y que divide en dos el espacio escénico, sin que se nos precise ni haya forma alguna de saber si el resto de personajes sigue ahí o bien ha abandonado el lugar:



El quinto acto, finalmente, congrega a *Plazer*, *Descanso*, *Tiempo*, *Mundo*, *Justicia* y *Paz* que muestran su júbilo por la buena nueva del fin del conflicto, cosa que celebrarán con vítores al rey, bailes y cantos, modo en que abandonan la escena cerrándose así la pieza.

## Personaje – espectador

Los escasos acercamientos críticos en torno a *FC* de los que tenemos noticia coinciden en poner de manifiesto el "escaso dinamismo dramático" de la pieza, caracterizada por la sucesión de largos parlamentos "carentes de sentido dramático"<sup>26</sup>. En la obra se da una adecuación entre el mensaje y los medios empleados. Para mostrar "el bien que de la paz al mundo viene y los daños que de la guerra se siguen." (argumento), Yanguas recurrirá pertinentemente al monólogo, procedimiento de extrema eficiencia dramática en términos de comunicación entre locutor,

<sup>25</sup> Sirera, 1995.

<sup>26</sup> González Ollé, 1967, p. LV-LVI. En términos similares se expresa Hermenegildo, 2005, p. 39.

portador de un discurso codificado oral, gestual, etc., y alocutor<sup>27</sup>. La línea axial de los parlamentos se establece entre el personaje y el auditorio y no entre los personajes en escena. Encontramos tres de estos parlamentos, respectivamente en boca de *Tiempo* (I, v. 32-131), de *Paz* (II, v. 300-370) y, finalmente, de *Guerra* (II, v. 440-515). La técnica, característica de las moralidades, presupone la existencia de un potencial descodificador y *experiencia espectacular* en el receptor. En esos instantes el personaje avanzaría en dirección al público, al que se invoca:

Alegría  
no aprovecha, yo quería  
antes que de aquí passasse  
cantaros que Dios guardasse  
tan chapada compañía.  
(v. 87-91.)

La línea axial de los parlamentos se establece entre el personaje y el auditorio y no entre los personajes en escena. Encontramos tres de estos parlamentos, en boca de *Tiempo* (I, v. 32-131), *Paz* (II, v. 300-370) y, finalmente, *Guerra* (II, v. 440-515). La técnica, característica de las moralidades, presupone la existencia de un potencial descodificador y *experiencia espectacular* en el receptor. En esos instantes el personaje avanzaría en dirección al público, al que se apela. La fuerza sincrética del teatro se concentra unidireccionalmente. La modulación de la voz, el propio registro lingüístico empleado y, en general, el conjunto de signos escénicos se conciertan para lograr la transmisión efectiva de la noción semántica o carga ideológica de la pieza.

## Kinésica

Dadas las circunstancias de enunciación, el texto aparece poblado de secuencias gestuales<sup>28</sup>, integrantes del patrimonio kinésico de la colectividad y caracterizadas por su eficacia comunicativa. Entre las pautas de comportamientos características del entorno nobiliario en el que nos encontramos, destacan dinámicas corporales fuertemente codificadas como las propias del saludo y la despedida cuando los personajes se encuentran o se separan, que obligan a

---

<sup>27</sup> La fijación del personaje locutor y alocutor es uno de los recursos más habituales del teatro primitivo. En FC Abundan los deícticos que determinan al destinatario del parlamento. En los diálogos hay un apoyo frecuente en pronombres vocativos y exhortativos acompañado del verbo en modo imperativo; o bien incluyéndose el propio nombre del destinatario: "Tus razones, / según, Descanso, dispones / me dan claro a entender" (v. 465).

<sup>28</sup> Tomamos el sintagma de Frey et al., 1984.

reverencias, inclinaciones de la cabeza, etc.: "y queda, viejo, en buen hora"; "y Dios os guarde de mal"; "Dios vaya siempre contigo"; "Dios quede con tí"; "¡O, donzellas, / honestas, santas e bellas, / estéys mucho de en buen hora!", "Dios os guarde, Dios os guarde", "Dios te de salud", etc. Significativo en este sentido es el canto y baile final. Los personajes van a formar un corro. El pastor *Mundo* tañe su instrumento, mientras que los otros tres pastores bailan alternativamente: "Poneos todos en jubón, y sacudid bien los pies" (Acto V, v. 1097). Comienza *Tiempo*: "Apártate allá, rapaz", que parece hacer un gesto de reverencia dirigido a *Paz*: "¡Ha la gala de la Paz, / que con su vista me aliento!". Es ahora el turno de *Plazer*, "¡La gala de la Justicia!; y después de nuevo del *Mundo*, "¡Biva nuestro Emperador, / pues que no tiene segundo!". Se suceden las intervenciones de unos y otros hasta que se apela a la participación de las damas

MUNDO	Paz, señora, baylad vos un poco agora, por libertad tan feliz.
PAZ	¡Guarde Dios la Emperatriz, que a su César tanto adora!
PLAZER	Entre cien, ninguna bayla tam bien.
JUSTICIA	Muy gentil gracia le da.
Finalmente es el turno de <i>Justicia</i> ,	
TIEMPO	Salid, vos, Justicia, acá.
JUSTICIA	Que me plaze sin desdén.
DESCANSO	¡Qué plazer es de vella rebolver! [...]
JUSTICIA	¡Biva mil años la Infanta con lo que está por nacer!

## Gesto y risa

El habitual tono grave y la vocación moralizante que predominan en el conjunto de la producción del humanista soriano suelen dejar escasos resquicios para la risa y la comicidad. Pero *FC* es una "Farsa llena de alegrías" (argumento) y el bachiller va a atreverse incluso a intentar hacer reír a su auditorio. Cuando el *Tiempo*, viejo regocijado —no en vano fue criado "á más de cinco millares"—, recibe el anuncio del cese de las hostilidades entre Carlos y Francisco, es tal su gozo que estima ser razón suficiente como para bailar y cantar. Dará tantos gritos de

alegría que acabará ronco y tosiendo: "¡Guárdeos Dios! / ya me ha tomado la tos, / nunca jamás se me quita / yo devo tener pepita / y raspillas más de dos." (I, v. 82-86). Es posible que la efectividad de esta secuencia y del conjunto de gestos caracterizadores de edad, los achaques, etc., estén en función de la persona que encarne al personaje y la complicidad que logre crear con el auditorio o el lector. ¿Sería el propio Yanguas, que contaría por entonces más de cuarenta años, el que encarnara al personaje?

Cuando *Justicia y Paz* prenden a *Guerra*, la atan de manos, insultan y golpean. El fin moral exige hacer visible que *Guerra* es culpable y por eso se la trata como a prisionera<sup>29</sup>, pero los personajes de *Justicia y Paz* son gentiles damas por lo que se reprende y castiga al culpable sólo de forma decorosa. A lo largo de la Edad Media (Hugo de San Víctor, Allain de Lille, Tomás de Aquino, etc.) se había codificado una distinción esencial entre el *gestus*, expresión de la mesura, y la *gesticulatio* (en ocasiones, y con mayor connotación sexual, *gesticulatio libidinosa*<sup>30</sup>), que remite a un gesto extremado, excesivo y, en consecuencia, inmoral, propio de las clases bajas o del diablo. La diégesis se detiene y asistimos a una escena de tipo entremesil en la que la violencia recuerda más bien a los intercambios de golpes típicos del teatro de marionetas. Cuando los personajes deciden liberar a *Guerra*, lo hacen como a un niño al que se le levanta el castigo después de prometer que no volverá a hacerlo:

TIEMPO	Dime, Paz, quies que le pegue un palaz?
PAZ	Passo, passo, no la mates, mejor es que la desates.
JUSTICIA	No hablas como sagaz. Si se suelta, podrá ser que dé tal buelta según sus artes e mañas, que Ytalias, Francias y Españas todo lo ponga en rebuelta
ROMERA	No ayáys miedo.
TIEMPO	Pues juraldo y alçá el dedo.
ROMERA	Yo lo juro de lo hazer; el dedo no puede ser

<sup>29</sup> Garnier, vol. 2, 1989, p. 185-187.

<sup>30</sup> Schmitt, 1981, p. 377-390; Desprez, 2004.

porque está atado y no puedo.

JUSTICIA      Alto pues,  
                         soltalde manos y pies.

MUNDO        ¡Vete ya, que suelta estás!

v. 859-876

### Mímica del rostro

Ver para creer. Hemos contado hasta 33 incidencias del verbo "ver" en el total de 1171 versos. Baste un ejemplo:

JUSTICIA      Huelgo, Paz, con ver tu cara  
                         y oliva, con faldas luengas.

PAZ             ¿Cómo estás?

JUSTICIA      En mi rostro lo verás,  
                         alegre y más que contenta.

v. 414-418.

Las pasiones —en este caso la alegría, el júbilo por la paz— se expresan mediante la mímica del rostro y el gesto (Engel, 1795). El texto cumple así con su función de garantizar la comprensión del mensaje y, acaso, acude en apoyo del representante, insistiendo verbalmente en "ce que l'acteur lui-même ne peut physiquement exprimer et ce que le spectateur voit mal"<sup>31</sup>.

### Conclusiones

Los breves apuntes de proxémica y kinésica esbozados nos han acercado a la compleja organización del espacio escénico, la disposición de los personajes en escena y el modo en que interaccionan entre ellos y con el auditorio asistente. López de Yanguas se sirve del teatro para unos fines docentes y propagandísticos. La escritura expresa la preocupación del autor por la efectividad del entramado de signos dispuestos. *FC* pretende "dar descanso a los lectores y auditores, diciendo el bien que de la paz al mundo viene y los daños que de la guerra se siguen",

<sup>31</sup> Larthomas, 1990, p. 96. Citado por Julio, 1999, p. 241.

esto es, *docere, delectare et prodesse*, pero sin necesidad de desmanes. El único margen para histrionismos en el proyecto humanista cristiano de aculturación es su reducción a su valor simbólico<sup>32</sup>. Cuerpos en movimiento y gestos elocuentes, en definitiva, y que deben medirse —si quieren evitarse imposturas, en el sentido de Heers— unívocamente en términos morales y épicos.

## Bibliografía citada

- BARASH, Moshe, *Gestures of Despair en Medieval and Early Renaissance Art*, New York, New York University Press, 1976.
- BARASH, Moshe, *Giotto and the language of gestures*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- CALAS, Frédéric; ELOURI, Romdhane; HAMZAOUI, Saïd y SLAAOUI, Tijani (ed.), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007
- CARCELLER CERVIÑO, M<sup>a</sup> del Pilar, *Realidad y representación de la nobleza castellana del siglo XV: el linaje de la Cueva y la casa ducal de Alburquerque*, Tesis doctoral dirigida por Elisa Ruiz García y M.<sup>a</sup> Concepción Quintanilla Raso. Departamento de Historia Medieval. Universidad Complutense de Madrid, 2006. [URL](#).
- CHASTEL, André, «L'art du geste à la Renaissance», *Revue de l'Art*, 75, 1987, p. 9-16. [URL](#).
- D'HERICAULT, Charles (ed.), *Roger de Collerye*, Satyre pour les habitants d'Auxerre, en *Oeuvres de Roger de Collerye*, Paris, P Jannet, 1855, p. 1-15.
- DESPREZ, Michael, «Entre *gestus* et *gesticulatio*: la gestuelle dramatique en France a la fin du XVIe siècle», *Revue d'études françaises*, 39, 2004, p. 1-26.
- DÍAZ-CORRALEJO, V., *Los gestos en la literatura medieval*, Madrid, Gredos, 2004
- DINAUX, A., *Archives historiques et littéraires du Nord de la France et du Midi de la Belgique*, Valenciennes, Au Bureau des Archives, 3a série, vol. 5, 1855.
- ENGEL, Johann Jacob, [1795]. *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, Genève, Slatkine Reprints, 1979 (trad. francesa).

---

<sup>32</sup> Espejo Surós, 2007.

- ESPEJO SURÓS, Javier, «Notas sobre la voz, los gestos y los movimientos escénicos del loco festivo: la *Farsa del Mundo y Moral* de Hernán López de Yanguas», en Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (ed.), *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas del XII Congreso de la AITENSO (Almagro, 15 al 17 de julio de 2005)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, p. 109-122.
- FERRER VALLS, T., «De los entremeses de circunstancias políticas a las piezas dramáticas de circunstancias políticas: el preludeo del drama histórico barroco», en F. Massip (ed.), *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Societat Internacional per l'Etude du Théâtre Medieval (Girona 29 de junio a 4 de julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre-Diputació de Barcelona, 1995, p. 417-424. [URL](#).
- FERRER VALLS, T., "Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro", en M. De los Reyes Peña (ed.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro, Cuadernos de teatro clásico*, 13-14, 2000, p. 63-84. [URL](#).
- FOTHERGILL-PAYNE, L., *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, London, Tamesis Books, 1977.
- FREY, S et al., «Analyse intégrée du comportement non verbal et verbal dans le domaine de la communication», en J. Cosnier, *La communication non verbale*. Neuchâtel, Paris, Delachaux & Niestlé, 1984, p. 145-227.
- FUMAROLI, M. «Le corps éloquent: une somme d'actio et pronuntiatio rhetorica au XVII siècle, les Vacances autumnales du P. Louis de Cressoles (1620)», *Rhétorique du geste et de la voix à l'Age classique, XVIIe siècle*, 33, 132, 1981, p. 237-264.
- GALLEGO BARNÉS, A., «La relación autor / lector en la literatura didáctica: requisitos y modalidades», *Criticón*, 58, 1993, p. 103-116. [URL](#).
- GARNIER, F. *Le langage de l'image au Moyen Age. Tome I: Signification et symbolique. Tome II: Grammaire des gestes*, Paris. Le. Léopard d'Or, 1982 y 1989.
- GOMBRICH, Ernst, «Ritualized Gestures and Expression in Art», *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, CCLI, 1966, p. 393-401.
- GONZÁLEZ OLLÉ, F. (ed.) *Fernán López de Yanguas, Obras dramáticas*. Madrid, Espasa Calpe, 1967.
- HERMENEGILDO, A., *Historia del teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar (Historia de la Literatura Española, 15), 1994.
- HERMENEGILDO, A., «Política, sociedad y teatro religioso del siglo XVI», *Criticón*, 94-95, 2005, p. 33-47. [URL](#).



- HERMENEGILDO, A. «Registro de representantes: soporte escénico del personaje dramático en el siglo XVI», en *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), Valencia, Universitat de Valencia (Academia deis Nocturns, Escenes, 22 y 23), 1997, 2 vols. (vol. I, p. 121-159).
- HERMENEGILDO, A. *Teatro de Palabras*, Lleida, Universitat de Lleida, 2001.
- HERNANDO, Julio F., *Obras de Hernán López de Yanguas*, Association for Hispanic Classical Theater, 2002. [URL](#).
- HÜSKEN, W., «Politics and Drama: The City of Bruges as Organizer of Drama Festivals», en Alan E. Knight (ed.), *The Stage as Mirror. Civic Theatre en Late Medieval Europe*. Cambridge: D. S. Brewer, 1997, p. 165-187.
- JULIO, María Teresa, *La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger, 1996, p. 227-247.
- KOWZAN, T. (1992), *Literatura y Espectáculo*, Madrid, Taurus.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique: sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, 1980.
- Le geste et les gestes au Moyen Age*, Centre Universitaire d'Etudes et de Recherches Médiévales d'Aix, Aix-en-Provence, CUERMA – Université de Provence, *Sénéfiance*, 41.
- LOCHERT, Véronique, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVIe et XVIIe siècles (France, Italie, Angleterre, Espagne)*, Tesis doctoral, Paris IV-Sorbonne, 2004 (de próxima publicación: Genève, Droz, collection «Travaux du Grand Siècle»).
- LÓPEZ DE HARO, Alonso, «Semblanza de Don Beltrán de la Cueva, Tercer Duque de Alburquerque», en *Nobiliario genealógico de los Reyes y Títulos de España*. Madrid, Luis Sánchez, 1622, 2 vols. (vol. I: 348b-350a), en FALLOWS, N. (1996), *Un texto inédito sobre la caballería del Renacimiento español. Doctrina del arte de la caullería, de Juan Quijada de Reayo*. Liverpool, Liverpool University Press.
- MALE, E., *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris, Colin, 1922.
- MAREEL, S., «Urban literary propaganda on the battle of Pavia. Cornelis Everaert's *Tspel van den Hooghen Wynt ende Zoeten Reyn*», *Queeste*, 13, 2, 2006, p. 97-108.
- MAREEL, S., «Entre ciel et terre : Le théâtre socio-politique de Cornelis Everaert», Ponencia presentada en el *XIIIth SITM Colloquium*, Lille, 2-7 Julio de 2007, [URL](#).
- MARTINEZ THOMAS, M., «Le corps en question: du texte à la scène», *Corps en scènes*, Centre de recherche sur la péninsule ibérique à l'époque contemporaine (Toulouse), Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2001, p. 7-10.

- MYSZKOROVSKA, M. «Poétique et dramaturgie: les didascalies de personnage. Exemple du théâtre du Georges Feydeau», *Pratiques*, 119-120, 2003, p. 35-66. Resumen de *Poétique du texte didascalique. Du général au singulier: l'exemple de Feydeau*, Tesis Doctoral defendida en la Universidad de Lausanne en julio de 2002.
- OLEZA SIMÓ, J., «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia I: El Universo de la Égloga», J. Oleza (ed.), *Teatros y prácticas escénicas, I: el Quinientos valenciano*, Valencia: Institució Alfons el Magnanim, 1984, p. 189-217.
- PAILLOT DE MONTABERT, Jacques Nicolas, *La théorie du geste dans l'art de la peinture : renferment plusieurs préceptes applicables à l'art de théâtre : suivie des principes du beau optique, pour servir à l'analyse de la beauté dans le geste pittoresque*, Paris, Magimel, 1813. [URL](#).
- PÉREZ PRIEGO, M. A. «Algunas consideraciones sobre el erasmismo y el teatro religioso de la primera mitad del siglo XVI», en M. Revuelta y C. Morón (ed.), *El erasmismo en España*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1986, p. 509-523.
- PÉREZ PRIEGO, M. A. «Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media», *Epos: Revista de filología*, 5, 1989, p. 141-164. [URL](#).
- PICOT, E. (1902-1912), *Recueil général des sotties*, Paris, Firmin-Didot, 3 vols. (vol. II, p. 347-372).
- POTTER, R. A., *The English Morality Play. Origins, History and Influence of a Dramatic Tradition*, London and Boston, Routledge & Kegan Paul, 1975. Cap. VII, "European plays: the morality tradition from the Middle Ages to Calderon", p. 171-191..
- POYATOS, F., *La comunicación no verbal. 3 vols.*, Madrid, Istmo, 1994.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «Gesto, movimiento, palabra: el actor en el entremés del Siglo de Oro», L. García Lorenzo (ed.), *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, p. 47-93.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «La rehabilitación del gesto desde el Medioevo hasta el barroco», en Josep Lluís Sirera (ed.), *Del actor medieval a nuestros días. Actas del Seminario celebrado los días 30 de Octubre a 2 de Noviembre de 1996, con motivo del IV Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx*, Elche, Institut Municipal de Cultura, 2001, p. 13-47.
- RODRÍGUEZ VILLA, A., *Bosquejo biográfico de Don Beltrán de la Cueva, primer Duque de Alburquerque*, Madrid, Luis Navarro Editor, 1881.

- RODRÍGUEZ VILLA, A, *Inventario del moviliario, alhajas, ropas, armería y otros efectos del Excmo. Señor D. Beltrán de la Cueva, tercer duque de Alburquerque hecho en el año de 1560*, Madrid, Imprenta de D. G. Hernando, 1883.
- ROMERA CASTILLO, José, «Repertorios extraverbales en la comunicación literaria», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 3, 1994, p. 175-208. [URL](#).
- RUIZ GARCÍA, E. y CARCELLER CERVIÑO, M., «La biblioteca de II Duque de Alburquerque (1467-1526)», *Anuario de Estudios Medievales*, 32, 1, 2002, p. 361-400.
- SANZ AYÁN, C., «Ecos de Comedia: Influencias del Teatro español en el Sacro Imperio y los Países Bajos en tiempos de los Austrias» en *Teatro y Fiestas del siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Madrid, SEACEX, 2003, p. 94-106. [URL](#).
- SCHMITT, J-C., «Gestus/Gesticulatio. Contribution à l'étude du vocabulaire latin médiéval des gestes», Lefebvre. Y. (éd.). *La lexicographie du latin médiéval et ses rapports avec les recherches actuelles sur la civilisation du Moyen Age*, Paris, C.N.R.S., 1981, p. 377-390.
- SCHMITT, J-C. (1990), *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard.
- SCHMITT, J-C., *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001.
- SCHMITT, J-C., «O corpo e o gesto na civilização medieval», A. I. Buescu; J. Silva de Sousa y M. A. Miranda (ed.), *O corpo e o gesto na civilização medieval. Actas do encontro, 11-13 de novembro de 2003*, Lisboa, Edições Colibri, 2004, p. 17-36.
- SIRERA, Josep Lluís, «Actor seductor: técnicas de seducción en el teatro peninsular de los siglos XV y XVI», en Elena Real Ramos (ed.), *El arte de la seducción en el mundo románico medieval y renacentista*, València, Universitat de València, 1995, pp. 323-336.
- STERN, Charlotte, «The *Coplas de Mingo Revulgo* and the Early Spanish Drama», *Hispanic Review*, 44, 4, 1976, p. 311-332.
- TRANCÓN PÉREZ, Santiago, *Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro* Tesis Doctoral defendida en la UNED, noviembre de 2004. [URL](#). (Existe versión impresa, Madrid, Fundamentos, 2006).
- WAITE, G. K., *Reformers on stage: popular drama and religious propaganda in the low countries of Charles V, 1515-1556*, Toronto, University of Toronto Press, 2000.

## Otros Estudios

- ASHLEY, Kathleen y HÜSKEN, Wim (ed.), *Moving subjects: processional performance in the Middle Ages and the Renaissance*, Amsterdam; Atlanta, Rodopi, 2001.
- ASTINGTON, John H. «Language in their very gesture: Shakespeare's Actors and the Body», conferencia presentada en el coloquio *Gestures, Rituals and Memory: A Multidisciplinary Approach to Patterned Human Movement across Time*, 2004. [URL](#).
- BERNHARDT, S., *L'art du théâtre: La voix, le geste, la prononciation*, Paris, Editions Nilsson, 1923.
- BEVINGTON, David, *Action is Eloquence. Shakespeare's language of gesture*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.
- BOUSSIAC, P. *La mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*, La Haya, Mouton, 1973.
- BRUCE KELSEY, R. «The actor's representation: gesture, play, and language», *Philosophy and Literature*, 8, 1, 1984, p. 67-74.
- CANDIDO, Joseph, «Language and Gesture in the Chester Sacrifice of Isaac», *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 3, Article 2, 1972. [URL](#).
- COMSTOCK, A., *A System of Elocution with Special Reference to Gesture, [...] Comprising numerous diagrams, and engraved figures, illustrative of the subject*, Philadelphia, Butler & Williams, 1844.
- CVITANOVIC, Dinko (ed.), *La Idea del cuerpo en las letras españolas: (siglos XIII a XVII)*, Bahía-Blanca, Universidad nacional del Sur. Instituto de humanidades, 1973.
- FISCH, Harold, «Shakespeare and the Language of Gesture», *Shakespeare Studies*, XIX, 1987, p. 239-51.
- FOTHERGILL-PAYNE, L., «La doble historia de la alegoría (Unas observaciones generales sobre el modo alegórico en la literatura del Siglo de Oro)», *Actas AIH*, VI, 1980, p. 261-264.
- FOTHERGILL-PAYNE, L., «La sociedad conflictiva en el auto sacramental: su huella senequista», en M. Gosman y H. Hermans (ed.), en *España, teatro y mujeres. Estudios dedicados a Henk Oostendorp*, Amsterdam/Atlanta, GA, 1989, p. 33-40.
- GOLDING, Alfred Siemon, *Classicistic acting. Two centuries of a performance tradition at the Amsterdam Schouwburg. To which is Appended An Annotated Translation of the "Lessons on the Principles of Gesticulation and Mimic Expression" of Johannes Jelgerhuis, Rz. 1827*, Lanham, University Press of America, 1984.

- HEERS, J., *Le Moyen-Age, une imposture. Vérités et légendes*, Paris, Perrin, 1999.
- HELBO, André, «El personaje cornealiano: el cuerpo, la voz, el gesto», en *El personajes dramático. Ponencias y debates de la VII Jornadas de Teatro Clásico Español* (Almagro, 1983), Madrid, Taurus, 1985, p. 135-148.
- HELBO, André, *Les mots et les gestes*. Lille, Presses Universitaires de Lille, 1983.
- KNOWLSON, James R. «The idea of gesture as a universal language in the XVIIth and XVIIIth Centuries», *Journal of the history of ideas*, 34, 1965, p. 495-508.
- KRISTEVA, Julia, «El cristo muerto de Holbein», en Ramona Nadaff, Nadia Tazi y Michel Feher (ed.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus, 1992, 3 vols. vol. 1, p. 247-278
- LE GOFF, Jacques «¿La cabeza o el corazón?: el uso político de las metáforas corporales durante la Edad Media", en Ramona Nadaff, Nadia Tazi y Michel Feher (ed.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus, 1992, 3 vols. vol. 2, p. 12-27.
- LECOQ, Jacques, *Le théâtre du geste*, Paris, Bordas, 1983.
- LORELLE, Yves, *L'expression corporelle. Du mime sacré au mime de théâtre*, [Bruxelles], La Renaissance du livre, 1974.
- NEILL, Michael, «Amphitheatres in the Body: Playing with Hands on the Shakespearean Stage», *Shakespeare Survey*, 48, 1995, p. 23-50.
- REDONDO, Augustin (ed.), *Le Corps dans la Societe Espagnole des XVIe et XVIIe Siecles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1990.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, «La oratoria sagrada del Siglo de Oro y el dominio corporal», in José M<sup>a</sup> Díez Borque (ed.), *Culturas de la Edad de Oro*, Madrid, Editorial Complutense, 1995, p. 123-47.
- SCHMITT, J-C., «Entre le texte et l'image: les gestes de la prière de saint Dominique», en R. C. Trexler (ed.), *Persons in Groups. Social Behaviour as Identity Formation in Medieval and Renaissance Europe*, Binghampton, New York (*Medieval and Renaissance Text and Studies*, 36,), 1985, p. 195-220.
- SCHMITT, J-C, «La moral de los gestos», in Ramona Nadaff, Nadia Tazi y Michel Feher (ed.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus, 1992, 3 vols. vol. 2, p. 129-148.
- SCHMITT, J-C., «Rites», en J. Le Goff y J.-C. Schmittl (Dirs.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 969-984.

- SIDDONS, Henry, *Practical Illustrations of Rethorical Gesture and Action Adapted to the English Drama. From a work of the subject by M. Engel [sic][..] Embellished with numerous engraving, expressive of the various passions and representing the modern costume of the London Theatres*, London, Printed for Richard Phillips, 1807.
- SOMMERS, Paula, «Marguerite de Navarre and the Body-centered Text Re-reading La Navire», Marcel Tetel (ed.), en *Les visages et les voix de Marguerite de Navarre* [Colloque de Duke University, 10-11 avril 1992], Paris, Klincksieck, 1995, p. 169-179.
- SOT, M., «Mépris du monde et résistance des corps aux XI et XII siècles», *Médiévales*, 8, 1985, p. 6-17.
- TAYLOR, Samuel S. «Le geste chez les "maîtres" italiens de Molière», *XVIIe siècle [Rhétorique du geste et de la voix à l'Age classique]*, 33, 132, 1981, p. 285-301.
- VERNANT, Jean-Pierre «Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente», in Ramona Nadaff, Nadia Tazi y Michel Feher (ed.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus, 1992, 3 vols. vol. 1, p. 19-48.
- VIGARELLO, Georges, «El adiestramiento del cuerpo desde la edad de la caballería hasta la urbanidad cortesana», in Ramona Nadaff, Nadia Tazi y Michel Feher (ed.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus, 1992, 3 vols. vol. 2, p. 149-199.