

***El Viejo, el Amor y la Hermosa* como texto espectacular**

LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa
México
lillian@waldemoheno.net

Resumen: Inspirada por el *Diálogo entre Amor y un viejo*, de Rodrigo Cota, *Interlocutores senex et amor mulierque pulcra forma* es una muy interesante obra concebida para su puesta en escena; sin embargo, no posee acotación autoral alguna, lo que implica que el texto espectacular debe extraerse de la construcción semántica-formal de los signos verbales discursivos en voz de los personajes, que son los que comportan los requisitos necesarios de dramaticidad. A partir de estos signos analizaré varios aspectos contenidos en la estructura, que determino tripartita, de inicio, nudo y desenlace; por ejemplo, la *actio* (*gestus*, *motus* y *vultus* corporales), la *pronuntiatio*, la representación de los espacios ficcionales, y elementos obligados de caracterización. Comentaré, también, el espacio para la puesta; habré de aducir condicionantes culturales tanto para la caracterización (corporal y de indumentaria), como para los tipos de gestualidad que deben realizarse en escena (mediante el apoyo de preceptivas retóricas y obras iconográficas). No dejaré del lado la descodificación semántica asociada con todos los elementos referidos.

Palabras claves: *El Viejo, el Amor y la Hermosa* – teatro medieval – escenificación en Medioevo – amor y vejez.

El Viejo, el Amor y la Hermosa as a Spectacular Text

Abstract: Inspired by Rodrigo Cota's *Dialogue between Love and an Old man*, *Interlocutores senex et amor mulierque pulcra forma* is a very interesting work conceived for the stage; however, it does not have any stage direction, implying that the "spectacular text" should be drawn from the semantic-formal construction of discursive verbal signs in the voices of the characters. From these signs, I will analyze several aspects contained in the structure, which I determined is tripartite (beginning, middle and end); for example, the *actio* (*gestus*, *motus* and *vultus*), the

pronuntiatio, the representation of the fictional spaces and the required elements of characterization. I will also discuss the space for the staging; I shall examine the cultural elements of characterization, regarding the kinds of gestures to be performed on stage (through the use of rhetorical books and iconographic works). Finally, I will analyze the semantic aspects associated with all those elements.

Keywords: *The Old Man, Cupid, and Beautiful* – Medieval Theater – Staging in the Middle Ages – Love and Aging.

Inspirada por el *Diálogo entre el Amor y un viejo*, de Rodrigo Cota, *Interlocutores senex et amor mulierque pulcra forma*¹ es una muy interesante obra dramática que, con base en la forma discursiva y la interlocución, se estructura en cinco partes:² monólogo de quejas contra el mundo, en voz del Senex o Viejo (vv. 1-60); extenso debate entre el Viejo y el Amor, dividido en dos cuadros (vv. 61-120 y 121-560);³ diálogo entre el Viejo y la Mulier (vv. 561-645); monólogo conclusivo del Viejo (vv. 646-690), y un villancico que resalta la *lectio* (vv. 691-725). Todas estas partes o secuencias pueden agruparse en la estructura tripartita de inicio, nudo y desenlace; así, el monólogo que abre la obra ocuparía la primera función, en la que se cumplen propósitos varios: presentar al protagonista, quien en virtud de determinada caracterización física y gestualidad debe ser inmediatamente reconocido por el público, e informar sobre su estado anímico; también, en el inicio se establece un espacio ficcional, pero ello no recae en el elemento lingüístico de esta secuencia, sino en aspectos escenográficos que se establecen mediante lo especificado en el cuadro siguiente, que ya corresponde al nudo; se trata, en síntesis, de la casa del Senex. El nudo está constituido por las dos partes antes mencionadas, construidas dialogísticamente; en este se incorporan otros dos personajes; uno, alegórico, que comporta una larga tradición iconográfica que debe hacerse visible gracias al empleo de elementos de caracterización que se obtienen del texto mismo; otro, que aunque no se especifiquen en el grueso de la obra, ha de cumplir convenciones culturales como juventud, belleza y lozanía. El nudo se desarrolla en dos espacios ficcionales que tienen que representarse en escena: el conocido interior, y uno exterior, según lo marca el decorado verbal, y que debe darse a entender mediante disposición escenográfica y desplazamiento actoral. El nudo da cauce al desarrollo de la trama: el convencimiento del Viejo por parte de Amor, su intento de conquista amorosa

¹ Es el título que se otorga en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Nápoles al texto que usualmente se conoce como *El Viejo, el Amor y la Hermosa*.

² Ana M. Álvarez Pellitero prefiere el término, quizá anacrónico, de “escenas” (“Introducción”, 212). Ronald E. Surtz simplifica la estructura; considera que la pieza “se puede dividir en dos partes: la confrontación entre el viejo y el Amor seguida de la entrevista entre el viejo y la hermosa” (“Estudio preliminar”, 36).

³ Entiendo por cuadro, con base en Ruano de la Haza y Allen, “una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados” (*Los teatros comerciales*, 291).

y el consecuente rechazo. El desenlace obviamente da conclusión a la historia, pero a la vez la convierte en *exemplum*; ello se logra en virtud de la construcción apostrófica que aparece en los versos del monólogo (655-690), la cual —como se sabe— implica desviación de destinatario: la voz del protagonista expresamente se dirige al público receptor de la obra⁴ para evidenciar la *lectio*, que es justamente lo que hace el villanico, de tal suerte que es posible agrupar en el desenlace tanto al monólogo conclusivo como a la pieza lírica (que, repito, no es mero ornato).

En cuanto al tratamiento temático, juzgo que *El Viejo, el Amor y la Hermosa* se inscribe en las diatribas contra el amor que se dieron principalmente a fines del siglo xv y principios del xvi en ambientes intelectuales;⁵ sin embargo, su representación pudo estar destinada a públicos diversos: no solo el académico, sino el de la misma corte. Para ello, no se necesita sino un espacio teatral, que puede ser abierto o cerrado, y un espacio del escenario.⁶ En este se debe dar cuenta de los dos espacios ficcionales arriba aducidos, por lo que se requiere de decorados;⁷ a falta de condiciones materiales, la exigencia mínima sería la de una separación, que en la forma más austera puede lograrse mediante paño o tabla movibles (dibujados, si se prefiere, para dar la idea de una puerta y una ventana) colocados preferiblemente en la parte posterior, con lo que se logra un aprovechamiento completo del espacio escénico. Esta disposición del decorado precisa que la expresión de ambos espacios ficcionales se realice en el mismo lugar, con público al frente, y que se vea apoyado por el movimiento del paño o tabla, así como por los desplazamientos de los actores. Ahora bien, es un hecho que la escenificación de los espacios ficcionales depende del espacio teatral; piénsese, entonces, que existe la posibilidad de que el espacio del escenario se halle constituido por dos sitios diferentes en un mismo edificio; ello obliga a que el actor involucrado se traslade de un lugar a otro e, incluso, que haya determinada movilidad del mismo público para seguir la puesta.

Los comentarios anteriores se sustentan en el texto espectacular,⁸ que no es sino una hipótesis teatral, y este marca en didascalia implícita —algo tardíamente, como se

⁴ Hay otro momento en el que aparece este tipo de aparte, que constituye una ingeniosa ruptura ficcional con la que se incorpora al público al espectáculo; véanse, por ejemplo, los vv. 256-270.

⁵ Consúltese, principalmente, Cátedra (*Amor y pedagogía*).

⁶ Aprovecho la terminología de Issacharoff (“Space and Reference”, 212).

⁷ “[...] el conjunto de objetos teatrales —cortinas, muebles, estrados, pinturas, rocas, ramas, lienzos pintados— que eran mostrados al público con el objetivo de crear la ilusión de un espacio escénico” (Ruano de la Haza, “Escenificación”, 131).

⁸ Sintagma que empleo para englobar a todos los elementos del texto dramático que obligan a formas particulares de representación. Esta definición amplía la de Bobes Naves, que parece referirse solo a las indicaciones más o menos evidentes que una obra contiene en el diálogo o en las acotaciones (*Semiótica de la escena*, 8 y *Semiología de la obra dramática*, 111).

dijo—⁹ un espacio ficcional interior: la casa del Viejo, que es el lugar donde se desarrolla la primera secuencia (el monólogo). Concluida esta, se da a entender el segundo espacio ficcional: el exterior. Y es que un personaje, que pronto se sabe que es Amor (v. 63), toca a la puerta de la casa. El diálogo inicial entre el Viejo y Amor (vv. 61- 120) se verifica en los dos espacios ficcionales diferentes, y sería efectivo que el personaje alegórico permaneciera oculto tras la que se supone —quizá mediante decorado— es la puerta, para mayor impacto visual al hacer su entrada (v. 121) al único espacio ficcional que observaría directamente el público: la casa (el otro, el exterior, permanecería solo como referido). En el nudo hay otra referencia al espacio ficcional exterior, sin que aún este sea el espacio de la acción escénica: “Buelve el ojo aquí detrás / que soy çierto que verás / cosa jamás por ti vista” (vv. 538-540). Esta didascalía, que también dicta pautas de actuación para los dos actores en escena, puede permanecer como decorado verbal o conducir a la conveniencia de decorado material, según antes sugerí; y es que este tipo de didascalías no utilitarias¹⁰ conllevan su sola construcción en la mente de los espectadores o una posible realización material. En fin, es ya avanzado el nudo cuando las acciones se llevarán a efecto en el espacio ficcional exterior; la siguiente copla real le da pie:

AMOR: [...]
“Mas aquí *tras esta puerta*
estará donde te sienta,
con oreja bien dispuesta.
Tú, después d’echa tu oferta,
con ser suyo te contenta.
¡Oye, oye, antes que vayas!
Por evitar desconçierto,
cata que, por mal que ayas,
nunca muestres que desmayas
de ser suyo, bivo y muerto.”

(vv. 551-560)¹¹

Como se observa, con una máxima economía de solo dos versos se dictan disposiciones de escenificación: un personaje ha de permanecer junto al posible decorado que mencioné antes, mientras que el otro —el Viejo— debe desplazarse hacia “dentro”, tras el paño o tabla o puerta o sitio que la dé a entender, para de inmediato salir al

⁹ Después de los primeros 60 versos.

¹⁰ “No utilitario” es aquello que no se empleará en escena o que carece de una importancia necesaria de significación para las acciones que se observan.

¹¹ Cito por la edición de M. A. Pérez Priego; son míos los énfasis que aparecen en esta y otras citas.

mismo espacio del escenario, o bien ir de un sitio a otro del espacio teatral. Será en este espacio ficcional en el que concluya la fábula de la obra. Los músicos, que dan cierre definitivo al espectáculo, pueden entrar al espacio en el que se verifican los últimos dos cuadros de la trama, lo que tal vez sea más llamativo, o bien permanecer en un espacio destinado a ellos en otro sitio del espacio teatral. La simplicidad que otorga el texto espectacular, así como su flexibilidad, están en función de los diversos lugares de representación que se utilizaron en España a fines del Medioevo, cuando aún no existían edificios exclusivamente destinados para las puestas en escena.

Cabe mencionar que los espacios ficcionales “definen no tanto un mundo en concreto cuanto la imagen que los hombres se hacen de las relaciones espaciales en la sociedad en que viven y de los conflictos subyacentes” (Übersfeld, 111); la oposición cerrado/abierto se descodifica, de la manera más inmediata, como protección para el primer término y peligro para el segundo. Sin embargo, debido al estado alterado del personaje al inicio de la trama, aunque el espacio abierto mantiene su connotación, el espacio cerrado se muestra como territorio de sentido aislamiento y de turbación (vv. 1-60); este hecho dramático ejercerá su influencia en el nudo, cuando un elemento del exterior penetre en la casa; explica, en síntesis, el porqué el Senex es finalmente convencido por Amor. Ahora bien, hay que hacer notar que para el espectador y en virtud del contenido mismo del texto dramático, prevalece la irónica descodificación cultural con respecto al espacio cerrado: aunque solitario, “era” efectivamente de protección, lo que es parte de la *lectio* de la obra, según se aprecia en estos versos en los que se asocian espacios con decisiones personales: “pues, estando ya guardado, / quise tornar al ruido” (648-649). Y el “ruido” implica ese espacio exterior que oferta falsos bienes; entre los que destaca, como es propósito de la obra, el amor. No hay que perder de vista, por otra parte, que el planteamiento en escena conduce a los receptores a la asociación metafórica casa-Senex; es más, aparece expresada en el momento climático de la entrega del ser del Viejo a Amor:

SENX: [...]
 “Pon la mano do dexiste,
 toma posesión entera
 desta casa que elegiste.”
 (vv. 496-498)

En *El Viejo, el Amor y la Hermosa*, como de continuo ocurre en el teatro castellano medieval, predomina lo lingüístico y las acciones son ciertamente escasas; el elemento propiamente dramático reposa, entonces, en la representación que se deduce de los signos verbales. Las palabras se adoban según sus propias exigencias, en un espacio

físico determinado, mediante estrategias que emplean el *sonus* para expresar supuestos estados de ánimo, y se la acompaña de los apropiados *gestus*, *motus* y *vultus* corporales, más el desplazamiento físico que convenga. Los responsables de la realización de estos recursos son los actores, quienes se hallan previamente caracterizados en virtud del empleo de maquillaje e indumentarias específicas que colaboran a otorgarles un componente de identidad, pero que también caen, en cuanto sistema de signos, en las esferas de lo imaginario y de lo simbólico.

En el texto espectacular se fijan, a través de las voces de los personajes, los aspectos necesarios de caracterización física para el Viejo y el Amor, no así para la Mulier, que se dejan al arbitrio con base en los referentes culturales. El actor que represente al Senex debe salir al escenario encorvado,¹² apoyado en un bastón¹³ y con una indumentaria al principio descuidada e incluso sucia,¹⁴ si bien luego la transformará (v. 521); su cabello ha de ser blanco y mal peinado,¹⁵ su espalda ancha y, tal vez mediante máscara o con ayuda de maquillaje, debe vérselo con frente y boca arrugadas, ojos hundidos, escasos dientes y gran nariz. Esta caracterización claramente apoya el sentido que se desarrolla en la trama, llega a funcionar como mecanismo hilarante (“Si cincuenta años dexases, / no podrías estar mejor”, vv. 529-539)¹⁶ y tiene fines escénicos bastante concretos; por ejemplo, mediante ella funciona muy bien en escena la ridiculización de la que será objeto el Viejo en un segmento de la parte final del nudo (y del que precisamente se deducen varios de estos elementos necesarios, para el autor implícito, de caracterización):

MULIER: “[...]”
 Mira, mira tu cabeça,
 qu’es, un recuesto nevado.
 Mírate pieça por pieça,
 y, si el juzgar no entropieça,
 hallarte as enbalsamado.
 ¿No vees la frente arrugada
 y los ojos a la sonbra,
 la mexilla descarnada,
 la nariz luenga, afilada,
 y la boca que me asonbra?

¹² Dice Amor: “En los viejos encogidos / resuçito la virtud” (vv. 361-362). En otro verso (516) pide al interlocutor enderezar su persona. Véase, también, v. 460.

¹³ “[...] solamente este cayado / con que mi vejez sustento” (vv. 59-60).

¹⁴ En el v. 511 pídele Amor que adorne sus vestiduras; en el v. 363, el mismo personaje dice hacer que los ancianos se vuelvan “linpios y polidos” (v. 363).

¹⁵ “[...] conpón tu cabello y gesto”, le ordena Amor en el v. 517.

¹⁶ Quizá, también, vv. 250 y 520-521.

Y esos dientes carcomidos
que ya no puedes moverlos,
con los labrios bien fronzidos
y los onbros tan salidos,
¿a quién no espanta en verlos?”
(vv. 601-615)

En lo que respecta a Amor, he aquí una *descriptio persona*:

SENEX: [...]
“si se *notan* bien *tus partes*
siendo *moço, pobre* y *çiego*,¹⁷
¿qu'es lo que de ti s'espera?
El *bolar* es tu sosiego,
llamas son de bivo fuego
lo que está en tu *linjavera*”
(vv. 225-230)

A la igual que los versos relacionados con el Viejo, comprendo el contenido de este segmento como parte explícita del texto espectacular. Y es que concretamente refiere características observables de Amor; así, también lo hacen otros versos (en una oportunidad, incluso, con referencia visual al público espectador): “...ese *arco* con que hieres / dime, ¿para qué lo quieres” (vv. 423-424); “*çiego* y *pobre* que aquí *vistes*” (v. 655). El autor implícito, por tanto, obliga al actor a encarnar al personaje mediante algunos elementos que lo asocien con imágenes tradicionales de Cupido,¹⁸ y ello para obtener un inmediato y alienante¹⁹ reconocimiento por parte del público; este autor implícito prefiere presentar a Amor como un ser joven, que es asunto que se relaciona con la verosimilitud del debate que aparece en buena parte del nudo (el cual llega a desarrollarse, a veces, en las modalidades de la lógica sofisticada). Y en virtud del contenido y la construcción de la trama, vale la pena hacer notar que el arco y el carcaj permanecerán como objetos ornamentales de caracterización, sin que sean utilizados en la escena: hay, en el Senex, la voluntaria aceptación de ser herido por Amor, hecho que implica el triunfo argumental del último; la herida se realiza mediante la mano de uno puesta en el corazón del otro (después de los vv. 496-498), y obviamente reposa en la actuación.

¹⁷ No obstante el v. 152: “para entrar donde te veo”, dice Amor.

¹⁸ Sobre estas, remito al interesante capítulo de Panofsky “Cupido el ciego” (*Estudios*, pp. 139-188).

¹⁹ Alienación: efecto “pathético” que ejerce en el hombre lo inesperado (Lausberg, *Elementos de retórica*, § 84).

Es claro que en *Interlocutores senex et amor mulierque pulcra forma*, concebida para su puesta en escena pero sin acotación autoral alguna, el texto espectacular está por completo contenido en la construcción semántica-formal de los signos verbales discursivos, que son los que comportan los requisitos necesarios de dramaticidad. Estos son acústicos en cuanto que de alguna manera condicionan los rasgos de la voz: el “tono, la armonía y el ritmo”, según la tripartición que procede de Aristóteles (*Retórica*, III, 1403b, 1.2., 30). Los signos verbales proporcionan asimismo los requerimientos gestuales y de movimientos, ya de manera explícita o sugerida, lo que implica extraerlos del contorno cultural. Los actores, por su parte, deben ser intérpretes efectivos de tales exigencias que proveen los signos verbales, y han representar con base en la mimesis;²⁰ pero esta no implica un realismo naturalista, sino la adopción de códigos sgnicos, regulados culturalmente, concernientes a la voz, la gestualidad y otros movimientos corporales. La efectividad artística de este hecho teatral cobra sentido pleno en la recepción: comprensión de los mensajes, afectación patética y, en una palabra, deleite.

Para no extenderme demasiado, elijo solo la primera copla del diálogo entre el Viejo y la Hermosa, que como dije es el último cuadro del nudo de la trama. El segmento muestra los síntomas de la pasión amorosa mediante el empleo de dos tópicos: la *religio amoris* y el paradójico estado mental —suerte de melancolía— del gozo en el sufrimiento. Para revelar esta sintomatología, el autor implícito emplea la variabilidad fónica en la *pronuntiatio*:²¹

SENEX: [...]
“¡O divinal hermosura,
ante quien el mundo es feo,
imagen cuya pintura
pintó Dios a su figura!
Yo te veo y no lo creo.
Tales dos contrarios siento
en contemplar tu eçelencia
qu’entre plazer y tormento,
detenido el sentimiento,
no conozco tu presençia”
(vv. 561-570)

²⁰ A diferencia de la lectura pública, donde la representación es indicial.

²¹ Sobre la *pronuntiatio* y la *actio* dice Quintiliano que “la primera denominación parece tomarla de la voz, la segunda del ademán (gesto)” (*Institutionis oratoriae*, XI, cap. III, 1).

La *admiratio* —*exclamatio* hiperbólica de hecho, pues revela la *religio amoris*— exige intensidad en el *sonus*; las inmediatas cohabitación (“Yo te veo y no lo creo”) e *hyperbole* obligan al cambio de ritmo y tono: muy pausado para la cohabitación y medio para lo que sigue. El *oxymoron* requiere una enunciación entrecortada, que sirva para marcar la antinomia en medio tono. Y los dos versos explicativos que concluyen la copla demandan la vuelta al tono pausado en ritmo continuo.

En cuanto a la *actio*, las preceptivas retóricas —que son, fundamentalmente las que la abordan— se detienen en el rostro y la mirada; pero, sobre todo, puntualizan el movimiento de las manos. La puesta en escena en lectura pública o en teatro se basó en esta importancia concedida; prueba de ello, en lo que concierne al teatro, lo constituye un documento ya posterior en el tiempo: la *Philosophia antiqua poetica* de Pinciano. Así, los primeros cuatro versos demandan, en cuanto al movimiento, el desplazamiento lento del Viejo, con el cuerpo encorvado, hacia la Hermosa; un rostro y una mirada que sugieran embeleso [FIGURA 1], y ambos antebrazos extendidos, con las palmas vueltas hacia arriba a la altura de los ojos [FIGURA 2].



Figura 1



Figura 2

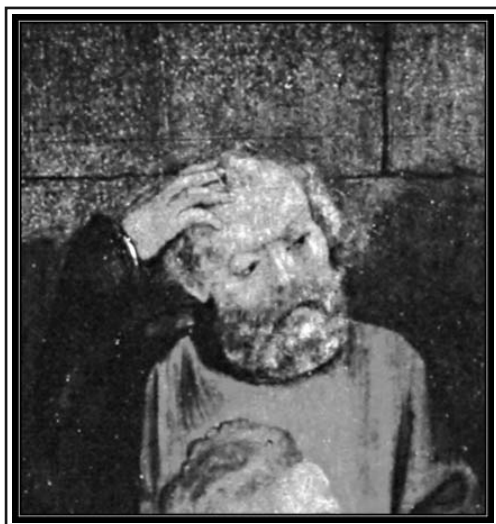


figura 3.

El verso 565 implica incertidumbre, que podría representarse con la mano derecha (que siempre es la más significativa) puesta en la cabeza [FIGURA 3]: “Yo te veo y no lo creo”. Rostro y mirada deben continuar sugiriendo embeleso o veneración en lo que resta de la copla.

En lo que respecta a la sensación contradictoria expuesta en el verso 565 (“Tales dos contrarios siento”), el actor puede darla a entender, según código cultural, extendiendo a la altura del pecho primero medio brazo y mano hacia afuera e, inmediatamente, hacer lo mismo con el brazo y mano del lado izquierdo [FIGURAS 4].



figura 4:1.



figura 4:2.

Hay otras opciones gestuales para los versos siguientes, pero habida cuenta la brevedad, no se comete barbarismo gestual alguno si el actor permanece con los dos brazos medio extendidos y las palmas hacia arriba a la altura preferida para la expresión gestual: el pecho. No obstante, si se desea gestualmente subrayar el *oxymoron* placer y tormento, convendría unir la punta del pulgar a la mitad de la uña del dedo índice [FIGURA 5]:



figura 5.

También, habría que revelar mediante el rostro y la mirada el estado mental que produce la simultaneidad de placer y tormento [FIGURA 6]. Y si se desea, es posible adoptar en los dos últimos versos una gestualidad que asimismo lo signifique: brazos ligeramente caídos y pegados al cuerpo, más las manos entrelazadas [FIGURA 7]:



figura 6.



figura 7

Ahora bien, el actor que representa al Viejo no se halla solo en el espacio del escenario; no es, pues, de esperarse una mujer carente de gestualidad, ya que ello implicaría vicio de escenificación: no hay transmisión de significados de la parte femenina y de alguna manera se merma la espectacularidad completa de este breve segmento. Es de preverse, entonces, una expresión de sorpresa en el rostro de la Hermosa, más el empleo de alguno de los gestos de aversión siguientes [FIGURAS 8]:



figuras 8

Deseo expresar, ya para concluir, que sorprende que haya habido quienes negaran el carácter teatral de *El Viejo, el Amor y la Hermosa*; con este estudio aún en ciernes espero demostrar su peculiar cualidad dramática, que comparte con otros textos de la dramaturgia medieval. Ciertamente, estamos ante una obra autosuficiente, que provee todos los requisitos para su materialización en escena.

Bibliografía

- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana M^a, “Introducción” [a la *Querrela entre el Viejo, el Amor y la Hermosa*], *Teatro medieval*, ed. de Ana M^a. Álvarez Pellitero, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pp. 209-213.
- ARISTÓTELES, *Retórica*, introd., trad. y notas de Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 1990.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, 2^a ed. corr. y ampl., Madrid, Arco/Libros, 1997.
- , *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*, Madrid, Arco/Libros, 2001.

- CÁTEDRA, Pedro M., *Amor y pedagogía en la Edad Media. (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa. Teatro medieval*, vol. 2: Castilla, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Barcelona, Crítica, 1997, pp. 119-143.
- ISSACHAROFF, Michael, "Space and Reference in Drama", *Poetics Today*, 2.3, pp. 211-224, 1981.
- LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de retórica literaria. (Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana)*, trad. Mariano Marín Casero, 1ª reimp. Biblioteca Románica Hispánica, Manuales 36, Madrid, Gredos, 1983.
- LOPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia antiqua poetica*, Madrid, por Thomas Iunti, 1596.
- PANOFKY, Erwin, *Estudios sobre la iconología*, pról. Enrique Lafuente Ferrari, trad. Bernardo Fernández, 17ª reimp., Madrid, Alianza, 2010.
- RUANO DE LA HAZA, José María, "Escenificación", Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 3001, pp. 130-133.
- RUANO DE LA HAZA, José María y John J. ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- QUINTILIANI, M. Fabii, *Institutionis oratoriae / MARCO FABIO QUINTILIANO, Obra completa (Sobre la formación del orador)*, trad. y notas Alfonso Ortega Carmona, (ed. bilingüe), 4 vols., Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca-Caja Salamanca y Soria, 1997.
- SURTZ, Ronald E., "Estudio preliminar", *Teatro medieval castellano*, ed. de Ronald E. Surtz, Madrid, Taurus, 1983, pp. 9-46.
- ÜBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, trad. y adapt. de Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia, 1989.

Imágenes

FIGURA 1. Paolo Uccello, *Redondel con cabeza*, fresco c. 1435, Duomo, Prato.

FIGURA 2. Detalle en iluminación del f. 27v de *Le livre du Coeur d'amour épris, par le roi René d'Anjou*, 1401-1500. Français 24399, Bibliothèque nationale de France.

FIGURA 3. Detalle en la pintura de Matthias Grünewald, *Última cena*, c. 1500, Coburg.

FIGURA 4:1. Detalle de miniatura del f. 314r del ms. *Messire Lancelot du Lac de Gaultier Moap*, 1470. Bibliothèque nationale de France

FIGURA 4:2. John Bulwer, "*Chirolugia or the Natural Language of the Hand*" and "*Chironomia or the Art of Manual Rhetoric*". Ed. by James W. Cleary, foreword by David Potter. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1974.

- FIGURA 5. John Bulwer, “*Chirologia or the Natural Language of the Hand*” and “*Chironomia or the Art of Manual Rhetoric*”. Ed. by James W. Cleary, foreword by David Potter. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1974.
- FIGURA 6. Albrecht Dürer, *Cabeza de hombre que sufre*, 1503. <http://www.wikiart.org/en/albrecht-durer/head-of-a-suffering-man>
- FIGURA 7. Detalle de fresco de Giotto, Cappella degli Scrovegni, 1305-06, Padua.
- FIGURA 8:1. Detalle del f. 104v del ms. Giovanni Boccaccio, *De Casibus Virorum Illustrium*, vol. 2, Paris, 1467. MSS Hunter 371-372, Glasgow Library.
- FIGURA 8:2. Detalle de miniatura sobre la muerte de Sansón en el ms. *Chronique of Baudouin d’Avennes (L’histoire tripartite, Le trésor de sapience)*. Netherlands (Bruges), 1473 and c. 1480.
- FIGURA 8:3. Detalle de miniatura del f. 122v del ms. *Libro del caballero Zifar. Códice de París*. (Reprod. facs. del ms. Español 36, de la Biblioteca Nacional de Francia). Ed. de Francisco Rico; coord. de Rafael Ramos. Vol. 1. Barcelona: M. Moleiro. Barcelona, 1996.
- FIGURA 8:4. John Bulwer, “*Chirologia or the Natural Language of the Hand*” and “*Chironomia or the Art of Manual Rhetoric*”. Ed. by James W. Cleary, foreword by David Potter. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1974.