Notas sobre la voz, los gestos y los movimientos escénicos del loco festivo: la «Farsa del Mundo y Moral» de Hernán López de Yanguas

Javier Espejo Surós

Université de Limoges

El teatro renacentista constituye un juego de espejos organizado por una colectividad entregada fervorosamente al arte de representarse a sí misma. La dramaturgia pastoril de finales del siglo xv y primeras décadas del xvi cuestiona y parodia las estructuras ideológicas y comportamientos sociales que la sustentan y definen, haciéndolas emerger purificadas por la esencia correctiva de la risa festiva[1]. Tal es el caso de la *Farsa del mundo y moral* (*ca.* 1518[2]) del bachiller Hernán López de Yanguas, compuesta para festejar la Asunción de la Virgen. La pieza dramatiza el recorrido espiritual del pastor *Apetito*, sometido en su búsqueda de amo a la presión de las eternas fuerzas opuestas. Su nombre nos avanza su ambivalencia intelectiva y sensitiva, la cual le decanta inicialmente hacia «las cosas corporales y sensitivas» (*Dicc. Aut.*). Es un asno «insipiente» (v. 200), un *animal stultum* que se deja poner «la albarda y la silla» (v. 389) por el *Mundo,* «hermano de Plutón, señor del infierno»

[1] Para las diferentes realizaciones escénicas de la locura festiva descrita por Bajtín [1987] en el primitivo teatro castellano, véase Hermenegildo [1995]. La dimensión carnavalesca del Diablo en el teatro ha sido estudiada por Ferrer [1989].

[2] En las citas manejamos la edición de González Ollé [1967], a cuya introducción remitimos para las distintas propuestas de datación de la pieza, representada probablemente en una fecha algo anterior a la de la primera suelta conservada, de 1524.

(vv. 450-1). Con sus promesas de bienes materiales y placeres sexuales el enviado del Diablo logrará trocarle «el seso» (v. 246). Vencido por la tentación *Apetito* topa con un *Hermitaño*, cuyo razonamiento es elocuente:

Hermitaño.	No llevas, amigo, derecho compás.
	Torna en tu seso, que tienes muy poco.
Apetito.	En fin de razones, ¿dezís que soy loco?
Hermitaño.	Sí, si la vida sirviendo le das. (vv. 365-8)

El *Mundo*, por su parte, es un «trincapiñones» (v. 43), esto es, anda «falto de seso» (*Dicc. Aut.*). Vuelto al camino recto el pastor le espeta un inequívoco «Quedaos para loco» (v. 545). Su salida de escena, de «puro corrido» (v. 585) y al grito de «¡Sus, sus! / Yo me parto de entre estas cuadrillas, / pues ya los pastores se burlan de mí» (vv. 593-594), le convierten en agente de una comicidad bufonesca y carnavalesca.

Pretendemos ahora apuntar algunas notas acerca de la voz, los gestos y los movimientos escénicos de tan desiguales locos festivos. Obvia referir la imposibilidad de enfrentarse al *cuerpo-representación*. En torno a él, sin embargo, se articula la escritura dramática. El cuerpo es el «lieu de la production et de l'interpretation des phénomènes langagiers. Il fixe l'origine des paramètres spatiaux et temporels ansi que l'ancrage de la subjetivité» [Cortès, 1998-99: 7]. De la interacción de cuerpos no nos queda más traza que varios documentos literarios cargados de un potencial performativo organizado discursivamente y productor de significado en la experiencia lectora, que vamos a privilegiar aquí. Nuestro trabajo gira por tanto en torno a la construcción del personaje, reservándonos para otra ocasión un acercamiento a su homólogo escénico y al hiato entre un enunciado y el momento de su enunciación. Para nuestro objetivo nos hemos detenido en la escritura didascálica de la farsa, concretamente en las órdenes de representación enunciativas o prosódicas, motrices y kinésicas[3] así como en cuanto pueda inferirse de los réplicas. La plurirreferencialidad de las didascalias y las limitaciones de esta comunicación nos impiden ser exhaustivos[4].

[3] Nos hemos apoyado en los cuadros taxonómicos de Hermenegildo [2001] y Myszkorovska [2003].

[4] Parece necesario contar con exhaustivos «atlas kinésico-verbal-paralingüísticos» [Poyatos, 1994, 1998, 1999] que den cuenta desde una perspectiva semiológica de hechos comunicativos como la liturgia, la homilética y la predicación, así como de las propias pautas sociales de las cortes nobiliarias y pontificales, monásticas o conventuales y del entorno pastoril castellano, desde los que identificar su inserción y el surgimiento de un material específicamente dramático en el teatro religioso cortesano renacentista. Para el ámbito de la liturgia, si bien centrado en el rito ortodoxo, abre interesentes vías de estudio el trabajo de Dumas [2003].

López de Yanguas compartiría con sus contemporáneos una concepción de la retórica como *ars bene dicendi*. Su voluntad persuasiva, destinada a provocar una *renovatio spiritus* de índole civil y moral, queda expresada en el argumento inicial, en donde se nos exhorta a identificarnos en la figura del rústico:

> Es la intención del auctor manifestar las cautelas del *Mundo*: cómo engañan a cada uno de nosotros, que se entiende por el *Apetito*. Junto con éste, cómo por el *Hermitaño*, que es la predicación y religión, nos arrimamos a la Fe. Y con ella le vencemos, como la obra declara.

La voluntad de aculturación del autor y su espiritualidad, frecuentemente asociada al erasmismo[5], se antojan condicionantes del significado teológico del cuerpo, instancia mediadora *(artifex)* a cuyo virtuosismo ejecutor se confía la efectividad de la obra. Y, de modo general, de la pragmática de la comunicación religiosa desplegada[6].

La pieza pudo representarse en un templo o convento o capilla o sala palaciega. En cualquier caso, se trata de un espacio escénico englobante, transgredido y en el que todos son actuantes de la ceremonia. En los versos iniciales el autor ofrece la obra a Doña Juana de Zúñiga, aludiendo al servicio que le prestó. Tiempo atrás «solían por servilla velar mis cuidados» (v. 4), leemos en unos versos cargados de lirismo cancioneril. La identificación de la condesa de Aguilar como destinataria, de quien conocemos su «indudable religiosidad» [Moreno Rodríguez de Arellano, 1992: 95] nos bosqueja finalmente el marco de enunciación.

Hemos procedido a una división operativa del texto en secuencias (S), subdivididas a su vez en microsecuencias (MS)[7]:

S1: Caída de *Apetito* (vv. 17-280).

---

[5] Asensio [1968], Bataillon, [1971], Pérez Priego [1986].

[6] Al margen de cuanto pudiera tener de lugar común, en sus *Triumphos de locura*, con los que el bachiller «se ha adelantado a todos» en castellanizar al Erasmo «más osado» [Asensio, 1968: 314-15], el autor abunda en el desagrado con que acogía la falta de mesura en lo que concierne a la voz y a los gestos. Llegados a los *Triumphos de retóricos* nos dice: (Habla la locura) «Los rethóricos no menos son de mi jurisdición [...]. Rezando sus oraciones hinchan garganta y pulmones, con lo que yo les aliento hazen gran papo de viento buscando mil invenciones, por induzir a su intento las oyentes condiciones». El autor incide, traduciendo casi literalmente la *Moria*, en la incontinencia verbal y gestual de algunos *religiosos*: «con bozes groseras y psalmos mal entendidos presumen más que de veras, que deleytan los oydos de las supernas esperas. Otros piensan, porque van a pedir huevos y pan a bozes de puerta en puerta, que tienen la gloria cierta; no sé si se engañarán, yo pienso que es más abierta para los que algo les dan» [Tortosa Pascual, en línea].

[7] La división no incluye las dos coplas iniciales, ajenas a la diégesis, y el Villancico.

MS1: *Apetito* expresa su angustia por no tener amo a quien servir. vv. 17-25.
MS2: Primer encuentro con el *Mundo*. vv. 25-48.
MS3: Monólogo de *Apetito* (el pastor expresa sus dudas acerca de la conveniencia de servir al *Mundo*). vv. 49-94.
MS4: Acuerdo entre ambos. vv. 95-192.
MS5: Monólogo triunfante del *Mundo*. vv. 193-256.
MS6: Monólogo de *Apetito* (alegría por las mercedes que recibe de su nuevo amo). vv. 257-280.

S2: Redención de *Apetito* (vv. 281-623).
MS7: Encuentro con el *Hermitaño*. vv. 281-477.
MS8: Intervención de la *Fe*. vv. 478-513.
MS9: *Apetito* vuelve al camino recto y se enfrenta al *Mundo*. vv. 514-546.
MS10: Monólogo del *Mundo*, en el que expresa su cólera por la derrota. vv. 547-600.
MS11: *Apetito*, el *Mundo* y la *Fe* comentan el desenlace final; pastor y *Hermitaño* piden a la *Fe* que les cuente qué ha hecho ese día. vv. 600-623.

S3: Relato de la Asunción (vv. 624-856).
MS12: La *Fe* relata la subida al cielo de la Virgen. vv. 624-816.
MS13: Los personajes comentan diversos pormenores de la narración. vv. 817-844.
MS14: Reparto de voces para el villancico. vv. 845-856.

La pieza consta de 107 coplas de arte mayor y el villancico de cierre. Yanguas adopta una estrofa que mereciera los elogios del Pinciano por su solemnidad en la declamación[8]. La dicción estará sujeta a la presión del esquema métrico y a la distribución acentual, que se mantienen con muy escasas variaciones, ajenas al desarrollo de la diégesis. Puede destacarse el efecto cómico logrado por la rima con terminación en *–ita*, coincidiendo con el desesperado intento final del *Mundo* por atraer de nuevo al pastor (vv. 529-536). Sólo 39 líneas versales se comparten por dos interlocutores y, en un sólo caso, por tres. No pueden identificarse didascalias enunciativas cerradas destinadas a fijar expresamente el modo en el que se enuncian los parlamentos. La presencia de verbos de lengua, tales como *decir, aplicar,*

[8] *Philosophía antigua poética*, epístola VII.

comparar, responder, relatar, narrar, razonar o *dar cuenta* parecen carentes de alcance prosódico.

El texto conservado pone en evidencia la confusión entre autor y personaje. La acotación inicial, «el auctor a quien dirige la obra», autoriza a suponer, con las debidas precauciones, la participación del bachiller en el espectáculo. Tras la copla de dedicatoria una acotación, «comiença *Apetito*», atribuye el parlamento al pastor: «Apolo conserve tan noble ganado (...) que nunca mis ojos han visto otro tal» (vv. 9-13). Todo parece indicar que vamos a asistir a una égloga con pastores bucólicos. Una nueva acotación, «prosigue», indica que se trata del mismo personaje locutor[9]. Pero *Apetito* deshace la confusión entre autor y personaje mediante la interjección rústica por excelencia:

> ¡Hao! ¿Quién quiere un moço, zagal bien dispuesto,
> que salta, que corre, que bien tira barra
> y pinta sanbugas, rabés e guitarra
> e haze otras cosas allende de aquesto? (vv. 17-20)

La ruptura fónica del decoro nos sitúa frente a un rústico desprovisto de todo corte italianizante. La enumeración de virtudes carece sin embargo de jactancia cómica. *Apetito* está desesperado («aborrido» v. 28) porque no encuentra amo. Desde este estado de angustia se inicia un periplo emocional, concentrado en **S1** y **S2** —es decir, cuando se dramatiza el conflicto entre el Bien y el Mal previo la a anagnórisis final colectiva (**S3**). El texto nos presenta al pastor como asustado (vv. 39-42), indeciso (v. 45), alegre (v. 121 y 156), excitado sexualmente (vv. 155-6), ufano (v. 276), agresivo (v. 285), incrédulo (v. 398), furioso (vv. 513-18 y 546) o suplicante (v. 501). Por su parte, el *Mundo* aparece en escena como tentador (vv. 101-192), soberbio (193-256), irónico (v. 160 y 167), colérico (vv. 547-93) y corrido (vv. 585-600). La adecuación de la voz al modelo quintiliano[10] permite vislumbrar la modulación de los diferentes segmentos textuales.

Puede notarse un apoyo en la mayor intensidad de la voz, que podemos presumir acompañada de un tempo rápido[11], para expresar:

---

[9] La designación del locutor varía entre la asignación de la inicial («A» para *Apetito*), el nombre del personaje en el lugar modernamente reservado a las acotaciones o el nombre del personaje acompañado de una información redundante, «Comiença *Apetito*»; así como la explicitación de que se trata del mismo personaje el que sigue hablando, mediante la fórmula «prosigue».

[10] *Institutiones Oratoriae*, XI, 3.

[11] El conjunto de cualidades primarias de la voz (timbre, resonancia, intensidad, tempo, registro, campo entonativo, duración silábica y ritmo) son indisociables y deben, a su vez, considerarse en función del conjunto de elementos no verbales del proceso interactivo [Poyatos, 1994. vol. II: 28-46].

Amenaza:

—A: ¡Pardiós! No se excusa que hayamos cuistión! v. 303.

Insultos:

—A: Acá vuelvo, Mundo, variable, mintiroso, / infame, matrero, discorde, malino, / perverso, alacrán[12], falaz, serpentino, conciertacuidados, prometerreposo, / ¡oh, llobo sangriento, lladrón muy mañoso, lançado me habías contigo en tu juego! vv. 513-18.

Cólera:

—A: ¡Dóla al Diabro si tal es la chata! v. 410.
—M: !Oh, Fe, mi contraria,! ¡Oh, Fe, Fe, Fe, Fe, / cómo me vences y tienes en poco! v. 547-8.
—M: ¡Oh, Fe, cómo sabes tan bien animallos! / ¡Oh, Fe, que no puedo con ti yo medrar! vv. 588-9.

Sobresalto, miedo:

—A: ¡Oh cuerpo del cuerpo, del non de Jesú, / ni aún de sus sanctos y sanctas!, ¡amén! / ¡Mira con quién he topado! / Con quien no se puede dezir sin passiones. vv. 39-42

Vanidad:

—M: ¡Gózate *Mundo*, que gran señor eres, / señor de los hombres, señor de las mugeres! vv. 230-31.

Alegría:

—A: ¡pardiós, nuestramo, muy mucho me ofreces! v. 136

Excitación (prisa erótica):

—A: ... ya rabio yo / por vella y tenella con mí la zagala! vv. 155-6.

[12] Nótese la simbología del «alacrán», asociado en época medieval a la traición. «Y del humo salieron langostas sobre la tierra; y fueles dada potestad, como tienen potestad los escorpiones de la tierra», *Ap*. 9-3. El escorpión representaba al adulador, a aquel que emitía falsas promesas («conciertacuidados, prometerreposo») mientras urdía y ejecutaba su traición.

Vejación:

—M: ¡Sus, sus! Yo me parto de entre estas cuadrillas / pues ya los pastores se burlan de mí. vv. 593-4.

De la mayor intensidad de la voz puede, también, desprenderse la distancia física entre personajes:

—M: ¡Mancebo, mancebo que buscas al amo! / ¡Acércate, acércate! ¡Llega seguro! vv. 25-6.

Parece ser, finalmente, la forma en que se expresan las numerosas interjecciones y juramentos que encontramos, tales como «¡hao!» (vv. 121 y 150); «Por sant Pego» (v. 155), «juro a sant Pabro» (v. 295) o «¡pese a Sant Polo!» (v. 336).

Una menor intensidad y un tempo lento, por el contrario, parecen dominar el parlamento en el que *Apetito* expresa sus dudas acerca de su nuevo amo (vv. 49-94).

Pensar quiero a solas un rato comigo, [...]
No haze..., Sí haze... [...]
No sé qué me escoja, yo estoy reperplejo
sobre este negocio; con todo mi acuerdo,
ni sé si me gano, ni sé si me pierdo.
[en] vivir con el Mundo o en irme más lejo.
¿Qué haré si me toma? mas, ¿qué, si le dejo?
¿A dónde yrá el buey que deje de arar? vv. 89-94.

El pastor es el eje ordenador del drama. El autor le otorga por ello una mayor presencia escénica. *Apetito* asume 88 del total de 209 parlamentos que hemos contabilizado, frente a 41 el *Hermitaño*, 40 el *Mundo* y 20 la *Fe*[13].

Como ya señalara González Ollé «el movimiento escénico y el diálogo quedan supeditados a largos monólogos» [1967: XLIV]. Los monólogos ocupan 349 vv. (**S1**: MS1, MS3, MS5, MS6; **S2**: MS10; **S3**: MS12); frente a 348 el diálogo entre dos personajes (**S1**: MS2, MS4; **S2**: MS7, MS9) y 116 entre tres (**S2**: MS8, MS11; **S3**: MS13, MS14). En ellos las marcas de denegación teatral son constantes. La comunicación es directa entre personaje y receptor, y requiere por ello que la *pronuntiatio* alcance las más altas cotas persuasivas. En un primer soliloquio una

[13] La densidad versal de los parlamentos no es significativa debido al largo relato final de la Asunción.

acotación precisa que *Apetito* habla «a solas». El texto dialogal redunda en ello. El autor intercala en boca del pastor una lamentación sobre la variabilidad de la Fortuna en la que se recupera el registro cancioneril, confundiéndose de nuevo autor y personaje. La lengua del pastor oscila entre un registro elevado y lírico y el idiolecto sayagués. Un nuevo monólogo nos presenta ahora al enviado del Diablo, que ha de aparecer en escena vestido como rey, como se nos dice en el argumento. Soberbio y orgulloso de su victoria, nos recuerda el efecto persuasivo de sus palabras: «cuán presto he enlabiado aqueste pastor» (v. 197). Su largo parlamento, poblado de exclamaciones e interrogaciones retóricas anotadas por el editor moderno, viene precedido una vez más de la acotación escénica «a solas». El *Mundo* informa abiertamente de sus intenciones y estrategias, coincidiendo con MS5, único momento en el que el pastor no está presente en escena. Desde su posición social insulta al pastor, al que llama «necio», «bruto», «bobo» o «lanudo». Su derrota final, sin embargo, le arrebatará la condición regia de su lengua y comportamiento escénico, que adquieren finalmente tintes bufonescos.

Un último monólogo nos presenta a *Apetito* con su nueva ropa, viéndose marido de la «fresca» Venus, conocida por sus «mañas», si bien el pastor la cree noble dama. El pastor se imagina ya «señor en un año» (v. 277). La acotación precisa de nuevo que el personaje entra en escena —signo de locura— «diziendo a solas». El pastor está de algún modo poseído por el Diablo y por ello su comportamiento alcanza tintes de *ineptia laetitia*. El *Hermitaño*, que podemos suponer extrañado por el comportamiento del pastor[14], le advierte del engaño pero éste reacciona violentamente y le pide «más cortesía» (v. 286) o de lo contrario tendrán «duelo» (v. 296). Amenaza al abad con darle un cabezón y estirarle el pelo (vv. 289-292). La agresividad del pastor y el acercamiento físico entre los personajes se deducen de las palabras del religioso: «despide tu furia, reposa y espacia» (v. 305). *Apetito* permanece sujeto a su condición de rústico, se muestra incapaz de adoptar un comportamiento social y un registro lingüístico que le son extraños, base de tantas escenas cómicas pastoriles.

La lengua del pastor tiene alto valor simbólico. Cobra su máxima expresión, repercusiones fónicas y voluntad estigmatizadora cuando sirve al Diablo[15]. Al lograr

[14] Nótese que el *Dicc. Aut.* en su segunda acepción para la fórmula de saludo *Deo gracias* con la que el ermitaño inicia su réplica indica: «se suele usar por nota de admiración o extrañeza en las ocasiones en que vé executar alguna acción impropia del estado, dignidad o edad del que la realiza, que entonces es común el decir, deo gracias, como vá essso?».

15 Yanguas «no utiliza nunca de modo intenso» el sayagués. González Ollé [1967: LXV-LXIX] destaca la aspiración inicial en «huerte» (v. 227), el cambio de 'consonante + l' en 'consonante + r', «diabro» (v. 409), «nobreza» (277); palatalizacion de l–, «lladrón » (v. 517), «llobo» (v. 70 y 517). Resulta muy característico el

la verdadera nobleza y librarse del pecado gracias a la fe las marcas de su habla se atenúan, favoreciendo la adhesión del receptor.

La obra se cierra «con su música concertadamente». Se trata de un canto a tres voces, en el que el *Mundo* no participa[16], que se identifican como «tenor» para el *Hermitaño*, la contra mayor o voz más grave para *Apetito* y «el tiple» o voz más alta para la *Fe*[17].

Más allá de la fisonomía que pueda desprenderse de lo apuntado hasta ahora, vamos a llamar la atención sobre algunas cuestiones de carácter proxémico como las entradas y salidas de personajes y los desplazamientos realizados en escena; y kinésico, concretamente la presencia de gestos ejecutivos y deícticos y varias secuencias gestuales[18].

El pastor es el único de los cuatro personajes que aparece en las tres *S*. Existiría un espacio escénico dividido, en consonancia con el tratamiento alegórico de la pieza, entre el lugar del Bien y el del Mal[19]. La farsa comienza con el autor-pastor ocupando un lugar preeminente al que se produce la incorporación del *Mundo* (v. 25). El acercamiento entre ambos se textualiza mediante didascalias dialogales que implican gestos de tipo ejecutivo con la mano (v. 25). Ambos personajes permanecen en escena hasta que el deseo de pensar a solas de *Apetito* desplaza al *Mundo* del «eje interactivo» [Poyatos 1994, I: 228]. Tras recibir dinero para cambiar sus ropas, el rústico abandona la escena: «Espérame aquí» (v. 191), «yo voy mi viaje» (v. 192). El *Mundo* pronuncia entonces su largo parlamento hasta que una acotación escénica, «*Apetito va diziendo a solas*», confirma una nueva entrada del pastor. El *Mundo* desparece sin que ninguna didascalia extradialogal aluda a su salida. El pastor habla a solas hasta cruzarse con el *Hermitaño*: «¿Quién es aqueste? Parece hermitaño» (v. 279). El pastor acude a su encuentro, «llegar quiero allá» (v. 279). Ambos personajes razonan hasta concluir la necesidad de llamar a la *Fe*. El *Hermitaño* grita «¡*Fe*, *Fe*!», personaje que responde inmediatamente, «¿Quién me llama?». Los personajes se reúnen y razonan hasta convencer al pastor de su error. Una acotación escénica, *Apetito vuelve al Mundo y dize*, devuelve al maligno su condición de personaje axial. La didascalia permite suponer un ir al lugar en el que el personaje estaba antes. El pastor y el *Mundo* discuten y se insultan. Sus disputas culminan con la atribulada

uso de re-, «recata» (413), «recontado» (v. 812), «remiro» (v. 413), «reperplejo» (v. 89), «reprometió» (v. 272), «revisto» (v. 781).

16 Recuérdese la «esencia antimelódica del diablo y las fuerzas del mal» [Massip 1992: 113].

17 El texto incide en ello: «vamos cantando», «alto cantemos», «con dulce armonía», «¡Alto, pues, alto!», «si tú nos entonas», «quiero entonaros» (vv. 847-56).

18 Tomamos el sintagma de Frey *et al* [1984].

19 Williams [1935: 78], Espejo Surós [2003].

salida de escena del enviado del diablo. La acotación escénica, *vase el Mundo y vuelve Apetito,* devuelve a la *Fe* y al *Hermitaño* el lugar preponderante[20].

La fijación de personajes locutores y alocutores es uno de los recursos más habituales del teatro clásico[21]. 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, «Tú, dime», «tú, di»; o bien incluyéndose el propio nombre del destinatario o una fórmula que remite a él: «enséñame, padre, tú, agora la vía» (v. 465).

Encontramos didascalias motrices kinésicas cerradas, que no dejan margen alguno a la interpretación, como cuando el *Mundo* ofrece dinero al pastor: «Toma dineros y ponte galán» (v. 183). Entre los gestos ejecutivos que se derivan de las palabras de los personajes merece una atención muy especial cuando *Apetito* pierde su miedo y se enfrenta al malvado, al que insulta y grita «¡Tomá estotro higo!» (v. 524). El gesto de tirar higos[22] ilustra el poder catártico de la risa festiva. La «hiperactividad gestual y proxémica», la «explosión de gestos» [Travieso Ganaza, 2001: 27-30] característica del loco bajomedieval ha sido rehabilitada por una nueva sensibilidad humanista cristiana, reducida a escasos excesos histriónicos, cuya presencia adquiere sin embargo alto valor simbólico.

Varias secuencias gestuales, integrantes del patrimonio kinésico de la colectividad y caracterizadas por su eficacia simbólica[23], minimizan o anulan la necesidad de acompañamiento de la palabra e indicaciones escénicas. Remite a la liturgia o al acerbo gestual cristiano el gesto de santiguarse del pastor al conocer el nombre del *Mundo*: «¡Oh cuerpo del cuerpo, del non de Jesú, / ni aún de sus sanctos y sanctas, amén!». El gesto de la cruz se repite frente a la *Fe*, «¡En [el] nombre de Dios!» (v. 486). Vuelto al camino recto el comportamiento gestual del pastor se provee de la *humilitas* de la que carecía. El lector imagina que el pastor se arrodilla y alza sus brazos cuando se dirige a la *Fe*: «de aquí te suplico: por tuyo me ten» (v. 501). El texto confirma la secuencia gestual, «yo te recibo y abrazo por mío» (v. 504). La genuflexión constituye el signo fundamental de humildad del pecador por lo que se exige la *inclinatio* de *Apetito*, culminación del proceso de *reconocimiento* y comunión colectiva.

Diversas secuencias gestuales remiten a pautas de comportamientos civiles. El verso «reciba estos metros assí dedicados» (v. 8) en boca del autor implica una

[20] Todo parece indicar que las entradas y salidas podrían resolverse mediante trucos luminotécnicos, reduciéndose así los movimientos escénicos.

[21] Hermenegildo [2003: 50].

[22] Rodríguez Cuadros [1998: 375-6] .

[23] Véase Schmitt [1990].

reverencia y un desplazamiento de acercamiento a la dama, a la que tal vez hiciera entrega material durante la representación. Al encontrarse el pastor y el *Mundo* se saludan. El Rey dice «sea en buena hora» (v. 30) y acompaña sus palabras de una leve inclinación de la cabeza. El «Beso tus manos» (v. 184) del pastor, que de actualizarse el enunciado probablemente besara de verdad, obliga a la extensión de los brazos del amo. Finalmente cuando el maligno se cree vencedor afirma que todos «La salva me hazen con gran reverencia» (v 229), de donde se deriva la extensión del brazo y el movimiento de la mano derecha y una ligera inclinación de torso y cabeza[24].

En el juego tan humanista de los múltiples universos semánticos superpuestos, los cuerpos del vicio y el pecado, esto es, lo inferior y variable, son asimilados a la carne, en oposición a las alegorías de la predicación y religión, el ermitaño y, muy especialmente la *Fe*, signos escénicos de la locura de la cruz paulina, los otros *locos* de la pieza que nos han quedado para nueva ocasión. Su dinámica paralingüística y gestual se caracteriza por un registro elevado y un marcado hieratismo. La interacción entre el pastor «mancebo» y el cortesano *Mundo* nos habla de una progresiva inversión del *gestus social* de los personajes y parece así escasamente permeable a una lectura crítica marxista en clave económico-social. La oposición escénica *caballero vs. pastor* ridiculiza las pautas de comportamientos inherentes a un universo nobiliario, cuyo campo semántico invade la pieza, satirizado por su falta de virtud. *Apetito*, sujeto activo en la determinación de su propio destino, emerge como personaje dramático. Liberado tímidamente de los referentes litúrgicos y cancioneriles de los que emana, el autor inscribe radicalmente su obra en el teatro al tiempo que supera la tradición medieval de la psicomaquia. La voz, los gestos y los movimientos escénicos del pastor, cuerpo pecador para el que existe posibilidad de redención cuando triunfa su potencia intelectiva, traducen escénicamente la adquisición de esa verdadera nobleza.

Bibliografía

Asensio, E. [1968]: «Los estudios sobre Erasmo de Marcel Bataillon», *Revista de Occidente*, 63, pp. 302-19.

Bajtín, M. [1987]: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid.

[24] Otras fórmulas de saludo, tales como «Deo gracias» (v. 281) en boca del *Hermitaño*, o el «sea paz con vosotros» (v. 481) de la Fe, se caracterizan por estar igualmente ritualizadas en su ejecución.

Bataillon, M. [1971]: «Un problème d'influence d'Érasme en Espagne: l'*Eloge de la folie*», *Actes du Congrès Érasme*, North-Holland, Amsterdam-Londres, pp. 136-147.

Cortès, C. [1998-99]: «Du corps dans le langage: sémiotisation, grammaticalisation, lexicalisation de la relation au corps humain», *Cahiers du C. I. E. L.*, pp. 7-48.

Dumas, F. [2003]: «El gesto litúrgico: un análisis semiológico», *Signa*, 12, pp. 237-259.

Espejo Surós, J. [2003]: «Una aproximación al espacio y el tiempo real e imaginario en el teatro conservado de Hernán López de Yanguas», en M. L. Lobato y F. Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la AISO*, Vuervert-Iberoamericana, Madrid, I, pp. 751-61.

Ferrer, T. [1989]: «Las dos caras del diablo en el teatro antiguo español», en M. Chiabò y F. Doglio, *Actas del Congreso Diavoli e mostri in Scena dal Medio Evo al Rinascimento (Roma 30 de junio-3 de julio de 1988)*, Centro di Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale, Roma, pp. 303-324.

Frey, S. *et al.* [1984]: «Analyse intégrée du comportement non verbal et verbal dans le domaine de la communication», en J. Cosnier, *La communication non verbale*, Delachaux & Niestlé, Neuchâtel-Paris, pp 145-227.

González Ollé, F. (ed.) [1967]: *Fernán López de Yanguas, Obras dramáticas*, Espasa Calpe, Madrid.

Hermenegildo, A. [1995]: *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Oro Viejo, Palma de Mallorca.

— [2001]: *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española de siglo XVI*, Universidad de Lleida, Lleida.

Massip, F. [1992]: *El teatro medieval; cuerpo de histrión, voz de la divinidad*, Montesinos, Barcelona.

Moreno Rodríguez de Arellano, M. A. [1992]: *Señorío de Cameros y condado de Aguilar. Cuatro siglos de régimen señorial en la Rioja, 1366-1753*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño.

Myszkorovska, M. [2003]: «Poétique et dramaturgie: les didascalies de personnage. Exemple du théâtre du Georges Feydeau», *Pratiques*, 119-120, pp. 35-66.

Pérez Priego, M. A. [1986]: «Algunas consideraciones sobre el erasmismo y el teatro religioso de la primera mitad del siglo XVI» *El erasmismo en España*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, pp. 509-523.

Poyatos, F. [1994]: *La comunicación no verbal,* 3 vols., Istmo, Madrid.

— [1998]: «El paralenguaje en el *Quijote*: inventario completo y bases para su estudio». *Signa,* 7, pp. 293-318

— [1999]: «Inventario kinésico del *Quijote*: corpus completo y bases para su estudio», *Signa,* 8, pp. 281-327.

Rodríguez Cuadros, E. [1998]: *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Castalia, Madrid.

Schmitt, J. C. [1990]: *La raison des gestes dans l'Occident Médieval*, Gallimard, Paris.

Tortosa Pascual, V. (ed.) [2003]: *Triumphos de locura por Hernán López de Yanguas*, *Anexos Revista Lemir*, http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Morbecq/Triumphos.htm [consulta: 23/4/2003]. ISSN 1579-735X.

Travieso Ganaza, M. [2001]: «La fiesta del loco en el *Jeu de la Feuillé*», en E. Real, D. Jiménez, D. Pujante y A. Cortijo (eds.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de València, València, pp. 19-32.

Williams, R. B. [1935]: *The Staging of Plays in the Spanish Peninsula Prior to 1555*, Univ. of Iowa, Iowa.