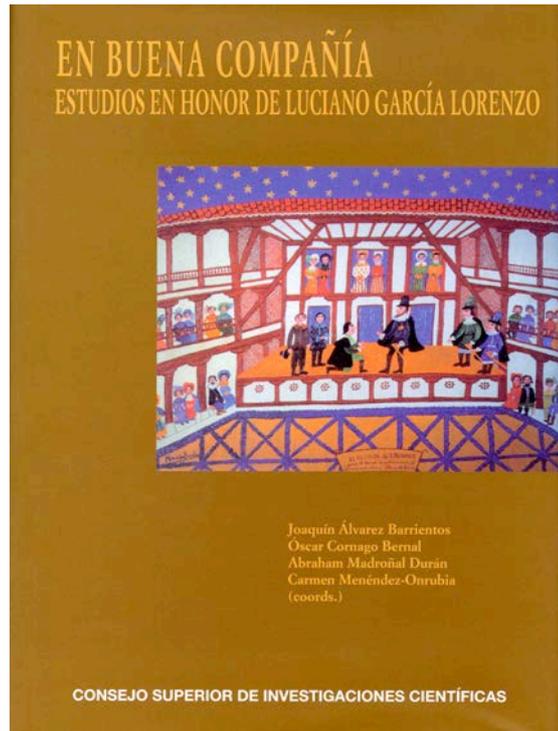


“Descuido, desenvoltura, despejo, meneos y visajes: las codificaciones gestuales del actor y de la actriz en el teatro áureo”, en J. Álvarez Barrientos, O. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán, C. Menéndez Onrubia (eds.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 591-600. ISBN: 978-84-00-08923-8.



DESCUIDO, DESENVOLTURA, DESPEJO, MENEOS Y VISAJES:  
LAS CODIFICACIONES GESTUALES DEL ACTOR Y DE LA ACTRIZ  
EN EL LÉXICO ÁUREO.

Evangelina Rodríguez Cuadros  
Universitat de València

En los célebres versos cervantinos de *Pedro de Urdemalas*, éste construye el canon esencial de las habilidades técnicas del actor en el Siglo de Oro, centrando su atención en los diferentes registros de las *figuras* que pueden interpretar:

*Con descuido cuidadoso,*  
grave anciano, joven presto,  
enamorado compuesto,  
con rabia si está celoso. (III, vv. 2908-2911)

En ese *descuido cuidadoso* se materializa —en la insistente intertextualidad entre la técnica oratoria y actoral de la época— la seducción de la *actio* como un mostrar cierta naturalidad, induciendo al oyente a obtener la impresión de que se

pretende ocultar toda preparación o artificio. Es el principio del *ars est celare artem*<sup>1</sup> quintiliano (*Institutio Oratoria*, XI) y de la facilidad y llaneza que reclamó Cicerón en su tratado *Orator*, 21: “[...] nihil afferens praeter facilitatem et aequabilitatem...” (Cicerón: 1992, 9). La *diligencia* o *cuidado* del orador-actor deben, en efecto, ocultarse para que sea reconocida, precisamente, como *arte* auténtico:

Con todo, lograr todo esto con *disimulo*, [...] el que para estos fines se procure uno —a modo de antorcha— la memoria, la voz, el vigor, (eso es *diligencia*). Lo cierto es que entre los dotes naturales y la diligencia queda un espacio muy recudido para el *arte*. (Cicerón, 2002: 45)<sup>2</sup>

Pero, como añade Cicerón en *Orator*, 78: “existe también cierta *negligencia diligente* [...] así este estilo sencillo agrada aun desaliñado; en uno y otro caso se hace algo para mayor encanto, pero *sin que se manifieste*.” (Cicerón, 1992: 31-32). ¿Cómo llega a formular Cervantes la *negligentia diligens* ciceroniana como *descuido cuidadoso*? Podemos aventurar su más que probable lectura del *Cortesano* de Baltasar de Castiglione traducido por Juan Boscán en 1534. En esta obra, que marcaría indefectiblemente toda la estética de la modernidad renacentista bajo el concepto —nada ajeno a la modelización de la teatralidad actoral— de la *gracia*, Castiglione, negándose a la *afectación*, confiesa utilizar un neologismo italiano (*sprezzatura*) que se apresura a clarificar con los términos de la retórica quintiliana y de Cicerón: “...fuggir quanto piú si po, e come un asperissimo e pericolosso scoglio, la affettazione; e per dir una nova parola, usar in ogni cosa certa *sprezzatura*, *che nasconda l’arte* e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto *senza fatica e quasi senza persarvi*. Da questo creo io che derivi assa la *grazia*...” (I, 26). En su traducción, Boscán echa mano de palabras de enorme eficacia y sencillez. Y he aquí donde Cervantes se inspira para la traducción casi directa de la *negligentia diligens* ciceroniana:

Huir quanto sea posible del vicio que de los latinos es llamado *afetación*; [...] de la cual nos hemos de guardar con todas nuestras fuerzas, usando en toda cosa un *cierto desprecio o descuido*, con el cual se encubra el *arte* y se muestre que todo lo que se hace y se dice,

<sup>1</sup> Véase el ensayo de Paolo D’Angelo (2005) que desarrolla la idea desde la edad clásica hasta la actualidad. Este trabajo está realizado dentro del proyecto de investigación HUM2007-61832/FILO (“Léxico y vocabulario de la práctica escénica en los Siglos de Oro: hacia un diccionario crítico e histórico. Fase II”), subvencionado por el MEC.

<sup>2</sup> *De Oratore*, II, 148: “...id tamen dissimulare facere [...] Ut his rebus adhibeat tamquam lumen aliquod memoriam ut vocem, ut viris, diligentia est. Iner ingenium quidem et diligentiam perpaulum loci reliquum est arte...”.

*se viene hecho de suyo sin fatiga y casi sin habello pensado.* De esto creo yo que nace harta parte de la *gracia*. (Castiglione, 1994: 143-144)

Los hallazgos de la traducción de Boscán serán importantísimos para la expresión de una familia de términos que, a través de derivaciones o sinónimos, encontraremos en el vocabulario técnico del arte de la representación en el Siglo de Oro. El binomio de Castiglione *affettazione / sprezzatura* lo traslada al de *afectación / descuido* para indicar la cualidad creativa de la mesurada elegancia, de la fresca comunicación, conseguidas, sin embargo con *cuidado* (con *arte*): “El *cuidado* y la *gracia* que se muestra en el *descuido* de muchos hombres...” (I, 26); por eso, la excesiva aplicación y rigidez de la norma puede conducir, contradictoriamente, a la misma afectación: “Eso que [...] llamáis *descuido* es el mayor *cuidado* (y por usar del vocablo propio) la más verdadera *afectación* de todas. ¿No veis vos claramente la demasiada *diligencia* que él pone en mostrarse *descuidado*?” (I, 27).

La variante del propio Castiglione (“sprezzata disinvoltura”) referida a los movimientos y ademanes, la usará Boscán de manera más general (*descuidada desenvoltura*) aplicándola aun cuando no esté expresa en el original del *Cortesano*, adquiriendo progresivamente un sentido peyorativo o de reproche: “Aquellas desenvolturas y desasosiegos” (II, 16); “Torciendo el rostro o la persona con una desenvoltura desvergonzada y baxa...” (II, 50). No será extraño, por tanto, que cuando se utilice la palabra como concepto descriptivo de las técnicas del actor (y sobre todo de la actriz) la *desenvoltura*, *desahogo* o *descompostura* se acoja no ya solamente al sentido ponderativo que le dará el *Diccionario de Autoridades* de “graciosidad, facilidad y expediente en el decir” (recordemos las “expeditas lenguas” que Cervantes reclamaría al comediante en *El Licenciado Vidriera*) o su evocación de una danza representada, “haciendo y deshaciendo lazos con gentil *donaire* y *desenvoltura*”, *Quijote*, II, 20), sino al de “atrevimiento y demasía” (según Covarrubias) o al de “desembarazo, desahogo, libertad y desvergüenza con liviandad” (según el *Diccionario de Autoridades*). Así lo indican textos como el de Juan Ferrer, *Tratado de las Comedias en el cual se declara si son lícitas* de 1613 (Cotarelo, 1904: 251<sup>a</sup>):

Los representantes son la gente más libre y desenvuelta que para esto se puede hallar, y las mujercillas de buena cara y poca vergüenza, a las cuales a propósito les enseñan en

sus casas los maestros de la obra a representar, tañer, cantar y bailar con grande *desenvoltura* y desvergüenza.

O como el de Luis Crespi de Borja en su *Respuesta a una consulta sobre si son lícitas las comedias que usan en España* de 1683 (Cotarelo, 1904: 197<sup>a</sup>):

Llámase la descompostura, bizzaría; la *desenvoltura*, donaire; la liviandad, entretenimiento, la insolencia desahogo, el escándalo ingenio, la mentira artificio...

Entenderemos también por qué la lexía *gracia* (donaire, agrado, comunicar talle y espíritu a las proporciones del cuerpo y sus movimientos) penetra en la visión crítica de la excelencia del representante:

No acabaron de alabar la buena *gracia* del recitante, su buena memoria y el buen verso del poeta. (Alcalá Yáñez, 1946: 583)

Lo cierto es que el *cuidadoso descuido* o *descuido cuidadoso* prosperará en el contexto de lo teatral o teatralizante (incluida la danza), aunque nunca con la exactitud técnica cervantina.<sup>3</sup> Gracián (1984: 29 y 35) usará, en el mismo sentido de composición escénica, el término *despejo*:

El *despejo*, alma de toda prenda, vida de toda perfección, *gallardía de las acciones*, *gracia de las palabras* y hechizo de todo buen gusto [...] Consiste en una cierta airocidad, en una *indecible gallardía, tanto en el decir como en el hacer*, hasta en el discurrir [...] Hasta ahora no se ha sujetado a preceptos, superior siempre a toda arte. Por robador del gusto le llamaron garabato; por lo imperceptible, *donaire*; por lo alentado, *brío*, por lo galán, *despejo*; por lo fácil, *desenfado* [...] Agravio se le hace en confundirle con la *facilidad*; déjala muy atrás y adelántase a la *bizzaría*. Bien que todo *despejo* supone desembarazo, pero añade perfección [...] Por huir la afectación dan otros en el

<sup>3</sup> “Ha de ir el cuerpo dançando bien derecho, sin artificio, con mucho *descuido* del mesmo modo que se lleva por la calle, sin enderezarse más de aquello que su natural le da [...] Porque la afectación y presunción es cosa con que se desluce todo cuanto se obra bien; que tampoco se ha de ir mirando al techo, sino llevar los ojos serenos, mirando al *descuido* donde le pareciere, porque verdaderamente el Dançado es un *descuido cuidadoso* ...” (Navarro Esquivel, 624: 43)]; “Y saca a Carlos de aquí / (porque a los dos nos ha visto / con *descuido cuidadoso*) / celos de causas pequeñas...” (Tirso, *Amar por señas*, II, *Obras Completas* [1969: 1803<sup>b</sup>]); “Así Ozmín poco a poco, con *cuidadoso descuido*, se fue paseando por delante, cantando en tono bajo, como entre dientes...” (Alemán, 1992: 250); “... buscaba las ocasiones de estar conmigo con toda astucia y solicitud, y madama de Esternemberg se hacía halladiza con un *descuido cuidadoso*.” (Duque Estrada, 1982: 360). Con toda evidencia aparece en el contexto de la elocuencia sagrada: “Usaron la sagrada erudición, induxéronla como medio, no como fin último; y así ésta es sólo passo para la persuasión dellos. Toparon con ellas sus discursos, no parece la buscaron, y en este *cuidadoso descuido* está la mayor arte...” (Pérez de Ledesma, 1985: 72).

centro de ella, pues *afectan el no afectar*. Afectó Tiberio el disimular, pero no supo disimular el disimular. Consiste *el mayor primor de un arte en desmentirlo, y el mayor artificio, en encubrirle con otro mayor*.

Gallardía, acción, gracia, donaire, brío, desenfado, facilidad y despejo serán palabras directamente trasladables al contexto, otra vez, de la práctica actoral; lo veremos en Lope: “¿Quién podrá hacer el Adonis / en la de Venus que iguale / aquella gracia y destreza, / aquel *despejo* y *donaire*?” (*Lo fingido verdadero*, III, vv. 3084-87); pero también en *El caballero Bailarín* de Salas Barbadillo (Cotarelo, 1911: 239<sup>b</sup>): “Esta carne que ves en este cuerpo [...] / porque le doble y tuerzo a cualquier lado / con notable *despejo* y *desenfado*...”; o en el aprendiz de gracioso de farsa de *El examinador Micer Palomo*: “A lo estudiado / añadido yo mis gestos y mis voces, / mi mudanza de tono y mi *despejo*...” (Cotarelo, 1911: 326<sup>b</sup>); finalmente, como clave de la habilidad oratoria que el joven puede adquirir en la comedia, según José Tamayo en *El mostrador de la vida humana* de 1679 (Cotarelo, 1904: 562<sup>b</sup>):

Sirve este ejercicio para cultivar la memoria; enséñanse en él los mancebos a hablar en público con *despejo*, a conformar los tonos de la voz con los afectos, y lo que es de gran gala y hermosura, se ensayan en proporcionar las acciones y usar del ademán de las manos con tanta propiedad que no menos parezca que hablan con ellas que con los labios.

Cervantes ha asimilado pues una construcción cultural perfectamente definida y que se ha instalado, merced al acentuado prestigio de la pedagogía retórica ciceroniana, en el contexto europeo. Lo interesante es como se deslizan estas lexías a todo tipo de representación del estatuto de lo real, incluido el *bel composto* exigible en, por ejemplo, la suprema experiencia del éxtasis místico destinada también a la comunicación intensa del cuerpo, de acuerdo con los códigos figurativos ya prescritos por la tratadística pictórica. En 1633 Vicente Carducho (1979: 398-405) establecía un repertorio concreto de la pose, mirada y gestualidad del cuerpo del místico extático:

será bien proporcionado [...] los ojos grandes, sublimes y eminentes, refulgentes y húmedos, los orbes de las niñas iguales, el orbe inferior, que abraza la pupila, angosto y negro, el superior ígneo [...] los movimientos varoniles y magnánimos, expertos y moderados, con severidad, apacibles y suaves, como recogido, y atento en sí. [...] De rodillas, las manos [...] levantadas al cielo, o al pecho, la cabeza levantada, los ojos elevados, lagrimoso y alegres, [...] y los ojos cerrados, algo suspenso el semblante, el

cuello torcido [...] los hombros encogidos, y otras acciones según el afecto del devoto, que puede, o rogar, o ofrecer, triste, alegre, o admirado, que todo cabe en la devoción.

Algunos de sus seguidores como José García Hidalgo pedían a la representación del arrobamiento místico en sus *Principios para estudiar el arte de la pintura* (1691) que “no tengan las figuras en sus acciones demasiada violencia por que no se desgongen y descompongan las figuras en sus acciones. No encaminen la cabeza a donde el cuerpo. Ni pierda el plomo de la garganta la figura plantada [...]”(Sánchez Cantón, 1935: 125).

Y es que existe una tradición crítica de la exteriorización del éxtasis que incorpora antropológicamente la corporalidad, pero la limita, cercenándola en su dislocada o libre expresión sensual. Por eso en la España de los siglos XVI y XVII, la simulación del éxtasis se identificaba mediante la expresión de “hacer visajes y meneos”. En 1563, Francisco de Monzón, en una obra de tan expresivo título como *Norte de idiotas* relata el caso de una mujer capaz de transmitir, mediante el lenguaje corporal, la pasión de Cristo:

Sin hablar palabra, ni menear los labios, *hacía diversos gestos y meneos exteriores* que eran cierto indicio de haber diversos pensamientos y afectos en el espíritu que le causaban aquellos corporales movimientos. (Stoichita: 161)

Una alumbrada de Valencia fue acusada en 1582 de tener la costumbre de mostrarse en público “*haziendo visages y meneos* para representar espíritu y devoción”. (Pons Fuster: 34). Y Miguel de Molinos comentaba en su *Defensa de la contemplación* que “no es necesario para orar perfectamente hacer ceremonias exteriores, cruces, movimientos y visages con los ojos, cabeza y manos.” (1988, 216). En todos los casos, es evidente, se trata de codificar un arte de la simulación, discriminado supuestamente de la ortodoxia, pero representación al fin y al cabo.

La elección de palabras como movimientos, gestos y, sobre todo, *meneos* y *visajes*, no es inocente y reaparece en la codificación de otra mirada interesada igualmente en comunicar una experiencia de representación en la frontera de lo lícito; una mirada que registra con pulcritud, al mismo tiempo que descalifica, la representación no ya de místicas o alumbradas embaucadoras sino de las actrices en escena. Este registro correrá a cargo igualmente de teólogos y clérigos que nos han legado, quizá, el mejor tratado de semiótica teatral que del barroco existe en los textos de la célebre controversia sobre la moralidad del arte escénico. Es el *meneo*, el *motus*

*agitatus*, despreciable, zoomórfico y que tenía incluso el doble sentido de “trato o comercio”. Son “los dichos y acciones y *meneos* y bailes y cantares lascivos y deshonestos” que condenaba el Padre Agustín Dávila en su *Dictamen sobre la permisión de comedias* en torno a 1600 (Cotarelo [1904: 208<sup>a</sup>]); son “los enredos y las marañas de los intermedios, [y] los *meneos* y *visajes* con que la representan” que denunciaba Fray José de Jesús María en su *Primera parte de las excelencias de la castidad* (Cotarelo [1904: 370<sup>a</sup>]); y las “mujeres mozas y hermosas vestidas [...] que con *donaire*, con *garbo*, con *gracia*, con bizarría, con la expresión artificiosa de vivísimos afectos, con palabras dulces y tiernas, con amorosas caricias, con desdenes afectados, con risas cariñosas, con travesura de ojos, con acciones, con *meneos*, con *gestos*, con *ademanes*, están hacia todas partes arrojando fuego...” que registra la inquisitiva mirada de Ignacio Camargo en su *Discurso theológico sobre lo theatros y comedias de este siglo* de 1689 (Cotarelo [1904: 125<sup>a</sup>]). Hasta un actor (en *El Caballero Bailarín* de Salas Barbadillo) puede reivindicar su calidad interpretativa precisamente renunciando a la práctica de esta codificación:

No soy cantor de máscara ni títere;  
que canto sin *visajes* ni *meneos*,  
y ésta en quien canta es propiedad muy buena,  
sereno el rostro y en la voz Sirena. (Cotarelo, 1904: 293<sup>a</sup>)

La mirada del éxtasis heterodoxo se convierte definitivamente en mirada *obscena*, pero en su sentido plenamente etimológico, es decir, lo que evidencia lo oculto o lo *fuera de escena*, inscribiendo en el documento para la historia lo que en principio, irónicamente, se deseaba anular, borrar. La visión del éxtasis y la excelsa reivindicación corporal de la mística se ajustan a un código de representación canónico aparentemente (desfallece y descompone su cuerpo por amor divino) pero, de hecho, transgrede la norma. Lo mismo que el cuerpo de las actrices filtrado en sus movimientos, *meneos* y *visajes* a través de otra mirada reestructuradora y coactiva del código. En ambos casos nuestra lectura visual o eidética se pliega a una innegable método: el de la *seducción*. Entendida, eso sí, como base histórica de reflexión acerca de los dos polos sobre los que se observa la misma: el de la pura sugestión física y el de la estrategia retórica con la que comunicarla (Braudillard, 1979: 9). ¿Qué hace, si no, el padre Agustín Herrera en su *Apología de las comedias* de 1682 al mostrar, para que *veamos* lo que teóricamente él no desea que veamos, el verdadero arte u oficio de una actriz?:

En [...] todos los públicos teatros, [...] representan mugeres que suelen ser de pocos años, de no mal parecer, profanamente vestidas, exhaustivamente adornadas, con todos los esfuerzos del arte de agradar, haciendo ostentación del aire, del garbo, de la gala y de la voz, representando y cantando amorosos, halagüeños y afectuosos sentimientos [...] y aún desenvueltos desahogos. Son mugeres en quien el donaire es oficio, el encogimiento culpa, el desahogo primor, el agradar logro y la modestia inhabilidad. La profesión, al paso que las infama, las facilita, porque el mismo empleo que las saca a la publicidad del teatro a hacer ostentación de todo lo atráctico, sin demasiada temeridad persuade no será honradísima en el resistir la que tiene con deshonra el oficio de agradar. (Cotarelo, 1911: 335<sup>a</sup>)

La producción de *meneos* o *gestos* son la básica manifestación de la indocilidad del cuerpo de la farsanta o actriz para no significar, para no dejar de subrayar su rebelión frente al silencio o la negación de su imagen:

Para tal oficio no buscan sino a las [mujeres] de mejor parecer y más desenvueltas, y que tengan más modo y *arte* para atraer los hombres, así sus modos de hablar como con sus *gestos* y *meneos*, y después que les enseñan a perder todo encogimiento, respeto y vergüenza, las meten en los teatros tales cuales ya ellas entonces pueden estar tan enseñadas y amaestradas. (Granja: 1980: 182)

La retórica de la gestualidad del actor del Siglo de Oro se deriva así de la antigua *actio* retórica y de la *elocutio*; pero traduce asimismo el canon establecido por Castiglione al traslucir el gusto aticista ciceroniano (*De Oratore*, III, XI 41-42 y XVIII 59-60) en el perfil del prestigio oratorio del verdadero *actor* (no del mero histrión o incluso *general farsante*): "... del *hablar*; en el cual todavía se requieren algunas cosas que no son necesarias en el escribir, como es la buena *voz*, no muy delgada ni muy blanda como de mujer, ni tampoco tan recia ni tan áspera que sea grosera, pero sonora, clara, suave y bien asentada, con la pronunciación suelta y con el gesto y ademanes que convengan con lo que se dice; los cuales (a mi parecer) consisten en ciertos movimientos del cuerpo no forzados ni curiosos, mas templados, con un semblante conforme y con un menear de ojos que traiga consigo *gracia* y ande concertado con las palabras y, cuanto más sea posible, signifique hasta con el gesto la intinción [sic] y el sentimiento del que habla..." (I, 33 [Castiglione, 1994: 160]). A Castiglione no le vale únicamente la belleza concebida según el patrón escolástico de la

armonía y concordancia y así le une el de la *gracia*; un concepto que, derivado del contexto neoplatónico y cristiano, se convertirá en uno de los principales criterios para enjuiciar la elegancia y belleza que deben regir el comportamiento de los hombres y mujeres cultivados. No basta con la belleza exterior, con el dominio de las norma o el ornato del estilo, sino que en su actuar deben mostrar la *gracia* que deje ver la dignidad, naturalidad, sencillez, sentido de la oportunidad y comedimiento de la conducta, moderando el ornato y evitando el artificio, algo siempre unido a la simplicidad (*cuidadoso descuido*) y a la libre desenvoltura.<sup>4</sup> Por eso José Alcázar (*Ortografía Castellana*, ca. 1690) alababa en el genial representante Diego de Arias no sólo “la voz clara y pura y la memoria firme, la acción viva”, sino el que mostrara “en cada movimiento de la lengua las *gracias* y en cada movimiento de la mano la *musa*” (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1971: 335). Y por eso Juan de Cisneros y Tagle, al describir el *Sarao* con que se celebró el 1605 el nacimiento de Felipe IV, señala la gentileza de la propia reina a la “dio la naturaleza gran proporción y espíritu en sus acciones, y así en los movimientos de su persona se vieron mezcladas gravedad y *gracia*.” (Ferrer, 1993: 244)

Por el contrario, es evidente que las derivaciones peyorativas del movimiento (*meneos*, *visajes*, etc.) rompen desde el punto de vista estético y moral esta moderación, como la rompen los derivados (y, al mismo tiempo, antónimos) de los que dan cuenta asimismo numerosas referencias de la polémica teatral de la época. Será, por ejemplo, el *descuido* (pero *artificial*, y no con *medianía*), al que se refiere en 1683 el Padre Pedro Fomperosa y Quintana: “Vense cada día ejercitar sus habilidades, no con *descuido* ni con *medianía*, sino con todo estudio y muchos primores” (Cotarelo, 1911: 267<sup>b</sup>). El *despejo* (por oposición a la medida) que usa Pellicer de Tovar en su *Idea de la comedia de Castilla* (1635) para el poeta (que debe fundirse en el decir y accionar del propio actor):

Así debe el poeta alternar cuerdo el modo, ya tierno, ya hinchado, ya humilde, ya soberbio, ya con medida, ya con *despejo*, ya severo, ya apacible, siendo camaleón de afectos contrarios, para tener, en éxtasi dulce, suspensos y arrebatados los ánimos de los oyentes. (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1971: 267).

---

<sup>4</sup> Montes Serrano, 2006: 76-78. Véase el análisis del término *grazia* en la introducción de M.T. Méndez Baiges y J.M. Montijano a la antología de Vasari (1998: 34 y ss.).

El *desahogo* (libertad o desembarazo en obrar o hablar) que se reprochaba a las comediantes en el anónimo *Arbitraje político-militar* de 1683: “Las farsantas se exponen a los ojos del teatro muy acicaladas y muy bien prendidas, con más ricas y más vistosas galas que las princesas, afectando el melindre y el donaire y, sobre todo, el *desahogo* en el cantar, en el decir y en el bailar; solicitan con mil ademanes agrandar a los mirones.” (Cotarelo, 1911: 63<sup>b</sup>). Y también el *desgarro* (arrojo, desvergüenza, descaro)<sup>5</sup> y su derivado *desgarrarse* (en el sentido ambiguo de ademán de braveza o fiereza y —nótese la perversa connotación en el contexto de la actriz— de derramarse en vicios o entregarse a la vida licenciosa —según el *Diccionario de Autoridades* —): así se infiere de la cita de Ignacio Camargo en su *Discurso theológico sobre los theatros y comedias de este siglo* (1689): “Alternado y entretejido todo esto con la torpe fealdad de los entremeses y otros sainetes impuros, con el inmodesto *desgarro* de las mujeres vestidas de hombres...” (Cotarelo, 1911: 125<sup>a</sup>)

Es cierto que lo mejor (y lo peor) de las acciones y palabras del actor y de la actriz del teatro aureosecular se quedaron en los ojos y oídos de los espectadores. Pero éstos trasladaron su mirada a la palabra: se conformó así la codificación crítica que aún hoy nos permite seguir reconstruyendo las elocuentes cenizas de la historia de su arte.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Jerónimo ALCALÁ YÁÑEZ Y RIBERA (1946). *El donador hablador Alonso, mozo de muchos años* [1624], ed. de C. Rossel, Madrid, Atlas.
- Mateo ALEMÁN (1992). *Guzmán de Alfarache* [1599], ed. de José M<sup>a</sup> Micó, Madrid, Cátedra.
- Vicente CARDUCHO (1979). *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* [1633], ed. de F. Calvo Serraller, Madrid, Turner.
- Baltasar de CASTIGLIONE (1994). *El Cortesano*, ed. de Mario Pozzi según traduc. de Juan Boscán, Madrid, Cátedra.
- Jean BRAUDILLARD (1979). *De la séduction*, París, Edition Galilée.
- Marco Tulio CICERÓN (1992). *Orator*, ed. de Antonio Tovar y Aurelio R. Bujaldón, Madrid, CSIC.
- Marco Tulio CICERÓN (2002). *De Oratore*, ed. y traduc. de José Javier Iso, Madrid, Gredos.
- Emilio COTARELO Y MORI (1904). *Bibliografía de las Controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Emilio COTARELO Y MORI (1911). *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles.
- Paolo D'ANGELO (2005). *Ars est celare arte. Da Aristotele a Duchamp*, Milán, Quodlibet.
- Diego DUQUE ESTRADA (1982). *Comentarios del desengaño de sí mismo* [1645], ed. de Henry Ettinghausen, Madrid, Castalia.

---

<sup>5</sup> “No le quiero tampoco *desgarrado* / que a jácaras se de ni a la braveza, / que en versos la perfecta valentía / consiste en apacible melodía”. (Alonso del Castillo Solórzano, *Entremés del Casamentero* [Cotarelo, 1904: 307<sup>b</sup>])

- Juan de ESQUIVEL NAVARRO (1642). *Discurso sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, Madrid.
- Teresa FERRER VALLS (1993). *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): estudio y documentos*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia.
- Baltasar GRACIÁN (1984). *El Héroe*, ed. de Luys Santa Marina, Barcelona, Planeta.
- Agustín de la Granja (1980). “Un documento inédito contra la comedias en el siglo XVI: Los *Fundamentos* del P. Pedro de Fonseca”, *Homenaje a Camoens. Estudios y ensayos hispanoportugueses*, Granada, Universidad.
- Tirso de MOLINA (1969). *Obras Completas*, ed. de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, t. III.
- Miguel de MOLINOS (1988). *Defensa de la contemplación* [ca. 1680], ed. de E. Pacheco, Madrid.
- Carlos MONTES SERRANO (2006). *Cicerón y la cultura artística del Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Secretariado de Publicaciones.
- Gonzalo PÉREZ DE LEDESMA (1985). *Censura de la elocuencia* [1648], ed. de Giuseppina Leda y Vittoria Stagno, Madrid, El Crotalón.
- Francisco PONS FUSTER (1991). *Místicos, beatos y alumbrados. Ribera y la espiritualidad valenciana del siglo XVII*, Valencia, Ediciones Alfons el Magnànim.
- Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN (1934). *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, t. III.
- Federico SÁNCHEZ ESCRIBANO y Alberto PORQUERAS MAYO (1971). *Preceptiva española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos.
- Giorgio VASARI (1998). *Las Vidas*, Madrid, Tecnos.
- Victor I. STOICHITA (1996). *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza Forma.