

ACTAS DEL III CONGRESO
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)

Edición al cuidado de
María Isabel Toro Pascua

Tomo I



SALAMANCA

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

1994

ISBN: 84-920305-0-X (Obra completa)

ISBN: 84-920305-1-8 (Tomo I)

Depósito Legal: S. 1014-1994

Imprime: Gráficas VARONA

Rúa Mayor, 44. Teléf. 923-263388. Fax 271512
37008 Salamanca

De nuevo sobre Rodrigo de Cota

Miguel M. GARCÍA-BERMEJO GINER

En todas las Historias del Teatro en España hay un capítulo, no demasiado amplio, dedicado al teatro profano medieval, al espinoso problema de sus orígenes y características. En este capítulo aflora siempre la desilusión causada por la penuria de textos teatrales existentes hasta la aparición de los primeros dramaturgos a finales del siglo XV. Suele figurar en esta sección un número reducido de títulos y obras que los estudiosos comentan y encasillan con reservas y, en casos concretos, con opiniones encontradas. Muy recientemente ha empezado a concretarse el escrúpulo de que se vienen aplicando, con excesivo rigor desde hace siglos, criterios y métodos no del todo adecuados para la identificación genérica de ciertos textos, criterios y métodos que no atienden con total acierto a las características específicas del espectáculo teatral. Además de que, generalmente, se ha querido encontrar, en grado mayor o menor de evolución, los modelos de géneros y subgéneros admitidos como canónicos por poéticas compiladas siempre después de la época en que algunas de las obras conservadas se compusieron, obedeciendo a convenciones dramáticas tácitas o explícitas. Tal vez debió servir de aviso para variar algunos de estos criterios la conciencia de la heterogeneidad de nuestras tradiciones literarias medievales y la pluralidad de designaciones genéricas existentes desde fines del siglo XV en adelante para suavizar el dogmatismo de la poética teatral, para admitir la posibilidad de una diversidad más numerosa aún y para «...ver el campo de la Edad Media castellana con una mente menos clasificatoria»¹.

Para enfocar con ponderación esta caudalosa diversidad creativa en la que cabe percibir elementos teatrales de variada índole, hay que tener en cuenta, necesariamente, una circunstancia muy peculiar. En una sociedad como la medieval en que predominan los hombres iletrados, cuando, además, la letra manuscrita es muchas veces difícil de descifrar incluso para las personas poseedoras de alguna cultura, y los libros son escasos, el instrumento de la comunicación poética es la voz. El protagonismo de la oralidad en la difusión de la literatura medieval ha sido minuciosa y rigurosamente probado². La literatura se

¹ José Amícola, «El siglo XV y el teatro castellano», *Filología*, 13 (1970), págs. 145-169.

² Por ciertas corrientes de investigación del medievo, nacidas hace varias décadas, que han alcanzado su culmen. Un buen número de excelentes medievalistas que dedican su atención a estos y otros aspectos están recogidos en las publicaciones de su más ilustre representante, Paul Zumthor,

conoce en la Edad Media mucho más que por la lectura individual, articulada, desde luego, por la audición colectiva de recitaciones. Toda recitación, o incluso lectura pública, tiene forzosamente mucho de espectáculo. En estos espectáculos la voz y el gesto, la realización oral y correspondiente acompañamiento gestual son decisivos en la estimación de todo tipo de literatura, muy especialmente cuando el autor se expresa en ella por medio de personajes dialogantes³. La oralidad, y sus variaciones expresivas, la entonación, la visualidad del gesto, la mímica, el movimiento corporal, acompañantes imprescindibles de toda recitación, son difíciles de recrear con alguna relativa seguridad cuando, además de poseer sólo el texto escrito la obra se compuso en época muy alejada. Y, desde luego, aun siendo integrantes de la naturaleza específica de lo dramático, no pueden ser usados como garantía indiscutible para catalogar indiscriminadamente cualquier obra como teatral. Pero sí es lícito destacarlos cuando no cabe duda de la necesidad de tenerlos muy en cuenta para dar sus dimensiones totales a un texto escrito.

Orientaciones actuales de los estudios literarios están proporcionando perspectivas de observación de las que cabe esperar importantes logros en los modelos de análisis de la obra dramática. Cabe recurrir provechosamente a una serie de fundamentos conceptuales que figuran en obras dedicadas a la búsqueda «de una metodología científica para el análisis del hecho teatral»⁴. Sin que ello suponga una adhesión sin reservas a todos los principios⁵ que definen componentes semiológicos del teatro, estimamos muy útiles, sin renunciar a los enfoques tradicionales, criterios establecidos en las publicaciones de José María Diez Borque (1975, 1989), Louise Forthergill-Payne (1983), J. N. Alçada (1983), Miguel Ángel Garrido Gallardo (1985), Alfredo Hermenegildo (1986), Carmen Bobes (1987)⁶.

particularmente en dos de sus obras, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, 1984 y *La lettre et la voix de la littérature médiévale*, Paris, 1987, (trad. Madrid: Cátedra, 1989), que sintetiza la labor de largos años de su autor.

³ Aceptamos en este punto sin reservas la afirmación de Martín de Riquer, *Historia de la Literatura Catalana*, III, Barcelona, 1980, pág. 497: «El criterio superficial de suponer dramático todo lo que aparece dialogado sólo contribuye a enrevesar más la historia del teatro medieval».

⁴ Sito Alba, «El personaje, elemento clave de la comunicación con el público», en VV.AA., *El Personaje dramático*, Madrid: Taurus, 1985, págs. 149-163.

⁵ Algunos todavía susceptibles de puntualización según se reconoce expresamente.

⁶ Respectivamente, José María Diez Borque, «Aproximación semiológica a la escena del Siglo de Oro español», en *Semiología del Teatro*, Barcelona: Planeta, 1975, y, «Teatralidad y denominación genérica en el siglo XVI: Propuestas de investigación», en *El mundo del teatro español del Siglo de Oro: Ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Ottawa: Ottawa Hispanic Studies, 1989, págs. 81-99. Louise Forthergill-Payne, «Del carro al corral: La comunicación dramática en los años setenta y ochenta del siglo XVI», en *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 7 (1983), págs. 249-261. J. N. Alçada, «Teatralidad e intratextualidad del tema de la muerte del príncipe don Alfonso de Portugal en las literaturas culta y popular», *Literatura y Folklore: Problemas de Intertextualidad*, ed. J. L. Alonso Hernández, Groninga-Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983, págs. 217-240. Miguel Ángel Garrido Gallardo, «Notas sobre el sainete como género literario», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, ed. L. García Lorenzo, Madrid: CSIC, 1983, págs. 13-22. Alfredo Hermenegildo, «Acercamiento al estudio de las

En su artículo de 1989, Diez Borque recomienda la aplicación cautelosa de estas novedades metodológicas a una serie de textos literarios del siglo XV, del siglo XVI, y aun anteriores que presentan confluencias entre lírica y teatralidad buscando precisar, confirmar, o rechazar, su posible catalogación dentro del género teatral. Es esto lo que vamos a intentar con una obra escrita ca. 1470, para la que se da una circunstancia realmente excepcional: la existencia de una refundición de la compuesta ca. 1470⁷ escrita en el primer tercio del siglo siguiente que según esperamos puede arrojar alguna luz sobre las cualidades teatrales del original primero. Nos estamos refiriendo al *Diálogo entre el Amor y un Viejo*, de Rodrigo de Cota y el diálogo anónimo, sin título, hallado en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Nápoles⁸ que va precedido de una escueta indicación didascálica, *Interlocutores senex et amor mulierque pulcra forma*.

La mayoría de los estudiosos de la literatura expresan elogiosa estimación del *Diálogo* de Cota. Pero no se da, en cambio, coincidencia en los juicios acerca de la teatralidad de la obra. Para algunos es, sin lugar a dudas, una pieza dramática que muy bien pudo ser representada. Así lo mantienen D. Marcelino Menéndez y Pelayo, Fernández de Moratín, Fernando Lázaro en la edición acotada que incuye en su *Teatro Medieval*, Elisa Aragone en la amplia introducción a la edición comentada del diálogo⁹. Es frecuente que se repitan opiniones de los defensores o los detractores de la calidad dramática sin animarse a emitir una opinión personal¹⁰. En alguna ocasión se dice¹¹ que el debate de Rodrigo de Cota es de carácter más netamente dramático que otros debates de la época y unas páginas más adelante¹² que, desde el punto de vista dramático no tiene el valor que le atribuye Menéndez y Pelayo. Basándose en las dificultades técnicas supuestas para cualquier representación de la época se cree que no debió haber sido escrito

didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid: Istmo, 1986, págs. 709–727. Carmen Bobes, *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Taurus, 1987.

⁷ Fecha establecida, sin precisar los fundamentos, por Leandro Fernández de Moratín en *Orígenes del Teatro Español*, II, Madrid, 1848, pág. 179.

⁸ Encontrado y publicado por el erudito italiano Alfonso Miola, «Un testo drammatico spagnuolo del xv secolo», en *Miscellanea di filologia e linguistica. In memoria di N. Caix e U.A. Cannello*, Florencia, 1886, págs. 175–189.

⁹ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, III, Santander, 1944, págs. 198–205. Fernández de Moratín, *op. cit.* Fernando Lázaro, ed., *Teatro medieval*, Madrid: Castalia, 1965. En la pág. 66 expresaba la convicción que, actualizada, reclama cambios en la concepción de la poética teatral: «...nuestro módulo de lo teatral se halla configurado por lo que este fenómeno fue en sus grandes épocas». Cree, «casi con seguridad», en que el *Diálogo* fue representado ante un público probablemente muy restringido. Elisa Aragone, ed., Rodrigo de Cota, *Diálogo entre el Amor y un viejo*, Florencia: Felice Le Monnier Editore, 1961.

¹⁰ Así F. López Estrada en *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid: Gredos, 1979, pág. 470.

¹¹ Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, I, Paris: 1981, (reimp. de 1953), pág. 460.

¹² *Ibidem* pág. 502.

para representarse¹³. La respetada palabra de Crawford¹⁴ sostiene que los diálogos y debates del *Cancionero* de Hernando del Castillo son de carácter no dramático, si bien algunos de ellos «fueron factores contribuyentes a la creación del drama refinado de comienzos del siglo XVI». Después de comentar el «delicioso» diálogo de Rodrigo de Cota, termina: «Aunque no esté pensado para ser representado, estas estrofas tienen real calidad dramática». Una línea de la investigación sobre el teatro en España suele ignorar todo elemento dramático anterior a Juan del Enzina¹⁵. Por último, recogemos el parecer autorizado de Ronald E. Surtz, que tiene a su cargo la sección del Teatro en la Edad Media de la *Historia del Teatro en España*¹⁶: El *Diálogo entre el amor y un viejo* de Rodrigo de Cota ha llamado la atención de los críticos por lo dramático de su concepción, si bien parece probable que se destinara a la lectura y no a la representación. Pero como prueba de la teatralidad del diálogo, se hizo más tarde una refundición que sí parece ser una obra teatral. Esta versión anónima¹⁷ lleva la rúbrica «Interlocutores senex et amor mulierque pulchra forma» en un manuscrito de la primera mitad del siglo XVI. María Rosa Lida de Malkiel la bautizó con el título castellano *Diálogo del viejo, el Amor y la hermosa*. «Que sea una obra dramática lo parece confirmar el villancico que cierra la obra. Además, en un momento el viejo parece dirigirse a un público que está presenciando una representación...»; continúa Surtz recogiendo unas frases de Elisa Aragone sobre las diferencias entre la dramaticidad de Cota y la «teatralidad» de la refundición¹⁸.

Vamos a intentar un análisis de los rasgos constitutivos de la posible teatralidad del diálogo de Rodrigo de Cota y de los del *Diálogo del Viejo, el Amor y la Bella* que, admitida ésta por muchos como representable, no aparezcan, si tal cosa ocurre, en la pieza medieval.

En el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (Valencia, 1511) anteceden al diálogo unas líneas¹⁹ que son ya una indicación sobre su calidad genérica: «Comiença una obra de Rodrigo de Cota a manera de diálogo entr'el Amor y un Viejo que, escarmentado d'él, muy retraydo se figura en una huerta seca y destruyda, do la casa del Plazer derribada se muestra, cerrada la puerta, en una pobrecilla choça metido. Al qual súbitamente pareció el Amor con sus ministros y, aquél húmilmente procediendo y el Viejo en áspera manera

¹³ Augusto Cortina, «El diálogo entr'el amor y un viejo», en *Boletín de la Academia Argentina de las letras*, 1 (1933), págs. 319-371.

¹⁴ *Spanish Drama before Lope de Vega*, Filadelfia, 1922, págs. 18-19

¹⁵ Humberto López Morales, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid: Alcalá, 1968. Juan Luis Alborg en su *Historia de la Literatura Española. Edad Media y Renacimiento*, I, Madrid: Gredos, 1978, pág. 491: «Ante la imposibilidad de colmar el vacío de la dramática medieval perdida, se supone que aquellas obras... son el teatro de la época de donde se infiere lógicamente su corta entidad; ninguna de ellas es, en efecto, teatro de ninguna especie, y el error de los críticos consiste en querer verlas como tal».

¹⁶ Dirigida por José M^o Díez Borque, Madrid: Taurus, 1983, I, pág. 131.

¹⁷ Que Surtz edita, *Teatro medieval castellano*, Madrid: Taurus, 1983.

¹⁸ *Ibidem* pág. 111.

¹⁹ Usamos el texto editado por Elisa Aragone.

replicando, van discurrendo por su habla fasta qu'el Viejo del Amor fue vencido. Y comenzó a hablar en la manera siguiente». Empezamos recordando que muchas piezas teatrales representadas carecen de acotaciones preliminares semejantes²⁰. Hacen constar varias señales, de las llamadas extra textuales en los estudios metodológicos a que hemos acudido: el nombre del autor, el título explicativo (si no nos atrevemos a llamarlo de identificación genérica), y la lista de personajes, antes de incluir una didascalia explícita²¹ sobre el espacio escénico (un jardín seco y destruido, una pobrecilla choza), y una información sumariada del argumento, lo que se generaliza en la porción inicial que suele denominarse prólogo.

Como si se prologara la descripción del espacio escénico, la primera copla del diálogo precisa que el Viejo se hallaba en su rincón, cerrada la puerta, cuando Amor aparece súbitamente, tras haber saltado la tapia del jardín en un movimiento previo a sus palabras. Treinta versos describen aun el espacio escénico: una humilde cabaña de cañas cercada de troncos carcomidos, en doloroso contraste con lo que fue antes: verdor, flores, frutos, árboles, tapias cubiertas de jazmín, arroyos, fuente y pájaros. Se justifica la narración descriptiva del pasado porque es una información de la historia del personaje, causa de su situación actual, de su soledad retraída. El jardín reseco, desolado, que describen las palabras del personaje es además de espacio en que se localiza la acción un signo connotativo de la tristeza y decepción del anciano.

Ya la didascalia inicial explícita incluye otra información que encierra indicios de teatralidad. Anuncia que hay un conflicto entre los dos personajes que se expresa en diálogo²², con palabras, en lenguaje directo. El habla áspera y la postura intransigente del viejo sufren un cambio, se modifica la actitud del viejo, movido por las palabras del Amor. Accede a escucharlo. El dios aprovechará la nueva situación y entrará en acción de nuevo, argumentando hábilmente. Hay varios cambios y reacciones que se expresan en las palabras del anciano, mientras Amor mantiene tenazmente su comportamiento hasta que consigue persuadirlo y se produce un cambio radical: el viejo se rinde. Es entonces cuando Amor da el giro definitivo a la acción: todas sus promesas son falsas, el dolor y el desengaño aguardan al viejo, cuyos repugnantes defectos físicos seniles son enumerados sin piedad; sentirá ardoroso amor pero sólo conseguirá humillación y burla. Aquí llega la modificación final de la actitud del viejo: sus palabras reconocen el error de su conducta. El diálogo se ha movido en sucesivos meandros de situación y actitudes, que han producido las variaciones sucesivas de la acción²³.

²⁰ Zumthor 268, «... a partir del siglo XIV, en la prehistoria difusa del teatro moderno, los textos que nos parecen más representativos de ese punto de vista no son mejor provistos por sus autores ni por sus copistas de indicaciones de representación (performanciellles)...».

²¹ Cf. A. Hermenegildo, *op. cit.*

²² Cf. C. Bobes, *op. cit.*, pág. 11.

²³ Cf. Fothergill-Payne, *op. cit.*, pág. 255. Una de las funciones del diálogo es determinar la acción, «Con acción queremos decir la transformación de una acción en otra, a manera de una cadena de reacción: Un diálogo causa una nueva situación, la cual produce otra acción, la cual conduce a otro diálogo, etc.».

La extensión de los parlamentos es variada. Los turnos de interlocutor más breves son de dos versos. Una intervención puede tener una extensión de una copla (integrada, como se sabe, por redondilla seguida de quintilla), una copla entera responder a dos versos, etc. No hay uniformidad. Amor tiene el más largo parlamento de la pieza, 161 versos (del 181 al 342); el viejo comienza el diálogo con cinco coplas. No son infrecuentes las intervenciones largas.

No hay acotaciones en la pieza y, en consonancia, es en el diálogo donde se encuentran sugerencias de movimientos en escena. La función imperativa se hace presente imponiendo o solicitando, alejamiento total, separación, acercamiento, detención de un desplazamiento iniciado. Estas didascalias motrices demarcan también el espacio escénico. El Viejo, a Amor (vv. 37-38): «¡Sal del huerto, miserable! / Ve buscar dulce floresta»; (vv. 118-126): «¡Ve d'ay, pan de çaracas! / ¡Vete, carne de seuelo! / ...»; vv. 137-141: «dí tus enconados quejos, / pero dímelos de lexos, / el ayre no m'enfeciones. / Que, según sé de tus nuevas, / si te llegas cerca mí...». La entrega y rendimiento del viejo se revela con un imperativo de movimiento en una frase que asegura un movimiento previo: v. 496: «Allégate un poco más». Cuando Amor propone entonces un acercamiento, el acercamiento máximo posible, vv. 505-506: «Abracémonos entramos, / desnudos, sin otro medio». El viejo acepta la mutua proximidad en un grito de puro éxtasis, v. 509-510: «¡Vente a mí, muy dulce Amor, / vente a mí braços abiertos!».

Ahora expresan implícitamente las palabras una situación estática, culminante, cuando dice Amor en los vv. 514-515: «Hete aquí bien abraçado: / díme, ¿qué sientes agora?». Entre los sentimientos que el viejo expresa a continuación figura un deseo de evitar el alejamiento, v. 521: «No te quiero ver partido».

Una variante de estos imperativos señala las conductas, las impone o sugiere, o pide²⁴. El Viejo, en v. 70: «Dexa mi cansada vida»; v. 106: «Ni me estés tú falagando»; v. 172: «No despiertes, que más quiebre»²⁵; v. 177: «déxame de tu conquista». Menos frecuentemente la orden conecta con función fática; v. 138: «pero dímelos de lexos», y vv. 374-375: «Di, maldito ¿por qué quieres / encobrir tal enemiga?».

No bastaría la comunicación entre los personajes en la escena; para poder hablarse de teatralidad es forzosa la presencia física de un receptor²⁶, el texto dramático precisa una planeada recepción colectiva prevista²⁷. En las palabras de

²⁴ Cf. Bobes, *op. cit.*, págs. 63-64.

²⁵ E. Aragone, *op. cit.*, pág. 79, interpreta este oscuro verso como una indicación de que Amor no siga provocando.

²⁶ Condición indispensable formulada en toda poética teatral. Citamos las palabras de José M^a Díez Borque, *Historia del Teatro en España*, I, Madrid: Taurus, 1983, pág. 46: «No hay teatro si no hay receptor, si no está presente físicamente alguien que contemple la representación».

²⁷ No parece arriesgado afirmar que el posible público asistente, en un salón palaciego tal vez, a esta representación de teatro cortesano (como lo califica F. Lázaro, *op. cit.*, págs. 67-68), del último tercio del siglo XV, había de ser reducido y cultivado. Un público al que podría ser familiar la abundantísima y variada, según es sabido, producción de literatura medieval de tema amoroso. Recientemente este inagotable campo de estudio ha sido objeto, en una parcela menos atendida, de la

los dos personajes del diálogo se intuyen, o se leen en el texto señales referentes al receptor. Cuando Amor consigue que el Viejo acepte escucharle se dirige primero a él en exclusiva (vv. 181–225), pero cuando presume de sus poderes su esfuerzo sería casi un despilfarro de energía si no se volviera al público, magnificando así el imperio de sus poderes, que, si afectan a todo ser viviente, según conocen cuantos le oyen, se ejerce especialmente sobre el ser humano, vv. 226–234: «Al rudo hago discreto, / al grossero muy polido, / desembuelto al encogido / y al invirtuoso neto. / Al covarde, esforçado, / al escasso, liberal, / bien regido al destemplado, / muy cortés y mesurado / al que no suele ser tal». Lo mismo cabe decir de cuando presume de proporcionar deleite, disimular la fealdad, componer canciones y música, organizar bailes y fiestas, visitar a los pobres y a los ricos, etc., en una lista interminable, tratando de congraciarse evidentemente, al público también. En alguna ocasión la referencia al receptor, expresada con el plural, parece segura, vv. 149–157: «Qual en tanto grado cresca / que más no pueda subir, / porque loe y agradezca / y tan gran merced meresca / cual me hazéys en oyr. / Por estimados provechos / a vos, gratos coraçones, / con muy bivas aficiones / os meto dentro en mis pechos». Aunque use el singular, parece buscar la confirmación de sus afirmaciones en el público, tan enterado como él, cuando dice con picaresca ironía, vv. 262–270: «Visito los pobrecillos, / fuello las casas reales, / delos senos virginales / sé yo bien los rinconcillos. / Mis pihuelas y mis lonjas / alos religiosos atan; / no lo tomes por lisonjas, / sino ve, mira las monjas: / ¡Verás quán dulce me tratan!». De modo semejante usa plurales inclusivos el Viejo cuando generaliza las alteraciones que causa el Amor incluyendo a todos los presentes al decir, vv. 406–407: «Tú nos metes en bollicio, / tú nos quitas el sossiego».

Si el espectador tiene de continuo a la vista lo que está en escena se siente más aludido por referencias como la que se acaba de reseñar. En escenas de enfrentamiento²⁸, repetidas en el diálogo de Rodrigo de Cota, se da con frecuencia la utilización de índices de persona subrayando la oposición de los contendientes que hablan. Los défticos personales en reiteración anafórica son un recurso que llama con intensidad la atención del espectador. Acaban de recordarse en los vv. 406–407, pero no terminan ahí, continúan (vv. 408–414): «tú con tu sentido ciego / pones alas enel vicio. / Tú destruyes la salud, / tú rematas el saber, / tú hazes en senetud / la hazienda y la virtud / y el auctoridad caer». No es éste caso único en la pieza, a partir del verso 383 se repite el mismo déftico pronominal veinticinco veces en versos sucesivos, si no hemos contado mal.

Cabe suponer, en repetidas ocasiones, signos gestuales manifiestos, indudable por ejemplo cuando el Amor, en venganza por la resistencia del Viejo, cambia su amabilidad por odio despectivo. Después de revelarle el triste destino que le aguarda va recorriendo en cruel enumeración el cuerpo entero del anciano, sus miserias, las repugnantes lacras de la edad, sin omitir una sola. En varias ocasiones se percibe, indubitable, el gesto: vv. 545–547: «Y ¿essos ojos descozidos

erudita publicación de Pedro M. Cátedra, *Amor y Pedagogía en la Edad Media. Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*, Salamanca: Universidad, 1989.

²⁸ Cf. Bobes, *op. cit.*, pág. 90.

/ ¿qu'eran para enamorar? / Y ¿esos beços tan sumidos». La llamada de atención es más expresiva para el colectivo presente que para el personaje mismo a quien habla, ya que no puede verse a sí mismo, vv. 568–580: «¡Mira tu negro garguero/ de pesgo seco pegado!/ ... / ¡Mira enesse ronco pecho / cómo el huélfago t'escarva! / ¡Mira tu ressollo estrecho, /... / ¡mira cómo tus artejos / parescen sartas de cuentas!».

Se ha dejado, intencionadamente, de aludir al empleo de la voz y el gesto en su función de convertir un texto teatral en espectáculo, del abundante uso de la función emotiva en la encendida discusión. Los contenidos verbales de los diálogos entre los dos personajes sugieren gestos de desagrado, rechazo, ira, admiración, complacencia, burla, amenaza, humillación, desprecio, temor, calma, alegría, exaltación, orgullo, sorna, ... que un actor, sin duda, denotaría, al llevar a cabo la representación. La entonación, el timbre, la velocidad en la emisión de la voz, lo mismo que los movimientos del cuerpo, los desplazamientos, pasos de danza al mencionar fiestas, bailes y canciones, se intuyen también en distintos pasajes, pero no hay didascalía que lo pruebe. Sólo cabe afirmar que sin la adición al texto de estos recursos de eficacia visual y oral, es imposible concebir un espectáculo teatral.

Las similitudes²⁹ entre el diálogo de Rodrigo de Cota y el del anónimo refundidor son muy superiores a las diferencias, que serán, por ello, recordadas. Difieren en el inicio y el cierre, pero las piezas teatrales con seguridad representadas comienzan con diálogo lo mismo que con un soliloquio. En el final de la pieza de Rodrigo de Cota el Viejo reconoce su equivocada conducta y termina con una serie de dichos sentenciosos que van bien con un arrepentimiento que no hiere su dignidad. También se lamenta el Viejo en el diálogo refundido pero su autor prefiere concluir con broche que se había ido generalizando desde Juan del Enzina, un villancico que repite los engaños del amor. Introduce también un tercer personaje (que ya anunciaba el Amor en el diálogo de Rodrigo de Cota), pero esta, aparentemente, mayor complejidad es engañosa: en ningún momento hay tres personajes en escena, además de que gran parte del largo parlamento final de Amor de Rodrigo de Cota es expresado por la Bella en el otro diálogo. Es cierto que también imitando las piezas de comienzos de siglo aligera los largos parlamentos medievales, hace la filigrana de dividir un verso para triple turno de interlocutor. Las ocasiones en que se dirige ostensiblemente al público el autor anónimo son más numerosas y claras que en el otro diálogo. Pero ¿es absolutamente preciso que algún actor se dirija al público para tener segura una pieza la calidad de teatral y representable? A cambio de estas variaciones el

²⁹ No hemos reseñado que los dos diálogos son de extensión parecida, seiscientos treinta versos el de Rodrigo de Cota, setecientos veinticinco el del refundidor anónimo. La estrofa de este último es una copla integrada por dos quintillas, en lugar de la redondilla seguida de quintilla que forma la copla del más viejo. No hay diferencias significativas en el tipo de lengua, aunque las halla en la maestría y creatividad con que cada uno las usa. Y aun cabría recordar la pervivencia de diálogos y coloquios a lo largo del siglo XVI como exponente en la estimación de la teatralidad del diálogo. Cf. José M^a Díez Borque, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI*, Madrid: CSIC, 1986, págs. 18–19 y la nota final del artículo sobre teatralidad y parateatralidad que hemos citado.

diálogo del autor anónimo carece casi por completo de indicaciones de espacio escénico, carece de nombre del autor, de designación genérica, de argumento resumido.

El análisis pormenorizado del diálogo del siglo XVI, que alargaría en exceso esta comunicación, da prácticamente los mismos rasgos identificadores del género teatral en las dos piezas, por lo que no cabe suponer en la segunda mayor pureza genérica por las diferencias que se han mencionado. La conclusión a que hemos llegado se deduce sin esfuerzo: ambos autores, creador y refundidor, escribieron sus piezas para ser representadas³⁰.

³⁰ Aun cabría recordar que varios dramaturgos, con intuición profesional y estimación de las novedades teatrales de su época, se dejaron influir por el famoso diálogo del converso toledano. Como todo el mundo sabe, hay huellas del diálogo de Rodrigo de Cota en *Representación de Amor*, en el villancico final de la *Égloga en recuesta de unos amores*, y también en *Égloga de Cristino y Febea* y en *Fileno, Zambardo y Cardonio* de Juan del Enzina; también en la primera *Farsa o Quasi comedia* de Lucas Fernández. Gil Vicente desarrolla el mismo tema de Cota en *Auto do Velho da Horta*.