



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Hacia una tipología del gesto en la literatura medieval:
el ejemplo del *Libro de Apolonio*

Towards a typology of gesture in medieval literature:
the example of the *Libro de Apolonio*

Autor

Juan Pérez-Sevilla Guerra

Directora

María Jesús Lacarra Ducay

Facultad de Filosofía y Letras / Filología Hispánica

2023

Resumen

El trabajo valora el estado de los estudios de la semántica gestual en la literatura hispánica y esboza un modelo de análisis centrado en la recepción y en el horizonte de expectativas de comportamiento que regían los diferentes estamentos de la sociedad medieval. El modelo teórico se prueba en su aplicación al *Libro de Apolonio*, muestra viva del Mester de Clerecía, para tratar de dotar de un significado mayor algunos pasajes del célebre poema castellano.

Abstract

This paper assesses the state of studies of gestural semantics in Hispanic medieval literature and proposes an analytical model centered on the reception of the texts and the receptor's expectations on the character's behavior according to the values that ruled the different estates of medieval society. The theoretical model is tested in its application to the *Libro de Apolonio*, to try to enlighten some passages of the famous Castilian poem.

«[...] la tensión corporal se ha vuelto existencial. El cuerpo, en definitiva, tiene una historia. El cuerpo es nuestra historia».

Le Goff y Truong *Una historia del cuerpo en la Edad Media*

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
2. GESTUALIDAD MEDIEVAL Y LITERATURA	5
3. HACIA UNA TIPOLOGÍA DEL GESTO EN LA EDAD MEDIA	13
3.1. Sobre la naturaleza del gesto en la Edad Media	13
3.2. Parámetros para el análisis de la gestualidad en obras literarias.	16
4. UN ANÁLISIS DE LA GESTUALIDAD EN EL <i>LIBRO DE APOLONIO</i>	27
4.1. Los ojos: el llanto y la mirada.....	28
4.2. La mano	31
4.3. Apariencia física y fenómenos somáticos	33
4.4. La vestimenta.....	35
5. CONCLUSIONES.....	39
6. BIBLIOGRAFÍA.....	41
7. ANEXOS	45

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se propone abordar el análisis de la semántica gestual en la literatura medieval castellana. A medio camino entre lo individual y lo colectivo, el gesto es un objeto de estudio híbrido en cuyo análisis convergen varias disciplinas del estudio humanístico. Ante la dificultad de su comprensión total, la cautela de considerar que las siguientes líneas son un acercamiento propedéutico a una materia compleja resulta inevitable.

El estudio consta de tres partes: en primer lugar, se valora la deriva de los estudios de la semántica gestual desde su origen en Francia hasta las últimas aportaciones a la exégesis de textos castellanos medievales. Tratamos de señalar los aciertos y las reservas que cada enfoque nos produce, con la intención de sentar las bases de nuestro modelo de análisis, que se desarrolla en la segunda parte. Esta esboza la teoría medieval del gesto y plantea las que, según creemos, son las problemáticas principales que plantea el estudio de la gestualidad en obras literarias. Asimismo, presenta los valores fundamentales que regían el comportamiento de los deferentes estamentos sociales, con el fin de presentar cómo actuarían, idealmente, los personajes según su clase. Finalmente, se aplica el modelo para iluminar algunas escenas del *Libro de Apolonio*, con el objetivo de probar su pertinencia para el análisis literario.

Es este nuestro objetivo principal: proponer un modelo de análisis que permita un estudio sistemático del gesto en las obras medievales. Quizá, de paso, ello muestre el interés que tal enfoque puede tener para la comprensión de la literatura y, en general, de los modos de representación medievales. Estudiar los gestos es, a fin de cuentas, acercarse al sistema de valores del hombre del medievo, a su forma de entender al ser humano y, en general, a su cosmovisión, hoy tan ajena al lector contemporáneo.

Por último, quisiéramos agradecer a la doctora María Jesús Lacarra su inestimable guía, su ayuda incansable y su infinita paciencia durante los meses que ha durado la confección de este Trabajo de Fin de Grado.

2. GESTUALIDAD MEDIEVAL Y LITERATURA

El auge en las últimas décadas del siglo pasado de las teorías pragmáticas y cinésicas puso de manifiesto la importancia de la dimensión paraverbal en la comunicación humana. Sin embargo, esta preocupación por la comunicación no verbal no es, a pesar de lo que pueda parecer, estrictamente contemporánea. Los teóricos medievales se preocuparon ya del gesto y lo corporal desde su propio marco conceptual y filosófico. De hecho, en los casi diez siglos que abarca lo que conocemos como Edad Media, el gesto y la reflexión en torno a él desempeñaron un papel relevante en la sociedad. La tradición historiográfica francesa, especialmente en la década de 1980, fue la primera que señaló la importancia de su papel social en la Edad Media, a la que incluso describirían como una «civilización del gesto».¹

El estudio de la gestualidad medieval tiene sus cimientos en la obra de tres autores franceses que, de manera casi simultánea, publicaron trabajos que consideramos indispensables para la comprensión del gesto, el cuerpo y el espacio en el imaginario del hombre de medievo. Dos de ellos, Jacques Le Goff y Jean Claude Schmitt, en el marco del grupo de investigación de antropología histórica de la *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, ponen énfasis en la óptica historiográfica y tratan de aclarar la ideología tras la concepción medieval del gesto. El tercero, François Garnier, publicó simultáneamente *Le langage de l'image au Moyen Âge* (1982-1989) que analiza el significado de los gestos en la iconografía de la Edad Media. Los tres abordan el estudio desde enfoques diferentes pero complementarios. Una lectura atenta de sus trabajos puede revelar cuáles han de ser las líneas generales para entender el valor plurisignificativo y contradictorio que la sociedad medieval otorgaba a la gestualidad.

A pesar de que Le Goff había señalado ya en *La civilización del occidente medieval* (1965) el lugar central del gesto, el cuerpo y la vestimenta en la sociedad del medievo,² es François Garnier el primero que se aproxima de manera sistemática a su significado en los dos volúmenes de *Le langage de l'image au Moyen Âge* (1982-1989). Se trata de una obra

¹ Le Goff (1969: 483).

² Es él quien acuña el término que empleamos anteriormente de «civilización del gesto» al referirse a la manera en que el cuerpo da a la sociedad medieval sus principales medios de expresión Le Goff (1969).

sugerente porque propone el estudio de la gestualidad en la iconografía como un sistema sintáctico en que todas las manifestaciones se encuentran regidas por una serie de normas comunes, poco numerosas y simples. En dicho sistema las aplicaciones de las reglas pueden tomar formas muy diferentes según factores como el entorno, el pensamiento, la época o el contexto en el que aparecen. Es decir, Garnier propone una tipología que aspira a ser flexible porque es consciente de la multiplicidad de factores que pueden influir en el sistema. Alterna entre la interpretación de una amplia casuística y la presentación de una metodología de análisis que, siempre y cuando se tenga en cuenta la diferencia entre el medio pictórico y el literario, emplea algunas categorías que creemos adaptables a un análisis como el que encaramos.³ De hecho, en el segundo volumen— *Le langage de l'image au Moyen Âge: Grammaire des gestes* (1989)—el francés avanza la publicación de un tercer volumen en que analizaría las relaciones entre imagen y texto; un enfoque tocante al de este trabajo. Desgraciadamente, dicho tercer volumen no llegaría a publicarse.

Mientras que la obra de Garnier planteó un estudio práctico, Le Goff y Schmitt vinieron a proporcionar la base teórica en torno a ideología del gesto, del cuerpo y del espacio del hombre medieval. En 1986, apenas cuatro años después del primer volumen de la obra de Garnier, Le Goff publica *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. El libro no es, en sí, un monográfico centrado en la gestualidad medieval, sino una recopilación de ensayos breves sobre temas diversos. En ellos se encuentra, además de una breve introducción a la ideología medieval en torno al cuerpo (cap. III), lo que podríamos considerar el primer análisis de la gestualidad aplicado a un texto literario: «Los gestos del purgatorio» (cap. IV), en que se ocupa del *Purgatorio de San Patricio*. En el capítulo siguiente, «Los gestos de san Luis», también analiza la gestualidad de un «literario» a través de los relatos hagiográficos de su vida. Aunque participa de un enfoque principalmente histórico y antropológico, la elección de textos ficcionales o literarios como objeto de estudio supone, por vez primera, una concepción de los textos literarios como un material valioso para el estudio gestual.

³ A modo de ejemplo, resulta interesante la aplicación de una perspectiva múltiple en el estudio del gesto que tenga en cuenta: la posición del agente, la de la figura a la que se refiere el gesto y la de los posibles objetos que puedan intervenir.

No obstante, sus investigaciones, especialmente el del *Purgatorio de san Patricio*, giran pronto, quizá, hacia conclusiones excesivamente teóricas y participes de la visión del gesto extremadamente regulada que transmitían los textos doctrinales. Aunque ciertamente sugerentes, no presentan un modelo analítico aplicable más allá de esas obras. Sin embargo, parece pertinente señalar que otros trabajos posteriores del propio Le Goff estudian elementos de la gestualidad en ámbitos más allá del doctrinal y llegan a conclusiones verdaderamente enriquecedoras y útiles para el presente trabajo; es el caso, por ejemplo del artículo «Laughter in the middle ages» (1997), en que combina el análisis del humor verbal con el de los gestos y las expresiones faciales y establece una cronología histórica en la concepción de la risa muy similar a la que Schmitt propone para los gestos.

Es en 1990, con la publicación de *La raison des gestes dans l'occident médiéval* de Jean Claude Schmitt, cuando se acaba de sistematizar la historia de la gestualidad medieval. Se trata de una obra capital que abarca la evolución de la concepción medieval del gesto atendiendo a ámbitos muy diferentes como la filosofía natural, las *artes poéticas* o reglas de comportamiento monástico. Es, pues, una historia del gesto que aclara los matices terminológicos de voces medievales como *gestus*, *gestuculatio*, *motus*, *vultus* o *gesta*, a un tiempo que atiende a las categorías intelectuales y teológicas de la época. Valora los orígenes clásicos de dichas concepciones y también a las disputas escolásticas sobre cuestiones fundamentales como el desprecio o redención del cuerpo, la condena de las prácticas juglarescas a pesar de su capacidad comunicativa, la aceptación o rechazo de la danza y el canto o la consagración simbólica del gesto en los rituales de los sacramentos y en la eucaristía.

Si atendemos más concretamente al análisis literario de ciertos motivos que implican elementos gestuales, podemos encontrar algunos trabajos anteriores a la obra de estos autores. Paul Zumthor había constatado ya en 1963, en su estudio sobre el *planctus* «Les “planctus” épiques» (1963), la existencia de motivos recurrentes en los cantares de gesta pertenecientes a una nómina de imágenes muy estrecha, pero susceptibles de mostrar particularidades según la obra. A una conclusión similar llegará Garnier en la iconografía. Nos parece que debe tenerse en cuenta esa tensión recurrencia-particularidad en el estudio de los textos literarios.

Es en la primera década del presente siglo cuando comienzan a realizarse de manera específica análisis gestuales de las obras literarias. Destaca en este ámbito la obra de Burrow (2002) *Gestures and looks in medieval narrative*, que ofrece una tipología profusa de gestos y modos de mirar en obras medievales de diferentes tradiciones, en especial la francesa y la italiana. Además, cuenta con un despliegue teórico que combina conceptos medievales con ejes de análisis y terminología propia de estudios actuales de la comunicación no verbal. Resulta una obra innovadora desde su enfoque y destacable por el criterio de selección del objeto de estudio. Burrow sigue la teoría agustiniana de los *signa* y deja fuera aquellos gestos que no obedecen a una *voluntas significandi*, es decir, aquellos que son síntomas no calculados o que no tienen una función específicamente comunicativa buscada por los personajes de la ficción. Ello excluye manifestaciones corporales que nos parecen interesantes, como el llanto, el rubor del héroe o la dama o incluso manifestaciones espontáneas del dolor entre otras formas de gestualidad. El enfoque entraña, en realidad, una concepción de los gestos en la literatura exclusivamente como medios de comunicación entre personajes ficcionales. Olvida, nos parece, que la obra literaria es, en sí misma, un acto comunicativo que tiene un plano externo—el de la comunicación entre el autor y el lector— en que incluso los gestos que los personajes realizan involuntariamente pueden tener un significado codificado.

No tardaron en publicarse estudios similares en la tradición crítica hispánica. Los primeros monográficos al respecto datan del presente siglo. Sin embargo, no es infrecuente encontrar anotaciones anteriores sobre los comportamientos gestuales de los personajes en algunas ediciones de obras medievales.⁴ Tampoco escasean los estudios sobre aspectos más o menos especializados del lenguaje paraverbal, como el estudio «De la disciplina del reír» (1998) de María Jesús Lacarra, que deja ya entrever la posibilidad de que existieran discrepancias entre lo prescrito por la teoría escolástica respecto a la risa y la realidad práctica y literaria. Esas diferencias remiten a la necesidad de diferenciar los ámbitos de comunicación y de transmisión de las obras para afinar el análisis.

⁴ Valga como ejemplo la edición del *Cantar de Mio Cid* de Alberto Montaner (1993), que traza la genealogía de algunas *frases físicas* del cantar.

Más allá de estos testimonios, en el 2004, con la publicación de *Los gestos en la literatura medieval* de Violeta Díaz-Corrалеjo, aparece el primer monográfico sobre la gestualidad literaria medieval en España. Se trata de una obra especializada en la *Divina Comedia*, un objeto de estudio de gran interés por la codificación alegórica de los gestos infernales.⁵ La obra es fundamental por lo que tiene de exhaustiva y de especializada. Comparte el mismo enfoque que Burrow en cuanto a la consideración de que el gesto está hecho «siempre para ser visto»,⁶ pero su análisis es más detallado, más profuso en casuística y plantea las dificultades fundamentales del estudio del gesto. Además, advierte la necesidad de traspasar las decodificaciones iconográficas a los gestos literarios y de atender, cuando sea necesario, al carácter simbólico y alegórico que era común en la Edad Media, especialmente en obras como la de Dante.⁷ Su análisis muestra, así, gran solvencia en la aclaración de los gestos infernales—y por lo tanto simbólicos de acuerdo con las reglas morales de la doctrina—, pero parece difícilmente adaptable más allá de los textos doctrinales y alegóricos a textos en que la decodificación del significado no obedezca tanto a la virtud y a la moralidad como a otros aspectos de índole social o literaria.

Posteriormente a la obra de Corralejo, encontramos una mayor proliferación de estudios de la gestualidad en obras medievales castellanas. Es el caso de Gorga López (2005) «La semántica del gesto en el *Libro de Aleixandre*» y Disalvo (2007) «Gestualidad en el *Cantar de Mio Cid*: gestos públicos y modestia»; ambos estudios tratan el carácter funcional de los gestos y el despliegue físico de sus personajes desde un eje moralizante, que permite, en el caso del *Libro de Aleixandre*, arrojar nueva luz sobre el debate de la condena o exaltación de Aleixandre y, en el caso del Cid, erigir a Rodrigo Díaz y a sus seguidores como figuras medidas que encarnan las virtudes fundamentales del héroe. Ambos apuntan a hilos de investigación interesantes: aquel analiza la dimensión estética de la evocación gestual; y éste recopila la controversia en torno a la gestualidad en la elocución del discurso⁸ y plantea

⁵ Prueba de ello es que Burrow (2002) dedica también un capítulo al estudio de la gestualidad de la *Comedia* de Dante.

⁶ Díaz Corralejo (2004: 13).

⁷ Díaz Corralejo (2004: 18)

⁸ La relación entre *actio* retórica, regulación eclesiástica y composición literaria fue explorada por Marimón Llorca (2015), aunque su postura en torno a la interrelación de los ámbitos no será seguida en este trabajo.

la posibilidad de establecer la vestimenta como un signo decodificable similar a la gestualidad.

Más recientemente, otros autores como Cacho Blecua (2009), «Introducción a los gestos afectivos y cortesés en el *Amadís de Gaula*», Gómez Redondo (2015) «Gestos y afectos en el Caballero Zifar» y Luna Mariscal (2020) «Series de contacto: la gestualidad en el *Lisuarte de Grecia*» han abordado y estructurado el sistema gestual de las obras en torno a nuevas perspectivas. En ellos se prioriza el enfoque emocional y toma importancia también su estudio a partir de la teoría de la ficción. Cacho Blecua (2009) emplea el análisis gestual para explicar la transformación del universo afectivo de la ficción medieval que supuso el *Amadís* y cataloga los gestos en tres categorías— mecanismos de comunicación, transmisores de sentimientos y signos de pertenencia a un medio sociocultural definido— que superan la criba que suponían los enfoques de Burrow y Díaz Corralejo. Como ocurre frecuentemente en los análisis funcionales aplicados a obras concretas, la conclusión del estudio vuelve al eje moral: Montalvo exalta a los personajes capaces de encauzar sus sentimientos y regirse por la razón y la discreción.

Los afectos resultan también muy relevantes en el estudio que realizó Gómez Redondo sobre el *Libro del Caballero Zifar*, donde la casuística de la gestualidad va más allá de lo sentimental e incluye categorías propias del estudio de la iconografía—emplea conceptos como escena gestual, grupo icónico o la distinción entre gestos individuales y colectivos que recuerdan al estudio de Garnier (1982)—. Por otro lado, resulta extremadamente sugerente el análisis que hace de la evocación gestual como una forma de propiciar en el oyente-lector una experiencia visual que, regida por el *seso connatural*, pueda, en último término, tener una función didáctica. Plantea entonces que la literatura medieval estaba en parte hecha para *ser vista*, y atiende al texto literario como un medio de comunicación de información a un auditorio, un punto de partida que nos parece acertado. Más recientemente, Luna Mariscal (2020), en la misma línea de Gómez Redondo (2015), señala el cambio fundamental que el *Lisuarte de Grecia* tiene respecto del enfoque moralista y doctrinal y analiza la gestualidad mediante una serie de categorías de índole variada, como lo cortesano, lo bélico o lo sentimental. Considera la plasticidad de la evocación gestual un

medio para crear un determinado impacto estético ligado a una estética del asombro que ya no estaría destinada al adoctrinamiento, sino únicamente a deleitar al oyente-lector.

Precisamente esta capacidad de las imágenes leídas o escuchadas de provocar un determinado impacto estético en el receptor ha llevado a algunos críticos a abordar la estrecha relación entre literatura y artes plásticas. Aunque no trataremos de lleno este asunto en las páginas que siguen, sí parece pertinente nombrar algunas de las obras teóricas del comparatismo entre literatura y pintura e iconografía que justifican el empleo de categorías y metodologías propias del estudio de las artes plásticas a las obras literarias. La capacidad de evocación visual de las palabras es defendida por Kibédi Vargas en su capítulo «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen», recopilado en *Literatura y pintura* (2000). En su capítulo, plantea abiertamente la posibilidad de estudiar con palabras la «interpretación visual, especialmente de textos narrativos»⁹ y problematiza lo complejo de encontrar un meta-nivel y una terminología precisa para explorar las relaciones entre imagen y palabra.

En lo tocante al estudio interartístico de la literatura medieval, sobresalen ciertos estudios comparativos entre textos literarios castellanos y sus iluminaciones, véase, por ejemplo, el trabajo de Morrás Ruiz-Falcó sobre el *Libro de Buen Amor* «Notas para el estudio de las imágenes en el *Libro de Buen Amor*» (1989) o «*Cárcel de Amor*, texto e imágenes en un manuscrito francés del Cinquecento» de Jeremy N.H. Lawrance (2018). Por último, merece la pena destacar, en este terreno de la relación entre la literatura y las artes pictóricas en época medieval, *Los rostros de las palabras* (2014) de Sánchez Ameijeiras. Ameijeiras acerca todavía más los conceptos de literatura y artes plásticas y considera que ciertas composiciones discursivas, como los sermones, podían servir de patrón para la creación de algunos grupos escultóricos en iglesias románicas y góticas. Además, emplea una terminología mixta, que permite un análisis de la iconografía medieval a la luz de categorías literarias.¹⁰

⁹ Kibédi Vargas (2000: 126).

¹⁰ Se trata de un camino que ha sido ya seguido por algunos historiadores del arte. A parte de los que mencionamos, merece la pena, por lo atrevido de sus posturas el trabajo «artes figurativas y artes literarias en la España medieval: Románico, Romance y Roman» de Serafín Moralejo (1985). La conferencia llega a sugerir

Este somero repaso por los enfoques críticos del análisis gestual de la Edad Media deja algunas certezas. Por un lado, parece claro que la gestualidad medieval es un objeto de estudio que debe ser abordado mediante categorías más o menos transversales; historia, literatura, semiótica y artes pictóricas son tangentes al estudio de los gestos en los textos literarios medievales. Por otro, es notoria la carencia, aun, de una tipología o un modelo teórico que no tenga una aplicación *ad hoc* a una obra concreta, sino que sea concebido para dar cuenta de textos de tradiciones, ámbitos y corrientes diferentes.¹¹ Además, partimos de una idea que nos resulta sugerente y que hemos presentado de manera somera ya líneas arriba, y es que la literatura produce imágenes; afecta y se ve afectada por un imaginario regido por factores diversos como la religión, la tradición pictórico-literaria o los usos sociales de la sociedad estamental entre otros. Con todo ello en mente, acaso este estudio pueda ayudar a conseguir—por modestas que sean sus aportaciones— una mayor comprensión de los textos medievales castellanos y del sistema de valores y creencias que rodearon su composición.

la posibilidad de hablar de un *mester de clerecía* y de un *mester de juglaría* en el arte románico y considera la influencia de algunos géneros literarios, como los *exempla* en la iconografía medieval.

¹¹ Es este el objetivo último de mi investigación, del que este breve trabajo no es más que un primer estadio y que acaso pueda ser continuado en estudios posteriores.

3. HACIA UNA TIPOLOGÍA DEL GESTO EN LA EDAD MEDIA

3.1. Sobre la naturaleza del gesto en la Edad Media

La reflexión teórica en torno al gesto en la Edad Media vino siempre de la mano del estamento clerical. Es precisamente un clérigo, Hugo de San Víctor, quien dio la definición canónica de gesto que siguieron los autores de los siglos XII y XIII: «*gestus est motus et figuratio membrorum corporis, ad omnem agendi et habendi modum*». ¹² En ella transparece ya algo que será una constante en la concepción medieval del gesto: la necesidad de adecuación al entorno y a la dignidad de quien lo lleva a cabo.

En este sentido, Schmitt apunta que la terminología medieval del gesto está marcada por un trasfondo moralizante. Los dos vocablos más empleados en los tratados medievales, *gestus* y *gesticulatio*, constituyen dos polos antagónicos en el eje moral. Su oposición es vital en la época: mientras que *gestus* denominaba gestos o actitudes con un valor connotativo para evocar una norma, valor social o modalidad gestual, *gesticulatio* aludía a los gestos desmesurados, desordenados o vanos. Completan esta nómina más bien escasa otros términos de menor frecuencia como *gesta*, *signum* o *motus*. ¹³

Esta concepción moralizante del gesto nace de la creencia en la dualidad cuerpo-alma. La tensión entre estos dos elementos es, para Le Goff, la problemática más importante de la civilización medieval: el cuerpo es humillado y condenado mientras que la salvación eterna queda reservada al alma. ¹⁴ En esta concepción, el despliegue físico y gestual de un hombre era un signo de la naturaleza y estado de su alma. ¹⁵ Un comportamiento mesurado era una muestra de la armonía del espíritu y, por tanto, de la virtud, mientras que la desmesura mostraba un alma atormentada y pecaminosa. A pesar de que en el siglo XIII la influencia de

¹² Schmitt (1990: 177) lo traduce como «el gesto es el movimiento y la figuración de los miembros del cuerpo adaptados a toda acción y actitud».

¹³ *Gesta* aludía a los gestos de gran talla que obedecían a un orden mayor, como la danza en la liturgia. Por su parte, los gestos eficaces en la comunicación interpersonal eran denominados *signum*. El término *motus*, menos frecuente, aludía al movimiento del cuerpo en general y solía tener un matiz peyorativo. Schmitt (1990: 28-31).

¹⁴ Le Goff y Truong (2003: 12).

¹⁵ La idea es célebre, Schmitt (1990: 37). En este sentido, creo, estudios del estilo del de Disalvo (2007) o Gorga López (2005) cobran un significado mayor.

la reflexión sobre el dogma de la encarnación y de la obra de Tomás de Aquino¹⁶ provoca una leve revalorización del cuerpo, lo cierto es que el gesto, como fenómeno corporal contrario al hieratismo—que era un símbolo de divinidad y majestad—tiene, de por sí, una connotación negativa.¹⁷

Sin embargo, aunque este enfoque teológico-moralizante da cuenta de la teoría doctrinal del gesto, no parece suficiente para el análisis de los textos literarios. En este sentido, nos parece pertinente tener en consideración el acercamiento de Garnier (1989 [1982]), que toma el gesto como objeto de análisis desde un punto de vista funcional: «Le terme geste s'applique au mouvement d'une ou plusieurs parties du corps, qui accomplit une action ou manifeste des dispositions intérieures».¹⁸ Si aceptamos esta definición, parecen especialmente útiles dos de las divisiones que propone del objeto del estudio: según su naturaleza, los divide en *gestos eficaces*—los que actúan sobre el estado de las cosas— y *gestos simbólicos*—aquellos que traducen una manera de pensar, sentir o de comportarse—; por otro lado, en función de su origen, distingue entre *gestos naturales* y *gestos convencionales*, que vincula con los rituales. Aunque queda tácito, de su división se desprende la vinculación entre los gestos convencionales y los eficaces y la de los naturales con los simbólicos.

De esta división se nutre—aunque con modificaciones— el modelo que presentamos, que hereda también de Garnier la convicción de que es necesario partir de la forma para llegar al significado; tal y como el lector accede siempre a la forma antes que al contenido.¹⁹ Además, en un análisis como el que se plantea, la forma cobra una importancia central, porque la alusión gestual en la narrativa resulta eficaz gracias a su capacidad evocadora. La

¹⁶ Su obra, acaso por influencia estoica, postula que el placer corporal regido por la razón es indispensable para encontrar los placeres superiores del espíritu. Le Goff y Truong (2003: 12).

¹⁷ Schmitt (1990: 31).

¹⁸ Garnier (1989 [1982]: 43-44).

¹⁹ Garnier categoriza la gestualidad de manera muy detallada y atendiendo a parámetros como el punto de vista del agente, del objeto o del tipo de imagen. Es algo de vital interés en el análisis iconográfico al que se aplica su modelo. Sin embargo, por cuestiones de espacio y porque consideramos que el contexto narrativo proporciona ya bastante información para el análisis del gesto, nos mantenemos en criterios más versátiles sin entrar en análisis pormenorizados. Garnier (1989 [1982]: 44).

forma del gesto—su descripción plástica— es el elemento de unión entre la imagen y la palabra, una relación de enorme interés para nuestros propósitos.²⁰

La capacidad del discurso para crear imágenes era una preocupación contemplada por los teóricos medievales. A modo de ejemplo, Alano de Lille (115-1202) concebía la expresión poética como «*Poeisis mentale intellectu materialis vociis mihi depinxit imaginem*».²¹ No se trata de una idea nueva, de hecho, se encuentra ya en San Agustín, cuya distinción entre *signa* y *res* será capital para el desarrollo de la simbología medieval. Agustín concibe el *signum* como «una cosa que, además de la apariencia que transmite a través de los sentidos, trae al pensamiento alguna otra cosa» y considera que todos los seres vivos hacen signos para mostrar sus movimientos interiores. Las palabras serían entonces los signos más frecuentes de los hombres y tienen, a veces, la facultad de ser visibles (*verba visibilia*). La idea es rescatada por Schmitt: los gestos entrarían en el imaginario medieval como una suerte de palabras visibles.²²

Gómez Redondo señala que la preocupación de los clérigos por controlar la facultad imaginativa—la capacidad de crear y ver imágenes— y separarla de la “fantasía”, marca el nacimiento de la primera teoría de la ficción narrativa en prosa, ubicada en el *Libro del Caballero Zifar*.²³ Da algunas claves para el correcto análisis de los gestos en la literatura medieval. Señala que al *Caballero Zifar* le subyace una idea especular de la escritura, como un lugar de observación de imágenes asumibles por su contenido doctrinal. Así, la recepción del texto configura una forma nueva de *ver* que se deriva de la audición o lectura y que construye una forma de *entender* diferente, abierta a sentidos alegóricos, en que el oyente es trasladado al interior de la ficción. Inmerso en el mundo ficticio, el oyente-lector se identifica con los personajes y sus situaciones— en esta búsqueda de la identificación cobra relevancia

²⁰ Kibédi Varga se ha ocupado del asunto y ha opuesto los términos *ilustración* y *écfrasis* como dos polos de la misma relación. Ahora bien, lo cierto es que, aunque sugiere que es posible «estudiar con palabras la interpretación visual, especialmente de los textos narrativos» no contempla un escenario como el que planteamos, en que la palabra provoca una imagen en la imaginación del oyente-lector. Creemos, aunque este no sea propiamente el tema del presente trabajo, que las imágenes y el funcionamiento de ese *plano de lo imaginado*, queda por estudiar. Kibédi Varga (2000: 126).

²¹ *Apud*. Sánchez Ameijeiras (2014:14), que traduce como «una composición verbal que describe con palabras el cuadro que la imaginación punta en la conciencia interna».

²² Schmitt (1990: 81).

²³ Gómez Redondo (2015: 71-72).

la alusión visible, ese *ver*— y comprende la fábula para, en última instancia, entender la lección subyacente. Todo ello bajo el control del *seso connatural*, que regula posibles excesos de la capacidad imaginativa y asegura la comprensión cabal del mensaje profundo.²⁴

En definitiva, la gestualidad se erige como un elemento clave que guía al oyente-lector a través de la ficción y le facilita la comprensión de la fábula y de la enseñanza subyacente—si la hay—. Así, es necesario comprender que la representación del gesto en el arte y en especial en la literatura tiene un doble valor: por un lado, funciona en un plano estrictamente ficcional, actuando sobre el mundo ficticio o expresando el estado interior de un personaje; y, por otro lado, cumple una función en la comunicación literaria entre el autor y el lector que tendría como fin último facilitar al lector la comprensión total de la obra.

Dos conclusiones pueden extraerse de esta coyuntura. En primer lugar, que «todo gesto que se describe es susceptible de ser interpretado».²⁵ No existen, pues, gestos sin *voluntas significandi*, porque todo aquello que aparece descrito de manera expresa en la ficción contribuye a un significado global de la obra.²⁶ En segundo lugar, que existen dos enfoques posibles y complementarios para el análisis, el enfoque del autor-emisor y el de la recepción. Es este último el que priorizamos.

3.2. Parámetros para el análisis de la gestualidad en obras literarias.

Cuando atendemos a la frecuencia de la evocación de gestos en textos medievales, varios críticos han reparado en el hecho de que, si bien su aparición es frecuente, la nómina de gestos no es numerosa. Cacho Blecua señala que «los gestos en el *Amadís* son pocos, pero relativamente frecuentes».²⁷ Del mismo modo, Zumthor había sugerido ya, a propósito de los *planctus* en los cantares de gesta, que «ciertos motivos son, en todos los cantares de gesta, muy coherentes y pertenecen a un círculo relativamente estrecho de imágenes y de figuras».²⁸ Esto evidencia la utilidad que podría tener la recopilación y aclaración de una nómina de

²⁴ Gómez Redondo (2015: 82-83).

²⁵ Gómez Redondo (2015: 86).

²⁶ En este sentido, el enfoque de obras como la de la Burrow (2002), que deja fuera los gestos vinculados a la emocionalidad porque considera que no tienen *voluntas significandi*, nos parece matizable.

²⁷ Cacho Blecua (2009: 57).

²⁸ Zumthor (1963: 62).

gestos frecuentes en los textos medievales, que acaso pudiera iluminar su significado al lector no familiarizado.²⁹

Ahora bien, ello no implica que se pueda entender el valor de un gesto en una obra literaria simplemente cotejando su significado más frecuente. Los gestos no tienen un significado unívoco, sino que pueden variar atendiendo a factores contextuales.³⁰ Incluso aquellos gestos que manifiestan emociones y que, *a priori*, consideramos *naturales*, están influidos por la cultura y las transmisiones de información, de manera que varían con el tiempo, las sociedades y las comunidades.³¹

Teniendo en cuenta todo lo anterior, presentamos dos estadios de análisis para desentrañar el significado de los gestos en la literatura medieval. En primer lugar, siguiendo la división de Garnier sobre el origen de los gestos, se debe discernir si el gesto es *natural* o *convencional*. Es decir, si está vinculado a la emocionalidad de los personajes o si se trata de un gesto más o menos codificado. Una vez conocida la naturaleza del gesto, se impone conocer su naturaleza específica, lo que implica entender a qué emoción responde si es natural o a qué acto ritual o tradicional pertenece en el caso de los convencionales. Finalmente, cabe preguntarse si la reacción *natural* del gesto es adecuada al contexto — estamento social del personaje, estímulo al que se reacciona o situación contextual del gesto— o si, en el caso de que tratemos un gesto convencional ritual, este cumple con los criterios necesarios para la performatividad del gesto, de acuerdo, igualmente, a la información contextual.³²

Se trata de contextualizar el gesto con información externa que debía ser consabida en la época, pero que puede escaparse al lector contemporáneo. Hemos organizado esta información contextual por un criterio estamental y jerárquico que permite adscribir el

²⁹ Tarea que nos gustaría iniciar aquí para emprenderla en un futuro.

³⁰ Valga como ejemplo de la capacidad plurisignificativa del gesto el trabajo de Lacarra (1998) sobre la concepción medieval de la risa, que podía ser o no reprensible atendiendo al personaje que ríe o al elemento que provoca la risa.

³¹ Bouquet y Nagy (2011: 8) y Montaner (2021: 71). El modelo que Montaner presenta para el análisis de las emociones se sigue para los gestos emocionales en el presente estudio.

³² Por cuestiones evidentes de espacio, el esbozo que hacemos en la tercera parte del estudio es más general. Acaso estudios posteriores puedan ayudar a concretar más los criterios de análisis.

comportamiento de los personajes a ejes de análisis más complejos; como lo *adecuado* y lo *inadecuado* o lo *moral* y lo *pecaminoso* entre otros.³³ Para ello, trataremos de establecer el comportamiento prototípico esperable para cada estamento y los valores que, en teoría, deben encarnar los miembros de cada estado.³⁴ A continuación, desglosamos las bases teóricas necesarias para cada uno de los estadios.

Los gestos *naturales* serán reconocidos por el oyente-lector gracias a la información emocional básica que es inherente a lo humano. Existe un cierto consenso en torno a seis emociones consideradas básicas: felicidad, tristeza, cólera, miedo, sorpresa y aversión. Esto no implica, sin embargo, como señala Montaner, que no haya otras relaciones psíquicas que, aunque no se reconozcan tan fácilmente por los gestos, puedan ser identificadas como emociones.³⁵ Ahora bien, descubrir los entresijos de la relación emoción-gesto es un trabajo aún por hacer. En su artículo, Montaner sugiere que: «les divers représentations des émotions n'établissent pas une correspondance aléatoire, mais un morphisme, dont l'application qui lie les deux structures (celle du plan de la représentation et celle du plan du représenté) est à découvrir et à analyser».³⁶ No basta, entonces, con conocer la emoción para comprender su representación gestual.

Se impone considerar otros factores, y dar importancia a esa *mediación cultural* que antes presentábamos. A este respecto, Bouquet y Nagy escriben: « C'est même précisément le lien entre émotion et corps qu'on doit considérer comme un donnée de la culture occidentale, et non de la "nature universelle": aucun déterminisme physiologique "n'oblige" à trembler "de peur", à rougir "de peur" ou "de honte"». ³⁷ Es decir, aunque las emociones que subyacen a los gestos *naturales* pueden ser universales, las representaciones gestuales que se les atribuyen varían según el contexto. Podemos afirmar, pues, que existe una forma

³³ Hemos visto anteriormente que la moralización del gesto a menudo se basaba en la construcción de *modelos* y *antimodelos*.

³⁴ Nos ceñimos aquí a una caracterización prototípica de comportamiento. En estudios posteriores que habrán de desarrollar el modelo, habría que enriquecerlo con una mayor variedad de situaciones posibles. Para una visión más conceptualizada del modelo de análisis, ver fig. (1) del anexo.

³⁵ Se trata de emociones tales como el miedo, el amor, el odio o la valentía. Montaner (2021: 74).

³⁶ Montaner (2021: 72).

³⁷ Bouquet y Nagy (2011: 16),

medieval de representar las emociones o al menos que la Edad Media priorizaba una serie de manifestaciones físicas concretas de la emocionalidad sobre otras.

Con estas directrices, Montaner plantea un esquema del funcionamiento de la emotividad basado en tres estadios. Primero, el reconocimiento del estímulo a través de la mediación cultural; a continuación, el desencadenamiento de la emoción, que es una reacción puramente fisiológica y, por último, la expresión de dicha emoción, que combina modelos culturales sobre la base fisiológica y cultural.³⁸ Estos modelos culturales que se aplican sobre la fisiología quedan reflejados en el arte por medio de lo que Moshe Barash denomina *Gestural motifs*.³⁹ Son estas representaciones recurrentes propugnadas por la literatura medieval las que trataremos de estudiar.⁴⁰

En lo que respecta al análisis de los gestos *convencionales*, establecemos una subdivisión esencial entre los gestos rituales y los gestos *técnicos*. Estos se corresponden con la caracterización gestual común de un oficio o una actividad conocida y que, más que un efecto sobre el estado de las cosas, permiten la caracterización de los personajes en un determinado estado social. Por su parte, para la comprensión de los gestos *rituales*, es necesario considerar el alto grado de ritualidad de la sociedad del occidente medieval. A este respecto, Le Goff escribe que «todos los contratos y juramentos esenciales en la sociedad de la Edad Media se acompañan de gestos, se manifiestan por medio de ellos».⁴¹ Se trata de gestos mayoritariamente *eficaces* que contemplan situaciones tan variadas como: la gestualidad propia del ambiente litúrgico, las normas de comportamiento monacal, las ceremonias cortesanas, los ritos de la caballería, los signos de bendición y maldición y los de penitencia o exorcismo, entre una larga nómina. Eran capaces de modificar el estado de las cosas y a menudo resultan claves para el desarrollo de la fábula literaria porque tenían

³⁸ Montaner (2021: 72). Ver fig. (2) en los anexos.

³⁹ Moshe Barash (1976: VI). Una aplicación más directa a la literatura de esto es lo que Smith denomina *frase física*: «aquellas frases en las que se ayuda al verbo con una adición concreta corporal, y en la representación del poeta ante un público podía ir acompañada de un ademán». No seguimos el concepto porque consideramos *gestural motif* un concepto más amplio y abarcador. (*Apud.* Montaner 1993: 646).

⁴⁰ No presentamos una tipología concreta de gestos en esta parte por cuestiones de espacio y porque lo que se pretende con este trabajo es presentar la base teórica, pero la compilación de la nómina gestual es parte ineludible de una futura ampliación de este.

⁴¹ Le Goff (1969:483).

eficacia simbólica.⁴² La crítica especializada los ha estudiado con asiduidad, por lo que no nos detenemos profundamente en ellos.

Ahora bien, que sean signos convencionales no implica necesariamente que sean unívocos. Schmitt ejemplifica esta idea con la *persignación*, que puede ser un gesto de bendición, de aceptación en el cuerpo de la cristiandad o de protección.⁴³ Para interpretarlos de manera correcta, también se impone un conocimiento de carácter social que permita comprender las dinámicas de poder y la posición de los personajes, de suerte que contemplemos no solo su efectividad en el plano ficcional, sino también aquello que nos revela del significado profundo del texto.

Se haya clasificado el gesto estudiado como *natural* o *convencional*, su significado concreto no se obtiene si no se posee información contextual pertinente. Un criterio interesante para comenzar la caracterización social, dado que afecta tanto a los gestos *naturales* como a los *convencionales*, es atender a los ideales y arquetipos que rigen el comportamiento y el despliegue gestual de cada estamento. En la sociedad del XII y del XIII, el comportamiento y la gestualidad se erigen como elementos de distinción entre las *órdenes*, *estados* y *edades*. Schmitt apunta ya a la existencia de gestos específicos de cada grupo social: «Si on réfère à l'idéologie des trois ordres de la société féodale, on peut dire qu'il y a des gestes de la «deuxième fonction»—celle des guerriers, les *milites* ou *bellatores*—comme il y a des gestes de la «première fonction»—celle des hommes d'Église ou *oratores*—et, on le verra, des gestes de la «troisième fonction»: les gestes du travail manuel des *laboratores*».⁴⁴

Ahora bien, no es solo que haya gestos reservados a cada estamento, sino que hay una serie de valores y comportamiento atribuidos a cada uno. Estos valores esperables deben regir también la manera de reacción ante los estímulos y de dominio del cuerpo. Es decir, que el análisis de la ideología corporal de los tres estados puede guiar un acercamiento teórico, siempre y cuando tengamos en debida cuenta que es el clero quien prescribe el empleo que

⁴² Schmitt (1990: 321).

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Schmitt (1990: 209).

cada estamento debe hacer del gesto y que toda la teoría en torno al gesto y al cuerpo— así como gran parte de la literatura— viene escrita por el primer orden.

Inicialmente, a lo largo de la alta Edad Media, los teólogos prescriben duramente el ámbito de lo corporal, considerado un lugar de pecado. Sin embargo, desde el siglo IX y especialmente a partir del XIII, esa aversión primera se convierte en un interés por regular y vigilar los gestos. Guiados por la sentencia de Ambrosio de que «el movimiento del cuerpo es como la voz del espíritu»⁴⁵, que se entendía de manera bilateral— el dominio y la disciplina del cuerpo podía ayudar a la rectitud espiritual—, tratan de regular los gestos y ahondar en su dimensión moral.⁴⁶ Pronto, el control del cuerpo y la búsqueda de la imperturbabilidad del espíritu se convierten en preocupaciones fundamentales. Por ello, los valores que se destacan como rectores del comportamiento clerical son: la *modestia*, la *temperantia*—que vendría a igualarse con la noción del punto medio— y la adecuación a su estado, que supone la distinción del resto de estamentos.⁴⁷

Schmitt señala que el cristianismo en la Alta Edad Media se valió de elementos de distinción que habían sido empleados por los emperadores para diferenciarse del pueblo llano. Uno de esos elementos fue la codificación gestual. En su genealogía, los gestos de los hombres de la Iglesia heredan toda la dignidad de los emperadores romanos y esperan la sumisión de los laicos. En adelante, esta búsqueda de distinción se materializará en una serie de normas de educación de los novicios y de reglas de comportamiento, entre las que destacamos, por su relevancia en sociedad plenomedieval, la de San Agustín y la de San Benito. En ellas se prescribe la necesidad de controlar las expresiones faciales, de guardar silencio o hablar de manera moderada evitando la risa.⁴⁸ San Agustín pondera mantenerse en pie, defiende la necesidad de la castidad del clero y se guía por el ideal estoico de la medida para expresar la necesidad de la *gravitas*, la *pudicitia* y la *maturitas*.⁴⁹ Por su parte, San

⁴⁵ Schmitt (1990: 148).

⁴⁶ Schmitt (1990: 37).

⁴⁷ Esta distinción pasaba también por elementos de mayor peso escatológico, como la prohibición a los clérigos de derramar sangre o semen, que es, en última instancia, lo que los diferencia de los *bellatores*. Le Goff (2003: 37).

⁴⁸ Schmitt (1990: 72).

⁴⁹ Schmitt (1990: 149).

Benito hace hincapié en la *humiliatio* de los monjes ante Dios y ante sus superiores; así como en la *discretio* y privación, que alcanzará su culminación en el ascetismo benedictino.⁵⁰

En resumen, la teoría de la gestualidad del estamento clerical prescribía el control del cuerpo y buscaba exaltar «una actitud de gestos maduros y honestos», así como evitar los gestos vergonzantes—la risa, el hipo, el orgullo— para «mantener la actitud que conviene a su orden».⁵¹ Lo que se atisba, en el fondo, es el intento de llegar a un estadio de imperturbabilidad del ánimo que evite cualquier manifestación de individualidad en el monasterio.⁵² Se trata de imponer una gestualidad que combine la reverencia a Dios y a los superiores—de ahí la *humiliatio*—con la distinción respecto del pueblo llano y la dignidad en los gestos de carácter ritual.

Antes de abordar la evolución de la teoría de los gestos en el estamento cortesano, se impone distinguir el clero natural del intelectual. Francisco Rico sugirió que algunos rasgos de los textos de la clerecía castellana convergían «en atestiguar la aparición y el auge de un nuevo estamento intelectual» que seguramente iría más allá de caracterizar un estilo literario.⁵³ Es en esta clave del clero intelectual en que cabe entender, por ejemplo, que un personaje como Apolonio, perteneciente a la realeza, sea descrito como un “clérigo entendido”. Esta *clerecía laica*, educada en el *trivium* y el *cuadrivium* es, para Alvar, el modelo de hombre propio de la Castilla del XIII, que supone la eliminación de las armas de la sentencia *arma virumque cano*: el hombre laico que posee un saber erudito y no solo popular.⁵⁴ La culminación del modelo de comportamiento se produce, para el autor, cuando el “clérigo entendido” actúa de acuerdo con los preceptos de cortesía, que desde 1150 eran modelo para la aristocracia laica.⁵⁵

El interés por la gestualidad de dicha aristocracia emerge a partir del Renacimiento Carolingio. La idea de un soberano imperial fuerte que se distinga por su comportamiento y

⁵⁰ Schmitt (1190: 77-19) y Le Goff (2003: 35).

⁵¹ Schmitt (1990: 123-145).

⁵² A este respecto, Schmitt recoge : «À partir de ce moment [cuando un novicio entra en el monasterio] il sait n'avoir même plus pouvoir sur son propre corps». Schmitt (1990: 79).

⁵³ Rico (1985: 149-159).

⁵⁴ Alvar (1984: LX).

⁵⁵ Alvar (1984: LXI).

sus gestos da comienzo a una reflexión sobre la gestualidad más allá del ámbito eclesiástico.⁵⁶ En los siglos XI y XII es frecuente la promoción de los gestos del ámbito cortesano, regido por unos valores y *habitus* idiosincráticos. La ficción literaria en lengua vernácula a partir del XII fue un importante medio de difusión de estos valores aristocráticos y laicos.⁵⁷ Acaso el elemento más destacable es la noción de cortesía (*curialitas*), que rige el comportamiento en los ambientes cortesanos.

Pedro Alfonso de Huesca propone, en su *Disciplina clericalis*, la disciplina como medio para enseñar la *cortesía*, que es definida como una manera de comportarse noblemente con sus pares y con las personas del otro sexo. De raigambre clásica, el concepto de *curialitas* ('cortesía') se identificó inicialmente con un conjunto de virtudes, como la *temperantia*, el *decorum*, la *iocunditas* y la *affabilitas* que caracterizan al hombre dedicado a servir a los demás en la *res publica*. En el s. XII es ya un ideal de comportamiento fundamentado en la educación y los buenos modales que alcanza todos los aspectos de la vida del hombre cortés— la higiene, la conversación y el trato con el otro, la gestualidad, las formas de pasar el tiempo y una imperturbabilidad del espíritu de raigambre estoica que, lejos del hieratismo, se caracteriza por la afabilidad—. En este sentido, la cortesía que rige el comportamiento de los nobles no debería oponerse al vicio o al desorden, sino a otros valores, como el salvajismo, la rusticidad, la villanía o la servidumbre.⁵⁸ Pronto, estos valores de tradición clásica se conjugarán con la moral cristiana. Alvar señala que, en la *Flores de filosofía* (ms. del siglo XV) se define la cortesía como la suma de todas las bondades «e suma de la cortesya es que aya omne vergüença a Dios e a los omnes e a sy mismo».⁵⁹

Otro elemento que singulariza los gestos de la aristocracia es la relación entre hombres y mujeres. En las normas cortesanas de comportamiento, los gestos masculinos y femeninos se definen por oposición. De hecho, la regulación de las relaciones entre géneros es una preocupación recurrente en la corte. Las prescripciones de comportamiento son más

⁵⁶ Schmitt (1990: 93).

⁵⁷ Schmitt (1990: 144).

⁵⁸ Alvar (2019: 48).

⁵⁹ *Apud.* Alvar (1984: LXI). Alvar también señala la cercanía de este concepto de cortesía al de *mesura*: «la cortesía alude a una nueva cultura que nace después de 1150; la cortesía— Glyn Sheridan Burgess—no se vincula con una sola virtud, sino que resume un conjunto de actitudes que conducen al éxito social. Tiene pues, un carácter moral y social. Es lo que en otras palabras se caracteriza por *mesura*» (1984: LV).

numerosas y rígidas para las mujeres que para los varones. Aquellas, a la espera de pasar de manos de sus padres a las de sus maridos, deben guiarse según el ideal clásico de *mesura*: entre otras muchas restricciones, la mujer debe guardar hermosa continencia en las ocasiones públicas, que se traduce en prescripciones tan concretas como no cruzar las piernas al sentarse, no mirar a un hombre a los ojos o no andar a grandes pasos.⁶⁰

Además de las normas de comportamiento, que deben actuar, especialmente, como represoras de los gestos *naturales*, el ambiente cortesano tenía un gran número de convenciones o rituales que buscaban crear una sacralidad propia. Es el caso de algunas ceremonias como los rituales de paso de las ordenes caballerescas—espaldarazo, investidura—, los rituales funerales, la ceremonia nupcial o los ritos de coronación.⁶¹ El nacimiento de una gestualidad que ya no está tan estrechamente ligada al espíritu, sino que comienza a regirse por la noción de *conveniencia*, lleva a una concepción laica del gesto. El cuerpo ya no se rige por una inspiración sobrenatural del espíritu imposible de controlar. Lo que hace incontrolable a los gestos desmesurados es una parte oscura de la naturaleza psíquica y fisiológicas del hombre; sus pulsiones y sus apetitos. Schmitt señala que esta nueva manera de entender la gestualidad, a puertas del Renacimiento, abre la posibilidad de un gesto no regido por la razón, sino por la locura.⁶²

Por último, abordamos la gestualidad vinculada al estamento popular. Los gestos del pueblo llano no atraen la atención de los tratadistas hasta el siglo XIII e incluso posteriormente es frecuente que el pueblo aparezca representado actuando de manera colectiva, despersonalizada y repitiendo los gestos del héroe.⁶³ Con el acceso de las lenguas vernáculas a la escritura comienzan a aparecer nuevos nombres para los gestos y se produce

⁶⁰ Se trata de preceptos del *Chastoiement des dames*, de Robert Blois, que Schmitt recoge. Más allá de estas normas de cortesía, hay algunos motivos o tradiciones de carácter más equívoco que, en un trabajo más extenso, merecería la pena recoger, como la sumisión simbólica del caballero a la dama. Schmitt (226-227).

⁶¹ Schmitt (1990: 208-222). Tengamos en cuenta que existían diferencias ideológicas entre estamentos. A propósito de los funerales, por ejemplo, la visión clerical dualista imponía una imperturbabilidad ante la muerte o incluso alivio por la muerte; por otro lado, las lamentaciones laicas provienen de una concepción diferente de la muerte, no como una liberación, sino como una pérdida.

⁶² Schmitt (1990: 231-232).

⁶³ Gómez Redondo (2015: 98).

un aumento en la recogida de los gestos del estamento popular, que sin embargo no se deshará de la noción moralizante de *continencia*.

Es frecuente la división moral de los gestos del pueblo llano. Desde el XIII, esa misma noción de *continencia* tiene su manifestación señera en la expresión de «gestos de felicidad», en especial en la literatura monástica y espiritual, en que el hombre, confiado de la gracia divina, espera la muerte con alegría de corazón.⁶⁴ Pero más allá de la literatura monástica, son múltiples las representaciones fúnebres “desmesuradas” atribuidas al pueblo llano. Moshe Barasch se ha ocupado de múltiples ejemplos de *gestural motifs* vinculados con el duelo en el estamento popular, que van desde el llanto desconsolado hasta la autolesión.⁶⁵ Salta a la vista, entonces, la visión dual de la representación del comportamiento del tercer estado en la literatura. El pueblo llano se erige como un grupo social privilegiado para la creación de modelos y antimodelos acaso porque, más allá de la exaltación necesaria del clero y la nobleza, es allí donde los autores pueden expresar con mayor libertad expresiones emocionales de gran viveza.

Si hemos dicho que la gestualidad es un elemento de distinción social, no resulta extraño que sean recurrentes los gestos del trabajo, que a fin de cuentas es lo que caracteriza al grupo de los *laboratores*. La sociedad medieval, gobernada por clases ociosas, hereda de la antigüedad una visión negativa del trabajo.⁶⁶ Sin embargo, a partir del XIII, el trabajo manual comienza a legitimarse, especialmente en las obras de Hugo de San Víctor, Pierre le Chantre y Jacques de Vitry, para quien: «los trabajadores que dan de comer a sus hijos y a su mujer hacen una labor más grande que los monjes en sus claustros y los clérigos en sus iglesias».⁶⁷ Es este cambio de actitud respecto del trabajo permitirá que el trabajador honrado se convierta, periódicamente, en un modelo deseable para el pueblo.

Son estos, a grandes rasgos, los principios teóricos del modelo de la gestualidad literaria que planteamos. Se trata de una base propedéutica que consideramos esencial, a

⁶⁴ Schmitt (1990: 143).

⁶⁵ Moshe Barasch (1976). A ello, se puede añadir la existencia de *mujeres profesionales del llanto*. Schmitt (223-224).

⁶⁶ Schmitt (1990: 240) recordemos que el trabajo es consecuencia del pecado original, de hecho, en la cultura monástica del XIII, las herramientas son aún elementos del trabajo infernal.

⁶⁷ Schmitt (1990: 243).

pesar de que tenemos plena conciencia de la necesidad de ampliar en profundidad lo presentado y de abordar otras líneas que aquí acaso esbozamos. Las páginas de siguen aspiran a servir de ejemplo de la viabilidad del modelo. Para ello, lo aplicamos al análisis de la gestualidad del *Libro de Apolonio*.⁶⁸

⁶⁸ Empleamos, para el análisis, la edición de Manuel Alvar (1976).

4. UN ANÁLISIS DE LA GESTUALIDAD EN EL *LIBRO DE APOLONIO*

El *Libro de Apolonio*, escrito hacia la segunda mitad del siglo XIII, es una de las obras más señeras del mester de clerecía. Mucho se ha escrito sobre la génesis y transmisión de la fábula del rey de Tiro. Cortada sobre el patrón homérico, nutrió no pocas novelas bizantinas y conoció diferentes variaciones hasta llegar a la novela medieval latina *Historia Apollonii regis Tyri* (c. V- VI d.C.), de la que procede el poema castellano. Ahora bien, a pesar de su procedencia clásica, el poema en castellano es mucho más que un trasvase de la lengua latina a la romance. No solo porque en el texto castellano «el original latino ha sido adaptado a las exigencias de una nueva religiosidad»⁶⁹, sino también porque el poema de nuestro autor anónimo enriquece la parquedad del modelo latino gracias al empleo cuidadoso de las técnicas propias de la retórica del momento: la *amplificatio* y la *abreviatio*.⁷⁰

Manuel Alvar señaló que el poeta castellano se detiene en la recreación de *estampas de género* y de *cuadros castellanos* que denotan un afán de realismo inexistente en el original y que serviría tanto para construir la etopeya de los hombres como para evocar efectivamente los movimientos, las formas y los paisajes «antes de que desaparecieran con el gesto o con el hombre». ⁷¹ Esta búsqueda del realismo marida a la perfección con la intención de guiar a través de la *fantasía*, mediante elementos conocidos, movimientos y gestos al oyente-lector hacia la conclusión moralizante. ⁷² Además, por las posibilidades que ofrecen los cambios de fortuna del patrón homérico y por su ambientación fundamentalmente urbana, el poema castellano se ve enriquecido por una gran variedad de tipos y situaciones, al tiempo que se rige por un profundo respeto al decoro; de suerte que permite un análisis variado de las manifestaciones corporales y gestuales.

A todo ello se suma que el *Libro* resulta de una mixtura entre la sensibilidad cristiana y la pagana y que no erige a su héroe a imagen del ideal del hieratismo románico, sino que, en palabras de Alvar, «responde a una postura espiritual que es gótica». ⁷³ Apolonio está

⁶⁹ Alvar (1984: IX).

⁷⁰ Alvar (1984: XXVII).

⁷¹ Alvar (1984: XXXIV-XXXVIII).

⁷² Gómez Redondo (2015: 82-83).

⁷³ Alvar (1984: XLI).

creado a partir del modelo del “clérigo entendido”—que tiene ciertas raíces en la idea del *sabio* en la literatura clásica—, que no se pondera ni por su imperturbabilidad ni por su valentía en el combate, sino por su sabiduría y su adecuación a la dignidad propia y ajena, su ternura, su gratitud y su mesura—en último término vinculable a esa *cortesía*, propia de la aristocracia laica desde mediados del s. XII—. ⁷⁴ Es, en suma, la encarnación de una serie de valores que se planteaban como un modelo de conducta alternativo, el del intelectual, vinculado, para Alvar, con el surgimiento de las ciudades como estructuras civiles y no eclesiásticas ni militares. ⁷⁵

El *Libro de Apolonio* resulta, pues, por su capacidad evocadora, su búsqueda de realismo y la ideología que le subyace, un objeto de estudio especialmente interesante para un análisis gestual como el que nos proponemos. En las líneas que siguen, tratamos de contextualizar, analizar e interpretar los gestos cuyo análisis, por su recurrencia, relevancia o singularidad, nos parece más pertinente. Hemos seguido, para ello, el modelo planteado con anterioridad. ⁷⁶

Partimos, entonces, de la frase gestual, y, por lo tanto, los clasificamos según el elemento corporal o espacial al que aluden: hemos seleccionado frases gestuales referidas a los ojos, la mano, la apariencia física o fenómenos somáticos y la vestimenta.

4.1. Los ojos: el llanto y la mirada

Quizá ninguna parte del cuerpo es más aludida en el *Libro de Apolonio* que los ojos. Es conocida su capacidad de expresar emociones, caracterizar personajes y esbozar relaciones entre ellos. Destacamos dos elementos tipos de frases gestuales vinculadas a los ojos: el llanto y la mirada. El llanto es, sin duda, el motivo gestual más recurrente de la obra y encuentra una cierta variedad de formulaciones: «grandes llantos»; «lágrimas e suspiros», «plorar», «verter de los ojos», «llorar», «llorar de los ojos» y «no poder tener las lágrimas».

A pesar de que la información emocional resulta, por ser un gesto *natural*, muy intuitiva, lo cierto es que el llanto no tiene, ni mucho menos, significado homogéneo. Se trata

⁷⁴ Alvar (1984: XXXI).

⁷⁵ Alvar (1984: LXI).

⁷⁶ Para la clasificación y caracterización básica del resto de gestos del *Apolonio* ver el anexo III.

de una frase gestual que su guarda a los personajes píos, si bien solo en un caso aparece con un significado positivo. Esta ocasión aislada es la del *llanto de alegría* se produce cuando Antinágoras ve a Tarsiana abrazando a su madre, y se conmueve: «de gozo Antinágora, el cabosso confradre, / lloraba de los ojos como si fues' su fradre».⁷⁷

Lo más frecuente es que el llanto acompañe eventos trágicos de la vida de los personajes. Cuando es el pueblo quien llora, tal y como observó Gómez Redondo, lo hace de manera colectiva, desprovista de individualidad, movido, en este caso, por un sentimiento de amor y reverencia incondicional al héroe.⁷⁸ Así, cuando Estrángilo, empujado por el miedo a que Antioco descubra que están dando asilo a Apolonio, aconseja al héroe que embarque hacia Pentápolis, el poema muestra el llanto conjunto de ambos: «Ploraban con él todos, doliéndose de su ida».⁷⁹ El llanto del pueblo, además, sobrepasa el mero espejo de la sensibilidad del héroe, pues se mantiene incluso al tiempo de su partida, algo que el juglar castellano se preocupa por amplificar cuando describe el estado de los ciudadanos de Tiro después de la marcha de Apolonio: «Cuando entró en Tiro, falló hí grandes llantos: / los pueblos doloridos, afíblados los mantos, / lágrimas e suspiros, non otros dulces cantos /faciendo oraciones por los logares santos».⁸⁰ Esta fidelidad total llega a su culmen cuando, a la vuelta de su odisea, Apolonio encuentra que los habitantes de Tiro han mantenido el duelo por su ausencia: «diéronle muy grant guarda, como a buen majuelo; / metieron en él mientes, olvidaron el duelo.»⁸¹

Por su parte, cuando los personajes principales lloran, lo hacen desde la individualidad. Apolonio, arquetipo del hombre intelectual propio del naciente mundo urbano, no siente con pasión o ardor, sino con ternura. Temeroso de la muerte y ajeno a una idea del más allá como salvación, llora la pérdida de lo terrenal, de sus posesiones y de su estatus, pero, sobre todo, llora la pérdida de su familia.⁸² Al llanto natural y esperable por la pérdida de su mujer primero—«Desque fue la mujer en las ondas tirada [...] / siempre trayo

⁷⁷ [591 cd].

⁷⁸ Gómez Redondo (1016: 96).

⁷⁹ [105a].

⁸⁰ [42].

⁸¹ [636 cd].

⁸² Alvar (1984: XLI).

de lágrimas la cara remojada»⁸³— y luego la de su hija—«tornósse a sus naves cansado de llorar»⁸⁴—, se une otro elemento: el de la vergüenza por vulnerar el decoro que le impone su dignidad regia. Apolonio *llora* de vergüenza ante la puerta de Arquitrastes —«tornósse de la puerta, comenzó de llorar»⁸⁵— porque teme que la pobreza de sus harapos enoje a la corte y lucha por retener las lágrimas —«non podié Apolonio las lágrimas tener»⁸⁶— ante el recuerdo de lo perdido para mantener los modales que imponía la *cortesía*.⁸⁷

El llanto tiene, así, un vínculo estrecho con la pérdida de seres queridos o de estatus, pero va más allá. Ante la tumba falsa de su hija, el héroe es incapaz de verter lágrimas: «cuando en el sepulcro cayó el buen varón, / quiso facer su duelo como habié razón; / abraxossel' el duelo, el mal de corazón, / non pudo echar lágrima por ninguna misión».⁸⁸ Esa incapacidad de llorar ante la tumba de su hija le hace sospechar que todo es un complot; si no lo fuera, sería impensable que no llorase. De esta manera, se da a entender que en el *Apolonio* la emocionalidad puede servir intuitivamente para el conocimiento de la verdad. Si, como se sugiere, la reacción emocional se corresponde siempre con la verdad de las cosas, la constante muestra de emocionalidad de los personajes se erige como un signo de su sinceridad de espíritu.

En cuanto a las frases gestuales de la mirada, destacamos dos de especial relevancia simbólica. La primera se produce en la corte del rey Arquitrastes. Apolonio, invitado por Tarsiana, tañe delante de los cortesanos tras ser coronado y, antes de empezar, dirige su mirada hacia la joven: «alzó contra la dueña un poquiello el cejo / fue ella de vergüenza presa un poquillejo;».⁸⁹ Se trata de un detalle que acaso marca el principio de la pasión de Luciana. Apolonio levanta la ceja y la mira. La joven se ruboriza y, en la cuaderna siguiente, se nos

⁸³ [326 a; c] A propósito del llanto parece destacable que, formalmente, el Apolonio no parece mantener la distinción entre *llorar* y *llorar de los ojos* como dos acciones diferentes vinculadas al estamento y dignidad de quien las lleva a cabo. El verso «llorando de los ojos, a una gran mesión» [334b], donde se realza la magnitud— cantidad en este caso— del *llanto de los ojos*, parece indicarlo.

⁸⁴ [451c].

⁸⁵ [154d].

⁸⁶ [160c].

⁸⁷ También Tarsiana, que comparte la dignidad de su padre, es movida al llanto por la perspectiva de la pérdida de su honra, su virginidad, cuando es vendida como prostituta «fue la barata mala la dueña entendiendo; / rogó al Criador de los ojos vertiendo» [402bc]

⁸⁸ [448].

⁸⁹ [188ab].

dice que «fue tocada de malos agujijones».⁹⁰ Trataremos más adelante, cuando hablemos de las reacciones somáticas, del *amor hereos* o enfermedad de amor, de la que son víctimas en el *Libro Luciana* y, de manera más sutil, Antinágoras. Baste de momento con señalar que la explicación somática de la contracción del *amor hereos* comenzaba siempre por la vista.⁹¹

La segunda se produce cuando Apolonio hereda el gobierno de Pentápolis. Al ver su fortuna recompuesta, se acuerda del pescador que partió con él su manto y decide ir a buscarlo personalmente.⁹² El anónimo autor castellano presenta de la siguiente manera el encuentro: «Fue buscarlo él mismo, que sabié do moraba. / Fincó el ojo, lueñe, violo do andaba».⁹³ Coincidimos con Alvar en lo significativo del gesto para la construcción del personaje del héroe, que de *lueñe* reconoce al hombre que le ayudó tras el naufragio, signo de que lo recuerda a la perfección. Para Alvar, esta alusión a la mirada de lejos es la confirmación de que Apolonio ostenta otra de las virtudes que a menudo se vinculan con la *cortesía*: la gratitud.⁹⁴

4.2. La mano

Schmitt escribe que «la mano es el elemento expresivo fundamental».⁹⁵ Por su parte, Garnier lo considera el órgano mejor articulado y más apto para expresar un abanico amplio de ideas y sentimientos y considera que su finalidad comanda su estructura y permite reducir su análisis a las relaciones entre el elemento y a un esquema típico.⁹⁶ A su trascendencia para prácticamente cualquier gesto técnico y su importancia para el movimiento básico del ser humano, se le une una gran capacidad simbólica. En el derecho romano, la mano significaba fuerza y potencia y, con el auge del cristianismo, adquiere un símbolo fundamental: *la mano de Dios*, que fue omnipresente en la iconografía hasta el s. X. Esta dignidad y capacidad

⁹⁰ [189d].

⁹¹ Serés (1996: 73).

⁹² Nótese que, en otras versiones, como la prosificada en el incunable zaragozano, no resultan tan marcado como en el poema castellano: «Passadas todas estas cosas vn día andando Apolonio en la ribera de la mar vio aquel pescador que lo recibió quando salió desnudo e desbaratado de la mar» Alvar (1976: 579).

⁹³ [631bc].

⁹⁴ Alvar (1984: XXXI).

⁹⁵ Schmitt (1990: 101).

⁹⁶ Garnier (1982: 159).

evocativa marca algunos de los gestos codificados rituales más importantes de la literatura de la Edad Media: la bendición y el besamanos.

Los gestos de bendición son escasos en el *Apolonio*, de hecho, solo encontramos uno, el realizado por Arquitrastes sobre su hija y su yerno antes de partir hacia Antioquía, cuyo trono ha heredado Apolonio después de la muerte de Antioco. La fórmula, como se observa, es estrictamente similar a las que encontramos en la liturgia y en la iconografía religiosa: «Bendíxolos a amos con la su diestra mano». Se trata de una imposición de manos en su sentido más amplio, que tiene como fin último la protección de ambos: «rogó al criador, que está en lo más alto, / que l' guiasse a la fija ivierno e verano, / que l' guardase el yerno cómo tornase sano».⁹⁷ Garnier señala que es un gesto reservado a personajes que ostentan un poder sobre el resto: Arquitrastes, padre de Luciana, rey y presumiblemente mayor que Apolonio, tiene toda la potestad para ello.

También es un gesto codificado y ritual el besamanos que, en su significado original, era parte del rito de vasallaje. Cacho Blecua lo describe como un ritual transmisor de fuerza y de protección, que posteriormente pasará a ser una simple forma de cortesía, humildad y respeto.⁹⁸ Encontramos el sentido originario del besamanos cuando el poeta castellano transmite la preocupación de los ciudadanos de Pentápolis ante la perspectiva de la muerte de Arquitrastes sin heredero: «por ond'era el pueblo en duelo sobejano, / que señor no fíncaba a quien besar la mano».⁹⁹ En un sentido similar, aunque no como una jura de lealtad puntual, sino como una normal general de cortesía debemos entender el hecho de que Luciana bese las manos de su padre cuando entra en su banquete: «besó al rey las manos, como bien enseñada».¹⁰⁰ Así, el besamanos, aunque mantiene su sentido inicial de humillación ante el rey, se ve en este segundo caso, desprovisto de la vinculación jurídica y la solemnidad que tendría en una jura de vasallaje; se vuelve un uso protocolario que denota, más bien, los buenos modales—modales cortesanos— de Luciana.

⁹⁷ [260bcd].

⁹⁸ Cacho Blecua (2009: 57-63).

⁹⁹ [622d]. En un sentido similar, aunque con más marcado de gratitud debe entenderse el besamanos de Estrángilo a Apolonio después de que este proporcione alimento y protección a la ciudad de Tarso: «besábale las manos, en tierra debatido» [88b].

¹⁰⁰ [163b].

Más allá de los gestos codificados y ritualizados, las frases gestuales vinculadas con las manos también pueden ser naturales. De todos los que se presentan, nos parece especialmente interesante el *tomar de la mano*. Expresa un vínculo de cercanía y afectividad. Aparece dos veces en el *Apolonio* y siempre con la misma formulación: «prísolo por la mano». Dos personajes toman por la mano a Apolonio: Elánico el cano— «metió en el rey mientes, prísolo por la mano»¹⁰¹—y Arquitrastes—«prísolo por la mano, no lo quería mal»¹⁰²—. Siempre se produce entre personajes del mismo estamento y en ocasiones en que se pretende un diálogo en la intimidad o se busca un apartamiento para hablar en privado. Es pues, ante todo, un gesto de confianza.

Un último caso nos parece destacable por lo que tiene de inusualmente realista. Tras naufragar y llegar a las costas de Pentápolis, Apolonio gana la atención del rey gracias a su maestría en el juego de la pelota. Impresionado, el Arquitrastes manda sentarse a la multitud para enfrentarse en solitario con el náufrago: «Mandó posar los otros, quedar toda la rota, / mandó que les dexassen a amos la pelota».¹⁰³ Tan reñida es la competencia que «el capdiello de Tiro con su mesquindad tota, bien se alimpiaba los ojos de la gota».¹⁰⁴ Apolonio se limpia el sudor de la frente con los harapos que lleva puestos, es este un detalle inusual en la descripción de un personaje heroico y, según nos parece, es una *amplificatio* que tiene como finalidad asimilar la dignidad de ambos personajes. La destreza en el ocio, en los juegos propios de la ociosidad de la corte, es un símbolo de cortesía.¹⁰⁵ El hecho de que Apolonio tenga que limpiarse el sudor implica que ambos son adversarios de habilidad semejante y, quizá, por tanto, de dignidad similar, aun antes de que Arquitrastes conozca la verdad del estado del rey de Tiro.

4.3. Apariencia física y fenómenos somáticos

Pasemos ahora a las frases gestuales que pretenden caracterizar la apariencia y aquellas reacciones somáticas que caracterizan, fundamentalmente, emociones o estados

¹⁰¹ [68c].

¹⁰² [202a].

¹⁰³ [150ab].

¹⁰⁴ [150bc].

¹⁰⁵ Alvar (2019: 48).

transitorios de los personajes. La mayoría son gestos naturales, si bien, dado que la higiene y la apariencia es un elemento fundamental para la cortesía, son susceptibles de aparecer elementos más o menos codificados.

La alusión a personajes que pierden y recuperan la color es frecuente. Se trata de un gesto natural, estrechamente vinculado con algunas emociones como el miedo o el espanto. Así, Teófilo, tras fallar en el encargo de matar a Tarsiana, vuelve a Dionisa «todo descolorado, ca hobiera gran miedo».¹⁰⁶ De igual manera, Estrángilo, al ver aparecer a Apolonio quince años después «perdió toda su sangre con cuita e pesar»,¹⁰⁷ acaso por miedo de que el rey pudiera reconocer su crimen. Por su parte, la frase gestual «cobrar la color» o «mejorar de color» viene a ser un sinónimo de *recobrar el ánimo*: «fuese de la tristeza yacunto amansado; / fue cobrando el seso, de color, mejorado».¹⁰⁸ Semejante, aunque con una connotación claramente de vergüenza, tenemos *embermejecer*, empleado para el sonrojo de Apolonio cuando se da cuenta de que en la carta que ha llevado al rey, Luciana lo elige a él como esposo: «vió el rey de Tiro qué había de seyer; / començóle la cara a emberjecer».¹⁰⁹

También de tipo natural y vinculados a la emocionalidad encontramos algunos gestos o reacciones somáticas como temblar (*tremar*), desfallecer (*desflaquecer*) o perder el apetito. Los agrupamos porque aparecen los tres ligados al *amor hereos*. Luciana, enamorada de Apolonio, enferma, sin que los médicos encuentren una cura: «atanto fue en ella el amor encendiendo / fasta que en el lecho cayó desflaqueciendo»;¹¹⁰ temblar cuando el ser amado está cerca es también una parte de esos síntomas : «Ella, quando lo vido cerca de sí seyer, / fizose más enferma, començó de tremar».¹¹¹ Por su parte, la pérdida de apetito o indigestión aparece también vinculada al *hereos*, en Antinágoras que, enamorado de la juglaresa Tarsiana, «El día que su voz o su canto n'oyé, / conducho que comiese mala pro le tenié».¹¹² La

¹⁰⁶ [387ab].

¹⁰⁷ [387ab].

¹⁰⁸ [187bc]. Esta concepción tiene, por supuesto, apoyo en la teoría médica humoral heredera de Hipócrates de Cos hasta Galeno y organizados de manera sistemática por Avicena y que se mantendrá hasta el XVII. Gordonio (1991[1945]: iii).

¹⁰⁹ [228cd].

¹¹⁰ [197cd].

¹¹¹ [2334cd].

¹¹² [431d]. La pérdida de apetito y el adelgazamiento que conlleva es un síntoma del *amor hereos* contemplado por Gordonio: «Causas: son que pierden el sueño e el comer e el beber e se enmagresce todo el cuerpo salvo los ojos» (1991 [1945]: 108).

semejanza médica entre el *hereos* y la tristeza profunda explica que la pérdida de apetito aparezca también vinculada al duelo— «non podié Apolonio las lágrimas tener, / los conduchos que l' daban non los podié prender»—o incluso a la vergüenza.¹¹³

Para terminar con las frases gestuales de la apariencia, destacamos el juramento de Apolonio de no rasurarse ni cortarse las uñas hasta conseguir un matrimonio noble para su hija: «non quiero los cabellos, ni las uñas tajar, / fasta que casamiento bueno no le pueda dar».¹¹⁴ Se trata de un elemento fundamental en lo que sigue del relato. Cuando entra a su nave, Antinágoras se sorprende del aspecto *fiero* de Apolonio: «violo con fiera barba, los pechos le cobrié, /tóvolo por façaña porque atal fazié».¹¹⁵ Es una caracterización que recuerda—salvando las distancias— a las del bárbaro o el guerrero, dos tipos absolutamente opuestos a los valores cortesanos de Apolonio, que prescriben la corrección en la apariencia y la higiene.¹¹⁶ Resulta paradójico que un elemento que, a priori, rompe con los códigos de su estamento, es, precisamente, símbolo de la persistencia en actuar de modo correcto y en cumplir con su responsabilidad como rey y como padre. Apolonio podrá rasurarse una vez ha casado a su hija con Antinágoras, príncipe de Mitilene y, por lo tanto, legítimo marido para una princesa.

4.4. La vestimenta

La vestimenta es un elemento de enorme valor simbólico en el *Libro de Apolonio* por lo que tiene de indicador de categoría social. Le Goff afirma que en la Edad Media «la significación social del vestido alcanza todavía mayores dimensiones. Designa una categoría social, es un verdadero uniforme. Llevar el de otra condición que no es la propia significa cometer el mayor pecado de ambición o decadencia».¹¹⁷ Por ello, las frases gestuales vinculadas a la vestimenta son de naturaleza codificada y, dada la volatilidad de las fortunas

¹¹³ [160cd], para la vergüenza, hay que recordar que Antioca, buscando la muerte para terminar la relación incestuosa con su padre «por tal que muriese non quería comer nada» [8b].

¹¹⁴ [346cd].

¹¹⁵ [469cd].

¹¹⁶ Alvar (2019: 48).

¹¹⁷ Le Goff (1969 [1965]: 483).

y los infortunios de los personajes del *Apolonio*, no debe sorprender que sean numerosas y tengan un significado relevante para la comprensión general de la obra.

Una de las frases gestuales más repetidas vinculadas con la vestimenta es la que gira en torno al *manto afiblado*. Si bien el *manto afiblado* es una prenda que la tradición occidental hereda del mundo bizantino y que está presente muy presente en la iconografía románica, no parece que este sea el valor que adquiere en la obra. Por el uso que se hace de él y los personajes que lo portan—entre ellos el harapiento Apolonio— parece más bien referirse propiamente a la acción de abrocharse el manto.¹¹⁸ Lo hace Elánico el cano, cuando vuelve al pueblo tras avisar secretamente a Apolonio de que le persiguen, por lo que podría interpretarse como una búsqueda de recogimiento, y también Apolonio antes de entrar a la partida de pelota: «Metióse en el juego, maguer mal adobado, / con ellos al trebejo, su manto afiblado».¹¹⁹ En este caso, puede interpretarse simplemente como una forma de aprestarse para el juego.

Otro gesto puntual que nos parece destacable es la acción del pescador de romper su manto para compartirlo con el Apolonio náufrago: «un vestido he sólo, flaco e muy delgado, / partir lo he contigo, tente por mí pagado. / Fendió el su vestido luego con su espada,».¹²⁰ Se puede vincular con el motivo folclórico de San Martín de Tours pero, más allá de eso, se convierte en un elemento fundamental para la dimensión moralizante de la obra. El hombre humilde, alejado de la corte, viste a Apolonio y al hacerlo se convierte en el símbolo y modelo de la bondad que, al final, obtiene recompensa. Esto se alinea con la línea general moralizante del poema, que invita claramente a perseverar en la bondad, pues quienes lo hacen son recompensados.

Más allá de ello, muchas de las alusiones a la vestimenta simplemente ayudan a identificar la clase social de los personajes. Es el caso de la presentación del burgués de Tarso Estrángilo «uvióle un burzçes rico e adobado»¹²¹, del brial bajo el manto de Luciana «Dexó

¹¹⁸ López Ares (2005: 757) y Galván Freile (1997: 487).

¹¹⁹ [145ab].

¹²⁰ [138cd].

¹²¹ [80b].

cayer el manto, parós' en un brial»¹²² de la sospecha de los maestros de la dignidad real del cuerpo de Luciana «despojol' los vestidos preciosos que vestíe»¹²³ o de la confirmación de la humildad del pescador que le ayudó: «Vino el pescador con su pobre vestido, / ca más de lo que fuera, no era enriquecido»¹²⁴.

No extraña entonces que verse despojado de la vestimenta que corresponde a su estamento social es una señal de cambio de fortuna. Cuando Apolonio, náufrago, se encuentra con el pescador, este emplea explícitamente la metáfora para hablar de la naturaleza cambiante de la vida humana: «en taller y en dar, es todo su sentido, / vestir al despojado, despojar al vestido».¹²⁵ Así, que un personaje como Apolonio se vea despojado de sus ropas supone para él la pérdida de los elementos materiales que distinguían su dignidad regia, por eso, tras el primer naufragio en su huida de Tiro, el juglar nos dice que Apolonio «fallóse todo solo, menguado de vestido». Sin embargo, como sabemos, la dignidad regia no reside únicamente en lo material, sino que se denota por la virtud de espíritu de aquellos educados en la cortesía.

Y es este un elemento que se busca destacar de manera insistente: el rey Arquitrastes y toda su compañía reconocen en Apolonio a un semejante a pesar de la pobreza de sus harapos: «todos lo convidaban, maguera mal vestido».¹²⁶ Sin embargo, Apolonio siente vergüenza de su estado. Su llanto no obedece únicamente a la nostalgia de lo perdido, sino también a la vergüenza de estar vulnerando las normas de cortesía. Así se explica su reacción a las puertas del palacio de Pentápolis «Apolonio de miedo de la cort' enojar, / que non tenié vestido ni adobo de prestar, / non quiso de vergüença al palacio entrar: / tornóse de la puerta, comenzó a llorar».¹²⁷

Resulta lógico entonces que la recuperación del atuendo propio de su condición supone una vuelta del héroe al cumplimiento de la cortesía y, por lo tanto, a la manifestación

¹²² [178c]. A menudo de seda o tela rica, el porte del brial era un símbolo inequívoco de riqueza y dignidad. López Ares (2005: 757)

¹²³ [299ab].

¹²⁴ [632ab].

¹²⁵ [134cd].

¹²⁶ [152c].

¹²⁷ [152]

visible de su estamento. Esto ocurre, en el caso de Apolonio, cuando el rey Arquitrastes accede a coronarle para que taña: «dixo que sin corona non sabrié violar, / non quería— maguer pobre— su dignidat baxar»¹²⁸; y, de igual modo, cuando Tarsiana, ya esposa de Antinágoras, libera a las mujeres del prostíbulo al que fue vendida, el cambio de ropas adquiere un matiz de redención espiritual «Tarsiana a las dueñas que él tenié compradas, / dióles buenos maridos, ayudas muy granadas; / salieron de pecado, visquieron muy honradas, / ca seyén las cativas fieramient' adobadas».¹²⁹

La vestimenta es, entonces, un símbolo del estatus de los individuos, pero también un medio de restauración de lo perdido. Su importancia en el *Libro de Apolonio* es significativa. Por ello, no debe sorprender que el autor recupere el motivo del vestido— aquel que, en boca del pescador, se había empleado para ejemplificar la volatilidad de lo terreno— en las consideraciones morales del final para recordar al oyente-lector la escasa importancia de las tribulaciones terrenas frente a la certeza de la igualdad ante Dios: «pocos serán los días que aquí moraremos; /cuando d'aquí saldremos, ¿Qué ropa levaremos, / si vamos al convivio de Dios en que creemos?». ¹³⁰ El vestido cobra, así, un significado moral: todas las decadencias y restauraciones al alcance de los personajes cortesés serán olvidados en la muerte igualadora y en la esperanza de un paraíso redentor. Es esta la conclusión moralizante de la obra: la bondad y la perseverancia en la virtud acaban siendo recompensadas, por grandes que hayan sido las tribulaciones del viaje.

Vemos entonces que este somero análisis gestual nos ha permitido contextualizar y establecer un análisis más profundo del porqué de algunas frases gestuales del *Libro de Apolonio* y han revelado, algunos detalles que favorecen la comprensión de la fábula y del sentido moralizante que la atraviesa. Somos conscientes de que se trata de un análisis en cierta forma incompleto; fuera han quedado elementos tan sugerentes como la disposición de los personajes en el espacio o los *gestos técnicos*, cuya descripción minuciosa singulariza al

¹²⁸ [185cd] Ya Alvar insistió en la música como un elemento que enaltece al héroe por su vinculación clásica con la ética. Alvar (1984: XXIX).

¹²⁹ [596].

¹³⁰ [655bcd].

poema. Acaso puedan ser, a partir de las líneas de investigación presentadas, terminadas en trabajos futuros.

5. CONCLUSIONES

Las líneas precedentes constituyen un acercamiento a un nuevo enfoque desde el que estudiar nuestros textos medievales. A pesar de lo modesto de sus objetivos, de su naturaleza propedéutica y de las limitaciones de extensión y de tiempo de un trabajo de estas características, creemos que es justo afirmar que hemos llegado a ciertas conclusiones:

En primer lugar, que el estudio de la semántica gestual puede ser un enfoque sugerente e iluminador para el estudio de la literatura medieval. Ello siempre y cuando se realice de manera sistemática y desde una serie de postulados teóricos que tengan en cuenta la finalidad comunicativa inherente a las obras medievales de las que los gestos forman parte.

En segundo lugar, creemos que el análisis de los gestos debe ser más o menos transversal y atender a las peculiaridades tanto del contexto ficcional como compositivo. Además, para un análisis cabal, parece sensato partir del proceso de recepción, considerando la tipología del texto y el horizonte de expectativas de conducta que el oyente-lector tenía de la sociedad de su tiempo. Tener en cuenta, en la medida de lo posible, la cosmovisión de la época y la información de tipo contextual facilitará el análisis de la conducta de los personajes en situaciones variadas y, por extensión, la comprensión de la obra en su totalidad.

Por último, a la luz de los resultados del estudio realizado en el *Libro de Apolonio*, en que creemos haber dado explicación a los pasajes seleccionados, podemos afirmar que la capacidad simbólica de los gestos puede ser estudiada de manera sistemática a partir de ciertas categorías. Las más básicas son: lo codificado y lo natural y, dentro de lo codificado, lo ritual y lo técnico. A esto se suman otros ejes posibles como lo adecuado y lo inadecuado, lo modélico y lo antimodélico, lo tradicional o lo novedoso. En definitiva, creemos que partiendo de la forma del gesto y de su formulación se pueden conocer mejor la construcción de los personajes y la ideología subyacente a una obra, así como iluminar pasajes concretos que resultan esquivos al lector contemporáneo.

No quisiéramos terminar este trabajo sin dar cuenta de aquellos hilos que acaso hemos sugerido pero que han quedado sin desarrollar. Primero, hemos llegado a la certeza de que el estudio de la gestualidad se vería enriquecido si se complementa con el estudio iconográfico que quizá nos permita un acercamiento más plástico al imaginario que las obras literarias desarrollan. Otra posibilidad para estudios posteriores sería emprender un estudio comparativo de los gestos entre obras literarias con estéticas o ideologías distintas, que podría proveer un conocimiento más preciso de las posibilidades simbólicas de la evocación gestual y quizá, incluso, permita esbozar una genealogía, por ejemplo, de las formas de cortesía o de la expresión literaria de las emociones. Una historia que condense nuestra forma de entender la relación entre lo individual y lo social, porque es en el corazón de esa encrucijada donde se encuentra el gesto.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, Carlos (2019) *Urbanitas y cortesía. Apuntes acerca de un concepto cultural*», en *Literatura medieval hispánica: «Libros, lecturas y reescrituras»*, coord. María Jesús Lacarra Ducay; Nuria Aranda García (ed. lit), Ama M. Jiménez Ruiz (ed. lit.), Ángela Torralba Ruberte (ed. lit.), San Millán, Cilengua, pp. 43-50.
- BARASCH, Moshe (1976) *Gestures of despair*, Nueva York, New York University Press.
- BURROW, J. A. (2002.), *Gestures and looks in medieval narrative*, New York, Cambridge University Press.
- BOUQUET, Damien y Nagy Piroska (2011), «Une histoire des émotions incarnées», *Médiévales*, 61, pp. 5-24. Disponible en línea en < <https://journals.openedition.org/medievales/6249>> [consultado el 28.04.2023].
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2009), «Introducción a los gestos afectivos y corteses en el *Amadís de Gaula*», en *Amadís y sus libros: 500 años*, eds. Aurelio González y Axayácatl Campos García Rojas, Ciudad de México, El Colegio de México, pp. 22-94.
- DÍAZ-CORRALEJO, Violeta (2004), *Los gestos en la literatura medieval*, Madrid, Gredos.
- DISALVO, Santiago (2007), «Gestualidad en el *Cantar de Mio Cid*: gestos públicos y modestias», *Olivar*, 8, pp. 69-86, accesible en línea en <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-44782007000200005> [Consultado el 02.03.2023].
- El cantar del mio Cid*, ed. Alberto Montaner, Barcelona, Crítica, 1993.
- GARNIER, François (1989) [1982], *Le langage de l'image au Moyen Âge I: Signification et symbolique*, París, Le Léopard d'Or.
- (1989), *Le langage de l'image au Moyen Âge II: Grammaires des gestes*, París, Le Léopard d'O.
- GALVÁN FREILE, Fernando (1997) «El Ms.1513 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Primeros pasos hacia la miniatura hispánica», *Anuario de estudios medievales*, N.º. 27, 1, pp.479-500,

accesible en línea en < <https://core.ac.uk/download/pdf/276347481.pdf> > [consultado el 01.06.2023].

GORGA LÓPEZ, Gema (2005), «La semántica del gesto en el *Libro de Aleixandre*», en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, coord. Carmen Parrilla y Mercedes Pampín, A Coruña, Toxosoutos, pp. 437-450.

GORDONIO, Bernardo de (1991) [1495], *Lilio de Medicina*, ed. Brian Dutton, Madison, Madison: Hispanic Seminary o Medieval Studies.

GÓMEZ REDONDO, Fernando (2015), «Gestos y afectos en el *Libro del Caballero Zifar*» en *Zifar y sus libros: 500 años*, eds. Karla Xiomara Luna Mariscal, Axayácatl Campos García y Aurelio González, Ciudad de México, El Colegio de México: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, pp. 61-83.

KIBÉDI VARGA, Áron (2000), «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen», en *Literatura y pintura*, dir. Antonio Monegal, Madrid, Arco Libros.

LACARRA, María Jesús (1998), «‘De la disciplina en el reír’: santos y diablos ante la risa», en *Pensamiento medieval hispano. Homenaje a Horacio Santiago-Otero*, coord. José María Soto Rábanos, Madrid, CSIC/ Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León/ Diputación de Zamora, pp. 377-391.

LAWRENCE, Jeremy N.H. (2018), «*Cárcel de Amor*: textos e imágenes en un manuscrito francés del Cinquecento (Bodleian Library, MS Rawlinson D.591), en *Espacios en la Edad Media y el Renacimiento*, coord. María Morrás Ruiz-Falcó, Salamanca, SEMYR, 47-86.

LE GOFF, Jacques (1985), *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Barcelona, Gedisa.

LE GOFF, Jacques (1969) [1965], *La civilización del occidente medieval*, Barcelona, Juventud.

— (1997), «Laughter in the Middle Ages», en *A cultural history of humour from Antiquity to the present day*, eds. J. Bremer y H. Roodenburg, Cambridge, Polity Press, pp. 40-53.

— y Truong Nicolás (2003), *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Barcelona, Paidós, 2003.

Libro de Apolonio, ed. Manuel Alvar, Barcelona, Castalia, 1976.

— ed. Manuel Alvar, Barcelona, Planeta, 1984.

LÓPEZ Ares, Teresa (2005) «El vestido en la lírica provenzal: usos literarios y simbólicos», en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, León, Universidad de León, pp.755-759, accesible en línea en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5698892>> [consultado el 01.06.2023].

LUNA MARISCAL, Karla Xiomara (2020), «Series de contacto. La gestualidad en el *Lisuarte de Grecia*», *Nueva revista de filología hispánica*, 68 n°1, pp. 175-213, accesible en línea en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7195207>> [Consultado el 02.03.2023].

MONTANER FRUTOS, Alberto (2021), «Élan et émotion dans *Corsarios de Levante* (avec quelques observations sur *Línea de Fuego*)» en *La mediterrannée et ses mondes dans l'œuvre d'Arturo Pérez-reverte*, eds. José Belmonte Serrano y Marie-Thérèse García, Murcia, Universidad de Murcia.

MARIMÓN Llorca, Carmen (2015), «De la *actio* oratoria a la gestualidad medieval. El triunfo del dominio ‘cuerpo’ como marco para la expresión poética.» *Revista de literatura medieval*, XXVII, pp. 147–174, accesible en línea en <<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/27988>> [Consultado el 02.03.2023].

MORALEJO, Serafín (1985), «Artes figurativas y artes literarias en la España Medieval : Románico, Romance y Roman», *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 17, pp. 61-70.

MORRÁS RUIZ-FALCÓ, MARÍA (1989), «Notas para el estudio de las imágenes en el *Libro del Buen Amor*», *Dicenda: Estudios de lengua y literaturas españolas*, 8, pp. 71-90, accesible en línea en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=90778>> [Consultado el 02.03.2023].

RICO, Francisco, (1985) «La clerecía del mester (continuación)» *Hispanic Review*, primavera, vol. 53, No. 2, pp. 127-150.

SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío (2014), *Los rostros de las palabras*, Madrid, Akal.

SCHMITT, Robert (1990), *La raison des gestes dans l'occident Médiéval*, Paris, Galimard.

SERÉS, Guillermo (1996), *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica.

ZUMTHOR, Paul (1963), «Les ‘planctus’ épiques», *Romania*, vol. 84, N°.333 (I), pp. 61-69, accessible en línea en <https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1963_num_84_333_2888 > [Consultado el 02.03.2023].

7. ANEXOS

Fig. (1) Proceso de análisis de las frases gestuales.

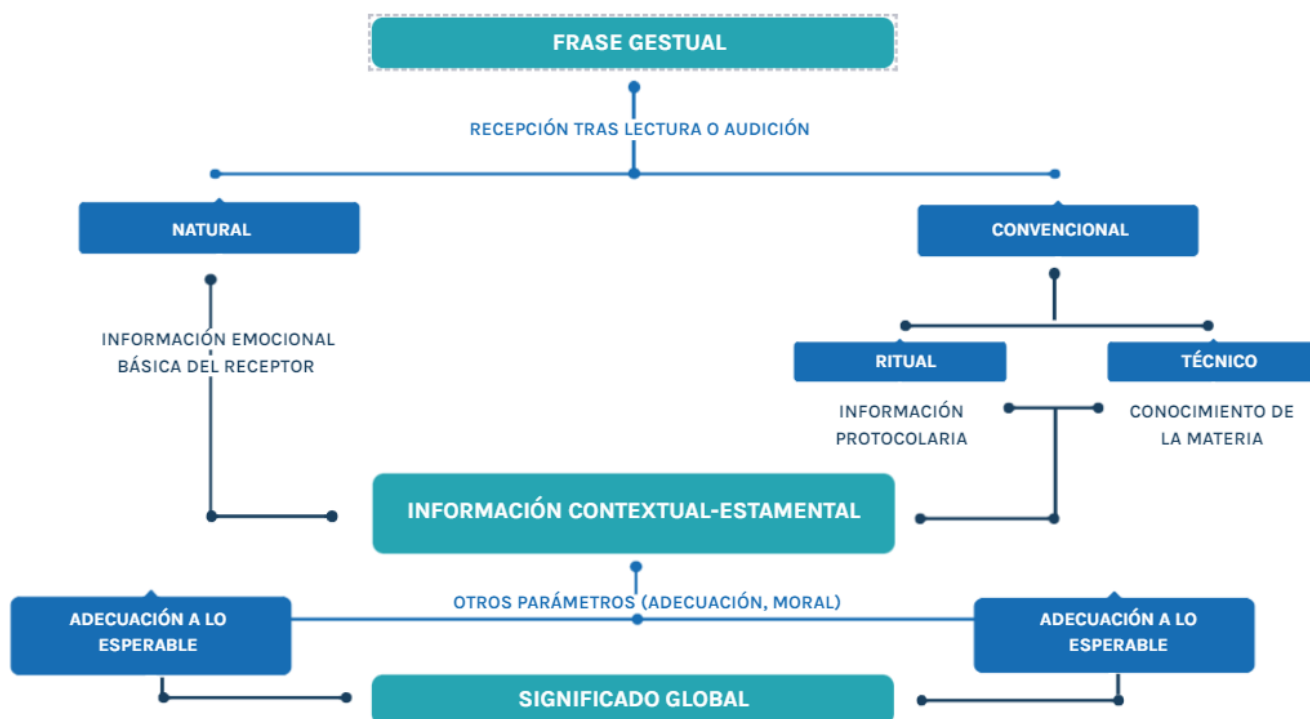


Fig. (2) Historia de las emociones por Alberto Montaner

ARISTOTE	THOMAS D'AQUIN	DESCARTES	équivalence
φιλία [p ^h ilia]	amor	Amour ¹⁵	amour
		Faveur ¹⁶	bienveillance
		Reconnaissance	reconnaissance
ἔχθρα [ék ^h tra] ¹⁷	odium	Haine	haine
—	desiderium seu cupiditas	Desir	désir (intérêt) [†]
—	fuga	Degoust	aversion (dégoût) [‡]
—	spes	Esperance ¹⁸	espérance, espoir
		Securité ou Assurance	confiance
—	desperatio	Desespoir	désespoir

φόβος [p ^h óbos]	<i>timor</i>	Crainte	peur ^b
		Peur ou Espouvante	
		Lascheté ¹⁹	lâcheté
θάρασος [t ^h ársos]	<i>audacia</i>	Courage	courage
		Hardiesse	
ὀργή [orgḗ]	<i>ira</i>	Colère	colère ^b
νέμεσις [némesis]		Indignation	indignation
—	<i>gaudium seu delectatio</i>	Joye	joie ^b
—		Allegresse	
—	<i>tristitia seu dolor</i>	Tristesse	tristesse ^b
		Regret	
αἰσχύνη [aisk ^h ýnē]	—	Honte ²⁰	honte ^β
χάρις [k ^h áris]	—	—	obligeance
		Generosité	générosité
		Magnanimité	magnanimité
ἔλεος [éleos]	—	Pitié	pitié
φθόνος [p ^h t ^h ónos]	—	Envie	envie
		Jalousie	jalousie
ζῆλος [zēlos]	—	Emulation	émulation
		Estime	estime
		Admiration	admiration ^β
		Veneration	vénération
		Estonnement ²¹	étonnement
καταφρόνησις [katap ^h rónēsis]	—	Mespris	mépris ^β
		Dedein	dédain
		Moquerie ²²	moquerie
πραότης [praótēs] ²³	—	—	calme
ἀναισχυντία [anaisk ^h ýntia]	—	—	impudence
—	—	Gloire	gloire
—	—	Orgueil	orgueil
—	—	Satisfaction de soy-mesme	satisfaction de soi (fierté dans la réussite) ^β
—	—	Humilité	humilité
—	—	Bassesse	bassesse
—	—	Irresolution	indécision
—	—	Remors	remords (culpabilité) ^β
—	—	Repentir	repentir

Fig. (3) Tabla de gestos del *Libro de Apolonio*

PARTE DEL CUERPO	GESTO	VERSO	NATURAL/ ARTIFICIAL
ojo	Grandes Llantos Lágrimas	<ul style="list-style-type: none"> • <i>falló hí grandes llantos: [42 a]</i> • <i>lágrimas e sospiros, [42 c]</i> • <i>Ploraban con él todos, doliéense de su ida; [105 a]</i> • <i>vertiendo de los ojos, su cuita recurando, [121 b]</i> • <i>tornóse de la puerta, comenzó de llorar. [154 d]</i> • <i>non podié Apolonio las lágrimas tener; [160 c]</i> • <i>muchas fueron las lágrimas que en tierra cayeron; pocos fueron los ojos que agua non vertieron [262 cd]</i> • <i>vertieron muchas lágrimas, mucho varón rascado, [283 c]</i> • <i>començó el maestro de duelo a llorar; [287 d]</i> • <i>siempre trayo de lágrimas la cara remojada, non amanescié día que non fuese llorada. [326 cd]</i> • <i>Recudiól' Apolonio, entró en la razón, llorando de los ojos, a una gran mesión; [334 cd]</i> • <i>Enclinóse la dueña, començó de llorar: [381 a]</i> • <i>fue la barata mala la dueña entendiendo; rogó al Criador de los ojos vertiendo [402 bc]</i> • <i>fue él al monumento, su ventura plorar; [447 c]</i> • <i>aboxósel' el duelo, el mal del corazón, non pudo echar lágrimas por neguna misión. [448 cd]</i> • <i>tornósse a sus naves cansado de llorar. [451 c]</i> • <i>La dueña fue irada, començó de llorar; [529 a]</i> • <i>mas lloraban las dueñas dentro en la monjía, [593 c]</i> 	Natural
	Miradas	<ul style="list-style-type: none"> • <i>non podién los de Tarso ojos d'ellos taller [106 c]</i> • <i>Hobo desend' a rato los ojos a abrir; [313a]</i> 	

		<ul style="list-style-type: none"> • <i>Entró más en recuerdo, tornó en su sentido, cató a todas partes con su ojo bellido [315 ab]</i> • <i>Fincó el ojo, lueñe, violo do andaba; Envió que l' dixiesen qu' el rey demandaba. [631bc]</i> 	Natural
	Levantar el cejo	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Alçó contra la dueña un poquiello el cejo. [188a]</i> 	Natural
	Reír los ojos	<ul style="list-style-type: none"> • <i>reyéssele el ojo al malaventurado. [420 d]</i> 	Natural
Boca	Suspiros	<ul style="list-style-type: none"> • <i>lágrimas e suspiros, [42c]</i> • <i>Començó Apolonio de suspiros cargado [174a]</i> 	Natural
	Sonrisas [o ausencia de]	<ul style="list-style-type: none"> • <i>salvó dueñas de casa, mas non se les reía; espantáronse todos que tan triste venía. [329 cd]</i> 	Natural
Manto/ vestido	Mantos abrochados	<ul style="list-style-type: none"> • <i>afibladlos los mantos, [42b]</i> • <i>tomó pora la villa su manto afiblando[78d]</i> • <i>con ellos al trebejo, su manto afiblado, [145b]</i> 	Codificado
	Buena vestimenta	<ul style="list-style-type: none"> • <i>uvióle un burzés rico e adobado [80 b]</i> • <i>Mandól' luego vestir el rey paños honrados, [157 a]</i> • <i>Entró por el palacio la infant' adobada, [163 a]</i> • <i>dexó cayer el manto, parós' en un brial: [178 c]</i> • <i>Mándól' toller la ropa que desuso tenié, despojól' los vestidos preciosos que vestié; [299 ab]</i> • <i>diéronle muchos mantos, peña vera e grisa, mucha buena garnacha, mucha buena camisa. [349 cd]</i> • <i>levantóse la dueña ricamient' adobada, [426 b]</i> • <i>Tarsiana a las dueñas que él tenié compradas, dióles buenos maridos, ayudas muy granadas; salieron de pecado, visquieron muy honradas, ca seyén las cativas fieramient' adobadas. [569]</i> • <i>Habiendo esto puesto el guión castigado, vínole en visión un homne blanqueado;</i> 	

		<p><i>ángel podrié seyer, ca era aguisado, llamólo por su nombre, dixol'atal mandado [577]</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Todos se renovaron de vestir e calçar, [624b]</i> • <i>Mándole luego dar honradas vestiduras, [633a]</i> 	
	Mala vestimenta	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Metióse Apolonio, maguer mal adobado, [145 a]</i> • <i>todos lo convidaban, maguera mal vestido, [152 c]</i> • <i>Apolonio de miedo de la cort' enojar, que non tenié vestido ni adobo de prestar [154 ab]</i> • <i>Vino el pescador con su pobre vestido, ca más de lo que fuera, no era enriquecido [632 ab]</i> 	Codificado
	Desnudez	<ul style="list-style-type: none"> • <i>lazdrado e mesquino de vestir e calçar [112 c]</i> • <i>fallóse todo solo, menguado de vestido; [114b]</i> • <i>vestir al despojado, despojar al vestido. [134d]</i> • <i>cuando d'aquí saldremos, ¿qué ropa levaremos, si vamos al convivio de Dios en que creyemos? [655 cd]</i> 	Codificado
	Partir el manto	<ul style="list-style-type: none"> • <i>un vestido he sólo, flaco e muy delgado, partir lo he contigo, tente por mí pagado. Fendió el su vestido luego con su espada, [138 cd; 139 a]</i> 	Natural
	Dejar caer el manto	<ul style="list-style-type: none"> • <i>dexó cayer el manto, parós' en un brial: [178 c]</i> 	Natural
	Coronación	<ul style="list-style-type: none"> • <i>dixo que sin corona non sabrié violar, non quería —maguer pobre— su dignidat baxar. [185 cd]</i> • <i>mandó de sus coronas aduzir la mejor; diola a Apolonio, un buen violador [146 cd]</i> 	Ritual
	Poner un paño sobre la cara	<ul style="list-style-type: none"> • <i>púsol' sobre la cara la manga del vestido, ca es para la cara el fuego desabrido. [307 cd]</i> • <i>Su cabeça cubierta, non les quiso fablar. [451 d]</i> 	Técnico
Mano	Tomar de la mano	<ul style="list-style-type: none"> • <i>metió en el rey mientes, prisolo por la mano: [68 c]</i> • <i>Prisolo por la mano, non lo quería mal, [202 a]</i> 	Natural

Besar la mano	<ul style="list-style-type: none"> • <i>besábale las manos, en tierra debatido, [88 b]</i> • <i>besó al rey las manos, como bien enseñada; [163 b]</i> • <i>por ond' era el pueblo en duelo sobejano que señor non fincaba a quien besar la mano [622 cd]</i> 	Codificado
Abrazar	<ul style="list-style-type: none"> • <i>abraçaré la piedra, maguer frida e dura, sus mi fija Tarsiana plañeré mi rencura, [444 bc]</i> • <i>con grant cuita que hobo, non sopo qué asmar, fuele amos los braços al cuello a echar. [527 cd].</i> • <i>Prísola en sus braços con muy grant alegría diziendo: [544 a]</i> • <i>A Tarsiana con esto, nin marido nin padre non la podién sacar de braços de su madre; [591 ab]</i> 	Natural
Limpiarse el sudor	<ul style="list-style-type: none"> • <i>El capdiello de Tiro, con su mesquindat tota, bien se alimpiaba los ojos de la gota. [149 cd]</i> 	Natural
Echar la mano a la cabeza	<ul style="list-style-type: none"> • <i>echó a Apolonio mano al cabeçón [229 c]</i> • <i>prisola los cabellos e sacó su espada, [377 c]</i> • <i>Parósse endureido, la cabeça primió. [439 d]</i> 	Natural
Golpear/herir	<ul style="list-style-type: none"> • <i>prisola los cabellos e sacó su espada, [377c]</i> • <i>Hóbosse ya con esto el rey a ensañar, hobo con felonía el braço a tornar hóbol' una ferida en el rostro a dar, tanto que las narizes le hobo sangrentar. [528]</i> 	Natural
Levantar la mano para bendecir	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Bendíxolos a amos con la su diestra mano, [260 a]</i> 	Codificado
Aplaudir	<ul style="list-style-type: none"> • <i>sano es Apolonio, ferit palmas e cantos, [546 b]</i> 	Natural
Gestos médicos	<ul style="list-style-type: none"> • <i>púsol' la una mano sobr' el su corazón; [300 c]</i> • <i>untóla con sus manos, non se fizo esquivo; [308 c]</i> 	Codificado/ técnico

Temperamento	Mesura	<ul style="list-style-type: none"> • <i>luego de la primera, demetión su razón [20 a]</i> • <i>Todos dizen que eres homne bien enseñado, «veyo que es el rey de ti mucho pagado; «el tu bien continente que habías mostrado «con esta gran tristeza todo lo has afollado. [172]</i> • <i>Respuso Apolonio, fabló con gran cordura: [219 a]</i> • <i>Dixo la buena dueña un sermón tan temprano: [422 a]</i> • <i>El sermón de la dueña fue tan bien adonado que fue el coraçón del garçón amansado; [425 ab]</i> • <i>Hobo el rey dubda que si la desdeñasse ¿qué asmarién los homnes cuand' la cosa sonasse?, que por tal lo fiziera que su haber cobrasse, tornóse contra ella, mandól' que preguntase. [504]</i> • <i>Estonç' dixo el rey: —«Yo solo lo faría, si fuesse tan alegre como seyer solía, por entrar en los baños, yo desnudo sería. Fablar en tan vil cosa, semeja babequía. [512]</i> 	Natural
	Sapiencia	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Com' era Apolonio de letras profundado. por solver argumentos era bien dotrinado;» [22 ab]</i> • <i>Cuando fue de siet' años, diéronla al escuela; apriso bien gramátiga e bien tocar vihuela, aguzó como fierro, que aguzan a la muela. [350 bcd]</i> • <i>sabiá todas las artes, fue maestra complida; [352 c]</i> 	Natural
Disposición del cuerpo	Reverencia tirarse al suelo	<ul style="list-style-type: none"> • <i>besábale las manos, en tierra debatido, [88 b]</i> • <i>Enclinóse la dueña, començó de llorar: [381 a]</i> • <i>Cayóle a los pïedes, començó a dezir: Señor, mercet te pido, que me quieras oir; [407 a]</i> • <i>pusiéronlo derecho en medio del mercado,</i> 	Codificado

		<p><i>la fija a los pies del su padre hondrado. [571 d]</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Cayó al rey a piedes, dixo a altas vozes: ¡Ay!, rey Apolonio, creyo que m' non conosces [586 ab]</i> 	
Comida	Ayuno / Pérdida del apetito	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Que por tal que muriese non queria comer nada [8 b]</i> • <i>non podié Apolonio las lágrimas tener, los conduchos que l, daban non los podié prender. [160 cd]</i> • <i>El día que su voz o su canto n' oyé, Conducho que toviessa mala pro le tenié [431 cd]</i> • <i>demandó beber agua, que vino quiso non; [440 b]</i> 	Natural
Disposición en el espacio /apartamento	Salir del camino	<ul style="list-style-type: none"> • <i>posósse con vergüenza fuera a la carrera. [143 d]</i> 	Natural
	Encierro /apartamento	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Encerrós' Apolonio en sus casas privadas, [31 a]</i> • <i>En cabo de la nave, en rencón destajado, echósse en un lecho el rey tan deserrado [460 ab]</i> • <i>salió fuera del lecho luego de la primera diciendo: [543 c]</i> 	Natural-codificado
	Dar la espalda a alguien	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Recudió Apolonio, tomó a él la faz, dixol': [478 a]</i> • <i>tornóse contra ella, mandól' que preguntase. [504 d]</i> • <i>tornóse contra ella, de grado el varón, preguntól' por paraula, si mintié o non [539 c]</i> 	Natural-codificado
	Ponerse de frente	<ul style="list-style-type: none"> • <i>su' estrument' en mano, parósele delante. [489b]</i> 	Natural
	Apartamiento para hablar en secreto	<ul style="list-style-type: none"> • <i>apartóse con él en un campiello plano [68 d]</i> • <i>sacólo a consejo a lugar apartado. [80 d]</i> • <i>apartóse con él sin otro nul varón. [229 d]</i> 	Natural
	Cortar el paso	<ul style="list-style-type: none"> • <i>uvióle un burzés rico e adobado [80 b]</i> 	Natural
	Quedarse fuera	<ul style="list-style-type: none"> • <i>non quiso de vergüença al palacio entrar:</i> • <i>tornóse de la puerta, comenzó de llorar. [154 cd]</i> 	Natural-codificado

		<ul style="list-style-type: none"> • <i>Si d'esto non me feches justicia e derecho, non entraré en Tarso en corral nin so techo, habriédes desgradido todo vuestro bien fecho. [604 bc]</i> 	
	Posición en el banquete	<ul style="list-style-type: none"> • <i>mandó que lo metiessen suso a los sobrados, do los otros donzeles estaban asentados. [157 cd]</i> • <i>Dixo el rey: —«Amigo, escoger tu logar, tú sabes tu fazienda, con quién debes posar, tú cata tu mesura, cómo debes catar, ca non te coñoscemos e podriémos errar. [158]</i> • <i>Apolonio non quiso con ninguno yazer, mandósse en un cabo un escaño poner, de derecho del rey non se quiso toller, [157 ac]</i> 	Codificado
Gestos técnicos	Pesca	<ul style="list-style-type: none"> • <i>cabo d'una pinaça, sus redes adobando. [121 d]</i> 	Codificado
	Juego de pelota	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Faziála ir derecha cuando l' daba de plano, cuando la recibíe, no l' sallía de la mano [146 ab]</i> 	Codificado
	Tañer la vihuela	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Aguisósse la dueña, fiziéronle logar; tempró bien la vihuela en un son natural; [178 ab]</i> • <i>fue tañendo el arco, equal e muy parejo, [188 c]</i> 	Codificado
	Escritura	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Escribieron las cartas, que eran escribanos;</i> • <i>escribieron sus nombres con las sus mismas manos, [210 ab]</i> 	Codificado
	Aguisar las caballerías	<ul style="list-style-type: none"> • <i>echat las coberturas, corret vuestros caballos, alçat tablados muchos, pensat de quebrantallos [546 cd]</i> 	Codificado

	Ritos mortuorios	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Balsamaron el cuerpo como costumbre era, [282 a]</i> • <i>engludaron las tablas con englut e con cera, volviéronlo en ropa rica de gran manera. [282 cd]</i> • <i>Fizo alçar el bálsamo e el cuerpo cubrir [301 a]</i> • <i>aguisó bien el cuerpo la su buena criada, mortajóla e diole sepultura honrada,</i> • <i>manteniéle cutiano candela e oblada. [364 bcd]</i> • <i>por algunas reliquias del sepulcro tomar. [447d]</i> 	Codificado
	Armas	<ul style="list-style-type: none"> • <i>aguzó su cuchiello por fer mal ministerio [375 c]</i> • <i>prisola los cabellos e sacó su espada, [377 c]</i> 	Natural
	Oración	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Fue para 'l ciminterio con su pan e su lumbré;</i> • <i>aguisó su encienso e encendió su lumbré, [376 bd]</i> • <i>Enclinóse la dueña, començó de llorar: [381 a]</i> 	Codificado
Actitud del habla	Responder vehementemente	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Respondió Apolonio como ascalentado [71 a]</i> 	Natural
	Silencio	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Alabábanla todos, Apolonio callaba; [181 a]</i> • <i>fue perdiendo la lengua e el hora llegando, [363 c]</i> 	Natural
	Gritar	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Metieron todos vózes llamando: —«¡Ay, señora, [272 a]</i> 	Natural
	Palabras corteses	<ul style="list-style-type: none"> • <i>los sus dichos corteses habialos olvidados, faziánse d'esta cosa mucho maravillados [330 cd]</i> 	Codificado
Apariencia	Recuperar/ perder el color	<ul style="list-style-type: none"> • <i>fue cobrando el seso; de color, mejorado [187 b]</i> • <i>Fue para Dionisa todo descolorado,</i> 	Natural

		<ul style="list-style-type: none"> • <i>ca hobiera gran miedo, vinié tod' demudado [387 ab]</i> • <i>Estrángilo de Tarso, cuando l' vió entrar, perdió toda su sangre con cuita e pesar, [435 ab]</i> • <i>querría d'esta cosa la verdat entender, que veyo a vos tristes, mala color tener.» [437 cd]</i> • <i>entraban en los baños por la color cobrar, [624 c]</i> 	
	Ruborizarse	<ul style="list-style-type: none"> • <i>començóle la cara a embermejecer. [228 d]</i> 	Natural
	Adelgazar	<ul style="list-style-type: none"> • <i>fasta que en el lecho cayó desflaqueciendo. [198 a]</i> 	Natural
	Temblar	<ul style="list-style-type: none"> • <i>fizose más enferma, començó de tremer. [234 d]</i> 	Natural
	Arañarse	<ul style="list-style-type: none"> • <i>vertieron muchas lágrimas, mucho varón rascado, [283 c]</i> 	Codificado
	Cabello y barba	<ul style="list-style-type: none"> • <i>non quiero los cabellos, ni las uñas tajar, fasta que casamiento bueno le pueda dar. [346 cd]</i> • <i>recudió Apolonio con su barba trenzada; [434 b]</i> • <i>viol' con fiera barba, los pechos le cobrié, tóvolo por façaña porque atal fazié. [469 cd].</i> • <i>de barba nin de crines que non cercenás' nada, fasta que a su fija hobiesse bien casada. [549 cd].</i> • <i>quiso entrar en Tiro con su barba treçada; metiósse en las naves, su barba adobada; [575 bc]</i> • <i>habían los alfágesmes priessa de cercenar. [624 c]</i> 	Codificado