



Verba visibilia: un análisis gestual del *Libro de Apolonio* en su contexto teórico y social

Juan Pérez-Sevilla Guerra
Universidad de Zaragoza

RESUMEN:

En el presente artículo se plantean algunas de las principales teorías y preocupaciones en torno al papel del gesto de las que se ocuparon algunos teóricos en la antigüedad tardía en la Edad Media. Se aborda también su capacidad de distinción social y las imposiciones que el entramado de la sociedad estamental marcaba en el comportamiento del individuo. Todo ello para ofrecer un análisis funcional y desde un punto de vista formal de los gestos en el *Libro de Apolonio*, atendiendo a cómo su comportamiento gestual, su disposición en el espacio e incluso su vestimenta tiene una importancia capital en la caracterización de los personajes, en el desarrollo del argumento y en la transmisión de un determinado sistema de valores por parte del autor.

PALABRAS CLAVE: *Libro de Apolonio, gestualidad, Edad Media, semiótica, decoro, cortesía.*

ABSTRACT:

This article discusses some of the main theories and concerns about the role of gesture that some late antique and medieval theorists dealt with. It also discusses the capacity of gestures for social distinction and the impositions that the fabric of the estamental society imposed on the behaviour of the individual. The aim is to offer a functional analysis of the gestures in the *Libro de Apolonio* from a formal point of view, paying attention to how their gestural behaviour, their arrangement in space and even their clothing are of capital importance in the characterisation of the characters, in the development of the plot and in the transmission of a certain system of values that are considered desirable by the author.

KEYWORDS: *Libro de Apolonio, Gestures, Gestural behaviour, Middle Ages, Semiotics, Courtesy.*

1. Introducción

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

Para Jean-Claude Schmitt, el gesto es, por definición, una acción social: «en faisant des gestes, l'homme n'est jamais seul».² De este postulado se desprende la naturaleza comunicativa del gesto, que siempre trata de transmitir un mensaje. En la literatura, esta comunicación puede darse únicamente entre el autor y el receptor de la historia —cuando el gesto no es visto por ningún personaje más allá de quien lo realiza— o puede tener, además, un impacto dentro del mundo ficcional, afectando la relación entre diferentes personajes. No resultaría descabellado, entonces, pensar que el análisis gestual de las obras literarias medievales puede darnos pista del funcionamiento interno de la trama y también del sistema de valores que el autor (a menudo anónimo) trata de compartir al oyente-lector a través de la ficción. El presente artículo obedece, pues, a un triple objetivo: en primer lugar, busca hacer un recorrido por la teoría que el hombre medieval tenía sobre el gesto y su papel en la ficción; en segundo lugar, trata de plantear cómo los gestos son parte de un entramado social—el de la sociedad estamental— en que funcionan a menudo como marcadores de clase y formas de distinción; y, por último, propone un análisis gestual del *Libro de Apolonio*, tomando el término gesto en un sentido laxo, que acaso permita iluminar ciertos pasajes o consideraciones del autor que pudieran resultar oscuros al lector contemporáneo.

2. Reflexiones medievales sobre el gesto

La reflexión teórica en torno al gesto en la Edad Media vino siempre de la mano del estamento clerical. Fue 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*».³ 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, Jean-Claude Schmitt, en su obra *La raison des gestes dans l'occident Médiéval*, apunta que la terminología medieval en torno a los gestos 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 y 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*.⁴ Esta concepción moralizante del gesto tiene su origen en la creencia en

1.– Le Goff (1969: 483).

2.– Schmitt (1990: 19).

3.– 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».

4.– *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).

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.⁵ En esta concepción, el despliegue físico y gestual de un hombre era un signo de la naturaleza y estado de su alma.⁶ 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 la reflexión sobre el dogma de la encarnación y de la obra de Tomás de Aquino⁷ 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.⁸

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, la *Nueva historiografía francesa* de finales del s. XX y en especial Garnier (1989) [1982], modifica esta forma de abordarlo y 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».⁹ Si aceptamos esta definición, parecen especialmente útiles dos de las divisiones que propone el francés para su 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. Esta división resulta especialmente interesante para un análisis como el que se pretende en este artículo, que hereda también de Garnier la convicción de que es necesario partir de la forma para llegar al significado. Lo formal cobra una importancia central, porque la alusión gestual en la narrativa resulta eficaz gracias a su capacidad evocadora. La descripción plástica del gesto en un texto literario es el elemento de unión entre la imagen y la palabra, una relación fundamental en un estudio como el que se plantea, pero que también resultaba de interés en la propia Edad Media.¹⁰

Los teóricos de la época se preocuparon por la capacidad del discurso para crear imágenes. A modo de ejemplo, Alano de Lille (115-1202) concebía la expresión poética como

5.– Le Goff y Truong (2003: 12).

6.– 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.

7.– 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).

8.– Schmitt (1990: 31).

9.– Garnier (1989 [1982]: 43-44).

10.– 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).

«*Poeisis mentalle intellectu materialis vociis mihi depinxit imaginem*». ¹¹ Esta no es una idea nueva, de hecho, se encuentra ya en el pensamiento agustiniano, 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. ¹² 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*. ¹³ Asimismo, 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 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. ¹⁴

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». ¹⁵ 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. ¹⁶ 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.

11.– *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».

12.– Schmitt (1990: 81).

13.– Gómez Redondo (2015: 71-72).

14.– Gómez Redondo (2015: 82-83).

15.– Gómez Redondo (2015: 86).

16.– 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.

3. Los gestos en la sociedad y literatura medieval

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».¹⁷ 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. 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».¹⁸ 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.¹⁹

Un criterio interesante, pues, para comenzar la caracterización social, 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 *milités* 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*.²⁰

Ahora bien, no es solo que haya gestos reservados a cada estamento, sino que hay una serie de valores y un modo de 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 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»²¹, que se entendía de manera bilateral —el dominio y la disciplina del cuerpo podía ayudar a la rectitud espiritual—, tratan de regular los ges-

17.– Cacho Blecua (2009: 57).

18.– 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 reprehensible atendiendo al personaje que ríe o al elemento que provoca la risa.

19.– 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.

20.– Schmitt (1990: 209).

21.– Schmitt (1990: 148).

tos y ahondar en su dimensión moral.²² 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.²³ 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.²⁴ San Agustín pondera mantenerse en pie, defiende la necesidad de la castidad del clero y se guía por el ideal estoico de la mesura para expresar la necesidad de la *gravitas*, la *puđicitia* y la *maturitas*.²⁵ Por su parte, San 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.²⁶ 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».²⁷ 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.²⁸ 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.²⁹ Es en esta clave del clero intelectual en la 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 so-

22.– Schmitt (1990: 37).

23.– 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).

24.– Schmitt (1990: 72).

25.– Schmitt (1990: 149).

26.– Schmitt (1990: 77-19) y Le Goff (2003: 35).

27.– Schmitt (1990: 123-145).

28.– 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).

29.– Rico (1985: 149-159).

lo popular.³⁰ 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.³¹ 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 sus gestos da comienzo a una reflexión sobre la gestualidad más allá del ámbito eclesiástico.³² 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.³³ 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.³⁴ 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».³⁵ 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.³⁶ 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

30.– Alvar (1984: lx).

31.– Alvar (1984: lxi).

32.– Schmitt (1990: 93).

33.– Schmitt (1990: 144).

34.– Alvar (2019: 48).

35.– *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).

36.– 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.

inspiración sobrenatural del espíritu imposible de controlar. Lo que hace incontroles 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.³⁷

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.³⁸ Con el acceso de las lenguas vernáculas a la escritura comienzan a aparecer nuevos nombres para los gestos y se produce 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.³⁹ 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.⁴⁰ 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.

Son estos, a grandes rasgos, los principios que regía la teoría y el papel que los gestos desempeñaban dentro del entramado de la sociedad estamental. Tengamos en cuenta que lo presentado obedece al comportamiento *esperable* de cada grupo social; así, cuando un personaje lo vulnera, se podrá ver ante un desclasamiento o un ascenso a una dignidad superior. Estas transgresiones disparan, en realidad, los ejes de análisis hacia diversos puntos: Apolonio mal vestido se encuentra desclasado, pero no es un momento reprehensible, sino que busca conmover al oyente-lector. Este enfoque, según creemos, permite enriquecer los niveles de análisis de las obras medievales; las páginas que siguen aspiran a servir de ejemplo de la viabilidad de este tipo de análisis. Para ello, lo aplicamos al examen de la gestualidad del *Libro de Apolonio*.⁴¹

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 señeras del meñter de clerecía. Mucho se ha escrito sobre la génesis y transmisión de la

37.– Schmitt (1990: 231-232).

38.– Gómez Redondo (2015: 98).

39.– Schmitt (1990: 143).

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

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

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 parece proceder 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»⁴², 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 *abbreviatio*.⁴³ 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 tiempo o con el hombre».⁴⁴ 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.⁴⁵ 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».⁴⁶ Apolonio está 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—.⁴⁷ 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.⁴⁸ 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. 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.

42.– Alvar (1984: ix).

43.– Alvar (1984: xxvii).

44.– Alvar (1984: xxxiv-xxxviii).

45.– Gómez Redondo (2015: 82-83).

46.– Alvar (1984: xli).

47.– Alvar (1984: xxxi).

48.– Alvar (1984: lxi).

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 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 que codifica resulta muy intuitiva, lo cierto es que el llanto no tiene, ni mucho menos, significado homogéneo. Se trata de una frase gestual que puede caracterizar 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 Antinógoras ve a Tarsiana abrazando a su madre, y se conmueve: «de gozo Antinógora, el cabosso confradre, / lloraba de los ojos como si fues' su fradre».⁴⁹

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.⁵⁰ 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».⁵¹ 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, afibados los mantos, / lágrimas e suspiros, non otros dulces cantos / faciendo oraciones por los logares santos».⁵² 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».⁵³ 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.⁵⁴ Al llanto natural y esperable por la pérdida de su mujer primero —«Desque fue la mujer en las ondas tirada [...] / siempre trayo de lágrimas la cara remojada»⁵⁵— y luego la de su hija

49.- [591 cd].

50.- Gómez Redondo (1016: 96).

51.- [105a].

52.- [42].

53.- [636 cd].

54.- Alvar (1984: xli).

55.- [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.

—«tornósse a sus naves cansado de llorar»⁵⁶—, 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»⁵⁷— porque teme que la pobreza de sus harapos enoje a la corte y lucha por retener las lágrimas —«non podié Apolonio las lágrimas tener»⁵⁸— ante el recuerdo de lo perdido para mantener los modales que imponía la *cortesía*.⁵⁹ 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 coraçón, / non pudo echar lágrima por ninguna misión».⁶⁰ La incapacidad de derramar lágrimas resulta inexplicable en un hombre como Apolonio, profuso en el llanto a lo largo de todo su viaje. Por ello, Apolonio sospecha la falsía de la muerte de su hija y la trama urdida por Dionisia. 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: «alçó contra la dueña un poquillelo el cejo / fue ella de vergüenza presa un poquillejo;».⁶¹ 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 dice que «fue tocada de malos agujijones».⁶² 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.⁶³ 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.⁶⁴ 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».⁶⁵ Coincidimos con Alvar en lo significativo del gesto para la

56.- [451c].

57.- [154d].

58.- [160c].

59.- 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]

60.- [448].

61.- [188ab].

62.- [189d].

63.- Serés (1996: 73).

64.- 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 cuando salió desnudo e desbaratado de la mar» Alvar (1976: 579).

65.- [631bc].

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.⁶⁶

4.2. *La mano*

Schmitt escribe que «la mano es el elemento expresivo fundamental».⁶⁷ 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.⁶⁸ 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 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' guíase a la fija ivierno e verano, / que l' guardase el yerno cómo tornase sano».⁶⁹ 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.⁷⁰ 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 fincaba a quien besar la mano».⁷¹ 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».⁷² Así, el

66.- Alvar (1984: xxxi).

67.- Schmitt (1990: 101).

68.- Garnier (1982: 159).

69.- [260bcd].

70.- Cacho Blecua (2009: 57-63).

71.- [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].

72.- [163b].

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.

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»⁷³— y Arquitrastes —«prísolo por la mano, no lo quería mal»⁷⁴—. 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, 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».⁷⁵ Tan reñida es la competencia que «el capdiello de Tiro con su mesquindad tota, bien se alimpiaba los ojos de la gota».⁷⁶ 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.⁷⁷ 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 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».⁷⁸ De igual manera, Estrángilo, al ver aparecer a Apolonio quince años después «perdió toda su sangre con cuita e pesar»,⁷⁹

73.- [68c].

74.- [202a].

75.- [150ab].

76.- [150bc].

77.- Alvar (2019: 48).

78.- [387ab].

79.- [387ab].

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 yacuanto amansado; / fue cobrando el seso, de color, mejorado».⁸⁰ 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».⁸¹ 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»;⁸² temblar cuando el ser amado está cerca es también una parte de esos síntomas: «Ella, cuando lo vido cerca de sí seyer, / fizose más enferma, començó de tremar».⁸³ Por su parte, la pérdida de apetito o indigestión aparece también vinculada al *hereos*, tal como le ocurre a Antinágoras que, enamorado de la juglaresa Tarsiana, «El día que su voz o su canto n'oyé, / conducho que comiese mala pro le tenié».⁸⁴ La 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.⁸⁵ 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».⁸⁶ 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».⁸⁷ 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.⁸⁸ 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.

80.- [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).

81.- [228cd].

82.- [197cd].

83.- [2334cd].

84.- [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).

85.- [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].

86.- [346cd].

87.- [469cd].

88.- Alvar (2019: 48).

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».⁸⁹ Por ello, las frases gestuales vinculadas a la vestimenta son de naturaleza codificada y, dada la volatilidad de las fortunas 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.⁹⁰ 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».⁹¹ 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».⁹² 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 burzes rico e adobado»⁹³, del brial bajo el manto de Luciana «Dexó cayer el manto, parós' en un brial»⁹⁴ de la sospecha de los maestros de la dignidad real del cuerpo de Luciana «despojol' los vestidos preciosos que vestié»⁹⁵ o de la confirmación de la humildad del pescador que le ayudó: «Vino el pescador con su pobre vestido, / ca

89.– Le Goff (1969 [1965]: 483).

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

91.– [145ab].

92.– [138cd].

93.– [80b].

94.– [178c]. A menudo de seda o tela rica, el porte del brial era un símbolo inequívoco de riqueza y dignidad. López Ares (2005: 757).

95.– [299ab].

más de lo que fuera, no era enriquecido»⁹⁶. 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».⁹⁷ 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».⁹⁸ 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».⁹⁹ Resulta lógico entonces que la recuperación del atuendo propio de su condición suponga una vuelta del héroe al cumplimiento de la *cortesía* y, por lo tanto, a la manifestación 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»¹⁰⁰; 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».¹⁰¹

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?».¹⁰² 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 morali-

96.- [632ab].

97.- [134cd].

98.- [152c].

99.- [152].

100.- [185cd] Ya Alvar insistió en la música como un elemento que enaltece al héroe por su vinculación clásica con la ética. Alvar (1984: xxix).

101.- [596].

102.- [655bcd].

zante 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 poema. Acaso puedan ser exploradas en trabajos futuros. En definitiva, el gesto es y ha sido siempre un elemento de comunicación paralelo a la palabra y enormemente significativo. Como tal, desarrolla un papel importante en el arte de todas las épocas; y la literatura no es una excepción. El hombre medieval, habitante de «la civilización del gesto», conocía su capacidad de distinción social y su utilidad para la transmisión de conocimiento, en la que la construcción ficcional y la literatura en general tenían un papel considerable. El *Libro de Apolonio*, tomado aquí como objeto de análisis, ejemplifica la enorme riqueza que ofrece el estudio de la gestualidad en las obras medievales, que permite iluminar pasajes concretos de cierta dificultad, entender metáforas continuadas a lo largo de la obra o conocer la lógica social a que obedece el comportamiento de los personajes. Estudiar la gestualidad es estudiar al hombre y su lugar en la sociedad, porque es en el mismo centro de la encrucijada entre lo social y lo individual, donde se encuentra el gesto.

5. 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.
- BOUQUET, Damien y Nagy Piroska (2011). «Une histoire des émotions incarnées», en *Médiévales* 61, pp. 5-24. Disponible en línea en <<https://journals.openedition.org/medievales/6249>> [consultado el 28.04.2023].
- BURROW, J. A. (2002.), *Gestures and looks in medieval narrative*, New York, Cambridge University Press.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2009), «Introducción a los gestos afectivos y cortesés en el *Amadís de Gaula*», en *Amadís y sus libros: 500 años*, ed. Aurelio González y Axayácatl Campos García Rojas, Ciudad de México, El Colegio de México, pp. 22-94.
- 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].
- GALVÁN FREILE, Fernando (1997), «El Ms. 1513 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Primeros pasos hacia la miniatura hispánica», *Anuario de estudios medievales*, 27-1, pp. 479-500, accesible en línea en <<https://core.ac.uk/download/pdf/276347481.pdf>> [consultado el 01.06.2023].
- 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.

- 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.
- GORDONIO, Bernardo de (1991) [1495], *Lilio de Medicina*, ed. Brian Dutton, Madison, Madison: Hispanic Seminary o Medieval Studies.
- 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.
- 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.
- LE GOFF, Jacques (1969) [1965], *La civilización del occidente medieval*, Barcelona, Juventud.
- LE GOFF, Jacques y Nicolás Truong (2003), *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Libro de Apolonio* (1976), ed. Manuel Alvar, Barcelona, Castalia.
- Libro de Apolonio* (1984), ed. Manuel Alvar, Barcelona, Planeta.
- 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].
- MONTANER FRUTOS, Alberto (2021), «Élan et émotion dans *Corsarios de Levante* (avec quelques observations sur *Línea de Fuego*)», en *La méditerranée et ses mondes dans l'œuvre d'Arturo Pérez-reverte*, eds. José Belmonte Serrano y Marie-Thérèse García, Murcia, Universidad de Murcia.
- RICO, Francisco, (1985), «La clerecía del meſter (continuación)», *Hispanic Review* 53-2, pp. 127-150.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío (2014), *Los rostros de las palabras*, Madrid, Akal.
- SCHMITT, Jean-Claude (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* 84, núm. 333 (I), pp. 61-69, accesible en línea en <https://www.persee.fr/doc/romania_0035-8029_1963_num_84_333_2888> [Consultado el 02.03.2023].