

DE LA *ACTIO* ORATORIA A LA GESTUALIDAD MEDIEVAL. EL TRIUNFO DEL DOMINIO “CUERPO” COMO MARCO PARA LA EXPRESIÓN POÉTICA

Carmen MARIMÓN LLORCA
marimon@ua.es
Universidad de Alicante

1. INTRODUCCIÓN

Desde las primeras elaboraciones de la Retórica en la Antigüedad clásica quedó de manifiesto la importancia que, para la forma final del mensaje, tuvo la implicación de los recursos expresivo-verbales con los expresivo-corporales. De hecho, la Retórica contó desde sus primeras formulaciones con dos operaciones relacionadas con el componente físico de la construcción del discurso: la memoria y la *actio*. Si la primera pone de manifiesto hasta qué punto el discurso depende de las capacidades cognitivo-organizativas del orador, la *actio*, fase final en la elaboración del discurso, da cuenta de las relaciones que *res* y *verba*, pensamiento y lenguaje, mantienen con la experiencia corporal y hasta qué punto el significado de un discurso surge de la combinación de elementos pertenecientes a distintos ámbitos cognitivos¹. Gesto, voz y movimiento del cuerpo deben interactuar con lenguaje y pensamiento para hacer posible un discurso coherente y significativo. A pesar de que, dentro del mundo clásico, memoria y *actio* fueron las operaciones menos atendidas, su sola existencia trae consigo los ecos de una sociedad en la que un discurso no se considera definitivamente concluido, ni la efectividad de su construcción verbal plenamente probada hasta que éste no ha sido asimilado por un individuo y transmitido ante un auditorio. Son las señas de identidad de unos modos de comunicar que pertenecen a lo que Ong denominó un estilo de vida verbomotor², en el que se incluye «a todas las culturas que conservan huellas de su tradición oral en una medida que les permita seguir prestando a la palabra –antes que a los objetos– una atención considerable en un contexto de interacción

¹ La Retórica anticipó la visión holística sobre el lenguaje y las posibilidades de la expresión humana que proponen las corrientes lingüísticas actuales. Es así como se plantea en M.^a Josep Cuenca y Joseph Hilferty, *Introducción a la Lingüística cognitiva*, Madrid, Ariel, 1999. *Vid.*, además, José Luis Cifuentes, *Gramática cognitiva. Fundamentos críticos*, Salamanca, Eudema, 1994 e Iraide Ibarretxe-Antuñano y Javier Valenzuela (dirs.), *Lingüística cognitiva*, Barcelona, Anthropos, 2012, por citar algunas referencias hispánicas.

² Walter J. Ong, *Oralidad y escritura*, México, FCE, 2004⁶, pp. 72-73.

personal (el contexto de tipo oral)»³. Tanto la Antigüedad como la Edad Media, a pesar de la existencia de la escritura, conocieron aún ese estilo de vida y, sea codificadamente en forma de arte, sea en la práctica de las tradiciones, dieron a la transmisión memorística y a la acción comunicativa una relevancia –incluso después de que éstas hubieran dejado de tener la trascendencia original, e incluso simultáneamente a la cultura del manuscrito– de la que los testimonios escritos dan probada cuenta. En un trabajo anterior⁴ ya señalamos el papel esencial que tuvo la memoria como transmisora de conocimiento y cultura compartida durante la Edad Media, y cómo los textos del medioevo hispánico dan testimonio tanto de su existencia como de los cambios en su consideración. El objetivo ahora es estudiar cuál es el valor que se da a gesto y movimiento corporal en la Edad Media a través de la manera en que estos son tratados en los textos medievales castellanos –siglos XII-XV–; si en ellos es posible reconocer huellas de la *actio* retórica o si se hacen eco de nuevas formas o códigos de actuación. A pesar de la insistencia por parte de la Iglesia en el control del cuerpo, la evidencia de que es imprescindible utilizarlo para comunicar oralmente un mensaje conducirá a un intento de regulación ideológica que distinga los gestos honestos y permitidos de los cuerpos y los gestos groseros y deshonestos. Una vez más, la convivencia de cultura letrada y cultura popular dará lugar a la coexistencia, durante la Edad Media, de distintos modelos comunicativos y sistemas semióticos tanto lingüísticos –latín, lenguas romances– como no lingüísticos –*actio* retórica, *performance* actoral– que, en el caso de la Edad Media castellana, acabarán sincretizándose en el arte de clerecía de los siglos XIII-XIV.

Por otra parte, los estudios lingüísticos de las últimas décadas han puesto en evidencia que es imposible entender el lenguaje como un hecho aislado, sino que este existe, no solo en relación con un contexto de enunciación, sino en estrecha relación con la materialidad espacio-temporal y corpórea en la que habitamos los seres humanos; por eso, en primer lugar (apartado 2), intentaremos comprender por qué la Retórica, como disciplina de la construcción discursiva, incluyó una operación dedicada a la acción corporal de comunicar y abordaremos la importancia estructural de la *actio* como operación que sitúa a la Retórica entre las artes prácticas. Se hará especial hincapié en las diferencias entre el *artifex* y el *actor* y en el hecho de que, ya en los mismos orígenes, se establecieron diferencias valorativas entre la gestualidad del *actor* y la del *orator*, así como entre los códigos corporales que cada uno debía utilizar. El apartado siguiente (apartado 3) está dedicado a analizar cómo se produce el paso de la *actio*

³ *Ibid.* p. 72.

⁴ Carmen Marimón Llorca, «“La memoria de omne deleznera es”: oralidad, textualidad y medios de transmisión en la Edad Media», en *Dicenda, Cuadernos de Filología hispánica*, 24 (2006), pp. 139-159.

retórica a las distintas formas de codificación y expresión medieval de la gestualidad. Para ello se realiza un breve recorrido a través de las definiciones de la *actio* en enciclopedias y tratados –asunto ampliamente tratado en la bibliografía– pero, sobre todo, se señala el valor comunicativo e ideológico de gesto y movimiento corporal tuvieron en la Edad Media (apartado 3.1); y cómo la presencia ineludible del cuerpo acaba imponiéndose en cualquier forma de textualidad (apartado 3.2). Analizaremos las alusiones a gestos y movimientos corporales en los textos castellanos de los siglos XIII-XIV, de qué son deudores, cuál es su función, si perpetúan las antiguas diferencias o se establecen nuevas formas de actuación, y, desde luego, nos preguntaremos qué nos aporta su análisis al conocimiento de las formas de comunicar en la Edad Media.

2. LA *ACTIO*, UNA OPERACIÓN QUE DA SENTIDO A LA RETÓRICA

2.1. LA *ACTIO* Y EL PASO DEL *ARTIFEX* AL *ACTOR*

La convicción de que el lenguaje es sólo uno de los sistemas signícos que se manifiestan en un intercambio comunicativo verbal y de que, por tanto, entender un mensaje verbal transmitido oralmente va más allá de la mera comprensión de las palabras, es algo que fue percibido desde antiguo; de hecho, los griegos crearon la “physiognomía”, disciplina que se define como «l’art de juger les gens par leur apparence»⁵ y que tuvo sus principales aplicaciones en el teatro y en la oratoria. En efecto, la Retórica, como se ha señalado repetidamente⁶, es una reflexión sobre las posibilidades de la actividad comunicativa humana en relación con unas circunstancias concretas de emisión-recepción. Como disciplina, la Retórica es una consecuencia de la existencia del discurso. Primero fueron las palabras, elaboradas por hablantes con necesidades concretas, y, sólo posteriormente, vino la reflexión, el interés por los mecanismos de producción y recepción de un discurso que es siempre un acto semiótico en el que se integran elementos verbales y no verbales en el mundo, en el espacio y en el tiempo. Para la Retórica, pues, sensible aún al mundo de intercambios orales del que procede, la palabra significa porque está vinculada siempre a unos receptores, ligada a un espacio/

⁵ Marie-Helene Marganne, «De la physiognomie dans l’Antiquité Gréco-Romaine», en Philippe Dubois, *Rethoriques du corps*, Bruxelles, De Boek Université, 1988, p. 15.

⁶ A partir de la generalización del modelo pragmático-discursivo de análisis lingüístico en la década de los ochenta del siglo xx, se escribieron numerosos trabajos sobre la naturaleza de la Retórica como disciplina que estudia el lenguaje en su dimensión intencional. *Vid.*, entre otros, Antonio García Berrio, «Retórica como ciencia de la expresividad. (Presupuestos para una Retórica General)», en *ELUA*, 2 (1984), pp. 7-39; Nils Erik Enkvist, «Text and Discourse Linguistics, Rhetoric and Stylistics», en Teun van Dijk (ed.), *Discourse and Literature*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1985, pp. 11-38; Tomás Albaladejo Mayordomo, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989; Antonio López Eire, *Actualidad de la Retórica*, Salamanca Hespérides, 1995. Joaquín Garrido Medina, *Estilo y texto en la lengua*, Madrid, Gredos, 1997; Mauricio Beuchot, *La retórica como pragmática y hermenéutica*, Barcelona Anthropos, 1998.

tiempo en el que recibe sentido, unida, en definitiva, a un cuerpo, materialidad física que la hace posible.

De la importancia esencial del cuerpo en los procesos comunicativos interaccionales se han ocupado los estudios sobre proxémica, kinésica y comunicación no verbal. En un texto clásico sobre el tema, Poyatos acuñó el término de “percepción sensorial intersomática”⁷ para referirse al hecho de que en la comunicación cara a cara, emisor y receptor intercambian estímulos de muy diversa naturaleza: kinésicos, acústicos, estáticos, dinámicos, etc., que constituyen una intrincada red de relaciones y que convierte al cuerpo humano en un complejo “aparato de comunicación”⁸. Para Poyatos, como para Davis, las palabras no lo son todo en un acto comunicativo⁹. Gestos, maneras y posturas interactúan de forma más o menos consciente con el lenguaje para sustituir, confirmar, debilitar o contradecir lo que decimos. En su *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty define el cuerpo no sólo como un espacio expresivo, sino como el medio que tenemos los seres humanos de poseer el mundo¹⁰, como el lugar desde el que nos orientamos en el espacio, como el centro del eje egocéntrico que da sentido al lenguaje. Cada cuerpo individual se recorta en la inmensidad informe del dominio espacial y así empieza a adquirir sentido, a significar, a construir un “marco postural” que está genéticamente condicionado, pero que es, como señalan los estudios de Laver-Mackenzie, a la vez anatómico, social e individual¹¹. Y es esa figura corporal, ya de por sí significativa, la que construye el fondo sobre el que gesto y lenguaje interactuarán para hacer posible la comunicación¹².

Para nuestros objetivos, lo verdaderamente importante de esta perspectiva sobre el lenguaje es que proporciona base explicativa a una intuición retórica esencial ya formulada desde la *Retórica* de Aristóteles según la cual *lexis* e *hypókrisis* –elocución y acción o representación– conforman todo lo referido a la expresión (Libro III). Cuando el discurso estaba todavía más cercano a la voz que a la escritura, «expresión» era un término que hacía referencia tanto a los recursos elocutivo-verbales como a los gestuales y vocales, perfectamente integrados ambos en el discurso retórico. El propio

⁷ Vid. Fernando Poyatos, *La comunicación no verbal*, Madrid, Istmo, 1994, p. 61, 3 vols.

⁸ *Ibid.*, pp. 77-78.

⁹ Vid. Flora Davis, *La comunicación no verbal*, Madrid, Alianza, 2000, p. 16.

¹⁰ Vid. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1975, p. 163.

¹¹ Vid. John Laver and Janet Mackenzie, «Unifying principles in the description of voice, posture and gesture», en Christian Cavé, Isabelle Guaitella et Serge Santi (eds.), *Oralité et Gestualité: Interactions et comportements multimodaux dans la communication*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 15-16.

¹² Sobre el concepto fondo/figura, esencial para la Lingüística Cognitiva y su teoría del lenguaje y la percepción, vid. Philippe Banyard, *Introducción a los procesos cognitivos*, Barcelona, Ariel, 1995 y Friederich Ungerer, *An Introduction to Cognitive Linguistics*, London, Longman, 1997.

Demóstenes reiteró esta relación: «la elocución no es nada sin la acción y la acción es tanto sin la elocución», que volvemos a encontrar en Cicerón en *El Orador*¹³, donde se define la acción «como una especie de elocuencia del cuerpo» (111,55). Más aún, el concepto mismo de figura, como señala Marco Fabio Quintiliano¹⁴ (9,1,11-14), procede del aspecto corporal artístico, de la posición no natural del cuerpo y que finalmente, pasó a designar la forma de expresarse verbalmente que se aleja del modo común. *Actio* y *elocutio* ponen en primer plano la correspondencia entre el dominio corporal y las figuras del lenguaje. Su presencia en el proyecto retórico se justifica en la medida en que el discurso –el lenguaje– fue concebido como un acto complejo de cognición, y la Retórica, como una disciplina que tuvo como eje de su reflexión la complejidad de los sistemas sígnicos comportamentales que están implicados en la comunicación de un mensaje verbal. Desde este punto de vista, lejos de ser una operación externa a la construcción discursiva, la *actio* determina y justifica la naturaleza misma del arte del discurso y está profundamente implicada en el funcionamiento global del discurso entendido como enunciación efectiva, en el cumplimiento de sus objetivos y, en general, en la construcción de un mensaje apelativo-persuasivo que implicaba elementos verbales tanto como de naturaleza no verbal.

La importancia de la *actio* es tal que, en realidad, podemos decir que es justamente su existencia lo que condiciona el lugar que la Retórica ocupa como disciplina. En la clasificación de las artes que se realiza en el mundo clásico, y teniendo en cuenta el grado de concretez del *opus*, se distingue entre *poiéticas* –aquellas que tienen esta cualidad en mayor grado, es decir, aquellas cuya obra permanece– y prácticas –las que tienen un grado menor de concretez, porque aunque se supone la existencia de un *opus*, este es transformado en forma de representación en una función momentánea¹⁵.

La Retórica resulta ser un caso especial de arte práctica, pues goza de la especial condición de ser un arte que, por una parte, construye su propio *opus* y, por otra, posee los mecanismos para que este se transforme en *actio*. Este hecho determina igualmente la condición del *artifex*, que lo es mientras elabora el *opus*, pero que se convierte en *actor* en el momento de la pronunciación de éste. En efecto, una vez construido el *opus* retórico gracias a las operaciones de la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*, y estructurado el texto en función de las *partes orationis*, entra en acción la cuarta operación, la memoria.

¹³ Para todas las citas de *El Orador* se utilizará Marco Tulio Cicerón, *El Orador*, edición española de Eustaquio Sánchez Salor, Madrid, Alianza, 1991.

¹⁴ Para todas las citas de las *Instituciones Oratorias* de Quintiliano se utilizará M. F. Quintiliano, *Institutio Oratoria*, edición de M. Winterbottom, Oxford, Oxford University Press, 1990, 2 vols. Traducción española: Quintiliano, *Instituciones oratorias*, traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Madrid, Hernando, 1942, 2 vols.

¹⁵ Vid. Heinrich Lausberg, *Manual de Retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1999⁴, vol. 1, p. 66.

La memorización es la operación mediante la que el discurso se libera del soporte escrito y por la que el soporte del discurso pasa a ser el orador. Desde ese momento, el discurso deja de depender exclusivamente de la buena organización y acoplamiento entre *res* y *verba*. A partir de ahora, el discurso no se podrá sustentar exclusivamente sobre los recursos lingüísticos, sino que el orador deberá ser capaz de incorporar otros elementos –la voz, el gesto y el movimiento corporal– al mensaje verbal del que es portador para que éste sea recibido correctamente por el receptor. Para ello no basta con distribuir este gesto o aquel; se trata de reescribir el discurso, un discurso que ya no está escrito en ninguna parte, sino que fluye en la adiestrada memoria del orador. La *actio* funcionaría, pues, como una *elocutio* no lingüística, como una *sintaxis kinésica* que se incorporaría al discurso en el momento de la actuación. Los recursos que aporta forman parte indisoluble del discurso entendido como palabra en acción, como acto de habla, en definitiva, son parte del hecho retórico en el que cobra sentido este arte. Así lo entiende Enders¹⁶ para quien:

«Cuando Quintiliano enfatiza que las manos piden, prometen, invocan, deniegan, amenazan y suplican (11,3,85-87), está identificando el gesto no sólo con un lenguaje sin palabras, sino como un acto de habla potencial, un ejemplo temprano y fascinante de “como hacer cosas con palabras».

Se trata ahora de incorporar a la construcción verbal elementos no verbales, pero que –como hemos visto– determinarán de forma definitiva la globalidad del acto comunicativo retórico. Así, Quintiliano, autor del más extenso tratado sobre la *actio* que ha llegado hasta nosotros, aconseja incorporar recursos vocales y gestuales a las *partes orationis* para que distingan e integren las secciones o intensifiquen su funcionalidad (11,3,161-174). Recomienda, por ejemplo, como preámbulo no lingüístico, la realización de preludios gestuales de demora que preparen la atención. El proemio propiamente dicho debe ser pronunciado sin ostentación, moderada y suavemente para conseguir el objetivo del *benevolentiam parare*. La mano extendida puede introducir la *narratio*; la vehemencia en la pronunciación acompañará la *probatio* y *refutatio*; la *digressio*, menos acalorada, debe llevar al epílogo, cuya pronunciación y gestos deberán adaptarse al objetivo general del discurso de mover, enseñar o deleitar. Al llegar a la *elocutio*, resulta evidente la dependencia de ciertas figuras

¹⁶ Vid. Jody Enders, «On Miming and Signing: The Dramatic Rhetoric of Gesture», en Clifford Davison (ed.), *Gesture in Medieval Drama and Art*, Michigan, Medieval Institute Publications, 2001, p. 1. Traducción propia del original [«When Quintilian emphasizes that the hands demand, promise, summon, dismiss, threaten and supplicate, he identifies gesture not only as a wordless language but a potential speech act and a fascinating early example of “how to do things with words.»]

del hecho de la pronunciación, pues todas ellas se explican en relación con la naturaleza oral del discurso retórico, es decir, por la certeza de la existencia de una *actio* gracias a la cual estos recursos serán efectivos. Es el caso del *homoteleuton*, la *expolitio*, la *evidentia*, la *subiectio*, la *sermocinatio*, la *exclamatio*, la *interrogatio*, o las señales que anuncian los tropos de las que hablaba Aristóteles (Quintiliano, 8,2,11). Memorizados como las palabras mismas o improvisados como respuestas a las reacciones del auditorio o de los jueces, los gestos y las modulaciones de voz se integran en el discurso formando un todo inseparable. El orador en el momento irreversible y dramático de la pronunciación, actualiza el texto retórico al mismo tiempo que los recursos de la *actio*. Y ese es el momento en el que el *opus* permanente adquiere la nueva condición de transitoriedad convirtiéndose en *actio*-, es, en definitiva, la operación que prepara el camino del *artifex* al *actor*. El *opus* retórico, por lo tanto, cobra su sentido cuando se convierte en *actio* y es en ese momento cuando el orador, ahora *actor* pero sin perder su condición de *artifex*, necesita para poner en práctica el discurso utilizar elementos y recursos que resultarán imprescindibles para que la construcción semántica y sintáctica que constituye el texto retórico, se transforme en discurso efectivamente pronunciado. A la serie propia de las artes poéticas: *artifex - ars - opus*, corresponde en las artes prácticas y, por tanto, en la Retórica, la serie *actor - ars - actio* y es la operación de la *actio* la que transforma el *opus poético* en función momentánea. Si, como afirma Walter Ong¹⁷ «la condición de las palabras en un texto es totalmente distinta a su condición en el discurso hablado», resulta razonable que la doctrina retórica aconseje reforzar el acto del habla retórico-persuasivo con técnicas y recursos no verbales. Ciertamente, la Retórica ética y filosófica tuvo ciertos prejuicios ante el poder persuasivo del gesto y la voz a los que consideraba peligrosos en la medida en que pueden desviar la atención del público hacia lo puramente teatral en detrimento del contenido del discurso –Aristóteles es el primero en tenerlo en cuenta–, como se deja ver en la siguiente cita:

«Sin embargo, sobre esta materia no hay un arte establecido, puesto que también lo concerniente a la expresión se desarrolló tardíamente; aparte de que, bien mirado, parece ser ese un asunto fútil. Pero como todas las materias que se refieren a la retórica se relacionan con la opinión, se ha de poner cuidado en este punto, no por su rectitud, sino por su necesidad» (*Retórica*, III, 1403b, 35-1404a,5)¹⁸.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 102.

¹⁸ Para todas las citas de la *Retórica* de Aristóteles se utilizará la edición de Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 2000.

Pero a pesar de ello, los teóricos de Retórica desde la Antigüedad dedicaron la quinta operación a pormenorizar los detalles del momento de la pronunciación del discurso.

Convertido, pues, en *actor* gracias a esta última operación, el orador deberá ser capaz de manejar correctamente distintos sistemas sígnicos pues es él el medio físico a través del cual éste se actualiza, y así es enunciado por Quintiliano (11,3):

«Mas la pronunciación tiene en los oradores una admirable fuerza y poder. Porque no es de tanta importancia aquello que compusimos allá a solas, como el modo con que ha de producirse; pues cada uno se mueve según lo que oye».

A este respecto, el propio Quintiliano (11,3,6) trae la cita de Demóstenes según la cual, habiendo sido preguntado este sobre cuál era la principal de las operaciones retóricas, respondió, «*actionem palmam dedit, eidemque secundum ac tertium locum...*».

Esta doble naturaleza del orador como *artifex* y como *actor* creará, a lo largo de los siglos, –y, en realidad desde sus orígenes, pues Aristóteles (III, 1403b,20) se refiere a la *actio* con el término *Hypókrisis*, palabra que designaba también la representación teatral– no pocos problemas a la disciplina y a la definición de lo que debe ser una actuación oratoria frente a una representación teatral. Precisamente Demóstenes, uno de los oradores más famosos de Grecia, fue de los primeros en enfrentarse a la contradicción entre *actor* y *orator*. Según cuenta Plutarco en su *Vida de Demóstenes*, fueron las técnicas transmitidas por los actores las que le permitieron perfeccionar su arte, pero, posteriormente, no tuvo reparo en atacar a Esquines, orador y político que había sido actor previamente, acusándolo de teatralizar sus discursos¹⁹. Como señala Duncan²⁰ a pesar de la popularidad de que gozó el drama durante el mundo antiguo, el hecho de la “suplantación” que supone la actividad actoral fue permanentemente cuestionado tanto en el aspecto moral como en el práctico. En ambos casos, el problema de fondo que se plantea es el de la inestabilidad de la identidad personal. Para los griegos, la identidad consistía en tener un yo estable, coherente e integrado, en el que la apariencia se correspondiera con la esencia. Desde ese punto de vista, el actor, con su actividad, ponía en constante cuestión este concepto pues hacía posible que un único cuerpo pudiera aparecer con distintas identidades, en otras palabras, el cuerpo del actor podía mentir. El temor que subyace es al hecho de que sea posible que se produzca este

¹⁹ Más detalles sobre esta polémica en Anne Duncan, *Performance and Identity in the Classical World*, New York, Cambridge University Press, 2006, pp. 58-89. Vid. También Alberto Quiroga, «De Aristóteles a Temistio: *Hypokrisis* y *actio* como valores sociales de la retórica», en *Euphrasine*, 37 (2009), pp. 291-300.

²⁰ *Op. cit.*, pp. 2-24.

desdoblamiento en otros ámbitos distinto al teatral. En este sentido insiste Quintiliano (11,3,182) cuando afirma que «un discurso oratorio tiene gusto diferente y no quiere tanta expresión en el ademán, puesto que consta de acción y no de imitación».

La clave estaría en que el orador no debe llegar a la imitación sino que su actuación debe estar regida por la moderación. Recordemos la alusión a la moderación gestual y a su relación con la última de las operaciones retóricas de la *Rhetorica ad Herennium*²¹: «Motus est corporis gestus et vultus moderatio quaendā, que probabiliora reddit ea, quae pronuntiantur» (*Rhetorica ad Herennium*,3,15). Sea a través de la voz, sea en el uso del gesto, la preceptiva retórica clásica recomienda que se eviten los excesos con el fin, señala Quintiliano, de que la actuación resulte «correcta, brillante, adornada, apropiada» (11,3,30). Si el orador quiere conseguir el *persuadere* que implica el discurso deberá adecuar el discurso a sí mismo y a su propia imagen pues, afirma Quintiliano (11,1,31) «a unos les conviene de una manera y a otros de otra incluso en el mismo género de elocuencia». Así, continúa, a los ancianos les conviene un estilo suave, conciso y limado; a los jóvenes se les permite más afluencia de palabras y expresiones más arriesgadas; para los hombres de guerra son preferibles expresiones más sencillas; pocos adornos para los que hacen alarde de filósofos, pero «un ciudadano en edad perfecta y sabio dedicado al gobierno de la república, usará todo aquellos que contribuye a conseguir lo que se ha propuesto: persuadir lo que sea honesto» (Quintiliano,11,1,35-36). La diferencia, pues, entre *actor* y *orator* reside fundamentalmente en el mantenimiento de la identidad personal. Mientras que al cuerpo del actor se le permite mentir, el cuerpo del orador no puede realizar otro papel que no sea el de sí mismo: el de *vir bonus, dicendi peritus*. Su pericia en el hablar, su expresión corporal, sus gestos y su voz, no pueden entrar en contradicción con su yo personal y social. Deberá aprender técnicas de representación, de adecuación de las posibilidades expresivas de su cuerpo al discurso –para eso está precisamente la *actio*–, pero sin perder nunca la referencia a su propio papel²².

Esta distinción entre las funciones y recursos de orador y actor, entre acción e imitación, nunca acabará de resolverse, llegará hasta la Edad Media a través de Marciano Capella²³ y, ya en el siglo XII,

²¹ Para todas las citas de la *Rhetorica ad Herennium* se utilizará la edición de Francisco Alcina, Barcelona, Bosch, 1991.

²² En este sentido señala Eleanore Fantham que es el propio Cicerón en *De orator*, 3, 214 el que ya señala la diferencia entre el *actor*, que imita la realidad, y el *orator*, que se compromete con ella. Este último es, pues, «both originator of his own role and responsible for it». Vid. Eleanore Fantham, «Orator and/or actor», en Pat Easterling and Edith Hall (eds.), *Greek and Roman Actors*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 362-376.

²³ «Ad summam gestus non is oratori tenendus est, quo scaene placere videntur actores». Vid. Martianus Capella, *Liber de arte rhetorica*, 43,543, en Carolus Halm (ed.), *Rhetores latini minores*, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, p. 485.

Geoffrey de Vinsauf²⁴ volverá a insistir en ella en los escasos versos –2035 a 2070– que le dedica a la actuación en su *Poetria nova* «¿Qué has de hacer tú que interpretas ese personaje? Imitar los verdaderos furiosos. No ser por ellos furioso; actuar como tal sólo en parte, no enteramente...» (vv. 2051-2054).

Sea en la *hypókrisis* actoral o en la declamación retórica, el cuerpo emerge como el fondo sobre el que se prefigura el discurso en todas sus dimensiones expresivas. Como vamos a poder comprobar, durante la Edad Media se intentará mantener esta correspondencia esencial entre expresión verbal y expresión corporal por un lado, y discurso e identidad individual y social, por otro. En todos los casos, una estricta regulación ideológica forzará la coherencia social del discurso y sus formas de comunicación.

3. DE LA *ACTIO* ORATORIA A LA GESTUALIDAD MEDIEVAL

3.1. EL PAPEL DE LA *ACTIO* EN LA EDAD MEDIA

Como señala Alberte²⁵, «el vacío oratorio provocado por la expulsión del foro de la elocuencia civil, acaba siendo ocupado por la oratoria sagrada». En efecto, la Edad Media, que silenció durante siglos al orador y que, finalmente, encontró en el ámbito predicatorio, un espacio para su renacimiento, elaborará una nueva manera de entender la gestualidad y hará asumir otra vez al individuo la tarea de transmitir un mensaje persuasivo que nunca será exclusivamente verbal. El paso del “*vir bonus*” al “*vir sanctus*” agustiniano a partir del s. iv señala el camino del desarrollo de una nueva elocuencia cristiana a través de la cual la iglesia busca transmitir su mensaje²⁶. Sin embargo, tendrán que pasar siglos hasta que la acción predicatoria se convierta en asunto de los tratados escritos al respecto y en ningún caso llegará a ser un tema esencial. Los textos de Fortunaciano²⁷, Marciano Capella²⁸ y Casiodoro²⁹ apenas contienen alguna referencia a esta operación. Los escasos preceptos que se encuentran en ellos se centran en el uso de la voz, la cabeza y la cara y el movimiento corporal, cuya utilización debe estar presidida por la moderación, la dignidad y la prudencia como, por otra parte, dictaba la preceptiva clásica³⁰. En cuanto a las artes de la predicación propiamente dichas,

²⁴ Vid. Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1962.

²⁵ Antonio Alberte, «La *actio* en la retórica cristiana», en Ana M.^a Aldama, M.^a Felisa del Barrio y Antonio Espigares (eds.), *Nova et vetera. Nuevos horizontes de la Filología latina*, Madrid, Sociedad de Estudios Latinos, 2002, p. 425.

²⁶ Alberto Quiroga, *op. cit.*, p. 298.

²⁷ Vid. Fortunaciano, *Artes rhetoricae Libri III*, III, 15-23, en Carolus Halms, *op. cit.*, pp. 130-134.

²⁸ «Ea praestat oratori, ut concilietur auditor, ut ad fidem persuasione ducatur, ut animum motibus incalescat» Martiano Capella, *Liber de arte rhetorica*, 43, 540, en Carolus Halm, *op. cit.*, p. 484.

²⁹ Vid. Casiodoro, *De Rhetorica*, 16, en Carolus Halm, *op. cit.*, p. 500.

³⁰ Una síntesis de la teoría de la *actio* desde la época clásica hasta la Antigüedad se

es posible encontrar alguna mención en el s. XII en las obras de Hugo de San Victor (*De institutione novitiorum*) dedicadas a la formación del clero. San Buenaventura (*Speculum Disciplinae ad Novitios*), en el XIII, realiza alguna alusión a la pronunciación en relación con las aptitudes generales del predicador³¹. En el mismo siglo, Alejandro de Ashby en su *Ars de modo praedicandi*, introduce la novedad de incorporar a la tradición predicatoria derivada de Gregorio Magno, referencias a la retórica clásica. Es en ese sentido en el que menciona una idea esencial en la doctrina clásica de la *actio*: que debe haber correspondencia entre el mensaje y el gesto que lo acompaña: «No solo conviene que el tono de voz sea conforme a la materia que se trate, sino también el gesto, de forma que las cosas tristes sean pronunciadas con gesto triste y las alegres, con gesto alegre»³². Otros autores que, como Thomas de Chobman (s. XIII) y posteriormente, Tomas de Waleys (s. XIV), continúan incorporando a sus obras la tradición retórica ciceroniana y las lecturas de Quintiliano, recientemente difundido, dedican a la quinta operación una mayor atención. Voz y gesto importan en la medida en que se tienen que adecuar a las palabras, y, en ese sentido, al igual que los retores latinos, recomiendan, sobre todo, evitar el histrionismo y la falta de decoro³³.

En cuanto a las artes poéticas, Geoffrey de Vinsauf se refiere en su *Poetria nova* –v. 2031 y ss.– a la quinta operación y a la importancia que para el discurso tienen gesto y voz: «Una voz correctamente moderada y adobada con ambos condimentos, el gesto y las maneras, debe ser tan sugerente a los oídos que puede alimentar la audición»³⁴.

El escaso eco que, aparentemente, tuvo la doctrina sobre la *actio* no deja de resultar extraño si tenemos en cuenta hechos que, en principio, no justifican esta ausencia, como, por ejemplo, que el mundo medieval fuera un mundo de intercambios orales en el que, por lo tanto, las instrucciones acerca de cómo comunicar un mensaje debían haber interesado especialmente; o la propia vigencia que tuvo el sistema retórico durante la Edad Media, que debió haber favorecido la difusión de las instrucciones contenidas en la *actio*; o la importancia simbólica que los gestos rituales tuvieron en la conformación de la sociedad medieval³⁵.

encuentra en M.^a Ángeles Díez Coronado, *Retórica y representación: Historia y teoría de la actio*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2003. A la Antigüedad Tardía y la Edad Media le dedica las páginas 77 a 126.

³¹ Un estudio detallado de las artes predicatorias y la vigencia del sistema retórico en Antonio Alberte, *Retórica medieval. Historia de las artes predicatorias*, Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 2003.

³² Vid. Alberte (2003), *op. cit.*, p. 66.

³³ Vid. Díez, *op. cit.*, pp. 117-122.

³⁴ Vid. Faral, *op. cit.*, p. 260.

³⁵ Sobre este tema en general trata el volumen de Clifford Davidson, *cit.* Aunque finalmente centrado en la obra de Dante, *vid.*, Violeta Díaz-Corrales, *cit.* Los casos particulares de las letras hispánicas se tratarán a continuación.

Sin embargo, y por encima de estas circunstancias objetivamente favorables al triunfo y difusión de los principios de la *actio* retórica, la imposición del sistema ideológico cristiano hizo valer desde sus inicios el recelo de la Iglesia con relación a todo lo que estuviera relacionado con lo corporal en detrimento de la gestualización expresiva, que, durante siglos, fue considerada ‘sospechosa’. Ya Gregorio Magno, uno de los padres de la iglesia, se muestra reticente a usar recursos “paganos” para la predicación y se distancia de Agustín –de formación clásica– al preferir referentes bíblicos como San Pablo o Samuel para esta tarea³⁶. De hecho, la casi total desaparición del teatro como espectáculo civil durante el medievo estuvo motivada, como explica Luigi Allegrí tanto «por la disgregación de las formas culturales que conlleva la caída del Imperio Romano, como por la gigantesca campaña ideológica contra los *ludi teatrales* promovida por los Padres de la Iglesia y por escritores cristianos durante toda la Edad Media»³⁷.

Si a esto añadimos que, a finales de la época imperial, el éxito de la segunda sofística y de las prácticas declamatorias supuso el abandono de la moderación en la pronunciación –recomendada por todos los retores– en favor de las extremas actuaciones de los jóvenes sofistas, tan cercanos a los actores como en su día denunció Quintiliano; y si, además, contamos con que, durante estos siglos, la Retórica perdió definitivamente el lugar que siempre había ocupado durante la Antigüedad, resulta comprensible que la *actio* retórica quedara igualmente desplazada como método regulado de comunicar públicamente un discurso. Debemos tener en cuenta, además, que aunque el trabajo más completo de la Antigüedad sobre este tema está en el Libro XI de las *Instituciones Oratorias* de Quintiliano, la Edad Media debió conocer los pormenores de la actuación, sobre todo, a través de la *Rhetorica ad Herennium*. Aunque este libro también dedica un espacio a la pronunciación, no le concede, a diferencia de Quintiliano, una importancia determinante en el sentido final del mensaje como se puede comprobar en la siguiente cita:

«Muchos han dicho que la pronunciación es la facultad de más utilidad para el orador, y para persuadir, la más valiosa. Nosotros, al

³⁶ Me remito a tres referencias clásicas sobre Retórica en la Antigüedad tardía y la Edad Media: George Kennedy, *Classical Rhetoric and its Cristian and Secular Tradition form Ancient to Modern Times*, Chapell Hill, Univesity of North Carolina Press, 1980; James J. Murphy, *La retórica en la Edad Media*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1986; James J. Murphy, «El fin del mundo antiguo: la segunda sofística y San Agustín», en James J. Murphy (ed.), *Sinopsis histórica de la retórica clásica*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 246-257.

³⁷ Allegrí, Luigi, «El espectáculo en la Edad Media», en Luis Quirante Santacruz (ed.), *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1992, p. 25. Sobre el teatro en la Edad Media hay una amplia y rica bibliografía. No es el tema de este trabajo, pero remito a obras de referencia como, Carlos Alvar, Ángel Gómez Moreno y Fernando Gómez Redondo (eds.), *La prosa y el teatro en la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1991.

menos, no aseguraríamos a la ligera que una de las cinco partes del discurso es la más importante y no afirmaríamos audazmente que en la pronunciación hay una utilidad excepcionalmente grande» (3,11).

Desaparecido el espacio propio de la Retórica, desaparece, con él, el espacio del cuerpo y de la voz, tan estrechamente unido a la ejecución del discurso. Como afirma Jacques Le Goff³⁸:

«El gran vuelco de la vida cotidiana de los hombres que, en las ciudades (en la antigüedad, lugar de la vida social y cultural por excelencia) suprime el teatro, el circo, el estadio y las termas, espacios de sociabilidad y cultura que con diversos títulos exaltan o utilizan el cuerpo, ese vuelco, pues, representa la derrota doctrinaria de lo corporal»

3.2. UNA REDEFINICIÓN DE LA GESTUALIDAD

Sin embargo, y a pesar de que las huellas de la *actio* se pierden durante siglos, la Edad Media, conformada fundamentalmente como una civilización con un enorme componente de oralidad, continuó utilizando el gesto como parte indispensable de su forma de expresión. Como Paul Zumthor³⁹ ha llegado a afirmar, la Edad Media, «al menos desde el siglo IX, fue una civilización del gesto». En el mismo sentido, señala acertadamente Pedraz⁴⁰, «hoy no podríamos comprender la Edad Media al margen del andamiaje simbólico que proporcionaba el cuerpo». Recordemos a este respecto, que la identificación con Dios se realiza a través de «la ingesta simbólica del cuerpo y la sangre de Cristo» y que el cuerpo, como recuerda Basarte⁴¹, es, en palabras de San Pablo, el templo del Espíritu Santo. Esto significa que, regulado en su utilización o abandonado a su libertad expresiva, el potencial comunicativo del cuerpo humano siguió jugando un papel fundamental como fuente riquísima de significados, que, finalmente, tuvo que ser aceptado y debió ser utilizado por todos aquellos grupos humanos que necesitaron, por una razón u otra, comunicarse. El cuerpo, pues, se convirtió en un «operador escenográfico a través del que era posible establecer la diferencia entre lo excelente y lo deficiente, entre lo noble y lo vil»⁴².

³⁸ Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1991, p. 40.

³⁹ Paul Zumthor, *La letra y la voz en la Literatura medieval*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 38.

⁴⁰ Miguel Vicente Pedraz, «La representación del cuerpo en la corte imaginada de Alfonso X 'El Sabio': apariencia corporal y legitimación de la excelencia en la Segunda Partida», *Bulletin of Hispanic Studies*, 80 (2003), p. 23.

⁴¹ Ana Basarte, «Cuerpos fragmentados: mutilaciones y decapitaciones en la literatura medieval europea», *Signum*, 12, 1 (2011), p. 112.

⁴² Miguel Vicente Pedraz, *op. cit.*, p. 23.

Y, en efecto, cuando, a partir del siglo XII, se produce el renacer de todas las ciencias y del conocimiento, comienza, según el mismo estudio de Jacques Le Goff⁴³, un renovado interés por la gestualidad:

Entre mediados del siglo XII y mediados del XIII la normalidad de los gestos (la frontera entre los gestos lícitos e ilícitos) está definida por los códigos que reglamentan la nueva sociedad surgida de las transformaciones acaecidas a partir del año 1000.

Los siglos XII-XIII suponen el reencuentro ‘oficial’ con la capacidad significativa del cuerpo, la aceptación de sus potencialidades comunicativas. «Nadie duda –afirma Zumthor⁴⁴– de que se ejerciera en los sabios en la primera mitad del siglo XII una presión cultural que les impedía ignorar la teatralidad de la poesía y el conjunto de técnicas que ésta movilizaba». A partir de ahora, y una vez institucionalizado el uso gestual, de lo que se trata es de estar dentro de los límites, de utilizar los gestos correctos. La desvalorización del cuerpo por parte de la Iglesia no significó –como señala Balestrini⁴⁵– que este dejara de estar presente sino que, convenientemente regulado, “mitologizado”, debía servir de cauce expresivo ideológico. No hay que olvidar que el cuerpo era considerado el depósito del alma, un lugar sagrado, además de un microcosmos, un mundo en miniatura, una prueba, como señala San Isidoro en las *Etimologías*, de la armonía cósmica entre el universo y el ser humano producto de la voluntad divina⁴⁶. Por otra parte, como señala Curtius, la hermosura corporal no podía faltar, y la Edad Media tomó de la Antigüedad referencias a cualidades corporales naturales que ahora aplicará a las figuras de la Biblia: el vigor para David, la hermosura para José, la sabiduría para Salomón, etc.⁴⁷ Señala Rubial⁴⁸ que el cristianismo ortodoxo medieval hizo suya la lucha cósmica entre el bien y el mal, la luz y las tinieblas, el espíritu y la materia, y que eso «se trasladó al ámbito humano en la oposición del alma y el cuerpo». En efecto, la presencia en la doctrina de

⁴³ *Op. cit.*, p. 52.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 315.

⁴⁵ María Cristina Balestrini, «Entre la aflicción y la gloria: cuerpo e ideología en las vidas de santos de Gonzalo de Berceo», en Margarita Freixas y Silvia Iriso (eds.), *Actas VIII Congreso AHLM*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, 2000, vol. 1, p. 270.

⁴⁶ El estudio más completo e interesante sobre este tema sigue siendo el de Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Alianza, 1988. En él se ocupa de rastrear la idea en la literatura medieval –*Libro de Alexandre*, entorno de Alfonso X el Sabio, Ramón Llull, D. Juan Manuel, Fra Anselm Turmeda y Alfonso de Torre. Sobre el uso político del cuerpo como microcosmos, ver Jacques Le Goff, «¿La cabeza o el corazón? El uso político de las metáforas corporales durante la Edad Media», en Michel Feher (ed.), *Fragments para una historia del cuerpo humano*, Barcelona, Taurus, 1992, pp. 13-26.

⁴⁷ Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1989, p. 260, 2 vols.

⁴⁸ Antonio Rubial García, «Entre el cielo y el infierno. Cuerpo, religión y herejía en la Edad Media tardía», *Acta Poética*, 20 (1999), p. 22.

modelos y antimodelos en relación con la valoración del cuerpo dio lugar a dualidades del tipo bueno/malo, salvarse/condenarse, callar/hablar, contenerse/gesticular en relación con el uso del cuerpo y de la voz. De ello dan prueba los siguientes textos de Gonzalo de Berceo⁴⁹ en los que diferencia los gestos “buenos” al hablar de Santo Domingo de Silos —«de tan buena guisa era todo su gesto»— (*Vida de Santo Domingo de Silos*, c. 90); de los “gestos malos” del demonio: «Faciéli gestos malos la cosa diáblada» (*Los milagros de Nuestra Señora*, c. 467). Se imponía, pues, establecer los límites de la gestualidad.

3.2.1. EL GESTO RITUALIZADO

Un primer momento en la consideración medieval del cuerpo lo constituye la toma de conciencia de su potencialidad simbólica. El gesto ritualizado y simbólico pasará a ser un elemento caracterizador de los distintos estamentos y categorías sociales. Como argumenta Enders⁵⁰, actores, oradores, autores o abogados medievales conocían la capacidad del cuerpo para comunicar y por eso, en ilustraciones o en los textos, congelaron la imagen en momentos específicos del movimiento del cuerpo, convirtiéndolo en un alfabeto simbólico con poder para persuadir. Toda una semántica de gestos “domesticados” que, como señala Gorga⁵¹, quiere plasmar «el gesto simbólico en el que toda la sociedad se mira y se reconoce». Los gestos se han convertido, pues, como nos hace ver Díaz-Corrалеjo⁵², «en un medio y un signo de distinción social». Así, el rey, el noble y el vasallo aparecen en los textos caracterizados por sus gestos y movimientos corporales.

En los textos medievales, la descripción de acciones de los personajes se muestra frecuentemente con gestos concretos caracterizadores de su actividad. En el *Cantar de Mio Cid*⁵³ es especialmente frecuente sobre todo en relación con el monarca, como vemos en los siguientes versos en los que el rey realiza un gesto sagrado, toma la palabra, honra a sus vasallos o muestra serena autoridad mediante la realización de gestos apropiados:

- v.1340 Alçó la mano diestra, el rey se santiguó:
 v.1369 sonrisós⁷ el rey, tan vellido fabló:
 v.2121 El rey a los infantes a las manos les tomó,

⁴⁹ Todas las citas de las obras de Gonzalo de Berceo se refieren a Brian Dutton y otros (eds.), *Obra completa de Gonzalo de Berceo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 3.

⁵¹ Gemma Gorga López, «La semántica del gesto en el Libro de Alexandre», en Carmen Parrilla y Mercedes Pampín (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Noia, Toxosoutos, 2005, vol. 2, pp. 437-438.

⁵² *Vid.* Violeta Díez-Corrалеjo, *Los gestos en la Literatura medieval*, Madrid, Gredos, 2004, p. 13. A pesar del título genérico, el libro está dedicado en su mayor parte a analizar la gestualidad en la obra de Dante Alighieri.

⁵³ Todas las citas del *Cantar de Mio Cid* se refieren a la edición de Alberto Montaner, *Cantar de Mio Cid*, Madrid, Crítica, 1993.

v.3409 Levantós el rey, fizo callar la cort:

También los gestos de la nobleza y el vasallaje son recogidos en muchas ocasiones. Lo podemos comprobar en el *Poema de Fernán González*⁵⁴ y en *El conde Lucanor*⁵⁵, de Don Juan Manuel, representante este último de la alta nobleza castellana y buen conocedor de los usos de la sociedad estamental que defendió en sus obras⁵⁶. En ambos casos el movimiento corporal que se señala es el de las manos, parte del cuerpo a la que ya en la Retórica clásica se le reconocía un gran valor expresivo. En el primer caso, es el rey el que –como en el ejemplo anterior– realiza el movimiento de tomar las manos; en el segundo, son los vasallos los que besan las manos del rey; en cualquier caso, las manos que realmente significan son las del poder.

Resçibyo lo muy byen el buen rrey don Rodrygo,
tomo lo por la mano e asentol'consygo (c. 49)

Et dende a cabo de siete o de ocho días, vinieron dos escuderos
muy bien vestidos et muy bien aparejados, et quando llegaron a él
vesáronle la mano... (p. 98)

En cuanto a los gestos del ámbito sagrado, se impone el ideal de la contención y el silencio, el modelo monacal del que Berceo nos da testimonio en su *Vida de Santo Domingo de Silos*:

Si *ad opera manum* los mandava exir,
bien sabié el bon omne en ello abenir.
Por nula jonglería no lo farién reyr
nin livianidad ninguna de la boca decir. (c. 89)

En este sentido, no es de extrañar que el gesto más frecuente sea la señal de bendición que caracteriza al sacerdote o al santo y así aparece en la *Vida de Santo Domingo de Silos* de Gonzalo de Berceo:

desperté e signeme con mi mano alçada (c. 244)

mandó traer el agua de la su fuent onrada,
vendíxole él mismo con su mano sagrada,
en cascún de los ojos echó una puñada (c. 394)

⁵⁴ Todas las citas del *Poema de Fernán González* se refieren a la edición de Alonso Zamora Vicente, *Poema de Fernán González*, Madrid, CSIC, 1946.

⁵⁵ Todas las citas de *El conde Lucanor* se refieren a la edición de José Manuel Blecua, *Don Juan Manuel, Libro del Conde Lucanor*, Madrid, Castalia, 1981.

⁵⁶ Un trabajo fundamental sobre este tema sigue siendo el de Luciana de Stefano, *La sociedad estamental de la Baja Edad Media a la luz de la literatura de la época*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Instituto de Filología Andrés Bello, 1966.

Esta gestualidad estática y controlada parece remitir al ideal de moderación, que, desde la Antigüedad, pervive a lo largo de toda la Edad Media en las artes del discurso –poéticas, predicatorias– en las que se transformó la Retórica durante el medievo. La virtud de lo *aptum* fue especialmente valorada, precisamente, en la pronunciación y en la elocución (Quintiliano, 11,3,61) debido a que ambas actúan sobre el discurso ocupándose de las fases más externas de su construcción, es decir, de aquellas que serán recibidas más directamente por el auditorio y a partir de las cuales comenzarán los procesos de comprensión e interpretación discursiva. En este sentido, es especialmente revelador el verso 1085 de la poética de Geoffrey de Vinsauf, donde, casi al final del apartado dedicado al Adorno grave, aconseja: «y no seas de elocuencia petulante, sino social» (nec sis elatii sed socialis Eloquii). A lo largo de todo el texto de la *Poetria Nova* es relativamente frecuente encontrar conceptos como “decentem”, “proprio”, “commoda”, “proprie”. Se trata, en todos los casos, de huellas diseminadas de la virtud de la adecuación o *aptum* que, lejos de ser una cualidad exclusivamente verbal, definía, sobre todo, una cualidad filosófica y social: la que expresa la necesidad de que las palabras y el mundo, el logos y la polis, convivan armónicamente. Así, a pesar de que la recepción de los principios de la *actio* fuera superficial, el ideal de mesura y discreción imperante debió afectar igualmente a la concepción de la gestualidad, indisociable de la de la identidad personal, social y discursiva de los individuos de la Edad Media.

Los textos medievales abundan en ejemplos en los que se alude a la necesaria moderación también en el ámbito gestual; de hecho, es habitual encontrar la palabra “gesto” –o algunos de sus hipónimos referidos a la mirada o a algún movimiento corporal concreto– asociada a adjetivos como “buen”, “asosegado”, “gracioso” o “fermoso”, tal y como muestran respectivamente los ejemplos del *Caballero Zifar*⁵⁷, *El Rimado de Palacio*⁵⁸ y *Los Claros varones de Castilla*⁵⁹:

quando los devíe tornar acátalos con fermoso catar (p. 265)

dé sentençia el jüez, con gesto asosegado (c. 611)

Fue onbre delgado de cuerpo: de muy fermoso gesto (p. 130)

En el *Cantar de Mio Cid*, como se ha señalado en diversos estudios⁶⁰, son numerosas expresiones como «fabló mio Cid, bien e tan

⁵⁷Todas las citas del *Libro del Caballero Zifar* se refieren a la edición de Joaquín González Muela, Madrid, Castalia, 1982.

⁵⁸Todas las citas del *Rimado de Palacio* se refieren a la edición de Germán de Orduna, Madrid, Castalia, 1991.

⁵⁹Todas las citas de *Los Claros varones de Castilla* se refieren a la edición de Robert B. Tate, Madrid, Taurus, 1985

⁶⁰Santiago Disalvo, «Gestualidad en el Cantar de Mio Cid: gestos públicos y modestia», *Olivar. Número monográfico: 1207-2007: ocho siglos de tradición épica. Estudios en torno al Poema de Mio Cid*, 10 (2007), pp. 69-86.

mesurado» (v. 7, p. 103) en las que se trata de caracterizar al Cid a través de un lenguaje gestual que encarne los valores idealizados del héroe.

En la *Gran Conquista de Ultramar*⁶¹, el rey Baldovino es igualmente presentado como un individuo de gestos y actitudes moderadas: «Hermoso e apuesto e bien hecho de miembros e de cuerpo era el nuevo rey e bien formado como hombre de alto linaje: el gesto tenia plazertero» (L.III, capítulo CLXV, p. 399). Lo mismo ocurre en la *Estoria de España*: «Estonçes el noble Rey don alffonssso non demudada por ello la cara nin el su loçano gesto nin el su muy noble e apuesto contenent que el solie traer, nin demudada la palabra»⁶². En este último caso encontramos, además, que expresión facial, cuerpo y palabra están perfectamente acomodados y significan en la misma dirección, conformando un todo expresivo coherente. Este ideal de templanza y medida expresiva aparece claramente especificada en el *Libro del Consejo y de los Consejeros* del Maese Pedro. En él se señala que, según “Tullio” hay que ser templado en seis cosas, «la primera de las cuales es en lo que han a fablar o decir», que, a su vez, se divide en «cinco cosas / la primera que fagan buen gesto quando fablaren en tener su cuerpo bien asosegado»⁶³. En el *Rimado de Palacio* también hay alguna muestra de la valoración positiva de esta actitud, «él calla con cordura, non muestra su jesto nada» (c. 485). Para García Única⁶⁴, este estatismo de gesto –y palabra– no hace sino «legitimar el inmovilismo y la quietud (ambos estados perfectos en el sentido escolástico)» frente a una sociedad seguramente mucho más inquieta e inestable.

La correspondencia entre gesto y palabra debe producirse también aunque estos no sean necesariamente moderados, como vemos en el siguiente ejemplo del *Libro de los estados*: «Pero esta braueza e esta cruedat deue la mostrar de palabra e de gesto para espantar las gentes»⁶⁵ (p. 206). Señala Pedraz⁶⁶ la importancia del cuerpo en esta

⁶¹ Todas las citas de *La gran Conquista de Ultramar* se refieren a la edición de Pascual de Gayangos, Madrid, Atlas, 1951.

⁶² Vid. *Primera Crónica general*, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1906, vol. V, tomo 1, pp. 694-703.

⁶³ *Electronic Texts and Concordances of the Madison Corpus of Early Spanish Manuscripts and Printings*. Prepared by John O'Neill, Madison and New York, 1999. CD-ROM. (ISBN 1-56954-122-1). Escorial Monasterio Z-III-4, ff. 96ra-113vb, en Davies, Mark. (2002-) *Corpus del Español: 100 million words, 1200s-1900s*. Available online at <http://www.corpusdelespanol.org>.

⁶⁴ Juan García Única, «Del ‘loco amor’ a la ‘miseria de omne’: la imagen del cuerpo ante la crisis del feudalismo en dos poemas clericales», en A. López Castro y L. Cuesta Torre (eds.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2007, vol. 2, p. 592.

⁶⁵ Todas las citas del *Libro de los Estados* se refieren a la edición de Ian R. Macpherson y Robert B. Tate, Madrid, Castalia, 1991.

⁶⁶ Miguel Vicente Pedraz, «El imaginario corporal del Libro de los Estados. Representaciones somáticas de la sociedad y representaciones del cuerpo en la obra política de Don Juan Manuel», *Studia Historica. Historia medieval*, 12 (1994), pp. 134 y ss.

obra como instrumento discursivo y metafórico pero, más aún, como conformador de un imaginario corporal a través del cual es posible observar cómo los poderes sociales son ejercidos «sobre el cuerpo y desde el cuerpo».

Pero los gestos que hemos visto hasta ahora y que son los que, en principio, regula el sistema medieval son estáticos, cargados de un simbolismo del que carecía el movimiento corporal del orador, volcado desde el principio hacia la comunicación. En ellos resulta difícil reconocer la *actio* retórica en su funcionalidad original. El gesto ritualizado que codifica la Edad Media es un fin en sí mismo, un símbolo poseedor de un significado único, descodificable en una sola dirección ya establecida, ajeno, por tanto, a la riqueza plurisignificativa que supone la interacción entre signos verbales y no verbales en la construcción de un mensaje. El gesto así concebido fue, en efecto, un elemento fundamental dentro del universo simbólico en el que se enmarcan las relaciones de todo tipo durante la Edad Media, que ayudó, sin duda, a poner orden en la confusa realidad en la que vivían los europeos de hace más de cinco siglos, pero insuficiente, al menos, para colmar las necesidades expresivas de la comunicación directa y presente. Durante los siglos XII-XIII, el sistema medieval no tendrá más remedio que aceptar otro uso del gesto, íntimamente vinculado a la realidad viva de la lengua romance.

3.3. EL TRIUNFO DEL “DOMINO” CUERPO COMO MARCO PARA LA EXPRESIÓN POÉTICA

Si la *actio* oratoria parece no encontrar su espacio en el complejo mundo de la institucionalidad, la Edad Media será testigo de la aparición de otro tipo de “*actio*”, una forma espontánea de comunicar mensajes oralmente, heredera y paralela a las interpretaciones actorales: son las declamaciones juglarescas. Este grupo humano protagoniza el caso más generalizado de rebasamiento de los límites impuestos por el sistema medieval. El uso que del cuerpo y de la evidencia física de este uso –que es el gesto– hicieron los juglares los colocó fuera de los límites de la aceptabilidad social. Si su condición errante los puso siempre en entredicho, no menos censurable fue la relación que en su actividad mantenían con el cuerpo. Como afirma Jacques Le Goff⁶⁷ «El hombre que gesticula, tan sospechoso a los eclesiásticos de la Edad Media ¿no recuerda acaso al actor del teatro pagano y al poseído del demonio?» Probablemente nadie gesticulaba más y mejor que un juglar en un relato paródico, pero es que sus movimientos estaban dirigidos en la mayoría de las ocasiones a un público formado por el pueblo, por los habitantes de aldeas y villas, para los que el cuerpo, el gesto y la risa siempre mantuvieron unos valores muy distintos a los enunciados por la Iglesia. La exaltación

⁶⁷ *Op. cit.*, pp. 40-42.

del dominio de lo corporal-material, de lo colectivo, lo excesivo, lo grotesco en definitiva era –como Mijail Bajtin ilustra a través del estudio de la obra de Rabelais– la salida que la fiesta medieval ofrecía al rechazo impuesto desde las estructuras de poder⁶⁸. En el concepto de ‘realismo grotesco’ se concentra la idea propia de las imágenes festivas de unidad cósmica entre el individuo y el mundo, que se comunican y perpetúan como partes de un todo inseparable. El uso de imágenes paródicas en la literatura carnavalesca, de groserías y alusiones escatológicas son las muestras de este mundo que sale a relucir durante todo el medievo. Gesticular, gritar, era, de alguna manera, escapar momentáneamente de las penurias de la vida cotidiana⁶⁹.

La actuación juglaresca, como la *actio*, tienen en común su orientación pragmática: dar sentido pleno al discurso, enfatizarlo, pronunciar las palabras e incidir con ellas en el auditorio; ambos, orador y juglar, son el cauce vivo y significativo por el que *res* y *verba* se convertirán en discurso total e irreplicable. Regulado por las normas de un arte o espontáneo como los primitivos discursos, el cuerpo humano participa de forma activa en la construcción definitiva de los mensajes aportando un importante caudal de significación que el auditorio sabe sin duda interpretar. Juglar y orador se mueven en mundos de voces encontradas en los que «Gesto y palabra –como afirma Zumthor⁷⁰– son indisociables y forman parte del dinamismo verbomotor»; sin embargo, ambos son portadores de discursos muy distintos en origen y en contenido, en objetivos y en público, por lo que sus relaciones con la palabra y con el gesto será, igualmente, diversa.

El primer factor que influye en la utilización diferenciada de gesto y palabra que juglar y orador realizan es su formación. Es escaso el contacto de los primeros con la escritura, mientras que el orador pronuncia un discurso que es el producto del estudio de un abundante *corpus* de reflexión acerca del lenguaje. Esto significa que el peso del componente verbal era mucho mayor en el caso de la oratoria que en el de los mensajes juglarescos, en los cuales las palabras debieron ser sólo un ingrediente más de su actuación global. En la actuación juglaresca, la danza y la música jugaban un papel importantísimo,

⁶⁸ Vid. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Seix-Barral, 1974.

⁶⁹ Con relación a la imagen del mundo al revés vid. Ernest-Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 143-149. Un estudio clásico sobre la literatura festiva en castellano es el de López Estrada, Francisco, «Manifestaciones festivas de la literatura medieval castellana», en Javier Huerta Calvo (ed.), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989, pp. 63-117. Sobre la naturaleza grotesca de los cuerpos en el *Libro de Buen Amor*, vid., Louise M. Haywood, «El cuerpo grotesco en el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz», en B. Morros y F. Toro (eds.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el Libro de buen amor: actas del Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles* Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2004, pp. 441-450, que, además, recopila la bibliografía más relevante sobre el tema.

⁷⁰ *Op. cit.*, p. 307.

mucho más significativo quizá que las palabras, y sus destrezas en estas disciplinas eran muy apreciadas, como podemos comprobar en estos versos de Gerau de Cabrera, en los que echa en cara a un juglar de Cabra su falta de preparación:

Mal saps viular
 e piez chantar
 del cap tro en la fenizon
 non sabz fenir,
 al mieu albir,
 a tempradura de breton.
 Mal t'ensegnet
 cel que t mostret
 los detz amenar ni l'arson;
 non saps balar
 ni trasgitar
 a guiza de juglar guascon.
 Ni sirventesc
 ni balaresc
 non t'auc dir e nuilla fazon;
 bon estribotz
 non t'ies pels potz,
 retroencha ni conteson⁷¹

Muy cercanos a la representación teatral, los juglares utilizan recursos gestuales y vocales para dar vida a los distintos personajes que aparecen en sus mensajes. Como afirma Dámaso Alonso⁷², «El ambiente y el gesto de quien va a hablar [...] define quien es el hablante e intensifica el sentido de sus palabras». El *Cantar de Mio Cid* muestra –como vimos en otro lugar⁷³– esta tendencia a la dramatización, introduciendo las palabras del personaje por medio, no de un verbo *dicendi*, sino de un gesto con el que se inicia la intervención del personaje y, probablemente, su interpretación por parte del productor:

v.1102 Violo mio Cid, tomós' a maravillar:
 v.1340 Alçó la mano diestra, el rey se santigó:
 v.1515 En el ombro lo saluda, ca tal es su usaje:

⁷¹ Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 1964, p. 57, 2 vols. La traducción al catalán actual sería la siguiente: «Toques la viola malament i cantes pijor des del començament fins a la fi; al meu albir no saps finir a la tonada del bretó. Mal t'ensenyà qui et mostrà menejar els dits i l'arc; no saps ballar ni fer jocs de mans a guisa de joglar gascó. Mai no t'escolto dir cap mena de sirventesos ni balades; no t'ixen des morros bons estribots, retronxes ni tençons».

⁷² Dámaso Alonso, «El anuncio del estilo directo en el *Poema de Mio Cid* y en la épica francesa», *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1972, p. 206.

⁷³ Carmen Marimón, *Los elementos de la comunicación en la Literatura castellana medieval*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999.

- v.1747 Mio Cid fincó ant'ellas, tovo la rienda al cavallo:
 v.2330 Mio Cid don Rodrigo sonrisando salió:

Como comenta acertadamente Disalvo⁷⁴, de esta manera se subraya el valor de “espectacularidad” del Cantar que invita a participar a los espectadores.

El orador, por su parte, contaba entre los recursos del arte con técnicas dramatizadoras como la *sermocinatio*, que, sin embargo, debían ser utilizadas para evitar el estilo imitativo de los histriones, como vimos anteriormente. Evangelina Rodríguez se refiere, en un artículo sobre el gesto y la expresión en *La Celestina*⁷⁵ al conocimiento que el “orador moderno” debía tener de esas técnicas retóricas dramatizadoras como la *evidentia o ecfrasis* y, desde luego, la *sermocinatio*, especialmente para expresar las pasiones y los afectos.

La *actio* juglaresca, frente a la regulación gestual que supone la *actio* retórica, y muy alejada del inmovilismo del gesto simbólico, puso en evidencia el poder de lo dinámico, la fuerza de la palabra incontrolada⁷⁶ que el productor múltiple hacía valer exitosamente y que, como María Corti⁷⁷ ha señalado, llegó a conformar un ‘anti-modelo’ enfrentado al ‘modelo’ basado en el estatismo y el silencio. Parece, pues, lógico que cuando los predicadores⁷⁸ y los primeros productores letrados en lengua romance, lo que denominamos el Mester de Clerecía⁷⁹, necesitaron comunicarse oralmente con el pueblo buscaran, por lo que se refiere a la actuación, no tanto los preceptos retóricos, que, sin embargo, fueron fundamentales para la construcción de sus discursos, sino el modelo vivo de la actuación juglaresca, cuya eficacia comunicativa era puesta de manifiesto en cada nueva actuación. Además, como señala Dronke, las canciones y las danzas populares, procedentes muchas ellas del mundo hispa-

⁷⁴ *Op. cit.*, p. 75.

⁷⁵ Vid. Evangelina Rodríguez Cuadros, «Retórica y dramaturgia del gesto y la expresión en *Celestina*», *Theatralia*, 10 (2008), pp. 47 y ss.

⁷⁶ Vid. Stephen G Nichols, «Voice and Writing in Augustine and in the Troubadour Lyric», en A. N. Doane y Carol Braun Pasternack (eds.), *Vox intexta. Orality and Textuality in the Middle Ages*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1991, pp. 137-161.

⁷⁷ María Corti, «Oralità bifronte», *Strumenti Critici*, 53 (1987), pp. 10-14.

⁷⁸ Sobre la predicación medieval son imprescindibles los trabajos de Pedro M. Cátedra. Sobre la relación con la retórica, *vid.* Pedro M. Cátedra, «Arte y partes en la predicación medieval», en Antonio Rubio Flores, María Luisa Dañoibeitia Fernández, Manuel José Alonso García (coords.) *Literatura y cristiandad homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez (con motivo de su jubilación): (estudios sobre hagiografía, mariología, épica, y retórica)*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 649-662.

⁷⁹ Sobre las relaciones entre lo culto y lo popular en el Mester de Clerecía, *vid.* Isabel Uria Maqua, «La forma de difusión y el público de los poemas del Mester de Clerecía en el siglo XIII», *Glosa*, 1 (1990), pp. 99-116; Sofía Carrizo Rueda, «Textos de clerecía y de la lírica cortesana y la cuestión de lo oficial y lo popular», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XLIV (1989), pp. 27-35. Finalmente, para una definición del concepto, *vid.* Nicasio Salvador Miguel, «“Mester de Clerecía”, marbete caracterizador de un género literario», *Revista de literatura*, tomo 41, 82 (1979), pp. 5-30

norromano, se siguieron representando durante toda la Edad Media y sus técnicas siguieron existiendo a pesar de la oposición de los moralistas romanos y cristianos⁸⁰ por lo que, en realidad, nunca debió perderse del todo la presencia de los actores y la visión de su gestualidad dramática.

En efecto, son muchos los testimonios en los que se hace evidente la ascunción por parte de estos individuos de técnicas que no tienen otro origen que la actuación juglaresca⁸¹ Como señala Massip al referirse a la evolución del trabajo actoral en los dramas religiosos, entre los siglos X y XIII se abandona la producción redundante de signos y «s'estableix una interacció entre el codi verbal i el gestual que permet "imitar" mes ajustadament la possible actitud del personatge»⁸². Y, evidentemente, qué mejor referente que el juglar, dominador de técnicas teatrales y expresivas.

En los siguientes textos de *Los milagros de Nuestra Señora* y la *Vida de San Millán de la Cogolla*, de Gonzalo de Berceo, no es difícil encontrar huellas de la actuación predicatoria:

En figura de toro que es escalentado,
cavando con los pies, el cejo demudado,
con fiera cornadura, muy sañoso e irado,
paróseli delante el traïdor provado (c. 466).

Faziéli el demonio dezir grandes locuras,
avueeltas de los dichos fazié otras orruras;
avié la maletía muchas malas naturas,
ond'fazié el enfermo muchas malas figuras (c. 158).

En ambos se trata de una descripción histriónica de acciones. En el primer caso dominan los verbos de movimiento –cavando, paróseli– y los adjetivos actitudinales, algunos de ellos intensificados –demudado, muy sañoso e irado– lo que proporciona una vivacidad y una gran intensidad plástica a los movimientos. En el segundo texto, de nuevo un verbo de acción, que en este caso es siempre fazer –faziéli, fazié–, va unido a léxico muy expresivo de polaridad negativa –locuras, orruras, malas naturas, malas figuras– que invitan sin lugar a dudas a la representación.

El juglar personifica una forma popular y efectiva de actuación que desde la ortodoxia doctrinal se pretende encauzar hacia la

⁸⁰ Peter Dronke, *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, Seix-Barral, 1978, p. 18.

⁸¹ Vid. Carla Casagrande y Silvana Vecchio, «Clercs et jongleurs dans la société médiévale», *Annales ESC*, 34,5, 1979, pp. 913-928.

⁸² Francesc Massip, «L'actor en l'espectacle medieval», en *La teatralidad medieval y su supervivencia*, Elx, Ajuntament d'Elx - Instituto de Cultura Juan Gil-Albert - Excma. Diputación Provincial de Alicante, 1998, pp. 33-34. Sobre la vitalidad de la dramatización en la liturgia y en las lecturas monásticas, ver Pedro M. Cátedra, *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media. Estudios sobre prácticas literarias y culturales*, Madrid, Gredos, 2005.

predicación cristiana. Una prueba de ello es, como muestra Valeria Bertolucci⁸³, la rehabilitación de los juglares que realiza el papa Alessandro II, cuya finalidad es, precisamente, aprovechar sus conocimientos y su popularidad para atraer a los peregrinos hacia los santuarios y monasterios. Así, por ejemplo, Ramon Llull⁸⁴, a pesar de las reticencias que mostró ante la actividad juglaresca, fue capaz de reconocer sin embargo su poder de comunicación y no dudó en requerirla para la difusión del mensaje cristiano:

car molt he gran desitg que vèes juglars vertaders qui loassen so qui fa a loar e blasmassen so qui fa blasmar (p. 99)

Los predicadores, confirma Mullet⁸⁵, utilizaban «técnicas teatrales y superficiales para popularizar y extender el Cristianismo, y, en ese proceso, contribuían a formar la cultura popular [...]». Situado ante un auditorio que poco tiene que ver con el que escuchó los discursos de los oradores clásicos, el productor letrado en lengua romance debió también utilizar los modos expresivos y significativos del juglar para dar a su mensaje la forma final. En el momento de la pronunciación, igual que los juglares y como debieron hacer los antiguos oradores, convierte también a su cuerpo en la mediación física que hace posible el intercambio del mensaje; él es, también, depósito del mensaje, productor y propagador. A pesar de que sabemos poco de los gestos y la vocalización que llevaron a cabo, la constancia del mundo oral en el que estaban insertos, unida a las repetidas alusiones que encontramos en sus obras a la tarea juglaresca, con la que se comparan en numerosas ocasiones, nos hacen suponer que estos hombres gesticulaban y modelaban sus voces durante la pronunciación como los juglares para conseguir, también ellos, la atención del público. No por repetidos dejan de ser significativos los versos de Gonzalo de Berceo en la *Vida de Santo Domingo de Silos* y Juan Ruiz en *Libro de Buen Amor*⁸⁶, en relación con su tarea:

Querémosvos un otro libriello començar,
e de los sus milagors algunos renunçar,
los que Dios en su vida quiso por él mostrar,

⁸³ Valeria Bertolucci Pizzorusso, «Per una tipologia dei miracoli del giullare», en Alonso García, José Manuel *et al.* (eds.): *Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 363-376. En la misma línea está el trabajo de Elvira Fidalgo «“Joculatores qui cantant gesta principum et vitas sanctorum”»: as *Cantigas de Santa María*, entre a lírica e a épica», en *Homenaxe ó Profesor Camilo Flores*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, 1999, pp. 318-334.

⁸⁴ Ramon Llull, *Llibre de la Contemplació en Deu*, Palma de Mallorca, Miquel Font, vol. IV, 1992.

⁸⁵ Michael Mullet, *La cultura popular en la Baja Edad Media*, Barcelona Crítica, 1990, p. 59.

⁸⁶ Todas las citas del *Libro de Buen Amor* se refieren a la edición de Jaques Joret, Madrid, Clásicos castellanos, 1981.

cuyos juglares somos, él nos deñe guiar. (c. 289)
 Señores, hevos servido con poca sabiduría,
 por vos dar solaz a todos, *fablévos en juglaría; (c. 1633)*

En Berceo es muy frecuente el uso explícito de voz y expresividad gestual que invita a la dramatización, como ocurre en el siguiente fragmento del “Milagro de Teófilo”, perteneciente a *Los milagros de Nuestra Señora* en el que los vocativos desesperados –Madre, Madre Sancta– se acompañan de gestos referidos a movimientos violentos de ojos, cabeza, puños y pecho.

Semejaban sus ojos dos fuentes perennales,
 heria con su cabeza en los duros cantales,
 sus puños en sus pechos daban golpes atales;
 decía: Válasme, Madre, como a otros vales.

Válasme, Madre santa, escucha mis clamores,
 Tú que haces cosas tales y otras mucho mayores:
 Tu que sabes mi cuita y entiendes mis dolores,
 Non me olvides, *Tú*, Madre, solaz de pecadores. (c. 808-809)

El uso de los gestos y las voces debió ser, precisamente, uno de los recursos con los que el productor se aseguraba la conexión con el público mostrando cercanía y pudiendo competir, así, con los juglares en su propio terreno, que no es otro que el del centro mismo de la vida comunitaria. Los animados diálogos y las vívidas descripciones son frecuentes en las obras de Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor* o Alfonso Martínez de Toledo, *Corbacho*⁸⁷:

et desde que cató a una parte et a otra et non vio cosa viva, bolvió los ojos contra su muger muy bravamente et díxol con grand saña, teniendo la espada en mano:

—Levantadvos et datme agua a las manos (p. 200)

La Chata endiablada,
 ¡que Sant Illán la confonda!,
 arrojóme la cayada
 e rodeóme la fonda,
 enaventome el pedrero:
 ‘Par el Padre verdadero
 tú m’pagarás oy la ronda’. (c. 963)

⁸⁷ Todas las citas del *Corbacho* se refieren a la edición de Joaquín González Muela, Madrid, Castalia, 1985.

Yten, por un huevo dará bozes como loca e fenchirá a todos los de su casa de ponçoña. ‘¿Qué se fizo este huevo? ¿Quién lo tomó? ¿Quién lo levo? ¿Adóle este huevo? Aunque vedes que es blanco, quiçá negro será oy este huevo. ¡Putá, fija de puta! Dime, ¿quién tomó este huevo?... ’ (p. 124)

El primer texto, por ejemplo, es de una extraordinaria dramatización. El dinamismo se centra en la voz –dixol con gran saña–, y en la vista –cató a una parte et a otra, bolvió los ojos–, en contraste con una postura estática de amenaza –teniendo la espada en mano– que se consumará en un acto de habla directivo introducido por el gesto amenazante y sin verbo diciendo: «[yo te ordeno que] te levantes y me des agua a las manos». En realidad el fragmento descriptivo que precede a la intervención podría considerarse casi una acotación teatral pues su función textual es organizar la escena y establecer la distancia jerárquica entre los intervinientes: el marido ciego de ira y cargado de violencia y ella agachada en posición sumisa. En cuanto a los otros dos textos, el uso de exclamaciones e interrogaciones que imitan la entonación del habla, el estilo directo, la repetición, el uso de la primera y segunda personas, los vocativos, el vocabulario rústico y popular, los juramentos, los verbos de movimiento, la síntesis y la simplicidad sintáctica que implican rapidez, etc., los sitúan muy cerca de la representación y lejos, desde luego, de la moderación en la gestualidad que proponen los preceptos de la *actio* retórica.

No debemos olvidar que, a pesar de la escritura, el discurso de los primeros autores en lengua romance estaba profundamente vinculado a la oralidad, única forma de existencia hasta entonces de la lengua en la que, finalmente, se habían decidido a escribir. Las lenguas romances existieron durante la mayor parte de su período de formación exclusivamente en las voces de sus hablantes, unidas, pues, inevitablemente, a sus movimientos corporales, a los gestos que la costumbre había asociado a cada expresión. Es muy probable que cada exclamación, cada diálogo, cada vívida descripción estuviese acompañada por un movimiento seguro de las manos, de los brazos, por un tono de voz reconocible, por un movimiento corporal fácilmente identificable por productor y receptores.

Ciertamente, durante la Edad Media, los estamentos de poder implantaron un rígido control ideológico sobre el cuerpo que dio lugar al establecimiento de una gestualidad arquetípica y simbólica orientada a proporcionar una interpretación inequívoca del mensaje por parte de los auditorios. Controlar el cuerpo significaba poner límites, forzar la figura sobre la que gesto y lenguaje debían significar; pero como hemos podido comprobar, este control moral convivió con una gestualidad expresiva y dinámica, inseparable de las palabras, que hace intuir la existencia de una fina línea entre la norma y la evasión que no siempre debió mantenerse con estricta claridad. Si, como

señala Quiroga⁸⁸, la *actio* encarna los valores culturales, sociales, políticos e incluso religiosos de cada época, durante la Edad Media esto ocurrió incluso cuando esa actuación ya no respondía a las indicaciones del arte. Sea a través de los escasos y reelaborados preceptos la *actio* retórica, sea en forma de gestualidad simbólica, sea en la actuación inmediata del juglar o del predicador, el cuerpo humano no dejó nunca de ser el dominio plurisignificativo a través del cual los primeros mensajes en lengua romance pudieron transmitirse y ser comunicados y donde, finalmente, adquirieron todo su valor. Los colectivos, cultos o iletrados, encargados de la transmisión poética y doctrinal durante el medievo hispánico fueron plenamente conscientes de que el habla es, como señala McLuhan⁸⁹ «*la exteriorización de todos nuestros sentidos a un tiempo*» y que sólo con el concurso de todos esos factores se podía lograr el objetivo comunicativo. Las manifestaciones textuales de los primeros productores letrados en lengua romance dan testimonio del ejercicio integrador que fue para ellos comunicar; de su toma de conciencia, de la importancia del dominio experiencial de los hablantes con los que querían conectar; sabedores de que el significado de un discurso no depende sólo de las palabras, sino que es inseparable del marco cognitivo que le da sentido. Ni Aristóteles, ni Quintiliano, ni Berceo fueron obviamente conocedores de esta teorización fenomenológica, pero supieron que, sin darles cuerpo, los textos nunca podrían tener la transparencia comunicativa, ni la capacidad de seducir emocionalmente a sus auditorios que eran necesarios para cumplir sus objetivos. Gesto y cuerpo volvieron, en manos de los primeros productores cultos en lengua romance, a ser persuasivos y a conformar una nueva forma de “*actio*” muy lejos del foro, pero también de las nuevas formas de lectura que, algunos años después, traerá consigo la imprenta.

Recibido: 26/11/2013

Aceptado: 3/02/2014

⁸⁸ *Op. cit.*, p. 291.

⁸⁹ Marshall McLuhan, *La Galaxia Gutenberg*, Barcelona, Planeta, 1985.



DE LA *ACTIO* ORATORIA A LA GESTUALIDAD
 MEDIEVAL. EL TRIUNFO DEL DOMINIO “CUERPO”
 COMO MARCO PARA LA EXPRESIÓN POÉTICA

RESUMEN: La Retórica contó, desde sus primeras formulaciones, con dos operaciones relacionadas con el componente físico de la construcción del discurso: la memoria y la *actio*. La *actio*, fase final en la elaboración del discurso, da cuenta de las relaciones que *res* y *verba*, pensamiento y lenguaje mantienen con la experiencia corporal. El objetivo de este trabajo es estudiar cuál es el valor que se da a gesto y movimiento corporal en la Edad Media a través de la manera en que estos son tratados en los textos medievales castellanos –siglos XII-XV–; si en ellos es posible reconocer huellas de la *actio* retórica o si se hacen eco de nuevas formas o códigos de actuación. A pesar de la insistencia por parte de la Iglesia en el control del cuerpo y del gesto que lo dinamiza, la evidencia de que es imprescindible utilizarlos para comunicar oralmente un mensaje conducirá a un intento de regulación ideológica. Una vez más, la convivencia de cultura letrada y cultura popular dará lugar a la coexistencia, durante la Edad Media, de distintos modelos comunicativos y sistemas semióticos tanto lingüísticos –latín, lenguas romances– como no lingüísticos –*actio* retórica, *performance* actoral– que, en el caso de la Edad Media castellana, acabarán sincretizándose en el arte de clerecía de los siglos XIII-XIV.

PALABRAS CLAVE: Retórica, gestualidad medieval, cuerpo, *actio*, ideología.

FROM RHETORICAL *ACTIO* TO MEDIEVAL
 GESTURES. THE TRIUMPH OF DOMAIN “BODY”
 AS FRAMEWORK FOR POETIC EXPRESSION

ABSTRACT: Rhetoric had, from its earliest formulations, two operations related to the physical component of the construction of discourse: *memory* and *actio*. The *actio*, final phase in the development of speech, deals with the relationships that *res* and *verba*, thought and language, have with body experience. The aim of this work is to study the value given to gesture and body movement in the Middle Ages by researching the way these are treated in Castilian medieval texts –XII–XV–, if can be recognized traces of the rhetorical *actio* or they echo new forms or codes of practice. Despite the insistence of the church in the control of body and gesture, the evidence that is necessary to use them to communicate orally a message will lead to an attempt to ideological regulation. Again, the coexistence of literate and popular will lead to the coexistence, during the Middle Ages, of different communication models and semiotic systems, linguistics –Latin, Romance languages– and non linguistic –rhetorical *actio*, acting performance–, which, in the case of the Spanish Middle Ages, will end up in the art of clergy of the XIIIth and XIVth centuries.

KEYWORDS: Rhetoric, Medieval Gesture, Body, *Actio*, Ideology.