

Actas del
IX Congreso Internacional
de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval

(A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)

II

Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval, 2005.

© Carmen Parrilla
© Mercedes Pampín
© Toxosoutos, S.L.

Primera edición, agosto 2005

© Toxosoutos, S.L.
Chan de Maroñas, 2
Obre - 15217 Noia (A Coruña)
Tfno.: 981 823855
Fax.: 981 821690
Correo electrónico: editorial@toxosoutos.com
Local en la red: www.toxosoutos.com

I.S.B.N. obra conjunta: 84-96259-72-2
I.S.B.N. volumen: 84-96259-74-9
Depósito legal: C-2072-2005

Impreso por Gráficas Sementeira, S.A. - Noia
Reservados todos los derechos

La semántica del gesto en el *Libro de Alexandre*

Gemma Gorga López
Universitat de Barcelona

Basta con un pequeño paseo por el arte medieval para advertir la importancia concedida al gesto: caballeros tirando de sus largas barbas, mujeres arañándose la cara, pecadores agitando sus brazos entre las llamas del infierno, desfiles de penitentes flagelándose, mimos ejecutando malabarismos, diablos sufriendo convulsiones... Más allá de su innegable impacto visual, estos movimientos del cuerpo humano están repletos de significados adicionales más o menos evidentes. Porque en la civilización medieval, el *gesto* es también (y ante todo) un *signo*, un *indicio* que apunta a otra realidad que espera ser descifrada.¹ Para decirlo con pocas palabras, el alma habla con el cuerpo; el cuerpo se convierte en la voz del alma.² Por el gesto, las pasiones más íntimas del ser humano se materializan y concretan. Las palabras pueden mentir, pero el movimiento corporal traduce con absoluta fidelidad el carácter de la persona. Ampliando un poco el refrán, podríamos decir que el gesto es el espejo del alma. Pero no sólo eso, sino que trabajando el gesto —educándolo, afinándolo— se puede incidir en la personalidad, ya que, como recuerda San Bernardo, por medio de una adecuada disciplina y pedagogía gestuales el hombre endereza su espíritu y cultiva las virtudes cristianas.

Los gestos representados en el arte medieval son gestos “domesticados”. Lo que interesa plasmar no es tanto el gesto único e irrepetible de un individuo aislado, cuanto el gesto simbólico en el

¹ Zumthor habla de “una escritura del cuerpo”, *La letra y la voz*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 295.

² Según San Ambrosio, el movimiento del cuerpo es la voz del espíritu. Citado por J. C. Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Gallimard, París, 1990, p. 69.

que toda la comunidad se mira y reconoce. El espectador de la Edad Media es capaz de “leer” ese alfabeto gestual y captar el significado profundo de las imágenes representadas, en las cuales todo tiene su precisa razón de ser, desde la posición de la cabeza o el juego de las manos hasta, incluso, el movimiento de los pies.³

Ahora bien, ¿cómo estudiar un fenómeno tan efímero como el gesto?, ¿cómo apresar el movimiento del cuerpo más allá del instante fugaz en que se ejecuta?, ¿dónde buscar las huellas o los restos que permitan reconstruirlo? Contemplando el arte medieval, tan antropomórfico, no parece tarea difícil, ya que el cuerpo humano –con su consiguiente gestualidad– lo invade todo: ángeles y demonios toman apariencia mortal; Dios aparece simbólicamente condensado en una mano que surge de las alturas; incluso aquellas almas que San Miguel pesa pacientemente en su balanza suelen representarse como personas en miniatura. Y ya sabemos que, donde hay cuerpo, hay gesto. Pero más allá de la evidencia de las artes plásticas, también la literatura explota la potencialidad expresiva del gesto (no olvidemos, además, que el gesto puede ser adoptado por el recitador en el momento de la *performance*).

Vamos a intentar descifrar el alfabeto gestual del *Libro de Alexandre*. Es evidente que al anónimo autor de este poema le interesa poco la apariencia física de los personajes. Tenemos que esperar más de cien estrofas para leer un retrato del protagonista (cc.149-151) –retrato, por cierto, nada individualizado y en todo coincidente con el prototipo de héroe y guerrero–. En cuanto a la descripción de Talestris, reina de las Amazonas, respeta el obligado orden descendente y tono laudatorio que solía utilizarse para celebrar a una mujer hermosa. Así pues, retrato del héroe, retrato de la bella: he aquí dos ejercicios de retórica escolar sin demasiada originalidad.⁴

³ Estamos ante un factor de comunicación y también de cohesión social, ya que cada grupo humano, cada *ordo*, posee su propio sistema de gestos en el que se reconoce. Así, la gestualidad de un monje no es la de un caballero, ni la de éste coincide con la de un escolar, ni la del escolar con la de un mercader.

⁴ Según Chaytor, esta caracterización poco perfilada de los personajes es típica de la literatura oral: “the audience wanted a story with plenty of action and movement; the story, as a

Mayor interés demuestra, sin embargo, por la configuración moral y por las complejas relaciones humanas y sociales que se tejen entre los protagonistas de la historia –básicamente, relaciones de poder, sumisión, admiración, terror y respeto–. Con un gran sentido de la economía artística y de la plasticidad, el autor evita una caracterización apriorística y deja que sean los gestos del propio personaje los que nos hablen de él. ¿Qué mejor manera de conocer los movimientos anímicos del emperador macedónico que por medio de sus movimientos corporales? El gesto es la llave que nos abre las puertas de su compleja personalidad (compleja y escurridiza, puesto que todavía no sabemos muy bien si debemos admirarlo o condenarlo, si constituye un *exemplum* positivo de valentía o uno negativo de soberbia).

En principio, la gestualidad descrita en el *Libro de Alexandre* nos depara pocas sorpresas, ya que, o bien esconde un significado claramente simbólico (cifrado, sobre todo, en manos y miradas), o bien aparece ritualizada y contenida hasta el hieratismo (sobre todo, en la representación de ciertas ceremonias públicas). Contemplemos más de cerca ambos aspectos.

La expresividad corporal se concentra en dos elementos privilegiados –las manos y el juego de los ojos– y en dos elementos secundarios –la cabeza y las rodillas–, todos ellos portadores de significados simbólicos de fácil interpretación. El valor emblemático de la mano –rastreada ya desde el Paleolítico– adquiere con la civilización judeocristiana pleno reconocimiento. Si en la pintura medieval la mano de Dios aparece entre las nubes sugiriendo la omnipotencia del Creador, en el *Libro de Alexandre* hay también

rule, showed no great command of character drawing; this was left to the reciter for portrayal by change of voice and gesture". H. J. Chaytor, *From Script to Print*, Sidgwick & Jackson, Londres, 1966, p. 3. También Zumthor ("el gesto contribuía, junto con la voz, a fijar, o incluso componer, su sentido [el del texto]", P. Zumthor, ob. cit., p. 299) y Marimón Llorca ("la imaginación de los oyentes es estimulada gracias a la voz y los gestos de un individuo capaz de hacer visibles a los ojos de su auditorio las imágenes de su historia". C. Marimón Llorca, *Los elementos de la comunicación en la literatura castellana medieval*, Universidad de Alicante, Alicante, 1998, p. 124. Es posible que el autor confiara en que el aspecto borroso e indeterminado de ambas criaturas de ficción quedase mejor perfilado en el momento de la lectura en voz alta, cuando el recitador los hiciese revivir prestándoles su voz y su gesto.

algunas menciones a ella. Darío invoca el poder divino con estas palabras: “Señor, en cuya *mano* somos muertos e vivos” (1257c).⁵ Más adelante, Alejandro se refiere a Dios como aquél “en cuya *mano* yaze el toller e el dar” (2598a). También es habitual que la mano sea el instrumento visible que media entre Dios y el hombre: éste alza sus manos hacia el cielo en demanda de ayuda, de perdón o, simplemente, como símbolo de plegaria. Cuando los griegos llegan a Troya, “rindién graçias a Dios e açaavan sus *manos*” (451c). Antes de entrar en batalla con el emperador de los persas, Alejandro “tendió a Dios las *manos*, cató a suso fito” (962a). Por último, Darío inicia el duelo por su mujer con un gesto inequívoco: “alçó a Dios las *manos*, oró de tal manera” (1256d).

Lo más sorprendente, sin embargo, es que a lo largo de la narración la imagen de la mano se asocia con mayor frecuencia al protagonista que a la divinidad, hecho que tal vez deba entenderse como expresión de la insaciable ansia de poder que consume al emperador macedónico. Así, las manos de Alejandro acaban por desplazar a las de Dios. Ya al comienzo de la obra, el narrador nos presenta a Alejandro como aquél que “conquiso tod’el mundo, metiólo so su *mano*” (5c). La rendición y sometimiento de los atenienses capitaneados por Demóstenes se resuelve con una nueva mención a la mano: “enbïaron al rey omnes entremedianos: / ques conocían culpa, metiéndose en sus *manos*” (214ab). En fin, el valor de la mano como símbolo de poder queda perfectamente sintetizado en un par de estrofas que prefiguran el pecado de soberbia que le precipitará a la muerte (y, tal vez, a la condena moral). Un mensajero llegado ante Alejandro le habla con estas palabras:

Si toviesses la *mano diestra* en oriente,
la *siniestra* en cabo de todo occidente,
todo lo ál yoguiese en el tu cosimente,
tú no seriés pagado, segund mío ençiente.
[...]

⁵ Todas las citas del *Libro de Alexandre* se realizan por la edición de Jesús Cañas, Cátedra, Madrid, 1988.

En cabo si oviesses licencia o vagar,
 aún querriás de tu grado en las nuves pujar,
 querriás de su ofiçio el sol deseredar,
 tú querriás de tu *mano* el mundo alumbrar. (1919, 1921)

El autor del *Libro de Alexandre* utiliza a menudo el gesto como estrategia de condensación, ya que le permite sintetizar muy gráficamente las complejas redes afectivas que unen a los personajes. Bajar la mirada, agachar la cabeza o arrodillarse ante alguien son prácticas habituales que revelan sumisión y acatamiento. El respeto que Alejandro profesa por su maestro Aristóteles se pone de manifiesto en ese tímido esconder los ojos cuando está en su presencia (“el infant al maestro no l’osava catar”, 37a). El terror que infunde la figura del emperador macedónico impide a los mensajeros de Darío mirarlo a la cara (“fueron los messageros fierament espantados, / faziánse deste dicho todos maravillados, / que sólo por catarlo non eran y osados”, 144abc). Por su parte, a los traidores los delata la imposibilidad de sostener la mirada de Alejandro:

non podién su nemiga complir los perjurados,
 vergüença, más que miedo, lo tenié enbargados;
 quando vinién ant’él eran envergonçados,
 ca ojos de señor fuertes son e pesados. (1680)

Pero lo curioso es que esta gestualidad simbólica, de naturaleza indudablemente cultural, es asumida incluso por los animales. Al descender Alejandro al fondo del mar dentro de una cuba de vidrio, los peces lo reconocen como señor y agachan la cabeza en señal de pleitesía (“tanto es acogían al røy los pescados / como si los oviessse por armas subjugados; / vinién fasta la cuba todos cabeztornados, 2314abc). También el caballo Bucéfalo, indomable y salvaje hasta ese momento, se humilla ante el emperador con una genuflexión al más puro estilo feudal (“Buçifal, quand lo vido, enclinó los jenojos, / encorvó la cabeça e abaxó los ojos”, 116bc).⁶ Estos gestos absolutamente tipificados y comunes son

⁶ Esta escena de Bucéfalo recuerda el episodio del león del *Cantar de mio Cid*, cuando el animal agacha la cabeza ante la sola mirada del héroe castellano: “Mio Cid fincó el cobdo, en pie se levantó, / el manto trae al cuello, e adeliñó pora’l león; / el león, cuando lo vio, assí envergonçó, / ante mio Cid la cabeça premió e el rostro fincó”, *Cantar de Mio Cid*, ed. de A. Montaner, Crítica, Barcelona, 1993, vv. 2296-2299.

los que más gustan a un público medieval, cuyo placer se cifra, más que en el descubrimiento, en el reconocimiento.

Todos estos movimientos corporales poseen, además de un valor simbólico y funcional, una innegable dimensión estética. Hay gestos que se ejecutan con la precisión y la belleza de una coreografía, gestos altamente ritualizados que se desarrollan según un plan milimétrico que no deja espacio a la improvisación. Desde luego, la ceremonia de la investidura figura entre las gestualmente más reglamentadas:

Quand la oraçión ovo el infant acabada,
 enclinó los ynojos e besó en la grada,
 desent alçós un poco e çñós la espada (123abc)

También las relaciones que en público escenifican hombres y mujeres ópresididas siempre por la más exquisita cortesíaó invitan a desplegar una hermosa danza gestual. Así se describe el encuentro entre Alejandro y la reina de las amazonas:

El rëy Alexandre salióla reçibir,
 muchol plogó a ella quando lo vio venir;
 estendieron las diestras, fuéronselas ferir,
 besáronse los ombros por la salva complir.
 El rey fue palaçiano, prísola por la rienda,
 por mejor ospedarla, levóla a su tienda (1880, 1881ab)

Estamos ante gestos domesticados en grado extremo. Aunque traduzcan emociones en principio difícilmente controlables, más propicias a la explosión anímica y al descontrol que al autodominio (por ejemplo, el dolor ante la muerte de una persona querida, la rabia ante una ofensa, la impotencia ante una pérdida terrible), la respuesta gestual es siempre contenida y mesurada. Es de sobras conocida la costumbre caballeresca de mesarse la barba, gesto al que recurre Darío al verse obligado, por segunda vez, a huir del campo de batalla (“tirando de sus barbas, de todos postrimero”, 1420c). Pero, sin duda, un momento especialmente propicio a la intensificación gestual es el de la muerte. Como ha recordado P. Ariès, el hombre medieval no moría de cualquier manera. En primer lugar, conocía su suerte por anticipado –gra-

cias a un sueño, una premonición o una advertencia—, lo cual le daba tiempo a prepararse y preparar a quienes le rodeaban. En segundo lugar, la muerte solía desarrollarse en público según una ceremonia bien organizada y planificada: “la muerte era una cosa absolutamente simple [...]. Gestos que vienen dictados por las antiguas costumbres, gestos rituales que hay que hacer cuando uno va a morir”.⁷ En relación al tema que nos interesa, la muerte se desarrolla en dos grandes capítulos: uno, la disposición del cuerpo moribundo; dos, el llanto de los supervivientes. Ninguno de estos capítulos se confía al azar.

El cuerpo yacente no puede adoptar cualquier posición: hay que seguir vigilando atentamente el gesto tras la muerte, como se ha vigilado en vida. Porque el gesto es pura elocuencia. De acuerdo con la costumbre, el cadáver de Darío se recompone y se coloca en la posición que corresponde a su rango: especial

Tolléronle la sangre e los paños untados,
vistiéronle vestidos, valdoquis muy honrados,
calçáronle espuelas con çapatos dorados,
non comprarián las luas aver de dos casados.
Pusiéronle corona clara e bien broñida,
—en cabeça de omne nunca fuera metida—,
de fin'oro obrada, de piedras bien bastida,
mejor non la tovierá en toda la su vida.
El rëy Alexandre púsolo en el lecho,
pusol çebtro en mano, —e fizo grant derecho—,
tornó en pïedat, olvidó el despecho,
non serié tan bien si al oviese fecho. (1773-1775)

Por su parte, cuando Alejandro siente que ha llegado su hora, manda que lo acuesten en el suelo, según la costumbre medieval:

Acostó la cabeça sobre un façeruelo,
non serié omne bivo que non oviesse duelo;
mandó que lo echassen del lecho en el suelo,
ca avié ya travado del alma el anzuelo (2646)

En cuanto al duelo que realizan los supervivientes, no es necesario que sea sentido, basta con que lo parezca. La tristeza está

⁷ P. Ariès, *Historia de la muerte en Occidente*, El Acanalado, Barcelona, 2000, p. 28.

gestualmente codificada con una serie de actos como llorar, arañarse la cara y el pecho, gritar, desmayarse, automutilarse... Ésta es la escenografía sobre la cual se desarrolla la muerte, una escenografía que quiere dar a entender la impotencia y la cólera que despierta este hecho inevitable. En el *Libro de Alexandre*, los griegos expresan su dolor por el fallecimiento de Patroclo por medio de un conjunto de expresiones gestuales controladas:

Tirava de sus pelos, rompiéise las mexiellas;
con ambos los sus puños batié las mançaniellas;
los griegos en sus caras fazién malas manziellas,
afilavan las capas, descosién las capiellas.
Firié en su cabeça Achilles con su mano (648, 649a)

Hasta ahora hemos visto cómo el autor del *Libro de Alexandre* recurre a gestos simbólicos –de manos, ojos, cabeza, rodillas– y a gestos altamente ritualizados –ceremonia de investidura, relaciones corteses, lamentaciones ante la muerte– para dotar al texto de una mayor plasticidad y, posiblemente, para reforzar el impacto de su narración en el caso de que ésta estuviera destinada a una lectura o recitación en voz alta.⁸ Pero hay un punto en que el empleo de la corporalidad es profundamente original y significativo.

⁸ La atención concedida al gesto en esta y otras obras del mester de clerecía parece sugerir que estaban destinadas a una lectura pública en voz alta. Es lógico pensar que el recitador “prestase” su cuerpo para dar vida a las indicaciones gestuales del texto. En principio, no importa que la obra haya sido pensada y elaborada desde la escritura para que, en el momento de la *performance*, dicha obra se transmita oralmente por medio de una voz y un cuerpo. En cualquier caso, el tema es demasiado complejo como para ser despatchado en una nota a pie de página. Para un examen de la cuestión, pueden verse, entre otros, R. Ménendez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Espasa Calpe, Madrid, 1991; I. Uría, *Panorama crítico del mester de clerecía*, Castalia, Madrid, 2000; R. M. Walker, “Oral Delivery or Private Reading? A Contribution to the Debate on the Dissemination of Medieval Literature”, *Forum for Modern Language Studies*, 7, 1 (1971), pp. 36-42; I. Arellano, “Elementos de dramaticidad en la obra de Gonzalo de Berceo”, en *La hermosa cobertura. Lecciones de Literatura Medieval*, ed. de F. Crossas, Eunsa, Navarra, 2000, pp. 9-34; C. Marimón Llorca, ob. cit., M. Moner, “Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos”, *Edad de Oro*, 7 (1988), pp. 119-127 y *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Casa Velázquez, Madrid, 1989; R. Crosby, “Oral delivery in the Middle Ages”, *Speculum*, 11 (1936), pp. 88-110; G. B. Gybbon-Monypenny, “The Spanish Mester de clerecía and its Intended Public: Concerning the Validity as Evidence of Passages of Direct Adress to the Audience”, *Medieval Miscellany Presented to Eugène Vinaver*, Manchester University Press, New York, 1965, pp. 230-244; y P. Zumthor, “Poésie et vocalité au Moyen Age”, *Oralité médiévale. Cahiers de Littérature Orale*, 36 (1994), pp. 23-34.

Para el hombre de la Edad Media, toda la gestualidad humana puede reducirse, en última instancia, a dos grandes categorías, cada una de las cuales se acompaña de su correspondiente valoración moral:⁹ por un lado, una gestualidad contenida, mesurada y tranquila, propia de la gente de bien; por otro lado, una gestualidad violenta, excesiva y vehemente, propia de pecadores.¹⁰ En la pintura medieval, los diablos y condenados suelen exhibir movimientos corporales amplios, descoyuntados, con los miembros crispados y las articulaciones casi a punto de salirse. En fin, la viva imagen de la maldad y el horror. Los santos y bienaventurados, en cambio, se nos ofrecen en actitud recatada, con los brazos pegados al cuerpo, interpretando movimientos suaves y armónicos.

En los escritos de los Padres de la Iglesia –influidos posiblemente por el ideal estoico de la *temperantia*–, se condena sistemáticamente la gesticulación exagerada, al entender que no hace más que traducir una interioridad azotada por las pasiones. Las muecas del juglar, los ademanes histéricos de la plañidera, la incontinencia gestual del histrión, los movimientos excesivos de la prostituta despiertan recelos y son rechazados como signos de desorden moral. En todos estos casos, el *gesto* se convierte –degenera– en *gesticulación*. Una vez más, la virtud se sitúa en un justo medio entre el exceso y el defecto, entre la agitación nerviosa del histrión y el estatismo mudo de la estatua. ¿Qué tiene que ver todo esto con el *Libro de Alexandre*?

Los estudiosos de esta obra castellana no se ponen de acuerdo sobre si la actitud final del autor hacia su héroe es de admiración o de censura, si éticamente lo salva o lo castiga. En palabras de Carlos García Gual, “es lícito interrogarse si, condenado por su

⁹ Como señala Shmitt, ob. cit., p. 37, “l’un des caractères les plus durables de la réflexion sur les gestes en Occident est sa dimension morale: définir une norme du geste, dire ceux qui sont bons et ceux qui sont mauvais”.

¹⁰ Lo comenta M. Barasch a propósito de algunas pinturas italianas de finales del siglo XIII que representan el Juicio Final: “while the elect are quiet and restrained, the damned often perform violent and dissonant movements”, M. Barasch, *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, University Press, New York, 1976, p. 1. Comp. con el episodio del infierno en el *Libro de Alexandre* (2339-2423).

afán de saber más y más, el impetuoso Alejandro merecería figurar en el infierno como un compañero del Ulises dantesco, o si, por piedad hacia su héroe, el poeta le hubiera reservado, de tener espacio para ello, un destino mejor, como corresponde a su grandeza humana y a su ejemplaridad heroica”.¹¹ Mientras que R. S. Willis y M. R. Lida de Malkiel defienden esta segunda opción —es decir, que en el *Libro de Alexandre* prevalece la admiración del autor hacia su héroe—, I. Michael se inclina por la lectura contraria —es decir, imposición de una condena—.¹² Asumiendo que tal vez no exista una respuesta capaz de resolver satisfactoriamente esta (¿buscada?) ambigüedad,¹³ veamos si el estudio de los gestos del emperador macedónico —contemplados desde la perspectiva más amplia de las reflexiones teóricas— aporta alguna pista.

Desde sus primeras apariciones en escena, los movimientos corporales del jovencísimo Alejandro revelan ya un carácter impaciente, apasionado y orgulloso. Lo vemos mordiendo los labios, retorciéndose los dedos y haciendo rechinar los dientes, signos inequívocos de su incomodidad y nerviosismo ante la difícil situación política que atraviesa su país (y signos inequívocos, igualmente, de unos destellos de soberbia que empiezan a apuntar en su personalidad):¹⁴

¹¹ C. García Gual, “Alejandro entre la historia y el mito”, en *Literatura y fantasía en la Edad Media*, ed. de J. Paredes Núñez, Universidad de Granada, Granada, 1989, p. 44.

¹² R. S. Willis, “The Artistry and Enigmas of the *Libro de Alexandre*: a Review Article”, *Hispanic Review*, 42 (1974), pp. 33-42; M. R. Lida, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1983; I. Michael, “Interpretation of the *Libro de Alexandre*: the Authors Attitude Towards his Hero’s Death”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 37 (1960), pp. 205-214.

¹³ “There is, of course, a definite duality in the author’s outlook: on the one hand he has a strong personal admiration for his hero’s secular achievements; on the other, he has a powerful moralistic purpose which emerges in many comments and digressions” (I. Michael, ob. cit., p.205). Las palabras de M. R. Lida, ob. cit., p. 173, apuntan en la misma dirección: “Es sabido que en la leyenda de Alejandro convergen dos puntos de vista: el mundano, que le admira como parangón de hazañas, y el ascético, que le condena como ejemplo de la vanidad y desmesura terrenales”.

¹⁴ Según Schmitt, ob. cit., p. 140, la gesticulación inarmónica y violenta suele asociarse al vicio de la lujuria y al orgullo y, según Barasch, ob. cit., p. 57, la gesticulación vehemente revela “states of sin and damnation”.

El infant Alexandre, quando lo fue asmando,
 cambiósle la color, fues todo demudando;
 maguer que era blanco, negro se fue tornando;
 las tres partés del día bien estido callando.
 Comiés todos los labros con la gran follonía,
 semejava enfermo de fiera maletía (23, 24ab)
 Contendí el infante en este pensamiento,
 amolava los dientes como león fanbriento;
 tan bien moliá el fierro como si fues sarmiento (28abc)
 Revolviés' a menudo e retorçiés los dedos,
 non podié con la quexa los labros tener quedos (30ab)
 Los ojos teniá blancos e la color mudada,
 los cabellos en tuerto, la maxilla delgada,
 nos le tenié la çinta, viso yaziá colgada,
 podría caer en tierra de poca enpuxada. (34)

Por medio de este lenguaje no verbal de fácil decodificación, el lector conoce el malestar de Alejandro y su rabia por tener que pagar tributos a Darío, pero, sobre todo, comienza a intuir la gestación de un carácter airado y orgulloso que lo precipitará hacia un temprano –y tal vez merecido– final.¹⁵ Conviene no olvidar, por otra parte, que la iconografía medieval suele representar la ira bajo la apariencia de una figura humana, normalmente femenina, que se autolesiona mordiénose las manos o los labios, gesto este último que repite Alejandro en dos ocasiones en los fragmentos citados.

Séneca, en un tratado que va a ejercer una profunda influencia sobre los estudios de fisionomía posteriores, *De ira*, describe con gran plasticidad las señales inequívocas que revelan a la persona víctima de la cólera (único vicio que, según dice, resulta imposible de disimular, puesto que imprime sus huellas de manera visible en rostro y cuerpo). Cita, entre otras, “la cara sombría” y “el color roto” (comp. con los cambios de color que sufre el rostro de Alejandro),¹⁶ “los dientes aserrados” (comp. con ese “amolar los

¹⁵ Es interesante la observación de I. Michael, *The Treatment of Classical Material in the “Libro de Alexandre”*, University Press, Manchester, 1970, p. 70, en el sentido de que “the poet took many of these visible signs of anger from Gautier’s description, but expanded them considerably”.

dientes” del poema castellano), “los huesos torciéndose y crujiendo en sus articulaciones” (comp. con su retorcerse los dedos), la túnica “descuidada” (comp. con la cinta a punto de caérsele), “el cuerpo vacilante” (comp. con el paso tembloroso de Alejandro, que podría caer a tierra “de poca empuxada”)...¹⁷ Pero no es sólo esta sorprendente coincidencia entre los rasgos corporales que definen al iracundo y los que presenta Alejandro, sino que Séneca cita al emperador macedónico –hasta 4 veces en su brevísimo tratado– como ejemplo paradigmático de persona dominada por este vicio: “nadie tan propenso como él a la ira”,¹⁸ escribe.

Queda claro, pues, que la ira rompe la armonía corporal de quien la sufre y, en cierta medida, lo animaliza:¹⁹

Tomóle con la ira ravia al coraçón,
mayores saltos dava que çieruo nin león (1402ab)
Andava Alexandre como rayo irado (1410a)

En caso de que se acumulen varios gestos portadores de un mismo significado (de dolor, de alegría, de rabia...) obtenemos una especie de “gesto superlativo” por intensificación. Esto es lo que ocurre hacia el final del *Libro de Alexandre*, donde la creciente soberbia y desmesura del emperador comienza a traducirse en un desorden de movimientos corporales que sorprenden, no por su naturaleza, sino por su cantidad. En la copla 1983, se describe al héroe saltando nerviosamente antes de la batalla con Poro; en la 1986, lo vemos andando sin parar de un lado a otro (“de día nin de noche non quedó de andar”, 1986b); en la 1989, reaparece el

¹⁶ Un rostro claro se asocia a la alegría; un rostro oscuro, a la rabia. Así, cuando Alejandro contempla a sus súbditos reunidos en la corte para presenciar su coronación, la cara se le ilumina de felicidad: “quando los vió el rey, alegróse la cara, / quisquier ge lo verí que la tení más clara” (201cd).

¹⁷ L. A. Séneca, *De la ira*, Catalana, Barcelona, 1924, pp. 2, 35 y 66.

¹⁸ L. A. Séneca, ob. cit., p. 47.

¹⁹ Séneca compara al hombre airado con un jabalí, un toro, un león, una serpiente y un perro (ob. cit., p. 2). A pesar de que, tanto en la tradición antigua como en las fuentes manejadas en la redacción del *Libro de Alexandre* aparecen las comparaciones construidas sobre la figura del león, el autor castellano amplía y enriquece su uso, tal y como advierte I. Michael, *The Treatment*, p. 47: “the Spanish poet found the lion image in his sources, but he makes much more use of it, and in particular connects it closely to descriptions of anger”.

conocido gesto de comerse los labios (“los labros se comié, ¡tant’ estava irado!”), 1989c). Así pues, varios gestos se integran y potencian mutuamente.

Es arriesgado sacar conclusiones definitivas. El estudio del gesto deja entrever que el autor está caracterizando a Alejandro como víctima de una creciente soberbia y —rasgo éste que se olvida a menudo— como un ser colérico y propenso a la ira. No sólo sus acciones o sus palabras, sino también una gestualidad inequívocamente desmesurada e inestable permiten adivinar la actitud crítica del autor hacia su héroe. En cualquier caso, la ambigüedad permanece en pie.

A lo largo del *Libro de Alexandre*, los personajes —e, incluso, los animales— desfilan ante nuestros ojos ejecutando una danza gestual que confiere al texto una gran fuerza plástica y, todavía más importante, completa su significado. ¿Cómo valorarían en la época estos movimientos corporales, esta “proyección del alma en el espacio”?,²⁰ ¿hasta qué punto éstos eran asumidos por el lector-recitador —en caso de que aceptemos una transmisión oral del texto—?, ¿cuántos pequeños gestos preñados de sentido se nos escapan? Es difícil buscar e interpretar las huellas que sobre los textos imprimen realidades tan efímeras como el gesto y la voz. Como bien señala Díez-Borque, “al fijar la voz hemos ganado mucho, pero mediano acto de justicia y verdad será preguntarnos también por todo lo que hemos perdido”.²¹

²⁰ P. Zumthor, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 20.

²¹ J. M. Díez-Borque, *El Libro. De la tradición oral a la cultura impresa*, Montesinos, Barcelona, 1995, p. 29.