



Gestualidad en el *Cantar de Mio Cid*: gestos públicos y modestia¹

Santiago Disalvo
Universidad Nacional de La Plata - SECRIT (CONICET)

Resumen

El presente trabajo se abocará al problema de la gestualidad en el *CMC* desde dos perspectivas complementarias: la característica fundamental de medida que la crítica cidiana ha visto siempre en el héroe, y la descripción del uso de ciertos objetos e indumentaria. La cuestión de la gestualidad en la cultura medieval cuenta ya con largos años de investigación literaria e histórica. La combinación de indumentaria y gestualidad en el *CMC* está en función de la “espectacularidad”, de forma tal que provoca, a través de un cierto “signo” corporal, la actitud de admiración. Por otro lado, se pueden establecer ciertos paralelismos con las prescripciones monásticas acerca del comportamiento gestual, las cuales son, según Schmitt, índice de la mentalidad de toda la sociedad a partir del siglo XII. La oposición *modestia/ gesticulatio*, identificable en el *CMC*, puede ser asimilada en gran medida a la de medida/ desmesura, con respecto a la cual se ordenan los personajes positivos y negativos en la obra.

Palabras-clave: gestualidad - medida - indumentaria - espectacularidad - “modestia/ gesticulatio”

¹ Agradezco inmensamente al Dr. Alberto Montaner y a la Dra. Gloria Chicote, por sus preciosas indicaciones y correcciones para la confección de este trabajo.

Olivar N° 10 (2007), 69-86.



Abstract

This article examines the problem of gesture in *CMC* in two complementary perspectives: the fundamental character of *mesura* (moderation) that the Cidian critique has always perceived in this hero, and the description of the use of certain objects and clothing. The question of gesture in medieval culture has already gone through a long lifetime of historical and literary research. The purpose of this combination of clothing and gesture in *CMC*, is the spectacular display in order to provoke, through certain bodily “signals”, an attitude of admiration. On the other hand, some resemblance may be established between *mesura* and monastic prescriptions on gestical behaviour, which indicate, according to Schmitt, the mentality of the whole twelfth-century society. The *modestia/ gesticulatio* opposition, which can be identified in *CMC*, may be equaled to *mesura/ desmesura*, the axis according to which are arranged the positive and negative characters in the poem.

Keywords: gestures - “mesura” - clothing - spectacular display - “modestia / gesticulatio”

1. Los estudios sobre gestualidad medieval y el *Cantar de Mio Cid*

La historia del texto del *Cantar de Mio Cid* (*CMC*) ha querido dejárnoslo con un *incipit* claramente gestual: “De los sos ojos tan fuertemiente llorando/ tornava la cabeça e estávalos catando” (vv. 1-2). Este inicio nos muestra al héroe en un momento significativo de su trayectoria, con un particular comportamiento gestual que se repetirá a lo largo de la obra: “Sospiró mio Cid, ca mucho avié grandes cuidados, | fabló mio Cid bien e tan mesurado” (vv. 6-7). El presente trabajo se abocará al problema de la gestualidad en el *CMC* desde dos perspectivas complementarias: la característica fundamental de *mesura* que la crítica cidiana ha visto siempre en el héroe², y la descripción del uso de ciertos objetos e indumentaria.

La cuestión de la gestualidad en la cultura medieval cuenta ya con largos años de investigación en los estudios de medievalistas como Paul

² Dice al respecto Alberto Montaner: “A partir de este verso [v. 7], la mayoría de la crítica ha coincidido en señalar que la *mesura* es la característica fundamental con que el poema presenta a su héroe” (Montaner, 1993: 388, n. compl. al v. 7).

Zumthor, Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt o François Garnier. Podemos resumir la importancia de este tema con las palabras de Violeta Díaz-Corrалеjo:

Para ningún medievalista será un descubrimiento el hecho de que a la medieval se le haya llamado «la civilización de los gestos», ni la multitud de escritos que intentan regular y dar normas para ajustar los gestos al estado social de cada uno y, muy especialmente, al de los religiosos (Díaz-Corrалеjo, 2000: 651)

“Los gestos son signos, es decir, símbolos en el sentido agustiniano de *signum*”, afirma Le Goff (1994: 60), concentrándose en los gestos medievales de devoción pública, especialmente en los de San Luis de Francia, ya que “ponen de relieve ciertos aspectos de los comportamientos gestuales: la jerarquía en relación con la situación en el espacio, la observación admirativa, la imitación” (Le Goff, 1994: 61; cap. V “Los gestos de San Luis”).

Paul Zumthor ha señalado la centralidad de la cuestión del *gestus* en la literatura medieval, como objeto de reflexión y como dimensión educable en lo moral:

En el transcurso del siglo XII, más tarde del XIII, el cuerpo como tal se convierte en objeto de reflexión por parte de los doctos. [...] Por eso el análisis filosófico y moral se percibe en su más consistente unidad dinámica: el gesto. Así, Hugo de San Víctor, en su tratado sobre la formación de los novicios: «un gesto es al mismo tiempo movimiento y figuración de la totalidad del cuerpo» (*gestus est motus et figuratio membrorum corporis ad omnem agendi et habendi modum*), implica medida y modalidad. (Zumthor, 1989: 295)³

También Jean-Claude Schmitt –autor de *La raison des gestes dans l'Occident médiéval* (1990) y *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, (2002)– para quien “Si hay una historia de larga duración ésta es la de los gestos” (Schmitt, 1990: 129), explica en “La mo-

³ Zumthor (1994: 224) incluyó el estudio de la gestualidad en su indagación sobre la *performance* de los la poesía oral: “The voice is functionally linked to gesture. Like the voice, gesture projects the body into the space of performance, attempts to conquer this and to saturate it with its movement”.

ralidad de los gestos” (1990), la conceptualización madurada durante la Edad Media del término *modestia*, es decir, la moderación en los gestos, lo opuesto a la *gesticulatio*.

En torno al texto del *CMC* se han publicado varios estudios sobre su factor gestual, entre los cuales hay que contar los de Chatham (1979) y West-Burdette (1987). Chatham (1979: 471) ofrece un catálogo de los gestos presentes en el *Cantar* y señala la importancia de los detalles visuales del lenguaje corporal del héroe, puesto que muestran su carácter idealizado de humildad y dureza, de lealtad, generosidad y devoción. West-Burdette ha dedicado un artículo al problema de la gestualidad en el *CMC*, en el que retoma el estudio de Colin Smith y John Morris (1967) sobre las “frases físicas” (indicativas de postura y gesto, probablemente actualizadas en la *performance* mediante la mímica): “it is a multitude of carefully manipulated images flowing through the poetic language of the *CMC*” (West-Burdette, 1987: 64). El poeta emplea “referentes sustantivos concretos”, objetos familiares con una gran carga simbólica para la sensibilidad de su audiencia, así como “referentes verbales”, cuya acción se presta a la mímica, incluyendo frases físicas formularias para reforzar la dramatización (West-Burdette, 1987: 59).

Tal como lo ha indagado John K. Walsh al hablar de *gestural script*, los gestos descritos en el *CMC* pueden ser el correlato textual de una *performance* –definida como “the cardinal format for Franco-Castilian epic” (Walsh, 1990: 5)–, una ejecución gestual del cantar por parte del juglar. Walsh sostiene que, aunque podemos considerar el texto del poema como una obra acabada, que no requeriría necesariamente ser completada por una ejecución con canto o mímica para su adecuada recepción, encontraremos en él, de todas formas, lo que se ha dado en llamar “escritura gestual”, es decir, innumerables referencias físicas que invitan al juglar a una *performance* (Walsh, 1990: 3): “an actor’s cue for posing and projecting –looking upward, changing stance, looking downward, and so forth” (Walsh, 1990: 11).⁴

⁴ A este respecto arguye Montaner que: “Es difícil ver cómo algunos de los casos aducidos por Walsh podrían haber recibido tal tratamiento, pero, al margen de cuestiones de detalle, surge una objeción más amplia contra la concepción cuasi teatral del *Cantar*: lo que se sabe de la ejecución épica tradicional en otras culturas es que en ella predomina el solemne hieratismo del cantor. Esto, junto al empleo de ambas manos para tañer el instrumento musical con que se acompaña, impiden casi todos los supuestos

El análisis del *incipit* del *CMC* ha merecido ciertos estudios, como el de Gloria Chicote (1999), que enfocan también la cuestión de la *performance* gestual, en tanto actualización del discurso épico, la cual permite tener en cuenta una significación más completa de ciertos versos;⁵ o el de Pascual (1984), referido a las lágrimas del héroe en el v. 3, que explica el significado del sintagma “llorar de los ojos”, forma espontánea opuesta al *planctus*: “si se expresa por medio de *llorar de los ojos* es porque *llorar a secas* implicaba muchas cosas más que ‘verter lágrimas’: conllevaba todos esos síntomas de dolor que son el llanto o las quejas” (Pascual, 1984: 800). En este sentido, cabe relacionar esta actitud sosegada del Cid, “dolorido sentir que cuaja en lágrimas serenamente calladas” (F. Rico, “Estudio preliminar”, en Montaner, 1993: xiv), con el concepto de *modestia* que se tratará en el tercer punto de este estudio.

No nos detendremos aquí en una catalogación minuciosa de los diferentes tipos de gestos presentes en el *CMC*, tarea realizada ya, como se ha indicado, en diversos estudios críticos, sino que intentaremos indagar algunos aspectos funcionales de la gestualidad: la “espectacularidad ejemplar” y su relación solidaria con la indumentaria y los objetos, y la exaltación de la *modestia* en el comportamiento gestual.

2. Gestos públicos e indumentaria

Tal como ya ha sido destacado por la crítica, una parte importante de la gestualidad en el *CMC* corresponde al ritualismo de las relaciones

complementos gestuales por parte del juglar (Rossell, en prensa *a* y *c*). Con esto no se pretende negar que el intérprete pudiera ayudar con algo de mímica ocasional (compárese Zumthor, 1987: 296-302), pero sí limitar esas posibilidades a lo que realmente hubiera sido capaz de hacer un juglar en circunstancias descritas” (Montaner, 1993: 28).

⁵ Chicote analiza el caso del v. 14 del *CMC*: “En este sentido, adquiere capital importancia el poder de actualización del discurso épico, que permite desarrollar conjuntamente los niveles de la gestualidad y de la verbalización. La capacidad actualizadora que la narración épica posee a través de la vocalización, determina que no nos llame la atención la posibilidad de que el verso 13 diga con gestos lo que el verso 14 dice con palabras. Ambos responden a un mismo propósito, ya que acciones y palabras se conjugan para modificar la suerte.

“Esta interpretación nos permite conferirle al verso 14, ‘¡Albricia, Albar Fáñez, ca echados somos de tierra!’, un significado lexicalizado que puede incluir o no una connotación irónica, pero que de todos modos está diciendo más que el conjunto de palabras que conforman el verso” (Chicote, 1999: 112).

vasalláticas: los gestos de estrechar y besar las manos, las genuflexiones, las prosternaciones. Se consignan así acumulaciones de gestos rituales con un evidente carácter público u “ostentatorio”, como la ceremonia ritual de infeudación señalada por Alberto Montaner en el *Cantar Segundo*: “la síntesis de Michael es correcta: el Cid se prosterna y arranca la hierba con los dientes, uniéndose el simbolismo de ambos gestos en un acto de profunda reverencia, concorde con lo preceptuado por las Partidas, III, xxiv, 3 y la iconografía medieval de los gestos de humildad y sumisión” (Montaner, 1993: 581, n. compl. a los vv. 2021-22). Esta ceremonia, que tiene lugar frente a la mirada de otros en el contexto de la corte, consiste en una serie gestos que conforman una “espectacularidad ejemplar”:

Con unos quinze comme lo comidía los inojos e las manos las yerbas del campo Llorando de los ojos, así sabe dar omildança De aquesta guisa [...] Hinojos fitos, levós' en pie (vv. 2019-2040)	a tierra:s' firió; el que en buen ora nació, en tierra los fincó, a dientes las tomó. tanto avié el gozo mayor, a Alfonso so señor. a los pies le cayó, las manos le besó, e en boca:l' saludó.
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Que los gestos se hagan para que sean vistos parece ser algo obvio. Sin embargo, en el texto del *CMC* se pone énfasis justamente en esta dimensión pública, ya que los gestos de ciertos personajes existen para ser vistos, admirados y celebrados por otros. Así, por ejemplo, del Cid se dice que “no:s' fartan de catarle cuantos ha en la cort” (v. 3495). El juego de miradas en la corte revela que el Cid, como sucederá más adelante con sus espadas (“Saca las espadas e relumbra toda la cort,/ las maçanas e los arriazes todos d'oro son, | maravillanse d'ellas todos los omnes buenos de la cort”, vv. 3177-79), esplende por su apariencia, y atrae las miradas de complacencia de unos, al tiempo que otros no pueden contemplarlo por el sentimiento de vergüenza que suscita en ellos:

<i>Catando están a mio Cid</i> a la barba que avié luenga	<i>cuantos ha en la cort,</i> e presa con el cordón;
--------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------

en sos aguisamientos bien semeja varón.
*No·l' pueden catar de vergüença ifantes de Carrión.*⁶
(vv. 3123-3126)

Los gestos del Cid, en tanto acciones contempladas por los demás, adquieren un valor paradigmático y, sobre todo, suscitan una actitud admirativa en el rey y su corte, indicada por el uso frecuente del verbo “maravillarse” (vv. 1590, 2060, 3178, etc.) o de expresiones como “no cansarse de mirar” (vv. 2058, 3495, 3501) en la descripción del narrador. Todo esto no hace más que subrayar el matiz de espectacularidad a la cual el narrador también invita a participar, por momentos, al receptor mediante exclamaciones. Tales descripciones suelen incluir la mención de la barba del héroe, signo público de su honra:

Mio Cid Ruy Díaz, que en ora buena nació,
en aquel día del rey so huésped fue.
Non se pueden fartar d'él, tanto·l' querié de corazón,
catándol' sedié la barba que tan aína·l' creció;
maravíllanse de mio Cid cuantos que y son.
(vv. 2056-2060)

vistiós el sobregonel, *luenga trae la barba;*
ensiéllanle a Bavioca, coberturas le echavan,
[...]
Quando ovo corrido *todos se maravillavan,*
d'és día se preció Bavioca en quant grant fue España.
(vv. 1584-1591)

Es interesante notar cómo el gesto es reforzado con la mención de objetos para indicar el carácter de los personajes. La combinación de indumentaria y gestualidad en el *CMC* está en función de la “espectacularidad”, de forma tal que provoca, a través de un cierto “signo” corporal, la actitud de admiración. Así pues, la vestimenta se vuelve equivalente al gesto, ya que permite caracterizar indirectamente al héroe, y se yergue en signo decodificable en sentido tanto negativo como positivo, como lo predica Jacques Le Goff de las obras medievales en “Algunas obser-

⁶ Aquí y en adelante, cursivas mías.

vaciones sobre los códigos de la vestimenta y las comidas en el *Erec et Enide*”:

En la sociedad feudal estos códigos fueron particularmente eficaces y ocupaban un lugar esencial en la determinación de la posición social y el sistema de valores. Lo que una persona era se expresaba verdaderamente con fuerza a través de esos códigos.

En las obras literarias, el vestido y el alimento indicaban la condición social de los personajes, simbolizaban las situaciones de la trama y subrayaban los momentos significativos del relato. (Le Goff, 1994: 65)

Así, por ejemplo, el capillo y la cofia (capucha que separa la cota de malla de la cabeza del guerrero), asociados a la ostentación de la barba del Cid, se vuelven signos de virilidad, y el acto de quitárselos “es el mismo gesto de victoria que había repetido al final de las batallas, al quitarse el yelmo y el almófar” (Montaner, 1993: 304; n. al v. 3494):

Allí se tollió el capiello el Cid Campeador,
la cofia de rançal, que blanca era como el sol,
e soltava la barba e sacóla del cordón;
no·s' fartan de catarle cuantos ha en la cort.
(vv. 3492-3501)

Andava mio Cid sobre so buen cavallo,
la cofia fronzida, ¡Dios, cómo es bien barbado!
Almófar a cuestras, la espada en la mano,
vio los sos cómo·s' van allegando
(vv. 788-790)

Montaner explica que el hecho de que el héroe exponga la cofia, que estaba cubierta por una parte del almófar, es un signo de triunfo y fortaleza, ya que la prenda ahora está ajada y arrugada por el gran esfuerzo de la batalla (Montaner, 1993: 148; n. al v. 789). Se trata no sólo de uno de los “momentos significativos del relato”, sino de un gesto decodificable simbólicamente, con el valor “espectacular” que hemos visto en otros casos.

Por lo tanto, puede afirmarse que la descripción de la indumentaria es utilizada de forma solidaria con el factor gestual, para indicar ya la valentía, ya la cobardía de los personajes. En el episodio del león al ini-

cio del Cantar Tercero, por ejemplo, un mismo objeto de indumentaria (el manto) sirve para situar a los infantes y al Cid en extremos de virtud opuestos:

[Diego Gonçález...]
Tras una viga lagar metiós' con grant pavor,
el manto e el brial todo suzio lo sacó.
(vv. 2290-91)

Un mismo objeto sirve para caracterizaciones divergentes. Los guerreros del Cid usan sus mantos para defenderlo: “enbraçan los mantos los del Campeador” (v. 2284). Y mientras que sus enemigos se entregan a la desesperación, y uno de ellos queda manchado por haberse escondido tras el lagar, el Cid no pierde su decoro en el vestido, aun ante el peligro. Es más, ni siquiera se cubre con el manto para protegerse: “el manto trae al cuello e adeliñó pora'l león” (v. 2297). El modo de usar el manto funciona aquí como una traducción “sin palabras” de la actitud de cada personaje. El manto y el brial también aparecen más tarde en el *CMC* para caracterizar en tono ridículo al hermano de los infantes de Carrión:

Asur Gonçález entrava por el palacio,
manto armiño e un brial rastrando...
(vv. 3373-3374)

Al respecto, aclara Montaner que “su desidia con la ropa se relaciona con la que había tenido su hermano Diego en el lagar, recordada poco antes por Martín Antolínez (vv. 3365-3366). Según los códigos iconográficos medievales, la falta de decoro en el vestido es una señal negativa, correlato de un comportamiento desordenado” (Montaner, 1993: 663, n. compl. al v. 3375). Todo lo cual contrasta abiertamente con el porte majestuoso del Cid al llegar a las cortes. La minuciosidad de la descripción subraya la atención con que es percibida su venida. Nuevamente aparece la mención a la barba y a las miradas de la corte que se posan en él:

No's' detiene por nada el que en buen ora nació,
calças de buen paño en sus camas metió,
sobr'ellas unos çapatos que a grant huebra son;

vistió camisa de rançal, tan blanca commo el sol,
con oro e con plata todas las presas son,
al puño bien están, ca él se lo mandó;
sobr'ella un brial primo de ciclatón,
obrado es con oro, parecen por o son;
sobr'esto una piel vermeja, las bandas d'oro son,
siempre la viste mio Cid Campeador;
una cofia sobre los pelos d'un escarín de pro,
con oro es obrada, fecha por razón
que non le contalassen los pelos al buen Cid Campeador;
la barba avié luenga e prísola con el cordón,
por tal lo faze esto que recabdar quiere todo lo suyo;
de suso cubrió un manto que es de grant valor,
en él abrién que ver cuantos que ý son.
(vv. 3084-3100)

La gestualidad está asociada no sólo a la indumentaria y a la barba, sino también a las espadas, como en el citado caso de la devolución de Colada y Tizón en las cortes, o bien en las batallas, como en el siguiente ejemplo del enfrentamiento entre el Cid y Bucar:

–¡Acá torna, Bucar! Venist d'allent mar,
verte has con el Cid, el de la barba grant,
saludarnos hemos amos e tajaremos amistad.–
Respuso Bucar al Cid: –¡Cofonda Dios tal amistad!
Espada tienes desnuda en mano e véot' aguijar,
así commo semeja, en mí la quieres ensayar...
(vv. 2409-2414)

En este último caso, gesto y objeto son elocuentes: establecen un código que está en “contradicción” con el de las palabras del Cid, con la finalidad de producir un juego irónico.⁷

⁷ La indumentaria y el ajuar femenino (y su simbolismo) merecerían un estudio aparte, que no es posible desarrollar en el presente trabajo. Baste recordar la múltiples ocasiones en que se introducen en el texto descripciones o alusiones a los vestidos de las mujeres o a las variedades de telas: el reencuentro del Cid con Ximena y sus hijas, el boato palaciego en las bodas, o bien el episodio de la afrenta en el robledo de Corpes. Para el primer caso, cf. SALINAS, PEDRO, 1947. “La vuelta al esposo: Ensayo sobre estructura y sensibilidad en el *Cantar de Mio Cid*”, *BHS*, XXIV, 79-88.

3. La medida y los gestos desmesurados

Tal como hemos mencionado, la gestualidad en el *CMC* puede ser entendida como un elemento dramático en función de una eventual *performance*. Pero sobre todo es necesario considerar la intencionalidad de la gran cantidad de gestos descritos en el texto, más allá de su posible actualización extratextual. Por un lado, los gestos a lo largo de la obra pueden ordenarse de acuerdo con su mayor o menor grado de ritualismo o espontaneidad. Por otro, existe un eje conceptual que recorre la obra y que ordena a los personajes de forma contrastiva, la medida,⁸ y que hace su aparición desde el inicio (conservado) de la obra: “fabló mio Cid bien e tan mesurado” (v. 7).⁹ Afirma Montaner en su comentario a este verso: “En esta cualidad se resumen las cuatro virtudes cardinales que la teología cristiana heredó de la moral estoica, *prudentia*, *iustitia*, *fortitudo*, *temperantia*, pero se basa especialmente en la primera” (Montaner, 1993: 388, n. compl. al v. 7). La medida aparece en el *CMC* aplicada a otros personajes, con el matiz de sensatez: “Los de Sant Estevan siempre mesurados son” (v. 2820), se dice de quienes ayudan a las hijas del Cid después de la afrenta de Corpes. El campo semántico de “medida” es equivalente, como lo ha explicado Jorge Ferro (2004)¹⁰, al de “cordura”, también empleado en el *CMC* al Cid y sus hombres:

⁸ Afirma al respecto Jorge Ferro que: “Con el concepto de **medida** tropezaremos inevitablemente en cualquier texto medieval, y ocupando un lugar preferencial. Así, por ejemplo, lo ha señalado en una frase feliz Jacques Joset cuando califica al concepto de ‘medida’ como ‘verdadero eje de la ética medieval’...” (Ferro, 1996: 124).

⁹ También cabe considerar la medida desde el primer verso del manuscrito: “De los ojos tan fuertemiente llorando”. Como ya hemos señalado, según Pascual (1984: 800), este llanto silencioso (“verter lágrimas”), es “medido”, y contrasta con la exagerada expresividad del *planctus*, que conllevaba quejas y múltiples gestos de dolor (asimilables, pues, a la *gesticulatio*).

¹⁰ “«Cordura» con sus derivados («cuerdo», etc.) será otra de las presencias constantes en los textos medievales para manifestar juicios en el marco de esta ética realista e intelectualista, así como sus opuestos «locura», «loco». Por lo general, estos pares de opuestos no se emplean en el sentido más bien actual de salud-enfermedad como algo sobreviniente por razones orgánicas o estrictamente psicológicas, sino que tienen una fuerte carga moral. El no ajustarse culpablemente a lo real, el no acatar el orden, el salir de la medida, eso es lo propio del ‘loco’, así como lo contrario caracterizará al ‘cuerdo’. [...] Obsérvese la relación con «medido». Es que «medida» y «cordura» apuntan a lo mismo” (Ferro, 2004: 59-60).

Assí iva mio Cid adobado a la cort,
a la puerta de fuera descavalga a sabor,
cuerdamientre entra mio Cid con todos los sos...
(vv. 3103-3105)

Todos los gestos públicos del Cid parecen estar imbuidos de esta medida-cordura como, por ejemplo, su reacción al enterarse del ultraje sufrido por sus hijas:

quando ge lo dizen a mio Cid el Campeador,
una grand ora pensó e comidió,
alçó la mano, a la barba se tomó:
–¡Grado a Christus, que del mundo es señor,
quando tal ondra me an dada los ifantes de Carrión!
(vv. 2826-2831)

Es posible establecer un paralelismo entre la *mesura* del *CMC* y el concepto medieval de *modestia*, que hace referencia a una moderación en los movimientos corporales, es decir, la virtud por la cual se ordena el comportamiento gestual. Jean-Claude Schmitt nos recuerda que “en la literatura moral, *modestia*, el ideal de la moderación y del justo medio, se llega a imponer como la virtud específica del gesto: es extraño que esta palabra no aparezca en los textos al mismo tiempo que el término *gestus*” (Schmitt, 1990: 136). *Modestia*, pues, o “moderación en los gestos”, parece ser lo que caracteriza al Cid precisamente en los momentos en que se esperaría –con justicia– un acceso de cólera vindicativa.

Si bien nos encontramos en un contexto social laico y guerrero, podemos establecer aquí ciertos paralelismos con las prescripciones monásticas acerca del comportamiento gestual, las cuales son, según Schmitt, índice de la mentalidad de toda la sociedad a partir del siglo XII. El texto más representativo es el tratado de Hugo de San Víctor, *De institutione novitiorum*, que destaca en el capítulo XVII (*Quomodo loquendum sit*) la importancia de la *modestia* en los gestos de quien toma la palabra, de forma tal de ser escuchado con complacencia por el interlocutor:

Disciplina jubet ut loquentis sit gestus modestus et humilis, sonus demissus et suavis, significatio verax et dulcis. Modestiam debet habere gestus loquentis, ut nec inordinate, nec impudice, nec turbulenter inter

loquendum membra moveat, neque oculorum nutibus, aut indecenti conformatione sive transmutatione vultus, placorem sui sermonis imminuat. Humilis debet esse gestus loquentis, ut apud auditores gratiam sermo ejus inveniatur. (Migne, vol. 176, col. 948A-B)

Podemos reconocer aquí el comportamiento del Cid, el *fablar mesurado*, especialmente en las cortes, al dirigirse a su señor, el rey Alfonso. Este comportamiento público, como hemos visto, tiene una función ejemplar que es aprobada por el resto, y contrasta abiertamente con los modales del conde García Ordóñez y de los infantes:

a grant ondra lo reciben al que en buen ora nació.
No s' quiso levantar el Crespo de Grañón
nin todos los del bando de ifantes de Carrión.
El rey dixo al Cid: –Venid acá ser, Campeador,
en aqueste escaño que m' diestes vós en don.
¡Maguer que a algunos pesa, mejor sodes que nós!–
Essora dixo muchas mercedes el que Valencia ganó:
–Sed en vuestro escaño como rey e señor,
acá posaré con todos aquestos mios.–
Lo que dixo el Cid al rey plogo de corazón.
(vv. 3111-3120)

Aunque por momentos sosegado y en apariencia discreto, el hablar de los infantes no es evidentemente un gesto mesurado o *modestus*, sino más bien una connivencia interesada y maliciosa que tiene lugar en lo secreto, en la *poridad*, y de la cual toma distancia el narrador mismo, señalando así que se trata de una acción que está en las antípodas de la medida o *modestia*, pública y ejemplar, del Cid:

De los ifantes de Carrión yo vos quiero contar,
fablando en su consejo, aviendo su poridad
(vv. 1879-1880)

Amos salieron apart, ¡veramiente son hermanos!,
d'esto qu'ellos fablaron nós parte non ayamos
(vv. 2538-2539)

Schmitt explica que lo opuesto a la virtud de la *modestia* es la *gesticulatio*, que es concebida como un uso exagerado y desmedido del gesto, así como la carcajada lo es de la risa normal: “*Cachinnatio* es a *risus* lo que *gesticulatio* es a *gestus*: son siempre los polos negativos de nociones y comportamientos que pueden, con ciertas condiciones, tomar un valor positivo” (Schmitt, 1990: 138). La oposición *modestia/gesticulatio*, identificable en el *CMC*, puede ser asimilada en gran medida a la de medida/desmedida, con respecto a la cual se ordenan los personajes positivos y negativos en la obra. Los enemigos están frecuentemente ligados a rasgos cómicos y esto gracias a los gestos desmesurados con que se los presenta.

La *gesticulatio* parece estar siempre del lado de los enemigos del Cid y su presencia puede apreciarse claramente al inicio del Cantar Tercero, episodio rico en gestualidad, donde no sólo la humillación de los infantes, sino también la del león, se expresa mediante gestos de inferioridad física, en contraste con el gesto sosegado del Cid:

Mio Cid fincó el cobdo, en pie se levantó,
el manto trae al cuello e adeliñó poral león;
el león, cuando lo vio, assí envergonçó,
ante mio Cid la cabeça premió e el rostro fincó.
(vv. 2296-2299)

La gravedad y el aplomo del Cid, motivo de maravilla para sus hombres (“A maravilla lo han cuantos que ý son”, v. 2302), se pone de relieve ante el desmesurado temor de los infantes, que los obliga a esconderse vergonzosamente. La humillación y la vergüenza se manifiestan también en otras señales físicas, frente a la mofa de los guerreros del Cid: “Cuando los fallaron, ellos vinieron assí sin color” (v. 2306). Se hace evidente que el miedo excesivo, el que pone en entredicho la hombría, se da sólo en los infantes, que “gesticulan” desmesuradamente, con una exclamación desesperada y un gesto pueril de huida:

Ferrán Gonçález [.....]
non vio allí dó s'alçasse, nin cámara abierta nin torre,
metiós' so l'escaño, tanto ovo el pavor;
Diego Gonçález por la puerta salió
diziendo de la boca: –¡Non veré Carrión!–

Tras una viga lagar metiós' con grant pavor,
el manto e el brial todo suzio lo sacó.
(vv. 2290-2291)

El comportamiento gestual desmesurado de los enemigos del Cid está también en relación con la palabrería vana, no respaldada con los hechos, “palabras sin acción”, tal como analiza María Cristina Gates (1994)¹¹. Un ejemplo claro es el de Asur González: “E va ý Asur Gonçález, que era bullidor,/ que es largo de lengua, mas en lo ál non es tan pro” (vv. 2172-2173), equiparable con la vana verbosidad del Conde Remont: “el conde es muy follón e dixo una vanidad” (v. 960).

Finalmente, dentro del orden de la *gesticulatio*, podemos mencionar también la desmesura en el porte y el alimento. De nuevo, podemos citar aquí a Hugo de San Víctor, quien en el capítulo XVIII (*De disciplina in mensa servanda, et primo in habitu et gesta*), con la intención de instruir a los monjes, introduce la *modestia* también en los modales de la mesa:

Nihil cum strepitu aut tumultu fiat, sed omnia membra cum modestia, et tranquillitate in disciplina contineantur. (vol. 176, col. 949C)
His igitur tribus modis debet quisque inter epulas conservare disciplinam in semetipso, videlicet ut et linguam suam a loquacitate restringat, et oculos suos a circumspectione cohibeat, et ut caetera membra omnia cum modestia et quiete contineat. (vol. 176, col. 949D)

Como ya hemos advertido, no sería lícito asimilar la estricta disciplina del monasterio en cuanto a las comidas, con las costumbres de los guerreros. Ahora bien, en el *CMC* se hace referencia a los “buenos modales de la mesa”, que podrían contrastarse con el mencionado desarreglo que comporta la glotonería. Pero la demasiada afectación puede volverse en el mismo vicio por el otro extremo. Así, pues, el Conde de Barcelona, si bien posee unos modos que son agradables de ver (en los que, según se nos dice, el Cid mismo se complace, vv. 1058-

¹¹ Explica la autora que “entre los argumentos de la acusación de ‘menos valer’, además de las formas judiciales pertinentes, hay un énfasis en la vanidad de las palabras de los acusados. El más claro es Pedro Bermúdez que alude a que los dichos de Fernando no están refrendados por los hechos: ‘Lengua sin manos, ¿cuémo osas hablar?’” (Gates, 1994: 24)

9), es presentado como un melindroso personaje, pasible de las burlas de los guerreros:

Alegre es el conde e pidió agua a las manos,
e tiéngelo delante e diérongelo privado.
Con los cavalleros que el Cid le avié dados,
comiendo va el conde, ¡Dios, qué de buen grado!
Sobr'él sedié el que en buen ora nasco:
–Si bien non comedes, conde, don yo sea pagado,
aquí feremos la morada, no nos partiremos amos. –
Aquí dixo el conde: –¡De voluntad e de grado! –
Con estos dos cavalleros apriessa va yantando;
pagado es mio Cid, que lo está aguardando,
porque el conde don Remont tan bien bolvié las manos.
(vv. 1049-1059)

No se puede dejar de tomar nota de los elementos irónicos en esta escena. La pretensión de lavarse las manos cuando está desfalleciendo de hambre, es un exceso que hace del conde un personaje ridículo, delicado en extremo. De igual manera, en relación con la indumentaria, él y sus hombres habían sido descritos con elegante calzado (en contraposición con las bastas *buesas* del Cid y los suyos).

El texto no escatima detalles en presentar a los enemigos del Cid con un aspecto reprobable y desagradable. Así, por ejemplo, la *gesticulatio* de Asur González, de rasgos altamente negativos, es descrita como una “caracterización bufonesca del personaje” (Montaner, 1993: 663, n. compl. al v. 3375), tanto en el discurso del narrador como en el de Muño Gustioz:

Asur Gonçález entrava por el palacio,
manto armiño e un brial rastrando,
vermejo viene, ca era almorzado,
en lo que fabló avié poco recabdo...
(vv. 3373-3376)

Essora Muño Gustioz en pie se levantó:
–¡Calla alevoso, malo e traidor!
antes almuerzas que vayas a oración,
a los que das paz fártaslos aderedor.
(vv. 3382-3385)

Continúa Montaner: “De este modo, la figura chocarrera de Asur González se integra dentro de la corriente, típicamente medieval, de la degradación por los excesos físicos y la desmesura” (Montaner, 1993: 663, n. compl. al v. 3375). La *gesticulatio* de Asur González abarca, pues, los varios aspectos que se han tratado: la falta de *modestia* en la palabra, la vestimenta, el aspecto físico, la comida.

Para una indagación más profunda de la presencia de los gestos en el *CMC* quedarían muchos pasajes y personajes aún por analizar: los gestos “privados” del Cid y doña Ximena en el entorno familiar, los gestos ridiculizados de Raquel y Vidas, el valor de los signos visuales y objetos simbólicos en el episodio de la afrenta de Corpes, etc. En el presente trabajo he querido detenerme sólo en uno de los posibles criterios para abordar el estudio de la gestualidad en el *CMC*, el de la *mesura-modestia/desmesura-gesticulatio*, con el análisis auxiliar de la indumentaria. Se puede concluir, por lo tanto, que en el orden moral (y de los móviles de los personajes), el eje fundamental es el concepto de *mesura*, que se corresponde en el orden físico (y de la caracterización de personajes), con el concepto medieval (monástico) de *modestia*.

Bibliografía

- CHATHAM, JAMES R., 1979. “Gestures, Facial Expressions, and Signals in the *Poema del Cid*”, *REH*, 6, 455-471.
- CHICOTE, GLORIA B., 1999. “La construcción de sentido en el *Poema de Mio Cid*: observaciones sobre una expresión lexicalizada”, *Studia Hispanica Medievalia*, IV. *Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires: UCA, 109-116.
- DÍAZ-CORRALEJO, VIOLETA, 2000: “Gesticular en el Infierno”, *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, v. 1, 651-658.
- FERRO, JORGE N., 1999. “El concepto de ‘mesura’: una cuestión de analogía”, *Studia Hispanica Medievalia*, IV. *Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires: UCA, 124-131.
- _____, 2004. “Seso y cordura: de nuevo sobre el léxico de una ética intelectualista”, *Incipit*, XXIV, 59-73

- GATES, MARÍA CRISTINA, 1994. "Palabras sin acción: el espacio del ridículo en el *Poema de Mio Cid*", *Medievalia*, 16, 16-26.
- GARNIER, FRANÇOIS, 1982-1989. *Le langage de l'image au Moyen Âge*, 2 v., París: Le Léopard d' Or.
- HUGO DE SAN VÍCTOR. *De institutione novitiorum*. MIGNE, Jacques-Paul (1844-55): *Patrologia Latina*, Paris, (índices: 1862-65). Versión electrónica: *Patrologia Latina Database*, ed. Chadwyck-Healey, 1996-2001, vol. 176.
- LE GOFF, JACQUES, 1994. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona: Gedisa, 52-64.
- MICHAEL, IAN, ed., 1984. *Poema de Mio Cid*, Madrid: Castalia.
- MONTANER, ALBERTO, ed., 1993. *Cantar de Mio Cid*, Barcelona: Crítica.
- PASCUAL, JOSÉ A., 1984. "Del silencioso llorar de los ojos", *El Crotalón*, I, 799-805.
- SCHMITT, JEAN-CLAUDE, 1990. "La moral de los gestos", en J. Le Goff (comp.). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid: Taurus, 129-146.
- SMITH C. Y J. MORRIS, 1967. "On 'Physical' Phrases in Old Spanish Epic and Other Texts", *Leeds Philosophical and Literary Society Proceedings*, 12, n. 5, 129-190.
- WALSH, JOHN K., 1990: "Performance in the *PMC*", *Romance Philology*, XLIV, 1-25.
- WEST-BURDETTE, BEVERLY, 1987-1988: "Gesture, concrete imagery, and spatial configuration in the *CMC*", *La Corónica*, 16.1, 55-66.
- ZUMTHOR, PAUL, 1989. *La letra y la voz. De la "literatura" medieval*, Madrid: Cátedra.
- _____, 1994. "Body and Performance", en Hans Ulrich Gumbrecht y Ludwig Pfeiffer (eds.). *Materialities of Communication*, Standford: University Press.