

SERES DE CONTACTO: LA GESTUALIDAD EN EL *LISUARTE DE GRECIA*

ESTABLISHING OF CONTACT: GESTURES IN *LISUARTE DE GRECIA*

KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL
El Colegio de México
kluna@colmex.mx

RESUMEN: Análisis de la presencia y función de los gestos en el *Lisuarte de Grecia*, con especial atención al significado de la gestualidad de la mano, la más abundante en el texto y metonimia de la cinésica de la novela. Se explora el papel que la elaboración literaria de la gestualidad tiene en la nueva concepción de la ficción propuesta por Feliciano de Silva, en la que el entretenimiento y la comicidad tienen un papel fundamental. Se ofrece también una tipología gestual de la novela y un análisis de los gestos más frecuentes.

Palabras clave: libros de caballerías; gestualidad; Feliciano de Silva; cinésica; Lisuarte.

ABSTRACT: The paper analyses the presence and function of gestures in the *Lisuarte de Grecia* with particular attention to the role of the hand gestures, which are the most abundant in the text and constitute a metonymy of the kinesthetic of the novel. A study is made of the literary elaboration of gestures in the new conception of fiction proposed by Feliciano de Silva, in which entertainment and comedy play a key role. The paper offers a gestural typology of the novel and an analysis of the most frequent gestures.

Keywords: romances of chivalry; gestures; Feliciano de Silva; kinesthetic; Lisuarte.

Recepción: 9 de abril de 2018; aceptación: 1 de febrero de 2019.

En 1986, José Amezcua publicó un artículo titulado “Seres de contacto y de no contacto en *Don Quijote*, primera parte”, en el que estudiaba la relación de don Quijote y Sancho desde el ángulo de su contacto físico. La dialéctica del movimiento aproximación/ alejamiento, que daba el carácter esencial a esta relación, se establecía no a partir del discurso libresco, teórico e idealista del hidalgo manchego, sino de la experiencia corporal compartida del dolor y de la escatología: personas –y ya no sólo personajes– que vomitan, lloran, sudan y sangran. El trabajo del profesor Amezcua es un temprano ejemplo de lo sugerente que resulta para el análisis literario el plano de la cinésica (o comunicación no verbal). Si bien esta esfera de la semiótica cuenta ya con una tradición firme en el ámbito de los estudios históricos y culturales (Paul Bouissac 1973; Robert Muchembled 1987; François Garnier 1982-1984; Jean-Claude Schmitt 1990, por citar sólo algunos), en la literatura es algo más reciente. En este sentido, son fundamentales los trabajos de Violeta Díaz-Corrales (2004)¹ y Rocío Sánchez Ameijeiras (2014)².

En cuanto a los estudios sobre gestualidad en los libros de caballerías, contamos con las valiosas aportaciones que en los últimos años han realizado Juan Manuel Cacho Blecua (2009 y 1993), Nieves Baranda (1995), María José Rodilla León (2005), Lillian von der Walde (2009)³ y Fernando Gómez Redondo (2017), quien, en su análisis de los “Gestos y afectos en el *Libro del caballero Zifar*”, realiza una notable contribución a la historia de las manifestaciones plásticas de lo textual. El profesor Gómez Redondo destaca la importancia de la cinésica –movimientos y gestualidad– en el acceso del receptor al universo de la ficción; la gestualidad, como red de signos de la acción narrativa, tiene

¹ En *Los gestos de la literatura medieval*, centrado en la obra de Dante Alighieri, ofrece un modelo de aproximación metodológica. El libro testimonia hasta qué punto la cinésica permite enriquecer la comprensión de un texto literario.

² En *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*, SÁNCHEZ AMEIJERAS analiza las relaciones entre los principios estéticos de las artes poéticas medievales (que frecuentemente relacionan el discurso visual y el escrito), los programas figurativos escultóricos y las miniaturas de textos poéticos.

³ Véanse también SILVIA CRISTINA LASTRA PAZ 2000; RAFAEL BELTRÁN LLAVADOR 2004; ROSÁRIO SANTANA PAIXÃO 2006 y CARLA-ALEXANDRA-SERAPICOS-DE-BRITO SILVÉRIO 2002.

su base en dos principios fundamentales: 1) todo gesto o movimiento corporal comporta una valencia simbólica que ayuda a perfilar la acción o el comportamiento de un determinado personaje; 2) todo gesto que se describe es susceptible de ser interpretado, y ese proceso exegético permite pasar de un sentido literal a otro alegórico (p. 86). A estas pautas se ajusta el siguiente análisis.

El *Lisuarte de Grecia*, texto inaugural de las nuevas directrices que explorará el género caballeresco durante el siglo XVI y, al mismo tiempo, texto de afirmaciones de los códigos narrativos establecidos por Montalvo⁴, carece aún de un estudio desde esta perspectiva. Publicado en 1514, pocos años después del *Amadís de Gaula*, el *Lisuarte* constituye el primer acercamiento al género caballeresco de Feliciano de Silva, autor considerado precursor cervantino. Silva introduce motivos novedosos que tendrán una amplia aceptación en la ficción caballeresca e invierte cómicamente muchos otros⁵. En el *Lisuarte* se manifiesta ya su alejamiento del enfoque moralista o doctrinal y su compromiso con “una literatura de ficción abierta a cualquier elemento capaz de suscitar la admiración del lector” (Sales Dasí 1997, p. 179). Silva se compromete “con un mundo ilusorio que posee sus propias leyes” (*id.*), con “un universo altamente idealizado” en el que los caballeros deambulan por la “maravillosa geografía de la fábula” (*ibid.*, p. 200). Desde esta perspectiva, a continuación exploraré el papel que la elaboración literaria de la gestualidad tiene en este universo altamente idealizado y su relación con esta nueva concepción de la ficción, en la que el entretenimiento y la comicidad tienen un papel fundamental. Antes de centrarme en el análisis de la gestualidad de la mano, por ser, con diferencia, la más abundante y metonimia de la cinésica de esta novela, describiré brevemente la tipología gestual presente en el texto y los gestos más frecuentes.

TIPOLOGÍA GESTUAL

El verbo latino *gerere*, de donde provienen los términos *gesto* y *gestación*, tenía entre sus significados los de ‘producir’, ‘representar un papel’, ‘comportarse’ y ‘llevar’; por lo que, en su sentido eti-

⁴ Como se ha señalado en EMILIO JOSÉ SALES DASÍ 1997.

⁵ Véanse SALES DASÍ 2003 y 2017.

mológico, todo gesto puede definirse, al mismo tiempo, como gestación y mayéutica, pues da a luz un nuevo conocimiento⁶. Los gestos poseen además su propia historia y representación, de ahí la necesidad de incardinarlos “en el sistema social, cultural, semiótico y literario del que forman parte inseparable” (Cacho Blecua 2009, p. 56).

En su detallado estudio sobre los gestos descritos en el *Amadís de Gaula*, Juan Manuel Cacho Blecua constataba que, pese a ser relativamente frecuentes, eran poco numerosos (p. 57). Hecho que ponía en relación con el prototipo gestual de esta obra, el del personaje discreto:

se propone como paradigma el ser humano que tiene un dominio absoluto sobre sí mismo, incluso en las circunstancias más adversas, encauza los impulsos adecuadamente y supedita sus perturbaciones anímicas a la discreción y, de su mano, a la razón, modelo que en su última reformulación podemos atribuir a Rodríguez de Montalvo (p. 91).

El afán renovador de Feliciano de Silva y su compromiso con una poética menos ligada al enfoque moralista tendrá también su efecto en la gestualidad descrita en el *Lisuarte*, en donde la cinésica comienza a ser más abundante y, de manera incipiente, más variada. Destaca, en particular, la que subraya una gestualidad espectacular, una gestualidad cómica y una gestualidad hiperbólica, todas ellas configuradas en torno a la estética del asombro, piedra de toque de la construcción de la ficción de entretenimiento por la que apostaba su autor. Con todo, en el *Lisuarte*, como ya ocurría en el *Amadís*, la mayor parte de los gestos remite a códigos sociales y culturales altamente ritualizados.

En el *Lisuarte* se distinguen cinco grupos de gestos descritos, que, según la perspectiva analítica privilegiada, pueden organizarse bajo los siguientes epígrafes:

⁶ Como ha señalado JEAN-CLAUDE SEGUIN (1998, p. 127): “Il y a dans tout geste de l’essentiel et du contingent, de l’être. Car il se construit comme part d’un mouvement, comme conscience d’un corps en existence. Il surgit d’un arrière-fond de mobilité pour nous offrir un degré plus intense de signifiante. Le «moindre» geste actualise une pensée, une parcelle d’être-là, d’être-au-monde, il est aussi un venir-au-monde, sa mise-au-monde”.

La gestualidad cortesana

Es la más numerosa en el *Lisuarte* y también la más estereotipada, pues remite a los códigos sociales y jurídicos de comportamiento y disciplina del gesto y del cuerpo, y a las emociones en el ámbito de la corte y el estamento nobiliario. Rige las relaciones entre los miembros de este grupo social y refleja los del grupo receptor por excelencia, la nobleza. Se incluye aquí la gestualidad vasallática (como el besamanos señorial y los distintos gestos de sumisión, deferencia o peticiones); la gestualidad que establece diversas relaciones jurídicas o que produce determinados efectos en derecho (como el homenaje y la investidura caballeresca); y los modales de urbanidad y cortesía que delinean los rituales de saludo, recepción y despedida entre los miembros de la corte y de otros reinos.

La gestualidad bélica

Abarca la cinésica de la guerra, el torneo y la justa caballeresca. En esta primera obra de Silva la gestualidad bélica ocupa un lugar privilegiado frente a la amorosa⁷. Si bien ambas se construyen con referentes altamente estereotipados, Silva ensaya algunas variaciones centradas en la estética amplificatoria de motivos presentes en Montalvo⁸.

La gestualidad afectiva

Atañe a los gestos que significan los sentimientos interpersonales (particularmente el amoroso y el afectivo) y las emo-

⁷ En los libros posteriores del autor esta tendencia se invierte. Ya SYDNEY P. CRAVENS (1976, p. 64) había observado cómo “en cada libro sucesivo, Silva da más importancia a los asuntos amorosos y menos a los puramente bélicos”. Pese a su menor desarrollo, la gestualidad amorosa no se descuida: “aunque en el *Lisuarte* está todavía poco desarrollada la personalidad amorosa de los protagonistas, en comparación con obras posteriores del autor” –apunta SALES DASÍ 1997, pp. 205-206–, “sí que deben recalcar unos contenidos que permiten comprender el alcance del trabajo creador de Silva”, y señala entre estas aportaciones el mayor sensualismo que caracteriza diversas escenas.

⁸ Y que han sido estudiadas por EMILIO JOSÉ SALES DASÍ (1997 y 2006) y por JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO 2005 y 2006.

ciones tales como el dolor, la ira y el miedo. Sin dejar de ser codificada, la gestualidad amorosa introduce, de manera todavía tímida pero significativa, elementos de una nueva sensualidad y de una vivencia de la sexualidad que, sin romper con los estrictos códigos morales, comienza a explorar otros ámbitos de libertad. Así, frente al perfecto amador que es Lisuarte, Perión, el otro héroe de la historia (y en esto hay que insistir, no personaje secundario, pues se trata de una novela con doble protagonismo heroico), “es más proclive a gozar del placer con otras mujeres” (Sales Dasí 1997, p. 208). Silva justifica la conducta desleal del héroe con una retórica de la cortesía que, al mismo tiempo, abre las puertas a la esfera de la comicidad: “El cauallero que assí se vido no pudo tener tanta lealtad a su señora que más piedad no huuiesse a la duquesa” (61, p. 71)⁹. Sales Dasí (2002, p. 137) ha visto en este episodio el primer paso hacia una nueva atmósfera amorosa en la que triunfará una mayor libertad sexual sin otras consideraciones morales ni tipificadas.

La gestualidad espectacular

Consecuencia de la “estética del asombro”, cultivada por Silva, comprende el ámbito de la magia y del prodigio al que el autor dedica cada vez más espacio conforme avanza la novela. El monstruo y el combate entablado contra él ocuparán un espacio destacado (así la Gran serpiente o el Vestiglo, a los que se enfrentará Lisuarte, caps. 27 y 54)¹⁰. La maravilla que en un principio está motivada por necesidades intrínsecas de la intriga se convertirá hacia el final de la obra en un divertimento de corte, en un instrumento más para evitar el “aburrimiento” de esta nobleza idealizada.

⁹ Cito por la edición de Emilio José Sales Dasí: *Lisuarte de Grecia*, Alcalá de Henares, 2002, con indicación entre paréntesis de capítulo y página. Todas las cursivas de las citas son mías.

¹⁰ M. CARMEN MARÍN PINA (2011) estudió sus aspectos descriptivos y funcionales en el corpus caballeresco. En cuanto al combate contra el Vestiglo, remito a LUNA MARISCAL 2017.

La gestualidad del rústico y del villano

En una de las modalidades más significativas de la renovación del género caballeresco, Feliciano de Silva introduce (quizá influido por el *Palmerín* y el *Primaleón*) un número cada vez más importante de seres no pertenecientes al estamento de la nobleza, que en la tradición anterior sólo aparecían de manera esporádica. Aunque en muchos casos siguen funcionando como “informantes” (función tradicionalmente atribuida a estos personajes en el género), pescadores, pastores, corsarios, mercaderes y, fundamentalmente, villanos comienzan a interactuar de forma distinta con los héroes. Encontramos, por ejemplo, a pastores que comparten su comida con el héroe (53, p. 116), o a villanos contra los que el caballero lucha “cuerpo a cuerpo” (56, p. 129).

Del grupo de seres no pertenecientes al estamento nobiliario, el de los villanos es el más representativo en el *Lisuarte*, pues adoptan la función de los enanos que, en cambio, reducen significativamente su presencia en el universo caballeresco de esta novela, frente al cada vez más numeroso de los gigantes. En el *Lisuarte* sólo aparecen dos enanos, con una actuación muy discreta y ambos provenientes de la tradición artúrica¹¹ reelaborada por Montalvo¹²: el hostil y disforme que funciona aquí como mensajero de Melía y de los reyes paganos; y Ardián, el enano, hombre “pequeño” con funciones cómicas y escuderiles¹³.

La gestualidad del rústico y del villano –que se contraponen a la codificada, ritualizada y ampliamente descrita gestualidad cortesana– tendrá un espacio muy limitado en el *Lisuarte*: un ejemplo es el relato de las acciones de los villanos felones

¹¹ Descritos por ANNE MARTINEAU (2003).

¹² Para su función en los libros de caballerías castellanos, véase LUCÍA MEGÍAS y SALES DASÍ 2002 y BUENO SERRANO 2005.

¹³ El primero sería un representante del enano de origen sobrenatural; el segundo, del enano, hombre pequeño, escudero del caballero. El enano servidor de caballeros se encuentra ya en los *romans* artúricos; por regla general posee un caballo y sirve sólo a los nobles. Según el estudio de MARTINEAU (2003, pp. 89-90), los *lutins*, seres sobrenaturales que dieron origen a los enanos, eran primitivamente genios tutelares que servían a los campesinos; la intervención de los novelistas franceses habría desplazado este servicio a los nobles. La racionalización de este tipo folclórico generó una escisión de sus poderes que dio origen a un segundo personaje, el de su maestro, de lo cual surgió la pareja del caballero y su servidor enano, que tanta fortuna tendrá en la literatura caballerisca.

(robo y ataque traidor). En otros casos, la única emoción descrita para estos personajes será el miedo, que determinará sus reacciones más comunes: el asombro¹⁴ o la huida¹⁵.

Una vez planteada brevemente esta tipología, describiré a grandes rasgos los gestos y partes del cuerpo más frecuentes en la obra.

EL GESTO Y EL CUERPO EN EL *LISUARTE DE GRECIA*

En el ámbito del lenguaje fundado sobre el cuerpo en el *Lisuar-te*, la mano tiene el papel más relevante. Tanto en el ámbito simbólico como en el pragmático, y frecuentemente indisociable del movimiento del brazo, la mano deviene acción y lenguaje (político, militar y amoroso); órgano y signo de poder, de reconocimiento, de súplica, de medida, de creación, pero también de destrucción y muerte. Su protagonismo queda patente en la siguiente tabla:

TABLA 1

El gesto y el cuerpo en el Lisuarte

	<i>Recurrencias</i>	<i>Porcentaje</i>
1 Mano	525	35.3%
2 Brazos (83) [abrazar: 155]	238	16%
3 Ojos (44) [mirar: 140]	184	12.4%
4 Boca (9) [besar: 154]	163	11%
5 Cabeza	151	10.1%
6 Rodilla (12) [ponerse de hinojos: 85]	97	6.5%
7 Pies	70	4.7%
8 Pecho	23	1.5%
9 Cara (3); faz (17)	20	1.3%
10 Piernas	11	0.7%
11 Seno (3); teta (2)	5	0.3%

¹⁴ “Los villanos... como entraron por la bóveda donde la sierpe estava muerta..., como la vieron muerta, que gran tiempo avía que no la avían visto, ovieron tanto espanto que por poco estuvieron de se volver” (54, p. 122).

¹⁵ “El villano con el miedo quísose echar en el agua, mas él le alcançó con la punta del espada por las espaldas que todas gelas abrió. El villano murió luego” (56, p. 131).

De las distintas partes del cuerpo mencionadas explícita o implícitamente (estas últimas en los gestos que las suponen y que he puesto entre corchetes), la mano es la que ofrece, con diferencia, el mayor número de recurrencias (525), el 35% de todas las alusiones al cuerpo y a la gestualidad en la novela. Y, en cuanto a los gestos que implican los brazos, casi una tercera parte remite al abrazo, signo de la nueva sensibilidad cortesana que predomina en el libro, pero también del mayor espacio dedicado a los afectos y a la expresión de las emociones. Ahora bien, cuando los brazos se citan explícitamente (83), más de la mitad refiere distintos momentos del enfrentamiento bélico (51). Sólo en dos ocasiones el brazo se utiliza como medida del espacio y del adversario gigante; el resto se destina a la expresión de los afectos (30), en su gran mayoría de carácter positivo: amorosos, fraternos y paternales. De ahí que resulte especialmente elocuente el gesto negativo en que el protagonista es el brazo. El ejemplo más representativo describe la ira de la maga Melía al enterarse de la liberación de Lisuarte:

Tantos sospiros dio el rey Armato que la infanta Melía lo oyó en su tienda e desnuda, que parecía salvaje, vino a do el rey estava. Como lo vio tan turbado, le preguntó la causa, que ya el Rey de la Ínsula Gigantea era tornado a su tienda. El rey Armato le contó todo el negocio cómo passara. Como ella lo oyó, torciendo sus muy ñudosas manos, se asió de los largos e canos cabellos, e *pelándose el bello de los braços, mordiéndose con sus dientes, dava tan fuertes bozes e gritos que puso todo el real en gran alboroto*. El Soldán de Persia y el Soldán de Alapa, con otros muchos reyes, fueron corriendo a la tienda del rey Armato muy espantados, no pudiendo saber qué fuesse. Allá llegados, *los dos soldanes tomaron a la infanta Melía que dando saltos con muy grandes gritos a una parte de la tienda e a otra andava, los bellosos braços tintos de sangre de sus dientes* (26, p. 59).

En la geografía del gesto dibujada en el *Lisuarte*, la acción de arrancarse los vellos del brazo es, sin duda, la que mejor define y sintetiza el carácter salvaje de Melía, al exaltar los sentidos bárbaros implícitos en el ser cubierto de pelo y subrayar su condición cruenta y agreste¹⁶, pues, en la novela, el brazo sirve prioritariamente para abrazar o para combatir, gestos que remiten a un mundo codificado de reglas (el cortés y el bélico) cuyo res-

¹⁶ Para el estudio del carácter salvaje de este personaje, véase CAMPOS GARCÍA ROJAS 2000.

peto caracteriza a los personajes positivos y les otorga su condición humana y civilizada.

La gestualidad de la mano y el brazo constituye un campo privilegiado para la presentación de las emociones y para la configuración plástica y melodramática de muchas escenas.

El tercer puesto, en orden decreciente, lo ocupa la mirada, que presupone la visión como órgano esencial de *a*) la “estética del asombro” característica de Silva y *b*) de la casuística amorosa. A esta última se destinan el 80% de las recurrencias explícitas a los ojos (44); el resto remite a diversos golpes en el combate.

La cabeza (5°) se acota en dos ámbitos fundamentales, el de los golpes bélicos¹⁷, en primer lugar, con casi la mitad de las referencias (72), y el descriptivo de las ricas vestimentas o armaduras, de los adornos femeninos y de los seres extraordinarios, en segundo (38). El 20% restante describe el ocultamiento y la anagnórisis en la que está implicado el yelmo¹⁸ y que tanta productividad tendrá en los libros posteriores de Silva.

La cara (9°), en cambio, sólo se explicita en la esfera de las afecciones; en dos episodios el vocablo describe la acción de mesarse el rostro por dolor (en la figuración típica de la doncella desesperada); y en otro, sirve para encuadrar en un terreno “realista” la hazaña del protagonista¹⁹. La cara como espacio del afecto, denominada entonces *faz*, representa casi la totalidad de las referencias (17 de 20): es la faz del ser amado al ser besada (por el padre, el hijo, la madre, el amigo o el amante).

El beso ocupa el cuarto lugar en la tabla de frecuencias²⁰; en su gran mayoría, se refiere al besamanos vasallático y cortés (con un 85% de representación, frente al exiguo 3% del besapiés). El beso en la cara (10%) en los mismos contextos (vasallá-

¹⁷ Para referir, bien los descabezamientos, bien los golpes extraordinarios de los héroes que las hienden en dos o más partes.

¹⁸ JAVIER GUIJARRO CEVALLOS (2004-05) dedica un brillante estudio al tema.

¹⁹ “Él se fue con todos los otros cavalleros a los grandes palacios, do fallaron a la duquesa que lo estava esperando a comer. La cual lo recibió muy bien quitándole aquellas armas, que no avía avido mengua de otras más luzias. *Cubriéndose un rico manto, lavándose las manos e la cara del orín, que muy teñido estava, se assentaron a comer muy cansados del gran trabajo que recebido avían.* E muy espantados del gran ardimento del Cavallero de la Espera, dando gracias a Dios por assí aver muerto y entrado a sus enemigos, con mucho plazer de sus ánimas comieron esse día” (61, 146).

²⁰ La importancia de este gesto en la narrativa caballeresca fue destacada por CACHO BLECUA (1993 y 2009).

tico y cortés) se reserva para caracterizar el lugar privilegiado de los protagonistas en la jerarquía de su estamento social y como muestra del grado más elevado del afecto. Por ello es muy significativo que sólo dos, de las 154 veces que aparece el verbo *besar*, remitan de manera explícita al beso en la boca; en especial, cuando este órgano se cita únicamente en nueve ocasiones, siete de ellas para describir las fauces del monstruo en su enfrentamiento contra el héroe²¹. No en vano, en el *Lisuarte*, el beso en la boca está destinado a describir el primer encuentro a solas entre los protagonistas:

“¡O, mi señora, cómo me avéis hecho el más bienaventurado cavallero del mundo! Suplícoos me deis las manos para que os las bese por tan alta merced”. Ella [Gricileria] le respondió: “Mi verdadero amigo, a vos avéis de agradecer esto y no a mí, pues Dios os dio tal poder que forçáis las donzellas con lo que vós de mí mostráis ser forçado. Contentaos, mi amigo, con esto que por vos hago, con todo lo que vós más mandardes no tocando en mi honra, y d’esta manera yo seré contenta de hablaros todas las vezes que pudiere”. “¡O, mi señora!, –dixo él–, escusado es dezirme que me contente, pues aún tanto no merezco”. E tomándole las sus muy hermosas manos en las suyas, besándogelas muchas vezes, gelas hinchó de lágrimas de alegría. *Ella, metiendo los braços por la rexa, gelos echó al cuello, juntando su rostro tanto con el suyo que él le pudo besar la su muy fermosa boca. E assí estovieron una pieça sin se poder hablar, tanto plazer rescibieron en verse assí juntos* (58, p. 135).

El mismo gesto caracterizará por contraste a la duquesa de Austria y a Perión, como se verá más adelante.

El lugar ocupado por la genuflexión refleja la importancia que en la obra tiene el gesto cortés y político, en especial el requerido por el homenaje vasallático, la petición de un don y el reconocimiento de las jerarquías reales. En cambio, las menciones explícitas a la rodilla (12) remiten en su gran mayoría

²¹ El profesor CACHO BLECUA (2009, pp. 70-71) también encontraba en el *Amadís de Gaula* una presencia minoritaria del beso en la boca, gesto que destaca en esta obra fundacional del género por su ausencia en las manifestaciones amorosas de los enamorados: “se trata del beso más igualitario e íntimo, no necesariamente amoroso; sin embargo, sorprende su ausencia como manifestación afectiva de las parejas de enamorados, a diferencia de la variedad, intensidad y originalidad de los recreados en el *Tirant*. El autor justifica su omisión por su incapacidad para expresarlos... no es más que un pretexto retórico con el que trata de justificar la ausencia de descripciones erótico-amorosas, para el autor no convenientes, evitables y quizás torpes”.

al ámbito de los golpes bélicos. Lo mismo ocurre con el total de referencias a las piernas (11). Los pies, en cambio, describen una mayor variedad de situaciones; si bien es cierto que la mitad de las recurrencias se incluye en el terreno del combate, el resto envía al universo del homenaje, al de la expresión de las emociones (fundamentalmente desmayos) y al de la aventura señalada por la dificultad del camino (que obliga al héroe a emprender la aventura sin su caballo).

El pecho (8°) es el espacio privilegiado de la marca de nacimiento (con casi el 40% de los registros) y, en algún caso, el de la profecía; no así del golpe bélico, que ocupa un discreto tercer lugar (26%). Las menciones restantes al pecho aluden a la expresión de la emoción (34%). Sólo en un caso tendrá una finalidad erótica, en una escena amorosa que aparece hacia el final del *Lisuarte*, y en la que ya se puede apreciar el vínculo entre la prueba del *assagy* y el *joy* cortés que dará el tono despreocupado y alegre a muchos de los encuentros amorosos en los futuros textos caballerescos de Silva:

Lisuarte dixo: “Paréceme, señora, que devemos todos de callar, pues estamos en juego, que si vuestra hermosura le dio pena, no me dexó a mí sin ella la de su hermosa infanta”. Gricileria dixo a Lisuarte: “Yo quiero quedar en obligación de hazer lo que mandardes, pues assí es”. Onoloria dixo: “Pues yo no quiero salir d’ella para con vuestro caballero”. *Assí estuvieron hablando todos quatro con mucho plazer, solamente los cavalleros besando en las manos y en los pechos a sus señoras, hinchéndoles las manos de lágrimas, sin osar pedir otra merced sino solamente suplicarles aquella merced les quisiessen fazer mientras allí estuviessen*. Ellas gelo otorgaron. E con esto, ya que quería amanescer, se tornaron ellas a su lecho y ellos al suyo, do con tanto gozo que no se podría creer passaron aquella noche sin poder dormir lo poco que d’ella quedava. D’esta manera passaron muchos días, todas las más de las noches hablando con sus señoras. Ataviándose e vistiéndose muy ricas ropas e joyas... Assí passavan mucho vicio (89, p. 205).

Como en el caso del pecho, también la teta será el espacio de la marca. Las dos únicas referencias describen la marca de nacimiento de Luciana, hermana de Lisuarte²², y la característi-

²² “Señoras, dadme albricias, ca sabed que la emperatriz Leonorina mi señora ha parido una fija la más hermosa que en el mundo jamás se vio, que sabed que tiene una gran maravilla, y es que en la teta izquierda tiene una estrella la más fermosa que jamás se vio y es tan bermeja como una brasa.

ca “señal de profesión” de las amazonas²³, mientras que el seno se mencionará exclusivamente como el lugar donde el personaje femenino guarda las cartas²⁴.

LOS GESTOS DE LA MANO

De los numerosos gestos que aparecen en el *Lisuarte*, una mayoría considerable gira en torno a la mano. Este órgano se convierte en sinécdoque del actuar y de las emociones más importantes de los personajes; centro de la simbólica de su vida social, bélica y amorosa. En una sociedad tan ritualizada como la de la nobleza de la Edad Media y la del Renacimiento, la mano no sólo es signo de poder y de reconocimiento, sino también lenguaje; uno de los más significativos, el religioso, será reelaborado y secularizado por Silva en una dimensión lúdica.

En la iconografía cristiana medieval, Dios es frecuentemente visualizado como mano²⁵. Ejemplos paradigmáticos de estas representaciones simbólicas de la mano divina se encuentran en la pintura mural de la Iglesia románica de San Clemente de Tahull (Fig. 1) y en las *Supplicationes variae* de la Biblioteca Laurenziana (Fig. 2)²⁶, en las que se puede apreciar a Dios como mano que crea, ordena, juzga y bendice, imagen que ya recogían numerosos pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento²⁷.

E llamáronla por traer aquel luzero Luciana” (72, p. 169). Para un estudio del motivo, véase CAMPOS GARCÍA ROJAS 2001.

²³ “«Carta para la reina Calafia...» *Yo, la reina Pintiquinestra, señora de la gente menguada de tetas*, servidora e acrescentadora de la ley de mis dioses, hago saber a ti, Calafia, reina de Sifornia, que yo vine a esta tierra por poderme provar con algún buen cavallero...” (40, p. 78).

²⁴ “Alquifa, que aquel tiempo aguardava, sacó una carta que en el seno traía e díxole: –Mi señora, leed essa carta quevos embía” (16, p. 50); “Alquifa... sacando la carta que Gricileria le diera del seno, gela dio diciendo...” (34, p. 75); “Onoloria... pensó cómo le hazer saber su enojo. E tomando papel y escrivaniás, escrivió una carta luego; e faziendo llamar un escudero hijo de una su ama, apartándolo aparte... Sacando la carta del seno, ella le dixo...” (51, p. 111).

²⁵ J.C. SCHMITT (1990, pp. 91-133) dedica un capítulo al estudio de este motivo y su importancia en la cultura medieval.

²⁶ GIGETTA DALLI REGOLI (2000, p. 15) recoge estos y otros ejemplos.

²⁷ “He aquí, la mano del Señor vendrá con gravísima pestilencia sobre tus ganados que están en el campo” (Éxodo 9:3); “La mano del Señor vino sobre mí, y me sacó en el Espíritu del Señor” (Ezequiel 37:1); “Todo esto lo hizo mi mano, y así todas estas cosas llegaron a ser –declara el Señor” (Isaías



FIG. 1. *La mano divina* (1233). Iglesia de San Clemente de Tahull. Museo Nacional de Arte de Cataluña.



FIG. 2. *Supplicationes Variæ* (1291-1300). Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze - IT - f. 14r.

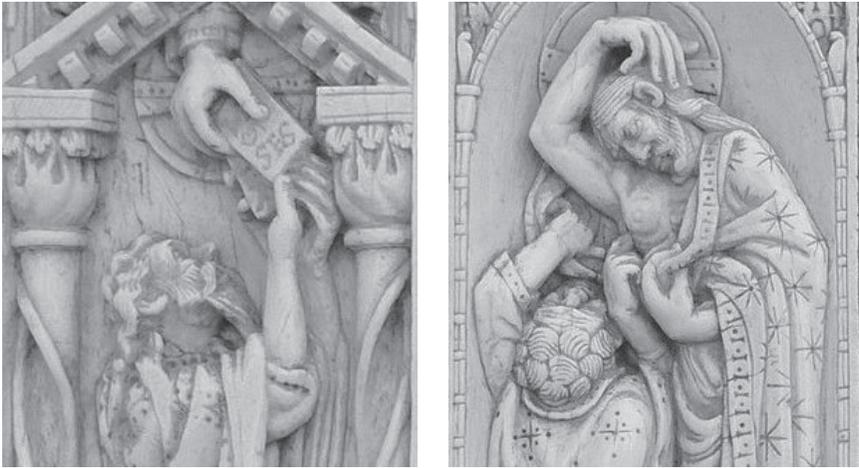
66:2); “¿No hizo mi mano todas estas cosas?” (Hechos 7:50); “Humillaos, pues, bajo la poderosa mano de Dios, para que él os exalte cuando fuere tiempo” (1 Pedro 5:6); “En su mano está el alma de todo viviente, y el hábito de todo el género humano” (Job 12:10); “Y extendiendo [Jesús] la mano, lo tocó, diciendo: Quiero; sé limpio. Y al instante quedó limpio de su lepra” (Mateo 8:3); “Mientras ellos relataban estas cosas, Jesús se puso en medio de ellos, y les dijo: Paz a vosotros. Pero ellos, aterrorizados y asustados, pensaron que veían un espíritu. Y él les dijo: ¿Por qué estáis turbados, y por qué surgen dudas en vuestro corazón? Mirad mis manos y mis pies, que soy yo mismo; palpadme y ved, porque un espíritu no tiene carne ni huesos como veis que yo tengo. Y cuando dijo esto, les mostró las manos y los pies” (Lucas 24:36-40).

Pero son también muy numerosas las representaciones no simbólicas de la mano divina en el arte figurativo y literario de estos siglos. Cuando la mano se inscribe en el contexto de una historia sus funciones resultan más variadas y flexibles, así como la representación del gesto. Un buen ejemplo es el díptico germánico de marfil del s. XI dedicado a dos episodios del Viejo y del Nuevo Testamento (Figs. 3 y 4)²⁸. En la *Entrega de la ley* (cara izquierda del díptico) se nos ofrece otra figuración de la “mano simbólica”: Dios se visualiza como una mano que entre-



FIG. 3. *Díptico Entrega de la ley (Moisés recibe las Tablas de la Ley) y La incredulidad de Santo Tomás (s. XI). Berlin, Staatliche Museen, Kunstgewerbemuseum.*

²⁸ Estudiado por GIGETTA DALLI REGOLI 2000, p. 16.

FIG. 4. *Detalle.*

ga las Tablas a Moisés, mientras que en *La incredulidad de Santo Tomás* (cara derecha del díptico) tenemos una formulación de la mano que asume un papel central desde el punto de vista narrativo:

Cristo e l'Apostolo si allungano schiacciandosi uno contro l'altro, e impegnano entrambe le mani in atteggiamenti d'impronta naturalistica, ancorché caricati nel dettaglio: uno inarca le braccia per scostare i capelli e le vesti con lunghe dita flessibili, prive di giunture, mentre l'altro si arrampica con fatica verso il maestro, e fruga tra i panni alla cieca, morbosamente tastando il costato alla ricerca del "colpo di lancia" (G. Dalli Regoli 2000, p. 16).

Otro ejemplo significativo es la representación del enfrentamiento entre David y Goliat en el fresco de la Iglesia de Santa María de Tahull (Figs. 5 y 6). En ella vemos a David aferrando por el pelo a Goliat y a punto de cortarle la cabeza. Como acertadamente ha observado Gigetta Dalli Regoli (2000, p. 17), lo que caracteriza al gran guerrero como gigante no es tanto su estatura como la única mano, enorme y larga, que emerge de la malla de hierro. La mano como sinécdoque del gigante será un motivo característico de los libros de caballerías: cortar la mano del gigante anuncia la victoria del héroe y constituye uno de los momentos centrales de la descripción del enfrentamiento bélico²⁹.

²⁹ J.J. MARTÍN ROMERO (2005) lo estudia con detalle.



FIG. 5. *David y Goliat (después de 1123).
Pintura mural de Santa María de Tahull.
Museo Nacional de Arte de Cataluña.*



FIG. 6. *Detalle.*

En el *roman* artúrico es frecuente el motivo de la mano divina; uno de los pasajes más conocidos en los que aparece es el de las maravillas ocurridas en la muerte de Galaz. En *La demanda del Sancto Grial*, una de las reelaboraciones hispánicas tardías de la materia de Bretaña, se cuenta así:

Y el rey Galaz vino delante del Santo Grial, do lo atendía el obispo Josefés, y fizo sus oraciones quanto mejor pudo, rogando muy afincadamente a Jesucristo que le sacase de la terrenal vida. E cuando el rey Galaz uvo fechas sus oraciones e ruegos, no tardó mucho que no cayó en tierra en medio del palacio, delante el obispo Josefés, e luego se partió el ánima del cuerpo, e leváronla los ángeles a la corte celestial con gran alegría, cantando muy altamente, e leváronla al cielo. E cuando los ángeles la ovieron sobido al cielo, *avino en esse lugar una gran maravilla, assí que Perseual e Boores la vieron muy bien, ca vieron venir del cielo una mano que tomó el Sancto Grial de sobre la Tabla Redonda, e no pareció sino la mano tan solamente; e assí como lo tomó, subiolo al cielo. E cuando la mano vino, traxo una tan gran claridad, que todos fueron espantados, e cerca de la mano venían muchos ángeles que traían candelas, e cirios ardiendo e incensarios muy ricos, e avían tan buenos olores, que les semejava que estaban dentro en Paraíso, assí que olvidaron el duelo que fazían* (384, p. 247)³⁰.

En el *Lisuarte* no se registra ninguna ocurrencia de la mano divina, el autor ha preferido, como veremos, reelaboraciones más profanas.

A continuación analizaré la función y simbolismos de la gestualidad de la mano en el *Lisuarte* para cada uno de los apartados en los que clasifiqué la semántica gestual del libro –cortesana, bélica, afectiva, espectacular, la del rústico y el villano– y daré un ejemplo de cada tipo.

La mano cortesana

Los gestos cortesanos en los que interviene la mano representan casi la mitad de las referencias a esta esfera temática (46%). Dos son los más frecuentes, el besamanos (con un tercio de las recurrencias totales) y el tomarse de la mano (con el 12.5%).

³⁰ Cito por la edición de José Ramón Trujillo, *La demanda del Santo Grial* [Toledo, 1515], Alcalá de Henares, 2017.

El besamanos. La descripción más común de este tipo en el *Lisuarte* es el besamanos señorial, reflejo de una sociedad profundamente ritualizada y jerárquica en la que cada individuo pertenece a un *ordo*. Mediante este gesto se afirma la pertenencia a un grupo y se caracteriza de manera positiva al personaje, no sólo como vasallo fiel, sino como amante cortés; los únicos que faltan a este rito son villanos, enanos felones, paganos y caballeros traidores. Como ya señalara Isabel Beceiro Pita (1994, p. 72), el besamanos señorial encarna la fidelidad vasallática.

El conocimiento de la retórica cortesana regula el comportamiento gestual del caballero, pero también del señor, y determina su posición en la escala social. Así en el primer encuentro entre Lisuarte y el Emperador de Trapisonda:

Llegados al gran palacio, apeándose de sus cavallos, subieron a una gran sala donde estava el emperador con muchos cavalleros e grandes señores que aí eran. *Lisuarte, como fue ante el emperador, subiendo por las gradas arriba, se hincó de inojos ante él y le pidió las manos. Él no gelas quiso dar, porque le pareció que devía ser de alta guisa en su hermosura e parecer. Los cavalleros sus compañeros pidieron las manos al emperador y él gelas dio* (6, p. 21).

La ficción refleja aquí, como ha estudiado Cacho Blecua (2009, p. 59), las costumbres de su tiempo: “en las frecuentes tomas de posesión señoriales del siglo xv la *osculatio manuum* seguía formando parte imprescindible del ritual”; en el gesto se aúna la ostentación del poder, la idea de fuerza y, al mismo tiempo, la de acercamiento y protección. El besamanos seguirá siendo pieza central de las ceremonias cortesanas en los siglos xvi y xvii³¹.

Al ser expresión de una relación genérica de “leal amor”, el besamanos señorial puede desplazarse hacia otros ámbitos (Cacho Blecua 2009, pp. 62-63), pasando del simbolismo jurídi-

³¹ De hecho, no será sino hasta el siglo xix que la naturaleza jurídica del besamanos empiece a considerarse conflictiva. Véase SÁNCHEZ GONZÁLEZ 2015, p. 529.

co al plenamente cortesano³² y amoroso³³. El besamanos amplía así sus significados “convirtiéndose en señal de cortesía, honra, acatamiento, obediencia, humildad y respeto” (*id.*).

Aunque el besamanos mantiene las mismas funciones que en el *Amadís* (brillantemente estudiadas por Cacho Blecua 2009) y se utiliza en los mismos contextos (llegadas, partidas, agradecimientos y peticiones), Feliciano de Silva intensificará significativamente su uso; señal de esta creciente preocupación por las formas que ya empezara en los últimos libros de *Amadís de Gaula* y en *Esplandián*³⁴. Este gesto contribuye en gran medida a la idealización del universo caballeresco característico del primer ejercicio ficcional de Silva.

Tomar de las manos. Con una funcionalidad preeminente-mente cortesana, el gesto enfatiza, entre otros, el comportamiento magnánimo del superior (quien reconoce así el linaje, el valor, la belleza o el arrepentimiento) y caracteriza, al mismo tiempo, al personaje que lo recibe, al distinguirlo en la jerarquía social³⁵. Enaltecimiento que se da también en el mundo de los afectos, señala entonces una mayor proximidad y singu-

³² “El Emperador de Constantinopla que a la ciudad se tornó, llevando consigo al Cavallero de la Espera e a Lisuarte, con Florestán e Galvanes e Parmíneo con ellos, fueron por besar las manos a sus madres e a las otras señoras e reinas, e assí se fueron a los palacios del emperador, do otra vez de aquellas hermosas reinas fueron recebidos como de primero” (34, p. 74).

³³ “Él [Caballero de la Espera] se fincó de inojos ante su señora, que no vía la hora que tenerlo entre sus braços. Él le tomó las manos por gelas besar. Ella recibió tanta alteración en ver delante sí aquel que tanto amava que se olvidó, de manera que antes que tornasse en sí el de la Espera le besó las manos muchas vezes” (58, p. 133).

³⁴ CACHO BLECUA 2009, p. 65. Aspecto que se verá reflejado especialmente en el dominio de la retórica cortesana presente en el *Lisuarte*. Véase SALES DASÍ 1997, p. 191.

³⁵ Como ocurre en el primer encuentro entre Lisuarte y el emperador de Trapisonda, en el que el gesto resulta más elocuente por desconocer el Emperador el linaje del protagonista: “El hermoso donzel Lisuarte dixo alto que todos lo oían: «Muy alto e poderoso señor, las nuevas de tu gran magnificencia e bondad sobre todos los señores que agora son en el mundo e de la grandeza de tu corte me han hecho venir a besarte las manos, e a fazerte saber que yo vengo en busca de un cavallero novel que tú armaste cavallero... Agora, buen señor... te suplico me quieras dezir si sabes d’este cavallero en cuya demanda yo ando». *El emperador le tomó por las manos, que hasta entonces de inojos estuvo, e le respuso haziéndole levantar*: «Fermoso donzel, yo vos agradezco mucho los loores que de mí e de mi corte avéis dicho...»” (6, pp. 21-22).

lariza a los personajes positivos principales, como se verá más adelante.

Uno de los contextos más originales de su empleo es el de las entradas en las que los personajes se disponen de manera teatral a partir de este gesto. El ejemplo más representativo es el de la llegada de Amadís y su cortejo en la carraca “hecha a la manera de la Ínsula Firme” (32, p. 67), en la que los protagonistas, como en una procesión, caminan tomados de la mano, formando parejas o tríos, y precedidos por sus servidores y ayudantes³⁶.

La mano bélica

Las referencias a la mano en un contexto bélico aparecen en segundo lugar (34%) y remiten a dos ámbitos significativos predominantes: el inicio del combate y la precisión de las armas portadas por los héroes y sus contrincantes.

Es muy usual que se mencione la mano en las fórmulas que anuncian el inicio del combate: “metió mano a su espada”, “e metiendo mano a su espada” (con las variantes “puso mano a su buena espada”, “se fue para él la espada alta en la mano”). También se alude a ella cuando se quiere destacar las hazañas extraordinarias de ciertos personajes: “e *andava con su espada en la mano* haziendo cosas estrañas” (9, p. 30), “El duque su padre, aunque era viejo, *andava con su espada en la mano*, que contar no se os podría lo que en este día hizo” (9, p. 31). O cuando se especifican las armas portadas en combate, en especial la de

³⁶ “E luego, tras ellas, venía aquel valiente y esforçado rey Amadís de la Gran Bretaña, *e traía por la mano a su muy amada muger*, y él traía todas las armas coloradas, e Ardián el enano le traía delante el escudo y el yelmo, assí mesmo colorado. E la hermosa Oriana venía toda vestida de una ropa de brocado carmesí muy rica. *E de la otra mano la traía la buena vieja Urganda la Desconocida*, e delante d’ellos venía el honrado viejo maestro Elisabad. Luego, tras el rey Amadís, venía el fuerte emperador Esplandián, y *traía por la mano a su muy amada emperatriz Leonorina*, con otras armas de la mesma forma que su padre, y ella assí mesmo vestida como Oriana. Delante venía la buena donzella Carmela con el escudo e yelmo de Esplandián. *Luego salió el rey don Galaor con la su hermosa Briolanja de la mesma forma. E luego, tras él, el buen rey don Florestán, e traía por la mano a la su amada muger. E luego, tras él, venía el buen rey Agrajes, e assí mesmo por la mano la su preciada Olinda. Y luego, tras él, el rey de Bohemia Grasandor...*” (32, p. 68).

los adversarios, sobre todo gigantes³⁷; se subraya así el carácter amenazador del enemigo.

En la caracterización de personajes pertenecientes al mundo de la magia, la especificación de las armas que porta la mano bélica es relevante por la originalidad de su empleo, como se aprecia en la descripción de la carta ofensiva que Melía envía al emperador de Trapisonda, en cuyos sellos la imagen de la maga enfatiza su presencia amenazadora. Su prosopografía es una síntesis visual de su misiva y de su carácter:

E assí dio fin a la carta, la cual venía firmada d'ella e de todos aquellos sesenta soldanes, califas e taborlanes e reyes que dicho ya tengo; cuyos sellos eran aquellos que d'ella venían colgados, y *el principal traía la figura de la misma infanta Melía con una espada alta en la mano sangrienta e una cruz a sus pies*. Y el emperador e todos los que con él estavan fueron tan turbados con aquella carta que por gran pieça no pudieron hablar (8, p. 27)³⁸.

Un tercer grupo (con apenas el 15% de representatividad) especifica distintos golpes en el combate que gradúan su evolución: el que se asesta con ambas manos en la espada, el momento en el que el contrincante es obligado a poner una mano en el suelo, el instante en el que se pierde o suelta la espada y el golpe con que la espada o el cuchillo, a causa de la fatiga o de una herida, se le “vuelve en la mano”. Aunque estereotipados, la combinatoria de sus variantes los particulariza³⁹:

³⁷ Las mazas, en primer lugar, y los cuchillos, en segundo, serán sus armas distintivas.

³⁸ El contenido de la carta es el siguiente: “Yo, la infanta Melía, señora de las mágicas, enemiga de la fe cristiana, allegadora de la ley de los mis dioses, te hago saber a ti, el gran emperador de Trapisonda, que yo iré con estos soldanes, califas, taborlanes e reyes que en esos sesenta e siete sellos que aí verás, do fallarás firmados sus nombres, sobre la ciudad de Constantinopla, y la destruiré y en su presencia en una gran foguera quemaré el escudo y amparo de toda la cristiandad. El cual de tu corte yo traxe preso, que ni tú, ni el emperador su abuelo, ni Esplandián su padre, ni Amadís, que desencantados fuessen, no le podréis valer. E después d'él faré lo mesmo a todos los principales de la cristiandad, e a toda la comunidad tornaré e convertiré a los mis dioses. Y en esto no pongas duda que todo será assí como tengo dicho, que nada fallerá” (8, p. 27).

³⁹ Para un estudio pormenorizado de los golpes en el combate, véase MARTÍN ROMERO 2005 y 2006, así como CACHO BLECUA 2002.

El Cavallero de la Vera Cruz traía ya en tal estado al rey que poca defensa en él avía, *que si algún golpe dava la espada en la mano se le bolvíá, tanta sangre perdió* (45, p. 91);

Mas el jayán no dava golpe a derecho, *que el cuchillo se le bolvíá en la mano, que la llaga que en el braço tenía le hizo perder toda la más de la fuerça* (60, p. 139);

Ya avía cuatro horas que la batalla començaran. *El cavallero de la floresta andava tan lasso a aquella hora que no dava golpe que nada valiesse. El espada se le bolvíá en la mano, mas por esso no mostrava punto de cobardía* (62, p. 149).

Escasas son también las manos cortadas en el enfrentamiento bélico, siete en total. La mayoría concierne a los gigantes y, luego, a los caballeros paganos; siempre son los héroes principales quienes los castigan de esta forma. La mutilación anticipa la muerte del felón y permite una eficaz gradación del suspenso. Sin embargo, la elaboración de los motivos bélicos en el *Lisuarte* gira en torno a otras partes del cuerpo, principalmente la cabeza, que degollada o partida por la mitad causa un efecto más al gusto de la estética de Silva. Ahora bien, pese a sus pocas recurrencias, la mano cortada posee una fuerte carga simbólica. Como ha observado Ueltschi (2010, pp. 29 y 31), la amputación de la mano o del brazo (a menudo equivalentes en los textos) es frecuentemente un prelude de la decapitación, lo que subraya ya el lazo metonímico entre la mano y la persona. La amputación de la mano es vista entonces como una alternativa retórica de la muerte; así en el combate entre el Caballero Solitario y el jayán de la isla en la que Amadís y Oriana se encuentran presos:

Mas el cavallero le firió pensándole dar por cima del yelmo; el jayán, como vio el golpe venir con tanta fuerça, no tuvo tiento para alçar el escudo, mas alçó el braço derecho. *El espada descargó en él por derecho del codo que meitad del braço con la mano le derribó en el suelo.* El jayán que se vio tollido, dando grandes bozes empeçó a fuir por una escalera arriba y el cavallero empós d'él. E assí fue tras él por los corredores fasta meterse por una sala; en el medio d'ella lo a[1]cançó e firiolo de toda su fuerça por encima del yelmo de tal golpe que hasta los ojos lo fendió. El jayán cayó muerto gran caída (56, p. 129).

Otra variante de este golpe, identificada por José Julio Martín Romero (2005, p. 1119) como imitación del *Amadís*, es aquella en la que el gigante pierde los dedos, única ocasión en la que son mencionados en el *Lisuarte*: “no pudo tan presto tornar a alçar el braço que el cavallero no lo firió en la mano antes, que todos los dedos con el cuchillo le derrocó” (60, p. 139).

Al privar al adversario de su principal defensa (en la mano derecha se porta la espada), la amputación de la mano constituye una táctica guerrera de neutralización que supone despojar al enemigo de sus cualidades guerreras⁴⁰.

Como castigo, la amputación de la mano en el *Lisuarte* reprende la falta de cortesía y de reconocimiento señorial. Las escasas recurrencias en la novela son pálido reflejo de los códigos penales de la época, que castigaban con la amputación de esta extremidad los crímenes más graves (parricidio, sacrilegio, calumnias)⁴¹, configurándola como estigma del oprobio.

La mano afectiva

La gestualidad afectiva tiene en la mano (y por extensión el brazo) uno de sus más queridos recursos. Aproximadamente el 15% de la gestualidad cortesana configurada en el besamanos y en el tomarse de la mano puede considerarse como mano afectiva, pues en ella interviene un sentido amoroso⁴².

⁴⁰ UELTSCHI 2010 recoge numerosos ejemplos.

⁴¹ Castigos que en ciertas partes de Europa perdurarían hasta el siglo XIX. Cf. UELTSCHI 2010, p. 32.

⁴² Como ocurre en la gestualidad típica del vasallaje amoroso: “Langüines, que muy cortés cavallero era, dixo a la emperatriz que él quería ir por su cavallero si ella holgasse d’ello. La emperatriz dixo que gelo agradecía mucho e que assí fuesse como él dezía. Galvanes dixo: «No es razón pues que yo vaya sin tener a quien servir». La princesa Gricileria le dixo: «Cavallero, porque sois amigo del mi cavallero e venís en su demanda, yo vos quiero dar a quien sirváis por que no vais desconsolado». E tomando por la mano a Brildeña, hija del Duque de Alafonte, a quien él amava, dixo: «Esta hermosa donzella vos doy a quien sirváis». E dixo a ella: «Vós recibildo por vuestro cavallero de oy más». Galvanes, que nunca plazer sintió que aquel igualasse, besándole las manos, le dixo que pluguiesse a Dios le dexasse servirle tan gran merced, e dixo a Brildeña: «Dende oy más, mi señora, me recibid por vuestro, que en mi vida no seré de otra» (8, p. 27).

En muchos casos el afecto filial, paternal o amistoso se añade al cariz cortesano de estos gestos⁴³.

Menos codificadas que las anteriores, encontramos otras manifestaciones de la mano afectiva que exteriorizan diversas emociones: el temor (de Onoloria y Gricileria al contemplar a los adversarios de sus caballeros)⁴⁴, la ira (de Melía al enterarse de la liberación del héroe)⁴⁵ o el amor *hereos*:

Alquifa... se fue al aposentamiento de la emperatriz, do falló rezando a Onoloria e Gricileria acostada sobre unas almohadas, *la mano puesta en la faz pensando en su cavallero que nunca de su memoria se partía*. Alquifa se hincó de inojos ante ella e muy passo le dixo: “Señora, ¿cómo os va?” “¡Ay, amiga!, –dixo ella–, muy mal, pues no puedo hazer lo que mi coraçón me demanda, que en mal punto yo vi aquel vuestro cavallero que nunca de mi coraçón se parte”. Alquifa le dixo: “Señora, a mí todo se puede dezir. Ruégovos que me digáis lo que entendéis hazer por aquel que ningún remedio tiene si vós no le socorréis” (58, pp. 134-135).

La imagen del caballero pensativo en el universo caballeresco poseía diversas connotaciones negativas como la tristeza, la enfermedad o el ocultamiento de un secreto. El ejemplo paradigmático es el del rey Arturo en el *Lancelot en prose* o en *El Baladro del sabio Merlín*, en el que frecuentemente se nos muestra pensativo, con la cabeza inclinada y apoyada sobre su mano. La primera vez que el rey se retrata con este gesto en *El Baladro* ocurre, significativamente, tras el episodio en el que Arturo duerme con su hermana sin conocer su verdadera identidad; de esta unión nacerá Mordret⁴⁶. El gesto desvela aquí una falta de tipo moral. En el *Lancelot*, la actitud melancólica del rey en diversas reuniones de la Corte quebranta la armonía que simboliza la Mesa Redonda y anuncia la ruptura del equilibrio que debe

⁴³ “El emperador fue luego a hablar a sus hijas, que ant’él de inojos estavan y le besaron las manos” (58, p. 133).

⁴⁴ “Onoloria e Gricileria que así los vieron venir, fueron tan turbadas que bien gelo conociera quien las mirara; *teniéndose ambas por las manos se las apretavan muy rezio*” (95, p. 213).

⁴⁵ “Como ella lo oyó, *torciendo sus muy ñudosas manos*, se asió de los largos e canos cabellos” (26, p. 59).

⁴⁶ Cap. 19, *El baladro del sabio Merlín con sus profecías*, ed. de María Isabel Hernández, Gijón, 1999, t. 2.

imperar en ella⁴⁷; tiene, por lo tanto, graves implicaciones en una de las prerrogativas reales fundamentales: la impartición de justicia; lecturas subrayadas por la tradición iconográfica en que el gesto expresa el arrepentimiento y el dolor (Figs. 7-10)⁴⁸. Por el contrario, la actitud pensativa y cavilante de Gricileria está despojada de estos sentidos trascendentales, pues ni la tristeza, ni la enfermedad de amor, ni el secreto de sus sentimientos por el héroe se desarrollan con honduras trágicas o moralizantes. Si por un lado Feliciano de Silva banaliza los sentidos “trascendentes” del gesto, por otro nos devuelve una dimensión más cotidiana, más cercana y plástica del personaje.

La mano afectiva introduce distintos matices de complicidad entre los personajes, con lo que enriquece la casuística amorosa, pero también la amistosa codificada en el *Amadís*, como se puede apreciar en la relación que se establece entre la heroína y Alquifa (“Assí sea, –dixo Gricileria–, e de aquí adelante no quiero salir de vuestro consejo. *Alquifa le besó una mano que al cuello le tenía echada*”, 18, p. 51) o en la amorosa que mantienen los protagonistas:

Como Lisuarte la vio, viéndose delante aquella por quien tan apasionado su corazón bivía, fue tan alterado que por poco de la escalera cayera. *Ella que lo vio tal, metiendo las manos lo asió por su hermosa garganta, diciendo:*

–Parece, amigo, que os espantáis con mi vista. Tenedvos, por Dios, no caíáis.

Él, besándole las manos, le respondió:

–¿Cómo queréis, mi señora, que no se espante quien cosa de tanta admiración vee...? (89, p. 205).

La mano que acaricia y atrae la faz del otro para besarla es reelaborada por el autor del *Lisuarte* en una sugestiva varian-

⁴⁷ “Cuando el rey se sentó a comer y ya habían servido el tercer plato, se quedó pensativo y tan ensimismado que se olvidó de la fiesta, de la comida y de todos los que estaban allí, y empezó a suspirar...., mi señor Galván dijo que pensaría hasta saber qué tenía el rey... La doncella va ante el rey, se arrodilla y no sabe cómo empezar... –Señor, vengo de parte de mi señor Galván y de los cinco caballeros que están con él: os piden, por la fe que les debéis, que les digáis por qué habéis estado pensando durante tanto tiempo” (sigo la edición de Carlos Alvar, *Historia de Lanzarote del Lago*, Madrid, 2010, pp. 365-366). El silencio de Arturo implica, además, la ruptura de una regla de etiqueta cortés y una falta al deber de hospitalidad.

⁴⁸ Como ha demostrado GIGETA DALLI REGOLI (2000, pp. 17-18).



FIG. 7. "Tentation d'Ève" (s. XII). Autun. Musée Rolin.



FIG. 8. *Detalle.*



FIG. 9. *San Juan Doliente. Detalles del “Crucifijo” de Bonaventura Berlinghieri (h. 1210-1220). Museo Nazionale di Villa Guinigi de Lucca.*



FIG. 10. *Detalle.*

te: la duquesa de Austria atrae hacia sí a Perión anudando sus manos detrás del cuello del héroe:

La duquesa... que tan ciega estaba que perdiendo el velo de la vergüenza que las mujeres deven tener, turbándosele la color, tremiéndole las carnes tanto que el caballero fue espantado... le dixo suspirando: “¡Ay cavallero, malo fue el día que os vi, pues por ganar mi tierra he perdido a mí! ¡Por Dios!, pues me vais a restituir en lo mío, que me restituyáis en mi libertad; pues venistes a aprovecharme, no me queráis dañar, que vuestra hermosura mis entrañas ha penetrado y rasgó mi corazón”. *Y diziendo esto, echándole los braços al pescueço, añudándole las manos atrás, le llegó su rostro con el suyo. El cavallero que assí se vido no pudo tener tanta*



FIG. 11. Herodes y Salomé. *Capitel del claustro de Saint-Étienne. Le musée des Augustins (Toulouse), s. XII.*

lealtad a su señora que más piedad no oviessi de la duquesa, y besándola en la boca, tomándola entre sus brazos, la llevó sobre un lecho que en la cámara estava, donde haziendo dueña aquella que fasta allí donzella era, con gran solaz passaron gran parte de la noche (61, p. 143).

El abrazo por el cuello guarda una equivalencia simbólica con la caricia en el mentón, gesto que contaba con una larga tradición iconográfica de sentido ambivalente: signo de profunda afección y marca de amor, pero también de sensualidad culpable y de la tentación de la lujuria (buen ejemplo es el capitel del convento de los Agustinos de Toulouse, en el que Herodes se representa acariciando la barbilla de Salomé; véase Fig. 11). Hay una identidad significativa entre ambos gestos por su cercanía figurativa y porque cumplen la misma función, atraer al otro hacia sí con un ademán que anticipa la posesión. En este caso, la reelaboración de Feliciano de Silva subraya el carácter ansioso, impulsivo y demandante de la duquesa de Austria. Con su gesto, la duquesa invierte la tradicional simbólica del abrazo

iconográfico, que era señal de la protección del marido hacia su esposa. Aquí es una mujer quien toma la iniciativa y quien después será abandonada. El sensualismo de la escena se reelabora sin connotaciones morales, gracias a la fina ironía presente en el episodio: el autor se preocupa por advertirnos, en tono jocoso, del carácter piadoso del héroe, y nos refiere la felicidad de la duquesa abandonada al descubrir su embarazo. Con estos brotes de gestualidad espontánea, que contrastan con el comportamiento corporal y emocional mesurado, contenido y codificado de la ética caballeresca, Silva consigue un efecto cómico y abre las puertas de la ficción a una creación gestual mucho más plástica y vivaz.

La mano espectacular

Uno de los casos más representativos de la gestualidad espectacular característica de la estética del asombro de Silva es el de “la mano mágica”, que reelabora según diversos materiales folclóricos (*D996. Magic hand*).

En el transcurso de una fiesta ofrecida por el rey Amadís (en la que se hallaban de incógnito, ocultos bajo los yelmos, Perión y Lisuarte), parece hacer acto de presencia el aburrimiento. Cansados ya de tantos torneos y justas festivas, Amadís pide un don a Urganda: “lo que yo quiero que por mí hagáis es que mostréis aquí alguna cosa de vuestro saber con que nos deis a todos plazer e autorizéis nuestra fiesta”. Urganda pone su magia al servicio del espectáculo y dispone a los presentes como a propósito de una representación: “Luego las tablas fueron alçadas. Estando todos sentados en buen concierto, Urganda tomó por la mano al rey Amadís e díxole: «Señor, fazed estar a todos sossegados e fazerse ha algo de lo que mandáis»” (76, p. 179). Entonces

vieron venir por el aire dos manos, sin parecer otra cosa, con dos porras de hierro en las manos. Viniéronse derechas a los dos cavalleros. Ellos no se catando d'ellas, las manos a la par les dieron en los yelmos con las porras a cada uno un golpe; e assí como les dieron, todas quantas antorchas en la sala yazían fueron súpitamente muertas, que todos quedaron escu-ras. Pero, luego, súpitamente de la espada del Cavallero Solitario, que la sobrevaina sin saber quién le quitara, salió tanta claridad del pomo e piedras de la vaina como davan todas las hachas que

muertas eran, que passavan de treinta. *Como con la claridad todos pudieron ver, vieron los dos cavalleros que con los dos golpes de las porras los yelmos de las cabeças les avían caído. Pero las manos ni las porras no las vieron.* Luego, todos conocieron los dos cavalleros ser Lisuarte y Perión de Gaula. Luego, todos los de la sala se levantaron con tanta alegría que no se podría pensar. El rey Amadís se fue para ellos (77, p. 179).

El motivo de la mano mágica tiene una amplia difusión en la tradición folclórica europea y, particularmente, en la celta⁴⁹, en la que está relacionado con el ámbito bélico y con los rituales que aseguraban el éxito del guerrero (perder la espada o la mano derecha era sinónimo de muerte)⁵⁰. Pero la imagen más conocida de las manos misteriosas que blanden armas es la que aparece al final de la *Mort Arthur*, cuando una mano surge del agua para empuñar a Escalibur, blandirla varias veces y después desaparecer.

Como argumentara convincentemente Joël H. Grisward (1969a, p. 479), en el motivo se combinan tres elementos: una tradición popular celta, una tradición cristiana y una tradición mítica. Tras recordar el papel fundamental que desempeña esta parte del cuerpo humano en los cuentos irlandeses, Grisward (p. 506) subraya el vínculo que une el motivo de la mano misteriosa que recupera a Escalibur con el simbolismo mágico que posee esta extremidad en la mitología celta: la mano prodigiosa habría formado parte del esquema mítico original en el que Arturo sería heredero de una “*mythologie d’orage*”; en la *Estoire de Merlin* su espada está explícitamente relacionada con el rayo y el trueno, cuyas propiedades posee⁵¹. Esta herencia explicaría la aspiración al elemento líquido que rodea su muerte⁵² y la desaparición de su espada como requisito indispensable para que el héroe pueda morir: el personaje mítico del que provie-

⁴⁹ Véanse THOMPSON 1966 y CROSS 1952.

⁵⁰ De ahí motivos como *D1413.12. Magic hand causes sword to stick to it.*

⁵¹ GRISWARD (*id.*) cita los siguientes pasajes de la edición de Sommer (Washington, DC, 1908, t. 2, pp. 94 y 367, resp.): “Quant li rois Artus fu desestordis, si traist l’espee du feure qui jeta ausi grant clarté comme se doi chierge i eussent este alumees, et ce fu cele espee qu’il ot prinse el perron” y “...et samble vraiment quant il... lieve l’espee contremont por ferir et ele descent, que ce est foudre tant descent de grant ravine, car ele bruit si comme tounoires”.

⁵² Como es sabido, la tradición irlandesa sitúa el Más Allá en el fondo del mar o de un lago.

ne Arturo es un ser inmortal vinculado con el culto al acero, de ahí la solidaridad que mantiene con su espada, a cuyo destino está ligado⁵³. La mano maravillosa habría sido, en el relato celta primitivo, el prodigio provocado por la espada arrojada en el lago (Grisward 1969a, p. 503). El motivo sería expresión de esa especie de muerte cósmica del héroe, en que la Naturaleza participa en forma de tormentas y fenómenos meteorológicos extraordinarios (Trachsler 1996, p. 121).

También en la mitología celta, y no sólo en la tradición cristiana, la mano es manifestación y signo visible de un ser sobrenatural invisible (Grisward 1969a, p. 503). En este sentido, la espada arrojada en el lago sería pálido reflejo del tema mítico central de la “prueba de la espada”, del que derivaría en última instancia. La mano prodigiosa constituiría así, en su sentido primitivo, un signo de elección (Grisward 1969, p. 295).

Esta interpretación, como el mismo Grisward reconoce, no se opone a la cristiana privilegiada por Alexander Micha (1950) –basada en la tradición de la mano gloriosa de Dios que protege, otorga o castiga–, sino que la enriquece. Además de tratarse, como vimos, de un motivo muy extendido en la iconografía religiosa, la mano divina constituye un tema-símbolo ampliamente atestiguado en el *Lancelot en Prose* y en la *Queste*. Micha (p. 370) ve en la mano misteriosa que recobra a Escalibur al final de la *Mort Artu* un préstamo “inverso y simétrico” de la escena final de la *Queste del Saint Graal*, en la que, tras la muerte de Galaad, una mano desciende del cielo para recuperar el Grial y la Lanza: “la main mystérieuse emporte un objet ici dans les hauteurs du ciel, là dans les profondeurs de l’eau”⁵⁴.

⁵³ Solidaridad que caracterizaba a Batradz, antepasado mítico de Arturo: “M. G. Dumézil, s’appuyant sur le culte scythique de l’épée, suggère que Batradz –héros *d’acier*, soit de naissance, soit par le travail du forgeron céleste, á la fois héros et arme– aurait pu être un dieu-épée; l’arrêt du destin selon lequel il ne pourra mourir qu’après que son épée aura été jetée dans la mer, ne signifie-t-il pas que «Batradz *était* son épée à quelque degré?»” (GRISWARD 1969, p. 301).

⁵⁴ “La *Queste* marque la fin des aventures «terriennes», prélude à la disparition prochaine du monde arthurien; le Graal quitte pour toujours le royaume de Logres, désormais déchu de son prestige et le retour définitif du Sain Veissel dans sa patrie céleste, après un bref séjour à Sarras, sa patrie terrestre, signifie sans ambages qu’une ère est virtuellement révolue. Toutefois des guerres et des prouesses se déroulent encore dans le grandiose épilogue du cycle: si le Graal est le symbole de la grâce, l’épée Escalibur est, elle aussi,

A la luz de estas tradiciones podemos apreciar mejor la originalidad de Silva en el tratamiento del motivo de la mano mágica, despojado ya, en el divertimento de corte orquestado por Urganda, de sus sentidos religiosos, trascendentales y míticos; incluso de su vestimenta heroica: el arma que blanden ahora esas manos mágicas es una porra. La reelaboración de Silva proyecta el motivo sobre una dimensión espectacular, más acorde con los gustos receptores del momento⁵⁵, en la que reverberan, entre otros⁵⁶, ecos de la tradición del cuento popular: entre líneas acertamos a interpretar en las porras la varita mágica, y en los golpes de éstas, el toque mágico que produce la transformación, en este caso inversa, pues sirve para descubrir un “disfraz”, el de los yelmos que ocultan la identidad de los obcecados caballeros Perión y Lisuarte. Silva renovaba así los viejos motivos, fuertemente codificados, del reconocimiento y la revelación de la identidad⁵⁷. Las manos mágicas del episodio, extensión de Urganda y Alquife, son ahora el agente espectacular de esa anagnórisis. Aunque despojadas en gran medida de sus sentidos míticos y rituales profundos, las formas maravillosas del folclor siguen ejerciendo una poderosa atracción y se justifican ahora por el asombro y el entretenimiento que provoca su forma y por el combate que ésta ofrece al aburrimiento.

La mano ausente del rústico y el villano

La mano del rústico y el villano está prácticamente ausente en el *Lisuarte*, como si su representación explícita fuera privativa de los seres de alta dignidad o de los adversarios extraordinarios. La mayor parte de los ataques traidores protagonizados por villanos en el texto la implican, pero no la refieren:

une manière de symbole; le monde arthurien ne disparaît vraiment qu'à l'instant où Escalibor est ravie aux regards des mortels” (pp. 370-371).

⁵⁵ Proceso estudiado por la profesora ANNA BOGNOLO (1997) para el ámbito de lo maravilloso en los libros de caballerías hispánicas, que lo proyectan sobre un horizonte interpretativo diferente, el de los espectáculos, las fiestas nobiliarias y su inserción en una época que pone renovada confianza en la capacidad del hombre para influir sobre el mundo.

⁵⁶ El gran tamaño de la porra, una de las armas típicas del gigante en la narrativa caballeresca, siempre ofreció al imaginario una de sus fuentes más fecundas.

⁵⁷ Tras los que resuenan, entre otros, *H192. Recognition by supernatural manifestation*; *H181. Recognition by unmasking*; y *H125. Identification by weapons*.

[Lisuarte] vio seis villanos que con hachas e capellinas a él venían. Él... se fue a ellos e al primero que ante sí halló de un golpe con su espada lo hendió fasta la cinta; mas el villano le avía dado en la cabeça del cavallo con la hacha de que el cavallo cayó muerto, mas él salió muy presto d'él, a pesar de los villanos que con las hachas de todas partes lo herían. El primero que cabe sí halló diole tal golpe por la cinta que el cuerpo le hizo dos partes, e bolvió al través a otro villano que muy malamente lo fería e diole con el espada en una pierna tal ferida que por el muslo gela cortó. Como los otros dos villanos aquellos golpes vieron, con el miedo comiençan de fuir (53, p. 115).

Lo mismo ocurre para otros personajes pertenecientes a estamentos no nobiliarios, como comerciantes y pastores. De manera excepcional se menciona la mano del villano cuando éste adquiere cierta relevancia por contribuir a la caracterización del héroe (función contrastante):

Él [Lisuarte] miró fazía aquella parte... e vio... una dueña de ricos paños vestida que iba huyendo a pie, e tras ella *un villano muy grande con una hacha en las manos*. Él fue corriendo hazia do la vio venir, pero ella se metió a tanta priessa por entre las matas muy espesas que no la pudo ver. En esto llegó el gran villano que con la hacha venía e dixo:

–Cavallero, ¿qué es de la falsa dueña que acá va?

Él que entendió bien el lenguaje, como ya vos hemos dicho que todos los más del mundo sabía, le dixo:

–Ribaldo malo, ¿qué queréis vós hazer de la dueña?

–Lo que haré de vos, –dixo él.

–No me ayude Dios si vós hazéis vuestra voluntad a mi poder.

E tomando la lança sobre mano le firió con ella por medio de los pechos, que más de media braça le salió por las espaldas. El villano le arrojó la hacha e diole con ella tal golpe en el yelmo que gelo torció en la cabeça; pero él sacando la lança, el villano cayó muerto (56, p. 127).

CONCLUSIONES

La elaboración literaria de la gestualidad en el *Lisuarte de Grecia* resultará esencial en la configuración del nuevo universo caballeresco propuesto por Feliciano de Silva. Si bien se encuentra todavía muy apegada al modelo gestual establecido por Montalvo en el *Amadís de Gaula* (con su fuerte carácter definitorio de

clase y la preponderancia de la cinésica cortés y bélica), hallamos ya ingeniosas reelaboraciones de motivos gestuales que anuncian el compromiso del autor con un concepto de ficción orientado hacia una finalidad lúdica y de entretenimiento más que hacia un enfoque moralista y doctrinal, sin renunciar por ello al carácter idealizado de este mundo narrativo.

Tres pueden considerarse las aportaciones más significativas de Silva en este campo: el énfasis puesto en el desarrollo de la gestualidad espectacular, vinculada particularmente a la magia; la elaboración de una gestualidad amorosa que, sin romper violentamente con los códigos morales, explora otros ámbitos de la sensualidad; y las pinceladas de humor con las que inscribe el gesto en una esfera plenamente humana, con las consecuencias que de ello se derivan: el gesto pierde entonces sus dimensiones míticas, pero gana en profundidad psicológica, facilitando así la configuración plástica de los personajes.

La gestualidad en el *Lisuarte* constituye un poderoso mecanismo de comunicación, que ayuda a configurar literariamente los sentimientos y psicología de los personajes, subraya eficazmente las jerarquías sociales y potencia ciertos símbolos que acentúan el valor estético de la obra. La “estética del asombro”, piedra de toque de esta nueva poética, comenzará a liberar a los personajes del estricto control de los gestos propugnado por Montalvo.

En el *Lisuarte de Grecia*, la medida del gesto será la mano; en este órgano y sus interacciones converge la semiótica gestual del libro. El engrosado número de ocurrencias registrado en torno a la gestualidad del contacto con el otro configura un universo altamente ritualizado, pero que comienza a presentar variantes que lo abrirán a una construcción de personajes más espontáneos y cuyas vivencias emocionales estarán al servicio en muchas ocasiones de una clara intencionalidad cómica. Cien años antes del *Quijote*, otros seres de contacto se construían alrededor de una simbólica de la mano, que les dio alma, emoción e inteligencia para reír.

REFERENCIAS

AMEZCUA, JOSÉ 1986. “Seres de contacto y de no contacto en *Don Quijote*, primera parte”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de*

- Hispanistas (Berlín, 18-23 de agosto 1986)*. Ed. Sebastian Neumeister, Vervuert-Verlagsgesellschaft, Frankfurt/M., 1989, t. 1, pp. 311-319.
- BARANDA, NIEVES 1995. "Gestos de la cortesía en tres libros de caballerías de principios del siglo XVI", en *Les traités de savoir-vivre en Espagne et en Portugal du Moyen Âge à nos jours*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrant, Clermont-Ferrant, pp. 55-68.
- BECEIRO PITA, ISABEL 1994. "El escrito, la palabra y el gesto en las tomas de posesión señoriales", *Studia Histórica. Historia Medieval*, 12, pp. 53-83.
- BELTRÁN LLAVADOR, RAFAEL 2004. "Las «Bodas sordas» en *Tirant lo Blanch* y *La Celestina*", *Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives*, s.pp., <http://www.lluisvives.com/obra-visor/las-bodas-sordas>.
- BOGNOLO, ANNA 1997. *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Edizioni ETS, Pisa.
- BOUISSAC, PAUL 1973. *La mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*, Mouton, The Hague.
- BUENO SERRANO, ANA CARMEN 2005. "Los motivos literarios de la representación de la violencia en los libros de caballerías castellanos (1508-1514): enanos, doncellas y dueñas anónimas", en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant, 16-20 setembre de 2003)*. Eds. Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Alacant, t. 1, pp. 441-452.
- CACHO BLECUA, JUAN MANUEL 1993. "El beso en el *Tirant lo Blanch*", en *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*. Coords. José Romera Castillo, Ana Freire López y Antonio Lorente Medina, UNED, Madrid, t. 1, pp. 30-40.
- CACHO BLECUA, JUAN MANUEL 2002. "Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez", en *Libros de caballerías. (De "Amadís" al "Quijote")*. *Poética, lectura, representación e identidad*. Eds. Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Salamanca, pp. 27-53.
- CACHO BLECUA, JUAN MANUEL 2009. "Introducción a los gestos afectivos y corteses en el *Amadís de Gaula*", en *Amadís y sus libros: 500 años*. Eds. Aurelio González y Axayácatl Campos García Rojas, El Colegio de México, México, pp. 55-93.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, AXAYÁCATL 2000. "La Infanta Melía: un caso de vida salvaje, intelectualidad y magia en *Las sergas de Esplandián*", en *Proceedings of the Ninth Colloquium*. Eds. Andrew M. Beresford & Alan Deyermond, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, London, pp. 135-144.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, AXAYÁCATL 2001. "Las señales y marcas del destino heroico en *El libro del caballero Zifar*: Garfín y Roboán", *Bulletin of Hispanic Studies*, 78, 1, pp. 17-25, doi: 10.3828/bhs.78.1.17.
- CRAVENS, SYDNEY P. 1976. *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Castalia, Madrid.
- CROSS, TOM PEETE 1952. *Motif-index of Early Irish literature*, Indiana University, Bloomington, 1952.

- DALLI REGOLI, GIGETTA 2000. *Il gesto e la mano. Convenzione e invenzione nel linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*, Leo S. Olschki Editore, Firenze.
- DÍAZ-CORRALEJO, VIOLETA 2004. *Los gestos de la literatura medieval*, Gredos, Madrid.
- El baladro del sabio Merlín con sus profecías* 1999. Ed. María Isabel Hernández, Ediciones Trea-Hermandad de empleados de Cajastur-Universidad de Oviedo, Oviedo, 2 ts.
- GARNIER, FRANÇOIS 1982-1984. *Le langage de l'image au Moyen Âge*, Le Léopard d'Or, Paris, 2 ts.
- GÓMEZ REDONDO, FERNANDO 2017. "Gestos y afectos en el *Libro del caballero Zifar*", en *Zifar y sus libros: 500 años*. Eds. Karla Xiomara Luna Mariscal, Aurelio González y Axayácatl Campos García Rojas, El Colegio de México, México, pp. 61-123.
- GRISWARD, JOËL H. 1969. "Le motif de l'épée jetée au lac: la mort d'Arthur et la mort de Batradz", *Romania*, 90, 359, pp. 289-340, doi: <https://doi.org/10.3406/roma.1969.2702>.
- GRISWARD, JOËL H. 1969a. "Le motif de l'épée jetée au lac: la mort d'Arthur et la mort de Batradz. (Deuxième article)", *Romania*, 90, 360, pp. 473-514, doi: <https://doi.org/10.3406/roma.1969.2715>.
- GUIJARRO CEVALLOS, JAVIER 2004-05. "La transparencia del rostro de don Quijote: una anomalía en la poética caballeresca", *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 50/51, pp. 162-189.
- Historia de Lanzarote del Lago* 2010. Trad. del francés medieval por Carlos Alvar, Alianza Editorial, Madrid.
- La demanda del Santo Grial* 2017 [Toledo, 1515]. Ed. José Ramón Trujillo, Universidad, Alcalá de Henares.
- LASTRA PAZ, SILVIA CRISTINA 2000. "La gestualidad jurídico-medieval en el *Amadís de Gaula*", en *Actas del V Congreso Argentino de Hispanistas (Córdoba, mayo 1998)*, Comunicarte-Asociación Argentina de Hispanistas, Córdoba, t. 1, pp. 463-469.
- LUCÍA MEGÍAS JOSÉ MANUEL y EMILIO JOSÉ SALES DASÍ 2002. "La otra realidad social en los libros de caballerías castellanos. I. Los enanos", *Revista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 5, pp. 9-2.
- LUNA MARISCAL, KARLA XIOMARA 2017. "El Vestiglo: itinerario de un monstruo ilusorio en algunos libros de caballerías hispánicos", en *Feliciano de Silva y sus Libros: 500 años*. Eds. Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal y Axayácatl Campos García Rojas, El Colegio de México, México, pp. 333-373.
- MARÍN, M. CARMEN 2011. *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza.
- MARTÍN ROMERO, JOSÉ JULIO 2005. "El combate contra el gigante en los textos caballerescos", en *Actes del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant, 16-20 setembre de 2003)*. Eds. Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Alacant, t. 3, pp. 1105-1120.
- MARTÍN ROMERO, JOSÉ JULIO 2006. "«Aquellos furibundos y terribles golpes»: la expresión del combate singular en los textos caballerescos", *Revista*

- de Filología Española*, 86, 2, pp. 293-314, doi: <https://doi.org/10.3989/rfe.2006.v86.i2>.
- MARTINEAU, ANNE 2003. *Le nain et le chevalier. Essai sur les nains français du Moyen Âge*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris.
- MICHA, ALEXANDRE 1950. "Deux sources de la *Mort Artú*", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 66, pp. 369-372.
- MUCHEMBLED, ROBERT 1987. "Pour une histoire des gestes (xv^e-xviii^e siècles)", *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 34, pp. 87-101, doi: <https://doi.org/10.3406/rhmc.1987.1393>.
- RODILLA LEÓN, MARÍA JOSÉ 2005. "Gestos áulicos y espectáculos palaciegos: las ceremonias cortesanas y guerreras en el *Claribalte* de Fernández de Oviedo", en *Memoria y literatura. Homenaje a José Amezcua*. Eds. María José Rodilla y Alma Mejía, Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 115-125.
- SALES DASÍ, EMILIO JOSÉ 1997. "Feliciano de Silva y la tradición amadisiana en el *Lisuarte de Grecia*", *Incipit*, 17, pp. 175-217.
- SALES DASÍ, EMILIO JOSÉ 2002. "Las continuaciones heterodoxas (el *Florisando* [1510] de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* [1526] de Juan Díaz) y ortodoxas (el *Lisuarte de Grecia* [1514] y el *Amadís de Grecia* [1530] de Feliciano de Silva) del *Amadís de Gaula*", *Edad de Oro*, 21, pp. 117-152.
- SALES DASÍ, EMILIO JOSÉ 2003. "Feliciano de Silva como precursor cervantino: el «sermón» de Fraudador", *Voz y Letra*, 14, 2, pp. 99-114.
- SALES DASÍ, EMILIO JOSÉ 2006. "La imitación en las continuaciones ortodoxas del *Amadís*. II. Las aventuras bélicas y maravillosas", *Tirant. Butlletí Informatiu i Bibliogràfic de la Literatura de Cavalleries*, 9, s.pp.
- SALES DASÍ, EMILIO JOSÉ 2017. "Nuevas calas en los libros de caballerías: de Feliciano de Silva a los mercaderes toledanos del *Quijote*", en *Lisuarte de Grecia y sus libros: 500 años*. Eds. Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal y Axayácatl Campos García Rojas, El Colegio de México, México, pp. 309-332.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, ROCÍO 2014. *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*, Akal, Madrid.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, DOLORES DEL MAR 2015. "La articulación de los espacios ceremoniales de la Corte durante la regencia de la Reina gobernadora María Cristina de Borbón", *Anuario de Historia del Derecho Español*, 85, pp. 519-547.
- SANTANA PAIXÃO, ROSÁRIO 2006. "A encenação do corpo no imaginário cavaleiresco: gestos de combate, amor e cortesia", en *O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval*. Coords. Ana Isabel Buescu, João Silva de Sousa e Maria Adelaide Miranda, Edições Colibri-Instituto de Estudos Medievais da FCSH-UNL, Lisboa, pp. 57-69.
- SCHMITT, JEAN-CLAUDE 1990. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Gallimard, Paris.
- SEGUIN, JEAN-CLAUDE 1998. "Le langage des mains dans *El Verdugo*", en *Le geste et sa représentation. Littérature et arts d'Espagne (xvii^e-xxe siècle)*. Dir. Jacques Soubeyroux, Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, pp. 127-146.
- SILVA, FELICIANO DE 2002. *Lisuarte de Grecia*. Ed. E.J. Sales Dasí, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares.

- SILVÉRIO, CARLA-ALEXANDRA-SERAPICOS-DE-BRITO 2002. “As imagens do corpo e as representações da sociedade medieval na *Demanda do Santo Graal*”, en *Matéria de Bretanha em Portugal. Actas do colóquio realizado em Lisboa nos dias 8 e 9 de novembro de 2001*. Eds. Leonor Curado Neves, Margarida Madureira e Teresa Amado, Edições Colibrí, Lisboa, pp. 227-240.
- The vulgate version of the Arthurian romance* 1908. T. 2: *L'Éstoire de Merlin*. Ed. H. Oskar Sommer, The Carnegie Institution of Washington, Washington, DC.
- THOMPSON, STITH 1966 [1932-1936]. *Motif-index of folk-literature. A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, Mediaeval Romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*, Indiana University Press, Bloomington-London, 6 ts.
- TRACHSLER, RICHARD 1996. *Clôtures du cycle Arthurien. Étude et textes*, Droz, Genève.
- UELTSCHI, KARIN 2010. *La main coupée. Métonymie et mémoire mytique*, Honoré Champion, Paris.
- VON DER WALDE, LILLIAN 2009. “Representación retórica de la emoción (capítulo XX, *Amadís de Gaula*)”, en *Amadís y sus libros: 500 años*. Eds. Aurelio González y Axayácatl Campos García Rojas, El Colegio de México, México, pp. 95-107.