

Expectación narrativa y desarrollo de los acontecimientos en el *Libro de Apolonio*

Carina Zubillaga
(SECRET -IIBICRIT-CONICET-
Universidad de Buenos Aires)

El suspense narrativo funciona en los textos medievales de una manera totalmente diferente a la que esperaríamos encontrar hoy en cualquier relato o historia. A nosotros, lectores modernos, que sentimos como una verdadera ofensa que alguien nos revele anticipadamente el final de un cuento, de una novela e incluso de una película, nos resulta extraño el comienzo de un poema como el *Libro de Apolonio* en el que poco lugar pareciera quedar para la sorpresa:

En el nombre de Dios e de Santa María,
si ellos me guiassen estudiar querría
conponer un romanze de nueva maestría
del buen rey Apolonio e de su cortesía.

El rey Apolonio, de Tiro natural,
que por las aventuras visco grant tenporal,
cómo perdió la fija e la muger capdal,
cómo las cobró amas, ca les fue muy leyal. (1-2)¹

En la segunda estrofa de este poema castellano de mediados del siglo XIII ya sabemos que el eje de la historia, el de la pérdida familiar que hace que cada integrante de la familia –Apolonio, su esposa Luciana y su hija Tarsiana– enfrente caminos, sucesos y padecimientos individuales, culmina con la recuperación de lo perdido y la reunión final de todos.

El *Libro de Apolonio*, como muchas otras historias de aventuras medievales, se configura como un relato de finales anunciados y conclusiones repetidas según esquemas tradicionales, en el cual el receptor conoce de antemano el desarrollo narrativo; y en la posesión de ese conocimiento se asienta tanto el disfrute textual como la medida de una ejemplaridad basada en la reiteración del peligro, la prueba y la contingencia, pero nunca en la sorpresa. Lo sorprendente y lo inesperado quedan siempre del lado de los personajes, pero lejos tanto del autor como del receptor de la historia, que conoce al igual que el poeta las aventuras que deberá enfrentar el héroe hasta la conclusión feliz de su periplo. Esto determina sin dudas una dinámica particular de recepción, que revela en estas estrofas iniciales a modo de índice no presentes en la fuente latina del poema hispánico un perfil de receptor medieval que conoce la historia

¹ Las citas corresponden a mi propia transcripción del texto del poema presente en la edición conjunta del Ms. Esc. K-III-4 (ver Carina Zubillaga); señalo luego de cada cita el número de estrofas y/o versos correspondientes. El poema ha sido editado individualmente por C. Carroll Marden, Giovanni Battista de Cesare, Manuel Alvar, Carmen Monedero y Dolores Corbella.

de antemano y cuyo acercamiento al texto contradice, por lo tanto, muchas aproximaciones actuales acerca del tema.²

En el contexto de la poesía de naturaleza clerical de la primera mitad del siglo XIII en Castilla, el *Libro de Apolonio* representa el modélico relato ejemplar de materia antigua asentado en la ética del Cristianismo, ya que como afirma Alan Deyermond “lo que es constante en el *Libro de Apolonio* es el sistema cristiano de valores dentro del cual el poeta encaja la acción y los personajes” (1989, 162).³ Esta naturaleza ejemplar básicamente cristiana que el *Libro de Apolonio* comparte con el resto de los poemas del “mester de clerecía” como escuela poética y con la poesía clerical en pareados del periodo se expresa de manera directa en las virtudes de un héroe humilde, generoso, cortés y letrado que hace explícitos los valores cristianos sin serlo y que personifica los ideales de una clerecía castellana que es intermediaria entre la escritura y la oralidad, los elementos aprendidos y los populares, el empleo de fuentes francesas y latinas y la apropiación lingüística de esos materiales previos (Julian Weiss, 1-25). Ahora bien, esa ejemplaridad directa y explícita que proponen los poemas clericales del temprano siglo XIII se configura particularmente en el *Libro de Apolonio* mediante dinámicas narrativas indirectas e implícitos que complejizan entonces el desarrollo del texto y la transmisión y recepción del poema como relato ejemplar.

El *Libro de Apolonio* se construye de ese modo, según proponemos, a través del avance de una heroicidad cristiana clara, a nivel del contenido del poema, que sin embargo en el nivel de la forma combina movimientos hacia adelante y retrocesos de la trama conformados narrativamente como recapitulaciones que mantienen el suspense y detienen necesariamente todo movimiento. De esas recapitulaciones, las principales se dan en el poema justo antes de los ansiados reencuentros familiares, asumiendo la doble dimensión literal y simbólica que tienen en general las adivinanzas y los sueños en el universo medieval, pues conllevan en sí mismos la dialéctica de la aprobación y la sospecha clericales con respecto a su origen y características, así como la fascinación generada por su carácter lindante entre lo escrito y lo oral, el pasado y el futuro, lo pagano y lo cristiano, lo humano y lo divino.

² En función de esto, no remitiremos en el presente trabajo a términos y/o conceptos procedentes de la estética de la recepción, por considerarlos no apropiados del todo para el abordaje del fenómeno de la recepción estrictamente medieval. Nos centraremos, en cambio, en los postulados del excelente trabajo de Pablo Ancos sobre la recepción primaria de la poesía del “mester de clerecía”, quien recoge, resume y sistematiza todos los aportes críticos sobre las dinámicas de la recepción de los poemas castellanos del siglo XIII.

³ En la misma orientación del artículo de Deyermond pueden leerse los trabajos previos de Ronald E. Surtz, quien postula que el *Libro de Apolonio* es “above all a process of casting the life of the hero in the mould of hagiography” (328), y de Marina Scordilis Brownlee acerca de Apolonio como figura del *homo viator* cristiano (159-74). El elemento religioso es más claramente visible si se considera el contexto codicológico del *Libro de Apolonio*, que se conserva en un manuscrito de fines del siglo XIV con otros dos poemas de mediados del siglo XIII: la *Vida de Santa María Egipciaca*, una hagiografía sobre la paradigmática pecadora arrepentida, y el *Libro de los tres reyes de Oriente*, una reescritura de material procedente de los evangelios apócrifos; ese contexto codicológico reproduce indudablemente el contexto cultural de una poesía clerical que promueve los valores cristianos como forma de vida posible para un rey (según lo narrado en el *Libro de Apolonio*), para una santa que ha sido antes prostituta (como se establece en la *Vida de Santa María Egipciaca*), para cualquier hombre o mujer en definitiva, en la medida en que responde a la gracia salvífica cristiana (de acuerdo a la Crucifixión de Jesús que cierra tanto el *Libro de los tres reyes de Oriente* como el códice escurialense K-III-4 en su conjunto).

La pérdida familiar que determina la peripecia heroica en el *Libro de Apolonio* delimita dos episodios narrativos bifurcados de la trama principal en los cuales el motivo de la muerte aparente unifica los destinos paralelos de Luciana y de Tarsiana.⁴ Ambas son dadas por muertas por Apolonio, y esa muerte no concretada en realidad supone su renacimiento a una vida virtuosa que deben defender a pesar de las dificultades que se suceden en cada caso. Mientras Luciana se dedica a la vida monacal luego de ser sanada por el mejor discípulo del médico que encuentra su ataúd en Éfeso, Tarsiana es secuestrada por unos piratas que la liberan accidentalmente de la muerte pero la venden como prostituta en Mitilene, donde debe preservar su virginidad de todas las formas imaginables.⁵

Así como estas historias bifurcadas pueden ser vistas como “cortes” con respecto a la linealidad del poema, los episodios de recapitulación adivinatorios y proféticos pueden pensarse estructuralmente en el *Libro de Apolonio* como retrocesos o avances fuera del tiempo real de la narración, que mantienen el asombro de una audiencia que ya conoce lo que ha sucedido o lo que sucederá pero que encuentra en la dimensión simbólica de lo enigmático precristiano y de lo maravilloso cristianizado la tensión entre cercanía y extrañeza tan propia de lo sobrenatural en la Edad Media.

Luego de los padecimientos individuales y las aventuras vividas por Apolonio, Luciana y Tarsiana estando separados, se produce la anagnórisis. Indudablemente, a pesar de su anuncio desde el comienzo de la historia y quizás justamente a causa de ello, el reencuentro es el momento crucial del poema, el clímax narrativo que antecede a la conclusión final de la aventura. Es esa ocasión esencial, entonces, la que condensa narrativamente todo el suspense presente en el texto; suspense que asume las formas específicas de la adivinanza y el sueño profético en cada uno de los dos casos a considerar.

Creyendo que su hija ha muerto, Apolonio llega a Mitilene dolorido y melancólico el día de su cumpleaños. Para consolarlo, Antinágoras manda llamar a la juglaresa Tarsiana, quien intenta alegrar a Apolonio primero con su vihuela y luego con una serie de adivinanzas en las que lo involucra. Las adivinanzas cumplen una función fundamental en el *Libro de Apolonio*, ya que no sólo aparecen en momentos determinantes de la trama como el inicio del poema, motivando de alguna forma toda la aventura posterior del héroe o revelándole el amor secreto de Luciana por él que llevará a su casamiento, sino que ayudan a definir su heroicidad a partir de ser el único que puede resolver adivinanzas en el texto. Son sus numerosos conocimientos letrados los que le permiten a Apolonio descubrir el incesto entre Antioco y su hija, que el rey intenta ocultar en una adivinanza con la que prueba a los pretendientes de la joven; sólo Apolonio consigue resolverla y, aunque ese descubrimiento lo obligue de allí en más a huir de la ira regia, la revelación lo llevará finalmente a encontrar el amor verdadero. Lo

⁴ Estos episodios funcionan como “cortes en la línea principal, que tiene como protagonista exclusivo a Apolonio” y “engendran narraciones que parten de un mismo tronco para luego seguir un desarrollo ‘autónomo’ hasta el momento en que vuelven a integrarse a la línea original” (Lucrecia Porto Bucciarelli, 166).

⁵ Tanto Luciana como Tarsiana reafirman como personajes la ética cristiana y los valores religiosos esenciales en el poema en su conjunto, ya que en estos episodios bifurcados de sus aventuras individuales existen múltiples asociaciones tanto con la literatura claustral como martirial. Recientemente, los trabajos de Matthew V. Desing han ahondado en esta dirección.

mismo sucede con la enigmática carta que Luciana le entrega a su padre en Pentápolis, en la cual revela su amor por Apolonio, y que sólo él es capaz de reconocer y poner al descubierto.

Las adivinanzas finales, que constituyen un grupo frente a las individuales previas, conforman un ciclo que al mismo tiempo que se configura narrativamente como un avance en realidad supone, en todo el proceso de la anagnórisis, un retroceso. Analizadas ya en detalle por Doris Clark (31-43), quien las estudia en relación con las presentes en la *Historia Apollonii regis Tyri* –el texto latino del siglo X fuente del poema hispánico– y con los enigmas de Sinfosio –la principal fuente de las colecciones de adivinanzas medievales–, las adivinanzas se dan en grupos de tres en tres, completando las nueve totales entre las estrofas 502-23.

No es casual que muchas de ellas involucren el agua;⁶ remiten a esa materia que sobreabunda en el poema como escenario de la aventura y dinámica de la prueba y funcionan de la misma manera: movilizándolo las empresas de los protagonistas, en una continuidad caracterizada por el examen permanente. Apolonio sorteja cada una de las adivinanzas que le propone Tarsiana con la misma solvencia con que ha enfrentado todas sus demás pruebas aventureras, respondiendo sin pausa a la sucesión de los enigmas que ésta le plantea. El juego de preguntas y respuestas que se establece entre ellos reproduce de ese modo, de alguna manera, la dinámica de la prueba como eje central del poema.

La primera de las adivinanzas no sólo remite al agua, en la figura del río y de los peces que lo habitan, sino que se concentra en el movimiento. El carrizo que crece cercano al río, objeto de la segunda pregunta, también se destaca por la imagen de movimiento con que se lo describe, lo mismo que las naves igualmente próximas tanto al agua como a la representación de lo que se mueve de la tercera adivinanza. Los baños públicos de la cuarta adivinanza agregan la referencia a la naturaleza purificadora del agua, en tanto el ancla de la adivinanza número cinco detiene el movimiento impuesto hasta el momento, a la vez refiriéndolo y destacándolo en su detención momentánea, lo mismo que la esponja objeto de la sexta adivinanza que también se presenta alterada por el río y su movimiento. En este segundo terceto se da la llamativa introducción del cuerpo humano, ya sea con el cuerpo desnudo del bañista, la metáfora corporal del ancla o la referencia al embarazo y la maternidad en la descripción de la esponja,⁷ humanidad que se reitera en el último terceto. La pelota de la séptima adivinanza, que anda siempre de mano en mano, retoma el movimiento como imagen destacada; el espejo de la adivinanza número ocho, que refleja a todos por igual y hace del texto mismo una representación de la vida humana en su devenir, así como las ruedas de la última adivinanza que resaltan la unidad a pesar de la dinámica propia de cada una, subrayan tanto el movimiento que nunca se detiene como la individualidad.⁸ El agua es en las

⁶ Como establece Clark, “six of the nine riddles have some connection with water” (35).

⁷ En el caso del ancla y de la esponja, Clark postula la distancia de las adivinanzas con respecto a la fuente por la introducción de “concrete and humanized images” (39); imágenes distintivas, entonces, del poema castellano.

⁸ María Mercedes Rodríguez Temperley analiza específicamente las tres últimas adivinanzas de la serie, distinguiéndolas del resto como preanuncio del reconocimiento entre el padre y su hija a partir de los tópicos de la corteza y el meollo, lo verídico frente a lo engañoso, y lo permitido y lo prohibido allí desarrollados (22-9).

adivinanzas la imagen privilegiada de la movilidad, lo que ha podido apreciarse en su breve recuento; movimiento destacado por los objetos que circulan a través de ella o están cerca, como el carrizo, las naves, los baños, la esponja y el ancla.

La relación de las adivinanzas con la trama narrativa ha sido más o menos discutida y puesta en entredicho en comparación con la primera adivinanza de Antioco y la enigmática carta de Tarsiana a su padre; sin embargo, aunque estas adivinanzas no inciden directamente en la acción narrativa posterior y su desarrollo, como sí lo hacen las anteriores, remiten sí a lo ya acaecido, funcionando como un resumen de la acción; es decir, no son un recurso narrativo para el avance de los acontecimientos, sino su recapitulación.

El río y los demás elementos cercanos al agua o relacionados con ella no son referencias ingenuas, aunque es más concretamente la pelota la que desvela este funcionamiento retrospectivo de las adivinanzas. En su respuesta, Apolonio ni siquiera nombra a la pelota como objeto, sino que remite al episodio del juego de pelota que tiene lugar una vez que llega a Pentápolis. Esta es la única de las nueve adivinanzas de Tarsiana que no recibe una respuesta explícita por parte del héroe, pero también es la única cuyo contenido está ligado precisamente a un suceso específico anterior de la narración. Padre e hija aún no se han reconocido en el momento de las adivinanzas y Tarsiana no tiene por qué saber que Apolonio ha acertado en su respuesta a través de esa contestación perifrástica referida a una experiencia en Pentápolis que ella no ha compartido con él; sin embargo, continúa con las adivinanzas restantes sin cuestionárselo, dando por sentado que el atribulado navegante ha acertado efectivamente en la respuesta. ¿Cómo entender esta incongruencia textual interna? Creemos que en esas instancias previas a la anagnórisis las formas del suspense narrativo ocupan en el texto un lugar destacado que desdibuja la coherencia en la acción de los personajes y de lo que dicen, privilegiando en cambio aquella información que anticipa al público la relevancia de lo que sucederá. En los momentos claves del poema, como el reconocimiento entre el padre y su hija, la dinámica de la anticipación prevalece sobre la lógica narrativa, preanunciando al receptor la inminencia del reencuentro familiar a través de la referencia indirecta a un pasado no compartido que está a punto de descubrirse y que ya está presente allí de manera implícita.

El recuerdo del juego de pelota en Pentápolis por parte de Apolonio remite de manera indirecta al conocimiento de Apolonio y la madre de Tarsiana, Luciana, a través de la preeminencia del juego y de la música en la corte de Architraztes; la misma importancia tanto del juego como de la música conduce a ver reflejado este primer episodio en la escena compartida por Tarsiana y Apolonio en la nave.⁹ Este eco, que promueve la identificación madre-hija como imagen que alude al reencuentro familiar que se iniciará con Apolonio y Tarsiana, pero que continuará luego con el reconocimiento de Apolonio y Luciana, extiende la presente anagnórisis anticipando de alguna manera la reunión final de la familia en su conjunto.

Las adivinanzas de Tarsiana no provocan directamente la anagnórisis, como podría suponerse en principio en comparación con los otros dos enigmas del poema que sí promueven de modo concreto la acción posterior, determinándola y definiendo su

⁹ Carolyn Calvert Phipps señala el papel relevante de la música en ambos episodios y la conexión entre ellos, advirtiendo en esta geminación una posible resonancia del tema del incesto que recorrería toda la narración (807-18).

avance y características; por el contrario, como establece Phipps, “... ni la música ni las adivinanzas son el agente que reúne a padre e hija. Significativamente, un hecho de violencia es la catálisis real del momento de la anagnórisis” (817).¹⁰

Las adivinanzas no funcionan como un medio para la identificación padre-hija,¹¹ sino como un recurso recapitulatorio, al igual que el sueño posterior de Apolonio, refiriendo algo que el espectador conoce pero los personajes no, incrementando de ese modo el suspense narrativo en su repetición, del mismo modo que sucede con el resto de las recapitulaciones presentes en el poema. Estas adivinanzas recapitulan el antes en lugar de desatar el después; resultan meramente un juego, un procedimiento textual que a la vez oculta y revela, tal vez porque la acción debe avanzar más lentamente a medida que se acerca su conclusión, adelantando el final pero al mismo tiempo deteniendo su aproximación inexorable a través del enigma como cifra de lo que ya es pero continúa encubierto, de lo que debe entenderse e interpretarse para dejar de estar oculto, de lo que debe explicitarse para que el mensaje ejemplar sea recibido de manera directa.

El sueño visionario de Apolonio ocurre en el poema después del reconocimiento entre el padre y su hija y el posterior matrimonio de Tarsiana y Antinógoras en Mitilene. La aparición es definida por el narrador como una visión en la estrofa 577, lo que la confirma como revelación de procedencia divina, a lo que se suman los indicios materiales en la descripción del ángel que destacan la naturaleza objetiva y hasta corpórea de la experiencia:¹²

Aviendo esto puesto, el guión castigado,
vínol’ en visión un omne blanqueando;
ángel podrié seyer, qua era aguisado,
llamólo por su nombre, díxol’ atal mandado. (577)

El ángel le indica a Apolonio ir a Éfeso, cambiando de esa forma el recorrido que había proyectado previamente, y esa indicación funciona como un mensaje exhortativo que orienta la continuidad del viaje del héroe, conduciéndolo al encuentro con su esposa. Como estrategia narrativa, el sueño prepara para la anagnórisis como momento poético culminante; anagnórisis que el receptor anticipadamente espera pero que el protagonista ni siquiera imagina. El carácter más o menos indescifrable del mensaje del ángel para Apolonio es discutido por la crítica, destacándose en especial el planteo de Deyermond, quien señala que “... resulta muy claro lo que Apolonio debe esperar en Efeso. No se puede entender fácilmente, por lo tanto, por qué Apolonio no se da cuenta de la identidad de la abadesa hasta que esta le explica, estr. 586-87, que es su mujer” (1968-69, 145). Frente a la afirmación de Deyermond, Alvar responde

¹⁰ Deyermond indica en este punto que “La violencia con que Apolonio –muy a menudo calificado de cortés– rechaza a Tarsiana no parece motivada suficientemente por lo que nos dice el poeta; casi se diría que Apolonio reacciona instintivamente contra un peligro escondido” (1968-69, 134). Esa violencia inusitada sería el reflejo del incesto que está detrás de la primera adivinanza de Antioco, que se reproduciría aquí como una amenaza inconsciente.

¹¹ “The poet does not make use of their mutual skill at riddling to help them recognize each other. Instead, he maintains the suspense a bit longer, until Tarsiana discloses her mother’s name in a lament after Apolonio has refused her embrace” (Harriet Goldberg, 216).

¹² Así como sucede en la literatura hagiográfica, y según señala Julián Acebrón Ruiz, los mensajeros de Dios suelen ser “un ángel, la Virgen María o un santo” (49).

recordando otros episodios de anagnórisis en los que se obra según la comprobación y no la inferencia, lo que daría cuenta de una tendencia generalizada en la estructura del poema: “La observación es justa en su planteamiento concreto, pero creo que puede matizarse en el conjunto, y entonces el *Libro* vuelve a mostrar la coherencia de sus planteamientos” (I, 207).

A través del sueño visionario, el narrador crea el suspense necesario que incita al lector a proseguir la lectura o al oyente a continuar escuchando, al mismo tiempo que moviliza al héroe a llevar adelante su viaje, delimitando su trayectoria:

Apolonyo, non as a Tiro que buscar,
primero ve a Efesio, allá manda guiar;
quando fueres arribado e salido de la mar,
yo te diré qué fagas por en çierto andar.

Demanda por el templo que dizen de Diana,
fuera yaze de la villa en una buena plana;
dueñas moran en él que visten paños de lana,
a la mejor de todas dízenle Luçiana.

Quando a la puerta fueres, si vieres que es hora,
fiere con el armella e saldrá la priora;
sabrá qué omne eres e irá a la señora,
saldrán a reçebirte la gente que dentro mora.

Verná el abadessa muy bien acompañada,
tú faz tu abençia, qua dueña es honrada;
demándal’ que te muestre el arqua consagrada
do yazen las reliquias en su casa ondrada.

Irá ella contigo, mostrarte ha el logar;
luego a altas bozes tú piensa de contar
quanto nunca sopieres por tierra e por mar,
non dexes una cosa sola de ementar.

Si tú esto fizieres ganarás tal ganancia
que más la preçiarás que el regno de França;
después irás a Tarsso con mejor alabança,
perdrás todas las cuitas que prisiste en infancia. (578-583)

El ángel como guía de viaje señala primero Éfeso y luego Tarso como destinos, duplicando los espacios y las instrucciones para un recorrido que en la idea de lo sucesivo contribuye a subrayar la omnipresencia de la ayuda y conducción divina en la propia trayectoria vital. Pero, además, como estrategia narrativa su exhortación condensa lo que le ha sucedido a Luciana desde su llegada a Éfeso y que el receptor ya conoce –la fundación de la abadía donde ella permanece recluida desde su curación– y anticipa a la vez lo que se desconoce pero se espera con ansias –el reencuentro de los

esposos— en un ir hacia adelante y hacia atrás en el tiempo en el presente intangible del sueño, espacio clave de lo indeterminado para el hombre medieval.¹³

De manera significativa, no vuelve a narrarse la visión como realidad concretada textualmente, sino que la continuidad narrativa se retoma en la estrofa siguiente una vez que Luciana reconoce a su esposo a través de sus dichos. En la Edad Media, las visiones reconocidas como tales definían lo real,¹⁴ clarificando la forma oculta de la verdad, lo que explica que aquello que según nuestra percepción requeriría la confirmación o cumplimiento del mensaje resulte innecesario para un narrador medieval. La misma progresión narrativa otorga un estatuto de realidad al sueño, que no sólo no se cuestiona como verdadero, sino que ni siquiera necesita interpretarse, destacándose de ese modo el carácter ejemplar del personaje que lo recibe; tanto el rango social como la excelencia moral de Apolonio lo convierten en el destinatario típico de los sueños auténticos enviados por Dios.¹⁵

Ambas formas en sí mismas —la adivinanza y el sueño profético— condensan el ocultamiento y la revelación que los constituyen y definen. Las adivinanzas son a la vez una verdad y su secreto, del mismo modo que el sueño visionario es revelación de lo que sucederá pero que todavía no se ha concretado, justamente porque supone el cumplimiento que involucra la elección personal del que recibe la exhortación divina. Esa tensión básica ilumina su condición narrativa de recapitulaciones textuales y, a partir de sus elementos constitutivos tanto cultos como populares, da cuenta de la compleja dinámica de su transmisión textual.¹⁶

Existe en los dos casos de las adivinanzas de Tarsiana y del sueño visionario de Apolonio una prevalencia del suspense sobre la lógica narrativa. En las adivinanzas, no tiene ninguna lógica que Apolonio responda narrando un suceso del pasado que quien pregunta desconoce, como tampoco se respeta la causalidad narrativa al anticiparse un hecho en el sueño profético en lugar de narrárselo cuando en verdad sucede. De manera paradójica, esa dinámica de la anticipación se configura a través de recapitulaciones de sucesos que los receptores conocen pero los personajes no; recapitulaciones que asumen la forma de lo enigmático, de lo implícito, de lo indirecto, pero que en su consideración

¹³ Aunque antes del mensaje la visión no es calificada como un sueño, al finalizar el narrador emplea el verbo “despertar” en la estrofa 584, uno de los que funciona como marca característica de salida del sueño. Goldberg señala que a menudo los escritores medievales narraron los sueños en medio de circunstancias realistas, como los preparativos para dormir, el estado del soñador y las condiciones del despertar, en función de alcanzar una mayor credibilidad (1983, 27).

¹⁴ Carolly Erickson reconoce esta característica central de las visiones medievales, comparándola con la perspectiva contemporánea que define en cambio al visionario como una persona que ve aquello que no está allí (30).

¹⁵ Jean-Claude Schmitt declara que fue fundamentalmente a partir de San Agustín que los sueños se distinguieron como “verdaderos” (aquellos que provenían de Dios y tenían los santos, los monjes y algunos reyes), “falsos” (los enviados por el diablo) o “propios del cuerpo humano” (aquellos provocados por la lujuria o el exceso de bebida) (91-7). Sólo cuando el intérprete de su propio sueño o del sueño de otro era un clérigo competente no había motivos de qué preocuparse, según las autoridades eclesiásticas. El sueño es para la Edad Media un vehículo más inseguro que la visión que se produce en estado de vigilia. Para una consideración histórica al respecto, remitimos especialmente a Steven F. Kruger.

¹⁶ Como señala Ancos, los rasgos presuntamente contradictorios de los poemas del *mester de clerecía* (la coherencia estructural junto a incoherencias de la trama, las menciones de su composición escrita junto a referencias a su transmisión vocal) dejarían de serlo si atendemos a las formas primarias de composición, difusión y recepción de los textos (309).

conjunta revelan la creciente y verdadera naturaleza cristiana de lo que permanece oculto y puede resultar incierto, ya que simbólicamente el sueño profético condensa la misma medida del asombro que cualquier enigma pero a la vez se resignifica en la tranquilizadora certeza de su procedencia divina.

Particularmente en cuanto al receptor del *Libro de Apolonio*, coincidimos en función de lo anterior con la caracterización de Ancos, quien señala que “todos estos poemas se dirigen a un receptor esencialmente cristiano” (271), más allá de que sea la corte (Fernando Gómez Redondo 1998, 253-310 y 2009, 163-83) o algún otro ámbito menos específico el espacio primario de su recepción auditiva.

La anticipación de la anagnórisis y el mantenimiento del suspense hasta que ésta se concrete, distintivos de las adivinanzas de Tarsiana y del sueño de Apolonio, evidencian una estructuración semejante a la del resto de los relatos recapitulatorios presentes en el poema, que van deteniendo el devenir de la acción narrativa al mismo tiempo que impulsan los principales avances. En esas recapitulaciones, los personajes asumen la voz del narrador y se cuentan unos a otros lo que el público ya sabe.

En las estrofas 123-32, Apolonio le relata al pescador que lo encuentra lamentándose y apenado en Pentápolis luego de su naufragio todo lo sucedido desde que ha empezado el poema. El relato de sus penurias a un interlocutor atento es un desahogo para Apolonio, por lo que creemos no hay que interpretar tan literalmente la autocalificación de su búsqueda de matrimonio como un pecado. Aunque Apolonio reitera en estos versos términos como torpeza (“teníame por torpe e por menoscabado / porque por muchas tierras non avía andado,” 125cd), locura (“furtéme de mis parientes e fize muy gran locura,” 127a) y pecado (“todo lo he perdido por mis malos pecados,” 130d), esas palabras son antes una expresión desbordada de su dolor que una autoevaluación consciente y razonada de sus acciones.

El relato recapitulatorio de Apolonio al pescador da lugar a la respuesta de éste, que consiste en una generalización sobre la vida humana como peregrinación constante y aprendizaje permanente; reconocimiento, en fin, del carácter cambiante de todas las cosas y de la movilidad del mundo que funciona ideológicamente del mismo modo que las adivinanzas de Tarsiana y el sueño de Apolonio, es decir, expresando directamente la enseñanza ejemplar del poema a través del mecanismo discursivo indirecto de una voz que suple a la del narrador, en la figura de un personaje con connotaciones simbólicas sumamente significativas.¹⁷

El estado deste mundo siempre así andido,
cada día se camia, nunca quedo estido;
en toller e en dar es todo su sentido,
vestir al despojado e despojar al vestido.

Los que las aventuras quisieron ensayar,

¹⁷ Ya en 1938 Philip H. Goepf señala que la figura de este pescador que comparte su manto con el héroe desesperado recuerda a la leyenda de San Martín de Tours, quien también comparte su capa con un hombre casi desnudo pidiendo limosna, ejerciendo así su caridad; Jesús se le aparece a Martín esa misma noche con la mitad de la capa que éste le había entregado al pobre, según se testimonia por ejemplo en la *Legenda aurea* (156). El motivo del pescador que socorre al náufrago está ya presente en los textos clásicos, como indica Consuelo Ruiz-Montero, apareciendo en la Comedia Nueva (301, n. 20).

a las vezes perder, a las vezes ganar,
por muchas de maneras ovieron de pasar;
quequier que les abenga anlo de endurar.

Nunqua sabrién los omes qué eran aventuras
si no perdiessen pérdidas o muchas majaduras;
quando an passado por muelles e por duras,
después se tornan maestros e cren las Escripturas.

El que poder ovo de pobre te tornar
puédete si quisiere de pobreza sacar;
non te querrián las fadas, rey, desmanparar;
puedes en poca d'ora todo tu bien cobrar. (134-37)

Las recapitulaciones no vuelven a presentarse hasta las estrofas 358-60, en las que su nodriza Licórides le revela a Tarsiana su origen cuando ve acercarse el momento de su muerte. Es la única ocasión en el poema en la cual Licórides toma directamente la palabra, y lo hace justamente para revelar una verdad que quedaría oculta al producirse su fallecimiento inminente:

Oídme, dize Licórides, señora e criada,
si en eso toviéredes seredes engañada,
ca la vuestra fazienda mucho es más granada;
yo vos faré çertera si fuere escuchada.

De Pentápolin fuerdes de raíz e de suelo,
al rey Architrastres oviestes por avuelo;
su fija Luçiana, ementárvosla suelo,
esa fue vuestra madre que delexó gran duelo.

El rey Apolonio, un noble cavallero,
señor era de Tiro, un reçio cabdalero;
ese fue vuestro padre, agora es palmero,
por tierras de Egipto anda como romero. (358-60)

La muerte como destino próximo es un límite que también detiene el desarrollo del tiempo presente y de manera implícita resguarda la relación del pasado con el futuro en esa voz que pronto estará ausente, ya que esta recapitulación es fundamental en la historia para que la doncella se entere de un pasado familiar que necesita conocer como paso previo a la anagnórisis final.

En las estrofas 381-83 Tarsiana, amenazada de muerte por el sicario que Dionisa ha contratado para asesinarla, le pide antes un espacio para rezar, que éste le concede:

Enclinóse la dueña, començó de llorar:
“Señor, dixo, que tienes el sol a tu mandar
e fazes a la luna creçer e enpocar,

Señor, tú me acorre por tierra o por mar.

Só en tierras ajenas, sin parientes criada,
la madre perdida, del padre non sé nada;
yo, mal non meresciendo, he a ser martiriada;
Señor, quando lo tú sufres só por ello pagada.

Señor, si la justiçia quisieres bien tener,
si yo non lo merezquo por el mio mereçer,
algún consejo tienes para mí acorrer,
que aqueste traidor non me pueda vençer.” (381-83)

Lo más interesante de este breve recuento de la soledad de Tarsiana luego de la separación familiar, que algunos críticos califican incluso de abandono cuestionando la actitud de Apolonio de dejarla al cuidado de Estrángilo y Dionisa para partir como romero a Egipto,¹⁸ es que asume la forma de una oración a Dios también en una circunstancia extrema como la anterior; es decir, ante la proximidad o amenaza de la muerte. Nuevamente, frente a la muerte como horizonte, se recapitula el pasado como clave del futuro y del mismo presente, aunque aquí no mediante el cambio de la voz narrativa sino a través de un interlocutor que redefine el alcance de lo que se dice. La oración invierte la dinámica narrativa del sueño profético, que tenía un emisor divino y un receptor humano, para ubicar a Dios como quien recibe el mensaje y determina de ese modo el modelo indiscutido de lo recepcional en el planteo clerical, capaz de permitir el acceso del alma humana a una realidad trascendente.

El relato recapitulatorio siguiente, también en boca del personaje de Tarsiana entre las estrofas 530-38, es el que desencadena concretamente el reconocimiento padre-hija y asume por lo tanto un estatuto diferente. Rechazada por Apolonio luego de la sucesión de adivinanzas resueltas por el héroe, Tarsiana comienza a llorar sus penas y es a partir de su relato que el héroe logra reconocerla:

Diziá: “¡Ay, mesquina, en mal ora fuy nada!
Siempre fue mi ventura de andar aontada;
por las tierras ajenas ando mal sorrostrada,
por bien e por serviçio prendo mala soldada.

¡Ay, madre Luçiana, si mal fado oviste,
a tu fija Tarssiana mejor non lo diste;
peligreste sobre mar e de parto moriste,
ante quen pariesses afogarme deviste!

Mi padre Apolonyo non te pudo prestar,
a fonsario sagrado non te pudo levar;
en ataúd muy rico echóte en la mar,

¹⁸ Como establece Ma Luzdivina Cuesta Torre, Apolonio es un buen padre, “aunque a primera vista pueda parecer que deserta de este papel al alejarse, dejando a su hija, como a su reino, encomendada a manos ajenas” (553).

non sabemos del cuerpo dó pudo arribar.

A mí tovo a vida por tanto pesar tomar,
diome a Dionisa de Tarso a criar;
por derecha envidia quisome fer matar,
si estonce fuesse muerta non me deviera pesar.

Ove por mis pecados la muerte a escusar,
los que me acorrieron non me quisieron dexar,
vendieronme a omne que non es de prestar,
que me quiso el alma e el cuerpo dañar.

Por la graçia del çielo que me quiso valer
non me pudo ninguno fasta aquí vençer;
diéronme omnes buenos tanto de su aver
por que pague mi amo de todo mio loguer.

Entre las otras cuitas esta m'es la peyor:
a omne que buscava serviçio e amor,
áme aontada a tan gran desonor;
devriá tan gran sobervia pesar al Criador.

¡Ay, rey Apolonyo, de ventura pesada,
si sopieses de tu fija tan mal es aontada,
pesar avriés e duelo, e sería bien vengada,
mas cuido que non bives, onde non só yo buscada!

De padre nin de madre, por mios graves pecados,
non sabré el çiminterio do fueron soterrados;
tráyenme como a bestia sienpre por los mercados,
de peyores de mí faziendo sus mandados." (530-38)

Esta pormenorizada recapitulación, la más extensa de todo el poema, que contempla en detalle toda la vida de Tarsiana incluyendo una narración mucho más minuciosa que la que le hiciera su nodriza antes de morir, inicia el proceso de recuperación familiar que continuará luego con otro relato recapitulatorio que tendrá el mismo efecto de desencadenar directamente la anagnórisis.

En las estrofas 584-85, el narrador resume el relato de Apolonio a Luciana que provoca la anagnórisis; narración que no se detalla en este caso pero que culmina el ciclo iniciado con la pérdida inicial representada por su naufragio:

Razón no alonguemos, que sería perdición.
Despertó Apolonyo, fue en comediçión;
entró luego en ello, cumplió la mandaçión,
todo lo fue veyendo segunt la visión.

Mientras que él contava su mal e su laçerio,
non pensava Luçiana de reçar el salterio;
entendió la materia e todo el misterio,
non le podié de gozo caber el monesterio. (584-85)

En los relatos recapitulatorios la acción se detiene para evocar una situación del pasado o presentar la visión subjetiva de un personaje respecto al punto de vista omnisciente del narrador principal. Pero, como se ha visto, en el poema la acción no sólo se detiene para que los personajes se enteren a través de las recapitulaciones de los otros de un pasado que desconocen o que han interpretado de forma errada, provocando ese nuevo conocimiento la explicitación moralizante de una visión del destino humano y del mundo, el descubrimiento de una verdad desconocida o esperados reencuentros familiares, sino que a veces esa detención permite el juego textual que pone de manifiesto –a través de las adivinanzas o del sueño visionario– que la lógica narrativa causal y progresiva no es la que determina la dinámica estructural del *Libro de Apolonio*.

Obras citadas

- Acebrón Ruiz, Julián. *Sueño y ensueños en la literatura castellana medieval y del siglo XVI*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2004.
- Alvar, Manuel ed. *Libro de Apolonio, Estudios, Ediciones, Concordancias*. Valencia: Fundación Juan March y Editorial Castalia, 1976, 3 vols.
- Ancos, Pablo. *Transmisión y recepción primarias de la poesía del "mester de clerecía"*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2012.
- Brownlee, Marina Scordilis. "Writing and Scripture in the *Libro de Apolonio*: The Conflation of Hagiography and Romance." *Hispanic Review* 51.2 (1983): 159-74.
- Cesare, Giovanni Battista de ed. *Libro de Apolonio, Introduzione, testo e note a cura di...* Milán: Cisalpino-Goliárdica, 1974.
- Clark, Doris. "Tarsiana's Riddles in the *Libro de Apolonio*." En A. D. Deyermond ed. *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*. London: Tamesis, 1976. 31-43.
- Corbella, Dolores ed. *Libro de Apolonio*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Cuesta Torre, Ma Luzdivina. "Uso del poder y amor paternal en el *Libro de Apolonio*." En José Manuel Lucía Megías ed. *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997. 1, 551-60.
- Desing, Matthew V. "Luciana's story: Text, Travel, and Interpretation in the *Libro de Apolonio*." *Hispanic Review* 79.1 (2011): 1-15.
- . "'De pan y de tesoro': Sacrament in the *Libro de Apolonio*." *La Corónica* 40.2 (2012): 93-120.
- Deyermond, Alan. "Motivos folklóricos y técnica estructural en el *Libro de Apolonio*." *Filología* 13 (1968-69): 121-49.
- . "Emoción y ética en el *Libro de Apolonio*." *Vox Romanica* 48 (1989): 153-64.
- Erickson, Carolly. *The Medieval Vision. Essays in History and Perception*. New York: Oxford University Press, 1976.
- Goepp, Philip H. "The Narrative Material of *Apollonius of Tyre*." *ELH. A Journal of English Literary History* 5.2 (1938): 150-72.
- Goldberg, Harriet. "Riddles and Enigmas in Medieval Castilian Literature." *Romance Philology* XXXVI.2 (1982): 209-21.
- . "The Dream Report as a Literary Device in Medieval Hispanic Literature." *Hispania* 66.1 (1983): 21-31.
- Gómez Redondo, Fernando. "Narradores y oyentes en la literatura ejemplar." En Juan Paredes y Paloma Gracia eds. *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*. Granada: Universidad de Granada, 1998. 253-310.
- . "Lectura y recepción en el *Libro de Apolonio*." En Antonio Chas Aguión y Cleofé Tato García eds. "*Siempre soy quien ser solía*." *Estudios de literatura española medieval en homenaje a Carmen Parrilla*. La Coruña: Universidade da Coruña, 2009. 163-83.
- Kruger, Steven F. *Dreaming in the Middle Ages*. Great Britain: Cambridge University Press, 1992.

- Marden, C. Carroll ed. *“Libro de Apolonio:” An Old Spanish Poem*. New York: Kraus Reprint, 1937.
- Monedero, Carmen ed. *Libro de Apolonio*. Madrid: Castalia, 1987.
- Phipps, Carolyn Calvert. “El incesto, las adivinanzas y la música: diseños de la geminación en el *Libro de Apolonio*.” *El Crotalón* 1 (1984): 807-18.
- Porto Bucciarelli, Lucrecia. “La estructura del *Libro de Apolonio*.” *Quaderni di Filologia e Lingue Romance. Ricerche svolte nell’Università di Macerata* 12 (1997): 163-78.
- Rodríguez Temperley, María Mercedes. “Las adivinanzas en el *Libro de Apolonio*.” *Medievalia* 17 (1994): 22-9.
- Ruiz-Montero, Consuelo. “La estructura de la *Historia Apollonii regis Tyri*.” *Cuadernos de Filología Clásica* XVIII (1983-84): 291-334.
- Schmitt, Jean-Claude. *Historia de la superstición*. Barcelona: Crítica, 1992.
- Surtz, Ronald E. “The Spanish *Libro de Apolonio* and Medieval Hagiography.” *Medioevo Romanzo* 7 (1980): 328-41.
- Weiss, Julian. *The “Mester de Clerecía:” Intellectuals and Ideologies in Thirteenth-Century Castile*. Woodbridge: Tamesis, 2006.
- Zubillaga, Carina. *Poesía narrativa clerical en su contexto manuscrito. Estudio y edición del Ms. Esc. K-III-4 (“Libro de Apolonio,” “Vida de Santa María Egipciaca,” “Libro de los tres reyes de Oriente”)*. Buenos Aires: SECRIT, 2014.