

La muerte aparente: Un episodio del *Libro De Apolonio*

Dra. M^a Luzdivina Cuesta Torre
Univ. de León

En el *Libro de Apolonio* del siglo XIII se ha medievalizado y cristianizado, produciendo notables anacronismos, pero también dotando de un nuevo sentido ideológico a la obra castellana, la *Historia Apollonii Regis Tyri* latina [Alvar 1976, I, 36-47; Monedero 1987, 21-25; Corbella 1992, 17-21], para la cual se ha discutido a su vez una posible fuente griega desconocida [Pickford 1975, 599-609; Monedero 1987, 18-19]. No es el único relato medieval sobre Apolonio en castellano: en la *General estoria* se incorpora también, y en el siglo XV se efectuarán otras dos versiones, en prosa. Una de ellas se incluye en el libro octavo de la *Confesión del amante*, versión castellana de Juan de Cuenca del poema de Gower [Deyermond 1973]. Otra historia de Apolonio, esta vez basada en la *Gesta Romanorum* [Alvar, 1976, I, 247-260; Corbella 1992, 23-24], es la del incunable de Zaragoza, impreso posiblemente por Pedro Horus hacia 1488 [Deyermond 1973].

El propósito de esta comunicación será estudiar uno de los episodios de la obra con el objeto de definir cuáles son las técnicas de que se vale el autor y qué grado de libertad se atribuye a la hora de modificar el contenido de su fuente en este fragmento concreto¹. Para ello hay que

1. Por supuesto, no es éste el primer trabajo que se dedica a este asunto. M. Alvar ha tratado por extenso las modificaciones a las que el autor castellano medieval somete a su fuente en su magno estudio sobre el *Libro de Apolonio*. Partiendo de una comparación general de los textos completos,

tener en cuenta que se trata de un autor del "mester de clerecía" del siglo XIII, y que, por tanto, tenía un alto respeto hacia la literatura latina, pero también una finalidad didáctica y un claro sentido artístico (recuérdese al autor del *Libro de Alexandre* diciendo "mester traigo fermoso, non es de jocularía"). La teoría medieval, que permitía interpretar una obra desde su sentido literal, su sentido alegórico, su sentido anagógico o su sentido moral [Mortare 1991, 299], concedía al autor la posibilidad de crear una obra nueva con un material ya conocido, cambiando su significado al dotarla de una nueva estructura [García Gual 1988, 89]. Como indica Corbella [1992, 11], "Nada en el *Libro* es nuevo, excepto la 'recreación' que supuso adaptar un registro tradicional a la nueva sociedad burguesa que nacía en el siglo XIII. Su originalidad radicará precisamente en este hecho, al presentarnos una tensión entre lo local (la adaptación a la cultura castellana) y lo universal (el ámbito de la cultura occidental donde el tópico se había desarrollado)". Eso es lo que hace el anónimo autor del *Libro de Apolonio*, pero ¿cómo? Fundamentalmente, mediante la utilización de los recursos reunidos en las *Artes dictandi* y las *Artes poetriae*, el principal de los cuales es la amplificación [Alvar y Alvar 1983, 131-132].

El pasaje seleccionado para este análisis recrea el tema de la muerte aparente, que ha sido recurrente en la literatura desde antiguo. Se da en varios textos artúricos en verso, en los siglos XII y XIII: el *Erec y Enide* de Chrétien de Troyes, el *Merveilles* de Rigomer von Jehan (vv. 9102-9490), y el lai *Eliduc* de María de Francia (vv. 976-1066) [Guerreau-Jalabert 1992, motivos E 68, N 694; Thompson 1955 lo presenta como el motivo folclórico N694: "Apparently dead woman revives as she is being prepared for burial"], aunque sin duda su notoriedad se debe a *Romeo y Julieta* de Shakespeare, cuya relación con el relato ovidiano de la

advierte que el poema de clerecía modifica su fuente latina utilizando los recursos retóricos de las supresiones, la amplificación, la *adiectio* y las modificaciones en la ordenación del poema [Alvar 1976, I, 113-182]. En cuanto a la relación entre la *Gesta Romanorum* y el incunable de Zaragoza, los principales cambios se deben a la amplificación [Alvar 1976, I, 247-261], aunque ambos, respecto al poema de clerecía y a la *Historia Apollonii* son mucho más escuetos y breves. Junto con C. Alvar ha aplicado sus conclusiones a un fragmento concreto, el de la estancia de Apolonio en Antioquia y la adivinación del incesto de Antioco [Alvar y Alvar 1983, 125-147]. Me propongo hacer algo semejante con el fragmento relativo a la muerte aparente de Luciana. También García Blanco se ha planteado la naturaleza de la originalidad del *Libro de Apolonio* y destaca varias amplificaciones, omisiones y alteraciones del relato a lo largo del texto, concluyendo con una interpretación de la misión de esos cambios y con el análisis de la originalidad expresiva del poema [García Blanco 1945, 351-378].

metamorfosis de Píramo y Tisbe es bien conocida [Ruiz De Elvira 1975, 449-450].

Este motivo, de honda raigambre mítica, relacionado en el fondo con la idea de la resurrección, es uno de los episodios centrales del *Libro de Apolonio*, tanto por su significación como por su situación dentro de la obra. Con anterioridad el protagonista se ha visto perseguido por el rey Antíoco, al haber descubierto sus amores incestuosos con su hija. Durante toda esta primera parte, la actuación de Apolonio ha venido determinada por su relación con Antíoco, que le ha obligado a una vida errante. El episodio que nos ocupa se da precisamente cuando Apolonio recibe la noticia de la muerte de Antíoco y de su elección para substituirle en el trono de Antioquía. Al acudir en barco a recoger la corona se produce el parto de Luciana en alta mar: todos creen que ha muerto y Apolonio se ve obligado a arrojar a su esposa del barco en una ataud de madera que llegará flotando a Efeso, donde lo recogerá un médico cuyo mejor discípulo conseguirá revivirla. Los episodios siguientes desarrollan la historia de Tarsiana, la hija de los protagonistas. Sucede una parte final, casi epilógica, en la que, siguiendo la tradición de la novela bizantina, los protagonistas consiguen reunirse de nuevo y se produce el clásico final feliz. Así pues, la muerte aparente de Luciana se produce en un momento de transición entre la primera y la segunda parte de la obra. En la primera parte, protagonizada por Apolonio, se ofrece una razón para la errancia de éste: la persecución de que es objeto por parte de Antíoco. En la segunda parte la narración tiene por protagonista a Tarsiana, mientras el autor se "olvida" momentáneamente de Apolonio, que ha emprendido otra vez la vida errante. La muerte aparente de Luciana motiva todos los episodios subsiguientes al igual que la persecución de Antíoco ofrecía causa lógica para los anteriores. La muerte de Luciana justifica el retorno a la vida de peregrinación de Apolonio y la educación de Tarsiana con unos padres substitutorios.

La importancia de este episodio se ve reforzada también por sus resonancias cristianas. La muerte aparente de Luciana da lugar a la escena de su "resurrección", cuyo simbolismo se intensifica por el hecho de producirse a los tres días de haber sido arrojada al mar: "Luego, al tercer día, el sol escalentando,/ fue al puerto de Efeso el cuerpo arribado" (vv. 284a-b). Su falsa "muerte y resurrección" aboca a la protagonista a un nuevo género de vida: la monacal. No es, con todo, el único personaje de la obra que sufre un renacimiento: también Apolonio sale renovado de

su naufragio, transformado de rey en mendigo y de orgulloso en humilde; y su hija Tarsiana escapará de la muerte para emprender una vida de esclavitud y un oficio de juglaresa. El tema del re-nacimiento es fundamental en el *Libro*.

El episodio de la muerte aparente comienza con la decisión de emprender el viaje por mar. La obra castellana ofrece una visión de Apolonio deslumbrado por la posibilidad de convertirse en rey de Antioquía y deseoso de emprender el viaje sin dilación alguna. A pesar de que Luciana se encuentra embarazada de siete meses y de que ella misma se da cuenta de que la vida del niño "podría peligrar", el protagonista no se plantea retrasar la partida dos meses. Tiene prisa. Cuando se produce la muerte de Luciana, se resiste a abandonarla a las olas del mar y hace todo cuanto está en su mano para asegurarse de que sea enterrada. En ese momento se produce su canto de alabanza al comportamiento de Luciana, resaltando los motivos que tiene para estarle agradecido. Su posterior peregrinaje, su renuncia a continuar su viaje a Antioquía, ha de interpretarse como el resultado de su dolor, pero también como una penitencia autoimpuesta por su ambición, que le llevó a actuar apresuradamente. En contraste con su anterior ansiedad por llegar a Antioquía, ahora Apolonio va a partir en peregrinación a Egipto, tierra emblemática de penitencia (la crítica ha visto a Apolonio como un santo laico [Surtz 1980, 328-341]) y como un peregrino, palmero o romero [Brownlee 1983, 169-172]), y no se rasurará hasta que regrese en busca de su hija y la case. Tarsiana se convierte en su atadura a la vida, pues cuando cree que también a ella se la ha arrebatado la muerte, cae en una depresión que le lleva a dejar de comer. Apolonio es para el autor castellano un modelo de virtudes estoicas y cristianas (anacómicamente) [García Blanco 1945, 371-373; Artiles 1976, 131-138], y un modelo de buen padre (responsable de dejar una buena posición a su hija, de casarla) [Cuesta, 1995].

Comparando el *Libro de Apolonio* de clerecía con la *Historia Apollonii Regis Tyri* se advierte que los cambios a que el poeta del mester de clerecía ha sometido la narración latina pueden clasificarse como 1) procedimientos por los que se contextualiza la acción en la época medieval de forma anacrónica, 2) amplificaciones que acentúan el carácter sentimental de la narración, 3) amplificaciones y cambios que aumentan la importancia del papel de Luciana, 4) modificaciones a favor de una mayor moralidad del argumento, que resaltan la castidad de

Luciana y la bondad de los médicos, y 5) ampliaciones motivadas por la búsqueda de mayor verosimilitud y realismo.

1) Los cambios motivados por la contextualización atañen sobre todo a la sustitución de las costumbres de la Antigüedad por las medievales y a la religión greco-romana por la cristiana.

Cuando Apolonio acepta que Luciana lo acompañe en el viaje, pone como condición el consentimiento de su padre y ofrece darle, en arras de su boda, sus posesiones: "Sol' que a nuestro padre en amor lo metades,/ leuaruos é comigo a las mis eredades,/ meteruos é en arras, que pagada seyades" (e. 254). Ambos detalles faltan en la obra latina y también en la traducción de la *Gesta Romanorum* y en la *Confesión del amante* [Deyermond 1973, 35-36]. Las palabras de Apolonio recuerdan una escena similar, ésta sí medieval, en la que los infantes de Carrión se despiden del Cid y disculpan su viaje con la intención de "meter en arras" a doña Elvira y doña Sol: "Pidamos nuestras mugieres al Cid Campeador,/ digamos que las levaremos a tierras de Carrión,/ e enseñarlas hemos dó las heredades son" (vv. 2543-2545); y unos versos más adelante repiten: "levarlas hemos a nuestras tierras de Carrión, / meterlas hemos en las villas /que les diemos por arras e por onores" (vv.2563-2565). En ambas obras se refleja la costumbre medieval según la cual los vasallos (y los familiares lo son respecto al *paterfamilias*) deben pedir permiso a su señor para despedirse de él. Otra costumbre imponía que el marido o su familia regalase las "arras" a la esposa: éstas consistían en una donación para proporcionar a aquélla seguridad económica en caso de viudedad o ruptura del matrimonio.

En la escena de despedida, el rey de Pentapolín bendice a los viajeros, en lugar de besarlos como hace en las obras latinas, y le ruega al "Criador" (v. 260b), lo que, si no cristianiza anacrónicamente a los personajes [Artiles 1976, 131-138], sugiere al menos su adoración a un dios único. El médico que salva a Luciana da gracias al Criador cuando la ve fuera de peligro: "tenetuos por guarida, grado al Criador" (v. 318c). También el monasterio en que entra Luciana al final del fragmento objeto de análisis será un lugar donde ella servirá al "Criador", y no un templo de sacerdotisas de Diana (e. 324).

Los veinte sestercios de oro romanos que se introducen en el ataúd para pagar el entierro y premiar el acto piadoso de quien encuentre el cadáver se transforman en cuarenta piezas de oro (e. 282): se suprime el

nombre de la moneda, que contextualizaría la acción en un marco ajeno al medieval y se aumenta la cantidad, pues veinte monedas de oro no le parecían al autor una muestra de generosidad ejemplar. Además, se añade la petición de que parte del dinero se emplee para rogar por el alma de Luciana (vv. 291a-b [Artiles 1976, 136-137]).

Se suprime la mención a la pira u hoguera funeraria, procedimiento extraño a las costumbres medievales ("Et haec dicens iubet continuo instrui rogam" [Alvar 1976, II, 248]). Los hombres de medievo preferían conservar el cuerpo entero enterrándolo, pues había de surgir del sepulcro el día de la resurrección de la carne.

En la misma línea de cristianización del poema, el desconocido autor "clérigo" hace que Apolonio exprese su opinión de que los monjes del monasterio rezarán con más devoción si son pagados (e. 291). En este sentido puede ser útil recordar que la fecha del *Libro de Apolonio* está cercana a la época en que escribe Berceo, época de penuria económica para los monasterios [Dutton 1967, 185-187].

También se cristianiza la actividad de Luciana, que, como ya se ha advertido, no habitará entre las sacerdotisas de Diana, sino en un monasterio donde "con otras dueñas de orden" "sirve a su iglesia y reza su salterio" (vv. 324d y 325b).

2) Otras modificaciones aumentan la emotividad del texto:

El poema romance amplifica la escena de la despedida en el puerto de Pentapolín añadiendo: "muchas fueron las lágrimas que en tierra cayeron,/ pocos fueron los oios que agua non vertieron" (e. 262). Una personificación de los vientos que "por las lágrimas non querían estar" contribuye también a intensificar el dolor de los personajes en la imaginación del público, que sin duda se identificaría con ellos. A continuación la versión latina menciona la fuerza de los vientos, que apresuran el viaje. El texto castellano continúa con la personificación, a la que se añade la de las olas, pues tanto unos como otras "todos ha Apolonio meiorar le queriën/ los tuertos & los daños que fecho le aviën" (e. 264). La figura poética contribuye a otorgar mayor dramatismo al pasaje, con el recuerdo de otro viaje anterior en el que Apolonio fue el único superviviente del naufragio.

A continuación se insertan dos prolepsis que contrastan dramáticamente con la escena de felicidad que el poeta acaba de

presentar: "alegre Apolonio, alegre Luciana,/ non sabién que del gozo cuyta es su ermana" (e. 265) y "túooles la ventura huna mala çellada,/ qual nunca fue ha omnes otra peyor echada" (e. 266).

En el poema de clerecía resulta extraordinariamente amplificado el relato del parto y de la muerte aparente. De los tres argumentos con los que Apolonio rechaza la orden de arrojar el cuerpo de Luciana al mar (es reina, le sacó de pobreza y es su amiga), en la *Historia Apollonii* faltan el primero y el último. El clérigo castellano refleja la sinceridad del dolor de Apolonio haciendo que la medida del personaje desaparezca momentáneamente para llamar "carnicero" y "guerrero" al navegante que le obliga a abandonar el cadáver de su esposa (e. 275). En el *Libro de Apolonio* sólo la visión de las olas encrespándose es capaz de convencer al protagonista de las afirmaciones del marinero: "Bien veyé Apolonyo que perderse podrién,/ mas aún non podié su corazón venger;/ pero al marinero houolo ha creyer,/ que ya veyén las ondas que se querién boluer" (e. 280).

3) Otras prolepsis carecen de esta finalidad dramatizadora y emotiva: en el texto castellano se sabe que Luciana ha traído al mundo una niña mucho antes que en el latino, que espera al momento en que se arroja el cadáver de la madre al mar para dar a conocer la naturaleza femenina de la criatura. El marinero que convence a Apolonio de arrojar el cuerpo muerto al mar intenta consolarlo con el argumento de que, si ha perdido a la madre, le queda la hija. Este argumento será empleado después por los amigos de Apolonio en Tarso y su adelanto a éste lugar falta en el texto latino y en el incunable zaragozano, así como en la *Confesión del amante* [Deyermond 1973, 38-39]. También la alabanza del médico a su discípulo por haber conseguido la curación de Luciana se adelanta en este último al momento en que el joven médico anuncia que la supuesta muerta no es tal. Estas modificaciones vuelcan la atención del receptor hacia el universo femenino.

La actitud de Luciana ante el viaje es diferente en el poema de clerecía y en la *Historia Apollonii*: en ambos textos la protagonista insiste en que Apolonio debería viajar para reunirse con ella en el momento del parto, destacando el absurdo de separarse precisamente entonces, pero sólo en el texto castellano sugiere la posibilidad de que su esposo retrase el viaje. Igualmente difieren las razones por las que desea acompañarlo: donde la Luciana del *Libro de Apolonio* expone su temor a morir si su esposo la abandona, descubriendo así la intensidad apasionada de su

amor, la de la *Historia* latina manifiesta su convicción de que ambos deben estar juntos tanto en lo bueno como en lo malo. Las versiones castellanas del siglo XV concuerdan en estos aspectos con la *Historia Apollonii* [Deyermond 1973, 35-36]. El tema, mucho más desarrollado y emotivo en el poema del siglo XIII, pone de manifiesto el egoísmo y ambición de Apolonio y el amor de Luciana.

La amplificación se utiliza de nuevo durante el pasaje del parto, que se describe profusamente, insistiendo, sorprendentemente, en el punto de vista femenino y añadiendo de nuevo intensidad dramática a la narración versificada: "Quando vino al término que houo ha parir,/ ouo la primerça los rayos ha sentir,/ cuytáronla dolores que se quería morir,/ dizia que nunca fembra devia conçeibir" (e. 268). El contraste con la *Historia Apollonii* no puede ser mayor: ni una línea se dedica a detallar los dolores y los pensamientos de Luciana.

El mismo interés por el mundo femenino (interés que el autor demostrará mucho más claramente al relatar la historia de Tarsiana y su actividad como juglaresa, analizada por Musgrave [1976, 129-138]) se demuestra en la amplificación de otro pasaje: cuando Luciana recupera la conciencia, después de su muerte aparente, se produce un diálogo con el médico en el que se muestra preocupada por verse separada de Apolonio y por la preservación de su honor y éste procura tranquilizarla, valorando su estado de ánimo como un factor importante de su curación. El diálogo falta por completo en la *Historia Apollonii* y en el incunable zaragozano. Es, por tanto, una de las más importantes adiciones del clérigo castellano. En el intercambio dialógico Luciana muestra su carácter: sus primeras palabras, todavía con su capacidad intelectual embotada, son para preguntar por Apolonio y, al no verlo a su lado, quejarse de que no la ama (e. 414). Su segunda preocupación es preservar su castidad, no ser "aontada" (v. 317d). En la historia de Apolonio de la *Confesión del amante* existe un diálogo semejante entre Luciana y el médico que la cura, que en este caso es el mismo que encontró su ataúd, y no un discípulo: allí la protagonista pregunta por su esposo, pero no se queja de que no esté a su lado, ni manifiesta el temor de ser ultrajada [Deyermond 1973, 45].

La curación de Luciana se relata con gran minuciosidad, con un ritmo lento que subraya cada pequeño avance en el camino de su vuelta a la vida. Como señala Artiles [1976, 167], "La escena es de un realismo minucioso", y "La descripción clínica no pierde un pormenor". Se insiste

en la importancia del calor como factor curativo contra la coagulación de la sangre, siguiendo la teoría galénica de los humores. El poeta castellano añade además un último paso a la curación: la preparación y administración de una purga a la enferma, que limpia completamente su interior (e. 312).

Igualmente constituye una novedad respecto al texto latino las referencias a la belleza femenina. De Luciana se dice: "Fallaron huna ninya de cara bien tajada" (v. 288a); y más tarde, con frase que recuerda otra vez el *Cantar de Mio Cid*, "cató ha todas partes con su ogo vellido" (v. 315b). También se resalta la perfección física de la criatura recién nacida: "vna ninya muy fermosa & de grant apostura" (v. 269b).

4) Algunos cambios parecen deberse a la intención de presentar un texto más decoroso y moral: por ejemplo, el médico del *Libro de Apolonio* no quita personalmente la ropa del pecho de Luciana y, en cuanto percibe que está viva, la cubre. Igualmente, no la coloca en su cama, sino en el suelo sobre unas mantas. Además, afirma que tratará a Luciana con tanto respeto como si fuera su madre. En muchas ocasiones se ha hablado del incesto en el *Libro de Apolonio*, poniendo el acento siempre en la relación padre-hija [Deyermond 1967-68, 134-135; Phipps 1984, 807-818]. El incesto entre madre e hijo parece tan impensable al autor que lo utiliza como ejemplo de relación sexual imposible. En esto sigue la tendencia de otras obras medievales castellanas, en las que con frecuencia la sospecha de incesto, cuando recae en la figura materna, se demuestra falsa (por ejemplo en el *Cifar*, o en el cuento XXXVI del *Conde Lucanor* [Cuesta 1996, 204]).

Con un propósito seguramente didáctico el autor del mester de clerecía suprime la recompensa a los médicos, que "del auer nol' tomaron quanto huna dinarada,/ todo gelo guardaron, nol' despendieron nada" (vv. 323c-d), e incluso gastan de su dinero, pues "por amor que toviese su castidad mejor,/ fiziéronle vn monesterio do visquiese seror" (vv. 324a-b).

5) Algunas ampliaciones parecen no responder a una intención concreta y simplemente contribuyen a explicar mejor algún pasaje del texto latino, y por lo tanto a aumentar la verosimilitud. Es el caso de la ampliación que detalla los motivos por los que el médico vive cerca de la playa y por los que ha salido a pasear con sus discípulos por ella, ofreciendo así un marco adecuado y verosímil para el descubrimiento del ataúd varado en la arena. La ampliación se realiza mediante una

renovación del tópico del "desprecio de corte y alabanza de aldea" (e. 285). Igualmente contribuye a la verosimilitud el hecho de que el médico tenga que recurrir a un herrero para abrir el féretro: estando tan bien cerrado se explica fácilmente que no haya entrado agua en él, ahogando a Luciana (e. 287). El texto latino, mucho más escueto, resulta seco y ofrece poco pie a la imaginación para recrear la situación: "uenit ad litus Ephesiorum, non longe a praedio cuiusdam medici, qui in illa die cum discipulis suis deambulans iuxta litus, uidit loculum effusis fluctibus iacentem et ait famulis suis 'tollite hunc loculum cum omni diligentia et ad uillam afferte!' Quod cum fecissent famuli, medicus libenter aperuit et uidit puellam regalibus ornamentis ornatam speciosam ualde et in falsa morte iacentem" (Alvar, 248).

Se suprime sin motivo aparente el tópico del *puer senex*, cuya importancia en la literatura latina medieval ha estudiado Curtius [1955, 149-153]: a la frase "superuenit discipulus medici, aspectu adulescens, set, quantum ingenio, senex" [Alvar 1976, II, 550] corresponde un vacío respecto a la edad del discípulo. Sin embargo también se da este tópico en la versión prosística de la *Gesta Romanorum* en castellano: "sobreuino vn discípulo del médico, jouden de hedad, mas quanto al ingenio, viejo" [Deyermond 1973, 40].

Como ya había advertido Alvar en sus consideraciones sobre el conjunto del poema [1976, I, 113-182], también en este fragmento las técnicas de la *amplificatio*, *reductio*, supresión y *adiectio*, además del cambio de orden en la presentación de los sucesos, son los principales recursos de los que se vale el autor para dotar de originalidad a su obra. Mediante estas modificaciones el "traductor" se convierte en autor. Sin embargo, su libertad creadora no es equiparable a la de un autor de nuestros días, pues como es costumbre entre los escritores del mester de clerecía, el contenido argumental no sufre grandes cambios. Su labor será incorporar metáforas y comparaciones, acercar el texto a su público contextualizándolo en un entorno temporal y religioso comprensible para éste por su cotidianeidad, dotar a los personajes de una personalidad, y en especial a Luciana, a quien otorga un protagonismo mucho mayor, e imprimir al poema una intensidad dramática y emotiva desconocida en la *Historia* latina. El tópico del *puer senex* no le resulta atractivo y no lo recrea. En cambio, elabora el de la alabanza de la vida retirada.

Sería necesario ahora establecer, a guisa de conclusión, la finalidad con la que se han realizado dichos cambios. En primer lugar, hay que

tener en cuenta la puramente artística y estética: no cabe duda de que el poema de clerecía gana mucho en este sentido respecto a su fuente. Aquella es prosa sencilla, sin excesivos adornos; éste es un poema "a sílabas contadas" en el que se hace uso de los recursos versificatorios, retóricos y poéticos (tópicos, metáforas, comparaciones, personificaciones, imprecaciones...).

En segundo lugar, el pasaje destaca la generosidad y el desinterés de los médicos, que se niegan a recibir ninguna recompensa por su labor e incluso prohijan a Luciana (v. 323b) y fundan un monasterio para ella. En el texto latino el discípulo sí recibe una paga por su labor, y Luciana entra en un templo de Diana ya existente. Casi al final de la obra, cuando Apolonio reencuentre a Luciana, tampoco querran aceptar ningún premio por su comportamiento (e. 592). El estamento médico aparece igualmente enaltecido por su desprecio de las vanidades del mundo en su vida retirada, por su compasión y piedad al pretender honrar el cuerpo que creen muerto, y por su saber prodigioso ("nunca de tal mengía hoyó omne contar", v. 309d; "la su maestría non auyé egualdat", v. 321d), capaz, casi, de resucitar a los muertos. El respeto de los médicos a la castidad de Luciana constituye un adorno más a la perfección de su comportamiento, que hace decir al narrador: "La bondat de los metges era atan granada,/ deuyé ser escripta, en hun libro notada" (vv. 322c-d). Esta idílica presentación de los médicos, junto con la atención prestada por el poeta a los síntomas de la enfermedad de Luciana y al proceso de curación, podría indicar la pertenencia del autor a este estamento, o al menos su relación con él. En el mismo sentido resulta interesante la alusión a que la tranquilidad de ánimo de Luciana es importante para su curación: "si mucho uos cuytáredes, faredes recadía" (v. 319c). El papel otorgado al factor psíquico en el poema de clerecía puede deberse a las teorías médicas de Galeno, muy en boga en esta época. El galenismo medieval insistía, entre otras cosas, en la importancia de las pasiones del alma y de la retención y expulsión de los fluidos superfluos [Temkin 1973, 102]. Es la retención de esos fluidos lo que ocasionará la muerte aparente de Luciana, y sólo con su expulsión revivirá.

En tercer lugar, en contraste con el texto latino y como ya se ha señalado, se medievaliza y cristianiza el relato, convirtiendo de este modo a los personajes en figuras modélicas cuyo comportamiento el público medieval podía imitar. Hay que tener en cuenta que en repetidas ocasiones la crítica ha presentado a Apolonio como un santo laico [Surtz

1980, 328-341; Brownlee 1983, 169-172], de forma que su historia adquiere un carácter didáctico muy apreciado por el mester de clerecía. En este fragmento, la figura que cobra mayor relieve es la de Luciana que, igualmente, se presenta como un modelo de virtudes femeninas: se niega a separarse de su marido, a pesar de tener que afrontar los peligros de la mar estando embarazada, cuando despierta en un lugar desconocido pregunta ante todo por él y en cuanto recobra sus facultades mentales plenas se preocupa de preservar su honra y de mantenerse casta hasta el reencuentro con Apolonio. Luciana, como modelo de comportamiento femenino, es un perfecto complemento a la figura de su hija Tarsiana, foco de la segunda parte de la obra. Luciana tipifica las actitudes de la mujer enamorada y de la esposa ideal; Tarsiana personificará a su vez las virtudes que la sociedad medieval esperaba encontrar en la hija y en la adolescente casadera.

Bibliografía

- Alvar, M. (1976), *Libro de Apolonio, Estudios, Ediciones, Concordancias*. 3 vols. Valencia: Fundación Juan March - Castalia.
- Alvar, C. y Alvar, M. (1983), "Apollonius-Apollonius-Apolonio: la originalidad en la literatura medieval". *El comentario de textos, 4: La poesía medieval*, ed. M. Alvar. C. Alvar et alii. Madrid: Castalia.
- Artiles, Joaquín (1976), *"El Libro de Apolonio", poema español del siglo XIII*. Madrid: Gredos.
- Brownlee, Marina Scordilis (1983), "Writing and Scripture in the Libro de Apolonio: the Conflation of Hagiography and Romance". *Hispanic Review*, 51, pp. 159-174.
- Corbella, Dolores (ed.) (1992), *Libro de Apolonio*. Madrid: Cátedra.
- Cuesta Torre, M. L. (1995), "Uso del poder y amor paternal en el *"Libro de Apolonio"*. Comunicación presentada al *VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Alcalá de Henares, en prensa.
- Cuesta Torre, M. L. (1996), "Notes on Family Relationships in Medieval Castilian Narrative". Itnyre, C. J. (ed.) *Medieval Family Roles: A Book of Essays*. New York and London: Garland.

- Curtius, E. R. (1955), *Literatura europea y Edad Media Latina*. México-Madrid-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Deyermond, A. (1968-69), "Motivos folklóricos y técnica estructural en el Libro de Apolonio". *Filología*, 13, pp. 121-149.
- Deyermond, A. (1973), *Appollonius of Tyre: Two Fifteenth Century Spanish Prose Romances: 'Historia de Apolonio' and 'Confisión del amante: Apolonio de Tiro'*. Exeter: Univ. of Exeter.
- Dutton, B. (ed.) (1967), Gonzalo de Berceo. *Vida de San Millán de la Cogolla*. London: Tamesis Books.
- García Blanco, M. (1945), "La originalidad del *Libro de Apolonio*". *Revista de Ideas Estéticas*, II, pp.351-378.
- García Gual, C. (1988), *Primeras novelas europeas*. Madrid: Istmo.
- Guerreau-Jalabert, A. (1992), *Index des Motifs Narratifs dans les Romans Arthuriens Français en Vers (XIIe-XIIIe siècles)*. Genève: Droz.
- Monedero, C. (ed.) (1987), *Libro de Apolonio*. Madrid: Castalia.
- Mortare, B. (1991), *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- Musgrave, J. C. (1976), "Tarsiana and Juglaria in the Libro de Apolonio". En *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*, ed. Alan Deyermond. London: Tamesis, pp.129-138.
- Phipps, Carolin Calvert (1984), "El incesto, las adivinanzas y la música: diseños de la geminación en el Libro de Apolonio". *El Crotalón: Anuario de Filología Española*, I, pp. 807-818.
- Pickford, T. E. (1975), "Apollonius of Tyre as Greek Mith and Christian Mystery". *Neophilologus*, LIX/4, pp. 599-609.
- Ruiz de Elvira, A. (1975), *Mitología clásica*. Madrid: Gredos.
- Surtz, Ronald (1980), "The Spanish Libro de Apolonio and Medieval Hagiography". *Medievo Romanzo*, 7, pp. 328-341.
- Temkin, O. (1973), *Galenism: Rise and Decline of a Medical Philosophy*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Thompson, Stith (ed.) (1955), *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romance...* Bloomington and London: Indiana University Press.