

*Avatares y perspectivas
del medievalismo ibérico*



Coordinado por ISABELLA TOMASSETTI

edición de ROBERTA ALVITI, AVIVA GARRIBBA,
MASSIMO MARINI, DEBORA VACCARI

con la colaboración de MARÍA NOGUÉS e ISABEL TURULL

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2019

COMITÉ CIENTÍFICO

<i>Carlos ALVAR</i> (<i>Université de Genève - Universidad de Alcalá</i>)	<i>Alejandro HIGASHI</i> (<i>Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa</i>)
<i>Vicenç BELTRAN</i> (<i>Sapienza, Università di Roma</i>)	<i>José Manuel LUCÍA MEGLAS</i> (<i>Universidad Complutense</i>)
<i>Patrizia BOTTA</i> (<i>Sapienza, Università di Roma</i>)	<i>María Teresa MIAJA DE LA PEÑA</i> (<i>Universidad Nacional Autónoma de México</i>)
<i>María Luzdivina CUESTA TORRE</i> (<i>Universidad de León</i>)	<i>Maria Ana RAMOS</i> (<i>Universität Zurich</i>)
<i>Elvira FIDALGO</i> (<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>)	<i>Maria do Rosário FERREIRA</i> (<i>Universidade de Coimbra</i>)
<i>Leonardo FUNES</i> (<i>Universidad de Buenos Aires</i>)	<i>Lourdes SORIANO ROBLES</i> (<i>Universitat de Barcelona</i>)
<i>Aurelio GONZÁLEZ</i> (<i>Colegio de México</i>)	<i>Cleofé TATO GARCÍA</i> (<i>Universidade da Coruña</i>)

COMITÉ ASESOR

Mercedes Alcalá Galán	Paloma Díaz-Mas	Gioia Paradisi
Amalia Arizaleta	María Jesús Díez Garretas	Óscar Perea Rodríguez
Fernando Baños	Antoni Ferrando	José Ignacio Pérez Pascual
Consolación Baranda	Anna Ferrari	Carlo Pulsoni
Rafael Beltran Llavador	Pere Ferré	Rafael Ramos
Anna Bognolo	Anatole Pierre Fuksas	Ines Ravasini
Alfonso Boix Jovaní	Mario Garvin	Roxana Recio
Jordi Bolòs	Michael Gerli	María Gimena del Río Riande
Mercedes Brea	Fernando Gómez Redondo	Ana María Rodado Ruiz
Marina Brownlee	Francisco J. Grande Quejigo	María José Rodilla León
Cesáreo Calvo Rigual	Albert Hauf	Marcial Rubio
Fernando Carmona	David Hook	Pablo E. Saracino
Emili Casanova	Eduard Juncosa Bonet	Connie Scarborough
Juan Casas Rigall	José Julián Labrador Herraiz	Guillermo Serés
Simone Celani	Albert Lloret	Dorothy Severin
Lluís Cifuentes Comamala	Pilar Lorenzo Gradín	Meritxell Simó Torres
Peter Cocozzella	Karla Xiomara Luna Mariscal	Valeria Tocco
Antonio Cortijo Ocaña	Elisabet Magro García	Juan Miguel Valero Moreno
Xosé Luis Couceiro	Antonia Martínez Pérez	Yara Frateschi Vieira
Francisco Crosas	M. Isabel Morán Cabanas	Jane Whetnall
María D'Agostino	María Morrás	Josep Antoni Ysern Lagarda
Claudia Demattè	Devid Paolini	Irene Zaderenko

Este libro se ha publicado gracias a una ayuda del Dipartimento di Studi europei, americani e interculturali (Sapienza, Università di Roma) y ha contado además con una subvención de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval.

Todos los artículos publicados en esta obra han sido sometidos a un proceso de evaluación por pares.

© *Cilengua. Fundación de San Millán de la Cogolla*

© *de la edición: Isabella Tomassetti, Roberta Alviti, Aviova Garribba,*

Massimo Marini, Debora Vaccari

© *de los textos: sus autores*

I.S.B.N.: 978-84-17107-86-4 (Vol. 1)

I.S.B.N.: 978-84-17107-87-1 (Vol. 2)

I.S.B.N.: 978-84-17107-88-8 (o.c.)

D. L.: LR 943-2019

IBIC: DCF DCQ DSBB DSC HBLC1

Impresión: Mástres Design

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

VOLUMEN I

PRÓLOGO.....	xxi
I. ÉPICA Y ROMANCERO	25
Lope de Vega y el romancero viejo: a vueltas con <i>El conde Fernán González</i>	27
ROBERTA ALVITI	
La técnica y la función de lo cómico en la épica serbia y en la epopeya románica: convergencias y particularidades	51
MINA APIĆ	
«Pues que a Portugal partís»: fórmulas romancísticas en movimiento	63
TERESA ARAÚJO	
«Sonrisandose iva». Esuberanza giovanile e contegno maturo dell'eroe tra <i>Mocedades de Rodrigo e Cantar de mio Cid</i>	73
MAURO AZZOLINI	
Los autores de los romances	85
VICENÇ BELTRAN	
La permeabilidad de la materia cidiana en el ejemplo del <i>Cantar de Mio Cid</i>	109
MARIJA BLAŠKOVIĆ	
Discursos en tensión en las representaciones de Bernardo del Carpio	125
GLORIA CHICOTE	
Una nueva fuente para editar el Romancero de corte: «La mañana de San Juan» en MN6d	135
VIRGINIE DUMANOIR	

Fernán González, conquistador de Sepúlveda. Crónica y comedia, de la <i>Historia de Segovia</i> (1637) a <i>El castellano adalid</i> (1785)	151
ALBERTO ESCALANTE VARONA	
Desarrollo de tópicos, fórmulas y motivos en el Romancero Viejo: la muerte del protagonista	163
AURELIO GONZÁLEZ PÉREZ	
 II. HISTORIOGRAFÍA Y CRONÍSTICA.....	179
Linhagens imaginadas e relatos fundacionais desafortunados.....	181
ISABEL DE BARROS DIAS	
Crónicas medievales en los umbrales de la Modernidad: el caso de la <i>Crónica particular de San Fernando</i>	207
LEONARDO FUNES	
Il dono muliebri della spada e la <i>Primera Crónica General</i> : tracce iberiche di versioni arcaiche del <i>Mainet</i> francese.....	219
ANDREA GHIDONI	
La convergencia de historiografía y hagiografía en el relato del sitio de Belgrado (1456) en las <i>Bienandanzas e fortunas</i> de Lope García de Salazar	237
HARVEY L. SHARRER	
Las «vidas» de los papas en la <i>Historia de Inglaterra</i> de Rodrigo de Cuero	247
LOURDES SORIANO ROBLES - ANTONIO CONTRERAS MARTÍN	
Colegir y escribir de su mano: las funciones de fray Alonso de Madrid, abad de Oña, en la <i>Suma de las corónicas de España</i>	281
COVADONGA VALDALISO CASANOVA	
La expresión del amor en la <i>Crónica troyana</i> de Juan Fernández de Heredia.....	297
SANTIAGO VICENTE LLAVATA	
 III. LÍRICA TROVADORESCA.....	309
Da materia paleográfica á edición: algunhas notas ao fío da transcripción do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal e do Cancioneiro da Vaticana	311
XOSÉ BIEITO ARIAS FREIXEDO	

<i>Numa clara homenagem aos nossos cancioneiros</i> . Eugénio de Andrade e la lirica galego-portoghese	329
FABIO BARBERINI	
Variantes gráficas y soluciones paleográficas: los códices de las <i>Cantigas de Santa María</i>	341
MARÍA J. CANEDO SOUTO	
A voz velada dos outros. Achegamento ao papel dos amigos na cantiga de amor.....	355
LETICIA EIRÍN	
Pergaminhos em releitura	369
MANUEL PEDRO FERREIRA	
Cuando las <i>Cantigas de Santa María</i> eran <i>a work in progress</i> : el Códice de Florencia	379
ELVIRA FIDALGO FRANCISCO	
Entre a tradición trobadoresca e a innovación estética: as cantigas de Nuno Eanes Cerzeo.....	389
DÉBORAH GONZÁLEZ	
Perdidas e achadas: <i>Cantigas de Santa María</i> no Cancioneiro da Biblioteca Nacional.....	399
STEPHEN PARKINSON	
Os sinais abreviativos no <i>Cancioneiro da Biblioteca Nacional</i> : tentativa de sistematização	411
SUSANA TAVARES PEDRO	
Formação do <i>Cancioneiro da Ajuda</i> e seu parentesco com ω e α	421
ANDRÉ B. PENAFIEL	
Tradição e inovação no cancionero de amigo de D. Dinis	439
ANA RAQUEL BAIÃO ROQUE	
Alfonso X ofrece una íntima autobiografía en sus <i>Cantigas de Santa María</i>	449
JOSEPH T. SNOW	
Los maridos de María Pérez <i>Balteira</i>	461
JOAQUIM VENTURA RUIZ	
Cuestiones de frontera: el Cancionero de Santa María de Terena de Alfonso X el Sabio (CSM 223, 275 y 319)	473
ANTONIA VÍÑEZ SÁNCHEZ	

IV. POESÍA RELIGIOSA Y DIDÁCTICA	483
Historia crítica de la expresión <i>mester de clerecía</i>	485
PABLO ANCOS	
Reelaboraciones de la leyenda de Teófilo en la península ibérica durante el siglo XIII	501
CARMEN ELENA ARMIJO	
La poesía del siglo XIV en Castilla: hacia una revisión historiográfica (III).....	515
MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ	
De la estrofa 657 del <i>Libro de Alexandre</i> a procesos de reformulación / reiteración del calendario alegórico medieval en siglos posteriores. La función de la experiencia en la construcción de los motivos de los meses.....	527
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	
El sueño de Alexandre.....	539
MARÍA LUISA CERRÓN PUGA	
Las emociones de Apolonio.....	553
FILIPPO CONTE	
La representación literaria de la lujuria en los <i>Milagros de Nuestra Señora</i> : las metáforas de la sexualidad	569
NATACHA CROCOLL	
Las visiones de Santa Oria de Berceo y sus regímenes simbólicos.....	583
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ	
Notas sobre la reproducción en secuencias de la pseudoautobiografía erótica del <i>Libro de buen amor</i> : una propuesta de estudio	595
PEDRO MÁRMOL ÁVILA	
El cerdo: un motivo curioso en el <i>Poema de Alfonso Onceno</i>	609
MICHAEL MCGLYNN	
La métrica del <i>mester de clerezia</i> y sus “exigencias” en el proceso de reconstrucción lingüística.....	623
FRANCISCO PEDRO PLA COLOMER	
«Cuando se vido solo, del pueblo apartado...». Procesos de aislamiento virtuoso en tres poemas hagiográficos de Gonzalo de Berceo.....	637
ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA	

Retórica del espacio sagrado en el contexto codicológico del Ms. Esc. K-III-4 (<i>Libro de Apolonio, Vida de Santa María Egipciaca, Libro de los tres reyes de Oriente</i>)	649
CARINA ZUBILLAGA	
V. PROSA LITERARIA, DIDACTISMO Y ERUDICIÓN	659
Vida activa y vida contemplativa: una fuente de Rodrigo Sánchez de Arévalo	661
ÁLVARO ALONSO	
El milagro mariano en el siglo XVI: entre las polémicas reformistas y la revalidación católica	673
CARME ARRONS LLOPIS	
Nuevos testimonios de la biblia en romance en bifolios reutilizados como encuadernaciones	683
GEMMA AVENOZA	
Notas sobre el <i>Ceremonial</i> de Pedro IV de la Biblioteca Lázaro Galdiano.....	691
PATRICIA AZNAR RUBIO	
La descripción de la ciudad de El Cairo en cuatro viajeros medievales peninsulares de tradición musulmana, judía y cristiana.....	701
VICTORIA BÉGUELIN-ARGIMÓN	
¿Una vulgata para el <i>Libro de los doze sabios</i> ?	713
HUGO Ó. BIZZARRI	
Magdalena predicadora y predicada: de milagros y sermones en la Castilla de los Reyes Católicos	721
ÁLVARO BUSTOS	
Estudi codicològic del <i>Breviari d'amor</i> català: els fragments de la Universiteitsbibliotheek de Gant	735
IRENE CAPDEVILA ARRIZABALAGA	
Uso de las paremias y polifonía en el <i>Corbacho</i>	749
DANIELA CAPRA	
La 'profecía autorrealizadora' en la <i>Gran conquista de Ultramar</i> : entre estructura narrativa y construcción ideológica	759
PÉNÉLOPE CARTELET	
Educando mujeres y reinas	775
MARÍA DíEZ YÁÑEZ	

Els Malferit, una nissaga de juristes mallorquins vinculada a l'Humanisme (ss. xv-xvi)	791
GABRIEL ENSENYAT PUJOL	
Leer a Quinto Curcio en el siglo xv: apuntes sobre las glosas de algunos testimonios vernáculos	803
ADRIÁN FERNÁNDEZ GONZÁLEZ	
Aproximación comparativa entre las versiones hebreas y romances de <i>Kalila waDimna</i> . Su influencia en la obra de Jacob ben Eleazar	813
E. MACARENA GARCÍA - CARLOS SANTOS CARRETERO	
Escritura medieval, planteamientos modernos: <i>Católica impugnación</i> de fray Hernando de Talavera	823
ISABELLA IANNUZZI	
Ecos de Tierra Santa en la España medieval: tres peregrinaciones de leyenda	831
VÍCTOR DE LAMA	
«Menester es de entender la mi rrazón, que quiero dezir el mi saber»: i raccontì <i>Lac venenatum</i> , <i>Puer 5 annorum</i> e <i>Abbas</i> nel <i>Sendebar</i>	843
SALVATORE LUONGO	
Os pecados da língua no <i>Livro das confissões</i> de Martín Pérez	857
ANA MARIA MACHADO	
De Afonso X a Dante: os caminhos do <i>Livro da Escada de Maomé</i> pela Europa	867
FERNANDA PEREIRA MENDES	
El <i>Libro de los gatos</i> desde la perspectiva crítica actual. Algunas consideraciones sobre su estructura	875
JUAN PAREDES	
Entre el <i>adab</i> y la literatura sapiencial: <i>El príncipe y el monje</i> de Abraham Ibn Hasday	887
RACHEL PELED CUARTAS	
Prácticas de lectura femeninas durante el reinado de los Reyes Católicos: los paratextos	895
MARTINA PÉREZ MARTÍNEZ-BARONA	
La Roma de Pero Tafur	911
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO	

La teoría de la <i>amplificatio</i> en la retórica clásica y las <i>artes poetriae</i> medievales	921
MARUCHA CLAUDIA PIÑA PÉREZ	
Los estudios heredianos hoy en perspectiva.....	935
ÁNGELES ROMERO CAMBRÓN	
Para una nueva <i>recensio</i> del <i>Libro del Tesoro</i> castellano: el ms. Córdoba, Palacio de Viana-Fundación CajaSur, 7017.....	945
LUCA SACCHI	
A história da espada quebrada: uma releitura veterotestamentária	955
RAFAELA CÂMARA SIMÕES DA SILVA	
Il motivo del “concilio infernale”: presenze in area iberica fra XIII e XVI secolo.....	965
LETIZIA STACCIOLI	

VOLUMEN II

VI. LÍRICA BAJOMEDIEVAL Y PERVIVENCIAS	997
La <i>Cántica Espiritual</i> de la primera edición de las poesías de Ausiàs March.....	999
RAFAEL ALEMANY FERRER	
Contexto circunstancial y dificultades textuales en un debate del <i>Cancionero de Baena</i> : ID1396, PN1-262, «Señor Johan Alfonso, muy mucho me pesa»	1015
SANDRA ÁLVAREZ LEDO	
«Se comigo nom m'engano»: Duarte da Gama entre sátira y lirismo	1029
MARIA HELENA MARQUES ANTUNES	
«Las potencias animadas son de su poder quitadas»: el amor como potencia en la poesía amorosa castellana del siglo xv	1039
MARÍA LUISA CASTRO RODRÍGUEZ	
<i>Viendo estar / la corte de tajos llena</i> . Los mariscales Pero García de Herrera e Íñigo Ortiz de Estúñiga y la gestación y difusión de la poesía en el entorno palatino a comienzos del siglo xv	1055
ANTONIO CHAS AGUIÓN	
El inframundo mítico en un <i>Dezir</i> del Marqués de Santillana	1069
MARÍA DEL PILAR COUCEIRO	
As línguas do <i>Cancioneiro Geral</i> de Garcia de Resende.....	1085
GERALDO AUGUSTO FERNANDES	

Rodrigo de Torres, Martín el Tañedor y un hermano de este: tres poetas del <i>Cancionero de Palacio</i> (SA7) pretendidamente menores	1097
MARÍA ENCINA FERNÁNDEZ BERROCAL	
Una definición de amor en el Ms. Corsini 625	1109
AVIVA GARRIBBA	
Las ediciones marquianas de 1543, 1545 y 1555: estudio de variantes	1121
FRANCESC-XAVIER LLORCA IBI	
La poesía de Fernán Pérez de Guzmán en el <i>Cancionero General</i> de 1511: selección y variaciones	1135
MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS	
Los tópicos del mal de amor y de la codicia femenina en dos poemas del Ms. Corsini 625.....	1153
MASSIMO MARINI	
Els <i>Cants de mort</i> : textos i contextos	1167
LLÚCIA MARTÍN - MARIA ÀNGELS SEQUERO	
<i>Recensio</i> y edición crítica de testimonios únicos: la poesía profana de Joan Roís de Corella.....	1179
JOSEP LLUÍS MARTOS	
Los poemas en gallego de Villasandino: notas para un estudio lingüístico	1191
ISABELLA PROIA	
Elaboración de una lengua poética y <i>code-mixing</i> : en torno a la configuración lingüística del corpus gallego-castellano	1205
JUAN SÁEZ DURÁN	
Figurações do serviço amoroso: Dona Joana de Mendonça no teatro da corte.....	1217
MARIA GRACIETE GOMES DA SILVA	
Mutilación y (re)creación poética: las «letras» y «cimeiras» del <i>Cancioneiro Geral</i> de Garcia de Resende (1516).....	1227
SARA RODRIGUES DE SOUSA	
Juan de la Cerda, un poeta del siglo XIV sin obra conocida	1239
CLEOFÉ TATO	
Diego de Valera y la <i>Regla de galanes</i> : una atribución discutida.....	1259
ISABELLA TOMASSETTI	
Juan Agraz a través de los textos.....	1271
JAVIER TOSAR LÓPEZ	

Una <i>batalla de amor</i> en el Ms. Corsini 625.....	1283
DEBORA VACCARI	
VII. PROSA DE FICCIÓN.....	1299
La guerra de sucesión de Mantua: ¿una fuente de inspiración para la <i>Crónica do Imperador Beliadro</i> ?	1301
PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES	
Tempestades marinas en los libros de caballerías.....	1313
ANNA BOGNOLO	
Construcción narrativa y letras cancioneriles en libros de caballerías hispánicos	1325
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS	
La oscura posteridad de Juan Rodríguez del Padrón	1339
ENRIC DOLZ FERRER	
Melibea, personaje transfuncional del siglo xx.....	1349
JÉROMINE FRANÇOIS	
Fortuna y mundo sin orden en <i>La Celestina</i> de Fernando de Rojas	1363
ANTONIO GARGANO	
Paternidades demoníacas y otras diablerías tardomedievales en la edición burgalesa del <i>Baladro del sabio Merlin</i>	1383
SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA	
Lanzarote e le sue emozioni	1393
GAETANO LALOMIA	
El fin de Merlín a través de sus distintas versiones	1409
ROSALBA LENDO	
Memoria y olvido en <i>La Celestina</i>	1425
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
La <i>Historia del valoroso cavallier Polisman</i> de Juan de Miranda (Venezia, Zanetti,1573).....	1437
STEFANO NERI	
<i>Pierres de Provença</i> : l'odissea genèrica d'una novel·leta francesa	1447
VICENT PASTOR BRIONES	

Pieles para el adorno. Los animales como material de confección en los libros de caballerías.....	1459
TOMASA PILAR PASTRANA SANTAMARTA	
El público de las traducciones alemanas de <i>Celestina</i>	1473
AMARANTA SAGUAR GARCÍA	
Bernardo de Vargas, autor de <i>Los cuatro libros del valeroso caballero D. Cirongilio de Tracia</i> . ¿Una biografía en vía de recuperación?.....	1483
ELISABETTA SARMATI	
La Làquesis de Plató i la Làquesis del <i>Curial</i>	1493
ABEL SOLER	
«No queráys comer del fruto ni coger de las flores»: el <i>Jardín de hermosura</i> de Pedro Manuel de Urrea como subversión	1505
MARÍA ISABEL TORO PASCUA	
VIII. METODOLOGÍAS Y PERSPECTIVAS	1515
Los problemas del traductor: acerca del <i>Nycticorax</i>	1517
CARLOS ALVAR	
Los <i>Siete sabios de Roma</i> en la imprenta decimonónica: un ejemplo de reescritura en pliegos de cordel.....	1527
NURIA ARANDA GARCÍA	
<i>Universo Cantigas</i> : el editor ante el espejo.....	1541
MARIÑA ÁRBOR ALDEA	
Las ilustraciones de <i>Las cien nuevas nouvelles (Les Cent Nouvelles nouvelles)</i> : del manuscrito a los libros impresos	1555
MARÍA CRISTINA AZUELA BERNAL	
Traducciones, tradiciones, fuentes, <i>στέμματα</i>	1565
ANDREA BALDISSERA	
Para un mapa de las cortes trovadorescas: el caso catalano-aragonés	1587
MIRIAM CABRÉ - ALBERT REIXACH SALA	
De <i>La gran estoria de Ultramar</i> manuscrita, a <i>La gran conquista de Ultramar</i> impresa (1503): una nueva <i>ordinatio</i>	1599
JUAN MANUEL CACHO BLECUA	

La traducción de los ablativos absolutos latinos de las <i>Prophetiae Merlini</i> en los <i>Baladros</i> castellanos.....	1615
ALEJANDRO CASAIS	
O portal <i>Universo Cantigas</i> : antecedentes, desenvolvimiento e dificultades.....	1633
MANUEL FERREIRO	
La <i>Historia de la doncella Teodor</i> en la imprenta de los Cromberger: vínculo textual e iconográfico con el <i>Repertorio de los tiempos</i>	1645
MARTA HARO CORTÉS	
Puntuación y lectura en la Edad Media.....	1663
ALEJANDRO HIGASHI	
La tradición iconográfica de la <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> (Zaragoza: Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 1545)	1685
MARÍA JESÚS LACARRA	
El <i>stemma</i> de <i>La Celestina</i> : método, lógica y dudas.....	1697
FRANCISCO LOBERA SERRANO	
Editar a los clásicos medievales en el siglo XXI	1717
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS	
Nuevos instrumentos para la filología medieval: <i>Cançoners DB</i> y la <i>Biblioteca Digital Narpan-CDTC</i>	1729
SADURNÍ MARTÍ	
De copistas posibilistas y destinatarios quizás anónimos: estrategias, manipulaciones y reinterpretaciones en traducciones medievales.....	1739
TOMÀS MARTÍNEZ ROMERO	
Alcune riflessioni sulle locuzioni «galeotto fu» e «stai fresco».....	1763
EMILIANA TUCCI	
<i>Universo de Almouro</i> : Base de datos de la materia caballeresca portuguesa. Primeros resultados.....	1775
AURELIO VARGAS DÍAZ-TOLEDO	

LAS EMOCIONES DE APOLONIO

FILIPPO CONTE

Università degli Studi di Catania

El protagonista del *Libro de Apolonio*¹ es un personaje diferente a los héroes a los que nos tiene acostumbrados la tradición de la novela medieval. No estamos ante un valiente caballero en búsqueda de aventuras, preparado para la lidia, lanza en ristre, con el monstruo de turno en defensa de una doncella, siempre desdeñoso del peligro. Apolonio es un hombre distinto. Es un héroe “intelectual”, domina «le arti del *trivium* e perlomeno una del *quadrivium* (...)». A guidarlo nelle numerose imprese non è il valore cavalleresco, come nel caso di Alexandre, bensì quello spirito di *cortesía* strettamente legato ai nuovi modelli culturali della *clerecía*».² También la esfera emotiva del personaje presenta aspectos particulares. El análisis del léxico de las emociones puede darnos información sobre los motivos que llevan a los personajes a actuar de un modo u otro y puede ser útil para una ulterior comprensión del texto³. Nuestro discurso se centrará en los sentimientos de Apolonio, aunque prestaremos atención asimismo a los de su mujer Luciana y su hija Tarsiana. Señalaremos los vocablos que hacen referencia al estado anímico de nuestro héroe. Sería suficiente una sumaria lista para comprender que los estados anímicos de Apolonio se sitúan prevalentemente bajo el signo de la disforia. Pero observemos las emociones del protagonista desde cerca.

1. Para las citas utilizaremos la edición al cuidado de P. Caraffi, Milano, Luni, 2001.
2. Elisabetta Paltrinieri, *La Spagna letteraria. Dalle origini al XIV secolo*, Roma, Carocci, 2002, p. 89.
3. Sobre las emociones *cfr.* Carolyne Larrington, «The psychology of emotion and study of the medieval period», *Early Medieval Europe*, 10 (2001), pp. 251–256; *Arthurian Emotions*, ed. F. Brandsma *et al.*, Woodbridge, D. S. Brewer, 2015; *Le emozioni nel romanzo medievale in versi*, («Critica del testo» 19, 3), ed. R. Antonelli, *et al.*, Roma, Viella, 2016; «Positive Emotion in Arthurian Literature», *Journal of the International Arthurian Society*, 4, 1 (2016).

Aproximadamente aparecen 34 vocablos relativos al dolor del protagonista (expresados por lemas como *cuíta* [11 ocurrencias], *desconortado* [1 ocurrencia], *daño* [3 ocurrencias], *desmayado* [1 ocurrencia], *triste* [6 ocurrencias], *tristeza* [2 ocurrencias], *contrastado* [1 ocurrencia], *dolor* [1 ocurrencia], *pesar* [3 ocurrencias], *duelo* [5 ocurrencias], etc.). La tristeza se une al desconcierto cuando Apolonio se encuentra en Antioquía. Después de que el rey le amenaza con cortarle la cabeza por no haber resuelto la adivinanza (en realidad el motivo es el contrario ya que Apolonio la ha entendido perfectamente), el rey de Tiro está afligido (29c) y no descansa hasta que regresa a su casa. De vuelta a Tiro, Apolonio consulta sus libros para encontrar una respuesta adecuada para Antíoco pero no halla más respuestas que las que ya había intuido. Se siente humillado, incapaz de encontrar una solución (33). Huye y llega a Tarso. Aquí el noble y viejo Elanico le comunica que Antíoco lo está persiguiendo y que ha puesto precio a su cabeza. Tras conocer la noticia, Apolonio se queda muy desconcertado (71a).

En seis ocasiones Apolonio siente vergüenza, siempre en la primera parte de la novela. Volvamos atrás. De nuevo en Tiro, junto a la humillación e incapacidad de salir con éxito de la complicada situación en la que se ve envuelto, Apolonio no puede soportar la vergüenza y prefiere morir o desafiar a la suerte (34ab). Así pues, decide salir a la aventura y, en su escapada, naufraga y llega a Pentápolin, donde encuentra a un viejo pescador. Avergonzado por su miserable aspecto (122a), el rey le cuenta sus aventuras pasadas y las desventuras sufridas; se siente angustiado y desea morir pero sabe que no se muere por angustia sino solo cuando llega la hora (131bd). Al día siguiente Apolonio va a la ciudad y al llegar a la puerta más cercana se detiene, avergonzado por su apariencia (143cd). Unos jóvenes salen a jugar a la pelota y Apolonio se une a ellos. El rey Architrastes, que se encuentra entre ellos, advierte su habilidad con la pelota y sus modales, le parece un hombre noble y cortés y siente un gran deseo de jugar con él. Más tarde, lo invita a comer, pero Apolonio no quiere aceptar, confundido por la vergüenza (152ab). Apolonio piensa que sus vestimentas no son dignas para entrar a palacio y, temeroso de ofender a la corte, se aparta y empieza a llorar (154). El rey, cuando se da cuenta de su ausencia, manda a un escudero a buscar al extranjero, pero este vuelve y le dice que no quiere entrar porque le da vergüenza ya que ha perdido todo lo que poseía en un naufragio y no tiene la vestimenta adecuada (156).

Por lo que respecta al miedo, aparece tan solo en dos ocasiones: Apolonio sale de Tarso, los barcos naufragan y solo él se salva y llega a Pentápolin. No recobra el conocimiento durante dos días, porque está malparado y atemorizado⁴ (113).

4. Sobre el desmayo provocado por las emociones *cf.* Arianna Punzi, «Svenire per troppa emozio-

En este sentido, basándonos en el texto, la consecuencia psicofísica de este miedo no solo le impide moverse, como puede ocurrir cuando un individuo es presa de esta emoción, sino que incluso le impide recuperar los sentidos. Además se ha quedado solo, pues sus compañeros han fallecido en el naufragio. También estar solo, sin la compañía de nadie que lo pueda confortar, puede ser motivo de temor (es lo que le pasará más adelante a Tarsiana).

Pero ya al principio de la novela Apolonio se da cuenta de que es víctima de una trampa y teme que Antíoco lo mate, por eso decide volver a Tiro; el sentido de aturdimiento que lo atenaza está causado por el miedo (29ac). Apolonio no puede soportar la vergüenza y la humillación de haberse quedado sin su dama y decide partir con unas pocas personas para mantenerlo en secreto. En realidad, parecería una huida causada por el miedo (34ab). Es sabido que la reacción de inquietud provocada por el miedo puede suscitar el deseo de huir o de enfrentar el peligro. Esta *passio* desarrolla un papel primario en la defensa de la integridad del individuo pues Apolonio, consciente del peligro, se inclina a actuar y salvarse alejándose en secreto, cambiando de esta manera su condición⁵.

En cuanto a la ira, aparece pocas veces en el texto en general y en particular asociada al protagonista, aunque la suerte es de todo menos benévola con él. Cuando Apolonio –que había amenazado a los suyos con amputarles un pie si lo molestaban– recibe la visita de Antenágoras, ahoga su ira hacia su interlocutor, que se ha atrevido a violar su aislamiento, en el mutismo (471). Es interesante notar que desde Aristóteles en adelante la ira procedería de la tristeza⁶. En este caso la ira de Apolonio nace del hecho de que alguien, que al principio considera un compañero, frustra su deseo de soledad, además de estar ligada a la tristeza causada por las desventuras sufridas. Esa tristeza lo lleva a no querer hacer nada más que quedarse inerte en el fondo de su barco⁷. Por tanto, el resentimiento no encuentra una salida externa, no deriva en actitudes agresivas, sino que Apolonio lo consume en sí mismo. Cuando más adelante Apolonio le dice a Tarsiana, que entretanto lo había sometido a unas adivinanzas, que no logrará restituírle la

ne», *Crítica del Texto*, 8, 1 (2005), pp.147-81.

5. Cfr. Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae* II-II, q. 125, a. 1.

6. Cfr. Roberto Rea, «L'ira: note sulla semantica di un'emozione complessa (e su alcune occorrenze dantesche)», en *A expresión das emoções na lírica românica medieval*, Acti del convegno internazionale di Santiago de Compostela, 10-12 marzo 2015, ed. M. Brea, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015, pp. 161-176, p. 164.

7. Por otra parte la ira, la acidia y la tristeza se relacionan entre ellas, cfr. *Ibid*, pp. 161-176. Véase también <http://www.treccani.it/enciclopedia/accidia-e-accidiosi_%28Enciclopedia-Dantesca%29/> [fecha consulta: 06/12/2017].

alegría y el regocijo, ella como último intento le echa los brazos al cuello, gesto que hace que enfurezca: la golpea, provocándole que le sangre la nariz (528). Por lo tanto, esta vez la ira encuentra su desahogo. Sin embargo, parece verosímil pensar que un sentimiento de ira anida en el alma del protagonista desde que es obligado a dejar su reino, aunque tal *passio* no se explicita. Por otra parte, la cólera y el deseo de venganza surgen cuando Apolonio pide justicia al pueblo de Tarso por la traición cometida por Estrangilo y su mujer Dionisa (576 y 604).

Pero pasemos al amor. Este tiene solo dos apariciones explícitas: al comienzo de la novela se cuenta que Apolonio ama a la hija de Antíoco sin haberla conocido todavía y no ve la hora de pedir su mano (18). Así que Apolonio, solo por haber oído hablar de esta dama de gran valor, se enamora y desea fervientemente casarse con ella. Estamos en el ámbito de la casuística amorosa de sello trovadoresco: se trata por supuesto de una variante del “amor de lejos”. En este caso la distancia física se podría leer como metáfora de la inaccesibilidad de la joven ya que su historia –y la de las cabezas cortadas!– se había difundido y evidentemente se sabía lo difícil que resultaba encontrar una solución a la adivinanza del rey de Antioquía para que los pretendientes pudiesen casarse con su hija. Es, pues, un amor difícil de alcanzar. El pensamiento amoroso le suscita aquí un ansia y una impaciencia por tenerla como señora. Naturalmente la dama –como en la tradición trovadoresca– es de gran valor («en grant preçio andaua» 18b), pero en este caso no puede preciarse de una superioridad de rango ni de orden moral, más bien al contrario (en realidad la joven es víctima del padre y querría dejarse morir antes de seguir con la abominable relación, pero al final una vieja nodriza la convence para no deshonorar a su padre y mantener el secreto). De manera similar a la *domina* de los trovadores, se podría incluso ver en la princesa de Antioquía una mujer que –aunque no está casada– ha perdido su virginidad y es objeto de las atenciones sexuales por parte del padre, del cual puede considerarse, muy a su pesar, propiedad. Por otra parte, la distancia del objeto amoroso no vuelve inquebrantable el deseo de amor fracasado como en cambio ocurre en la *fin’amor*; tanto es así que Apolonio decide salir y ponerse a salvo. Así pues, el amor no es fuente de cortesía sino causa inicial de las aflicciones del protagonista.

Celebradas las bodas entre Apolonio y Luciana, se subraya el amor y el deseo sin igual entre los recién casados (241). Ambos están unidos por un gran amor, sentimiento expresado aquí dos veces: en el primer caso con el vocablo *dilección*, que equivale a «charidad, amor y voluntad honesta y sincera. Es voz puramente Latina, y usada en la correspondencia y estilo Evangélico, y Apostólico»⁸. Se trata

8. Cfr. *Diccionario de Autoridades*, Tomo III (1732), <<http://web.frl.es/DA.html>> [fecha consulta:

por tanto de un amor en el sentido cristiano. En el segundo caso se utiliza el sustantivo *corazón*. Nunca –escribe el anónimo autor– ha existido un amor más grande entre hombre y mujer.

Por supuesto hay casos en los que el regocijo experimentado por el rey de Tiro está ligado al amor, por ejemplo en el caso del hallazgo de su hija Tarsiana (539 ss.) o cuando la felicidad por el hallazgo de su mujer a quien daba por muerta casi le hace desfallecer (589), hecho que nos brinda la imagen de un hombre con un alma muy sensible.

El sentimiento amoroso caracteriza sobre todo al personaje de Luciana. En torno a este sentimiento giran las varias modulaciones emotivas de la mujer. El enamoramiento de la joven se describe con una metáfora: el amor se enciende, como si fuera una llama. Luciana se enamora de Apolonio; tanto arde el amor en ella que cae enferma (197). Así pues, el amor la hace enfermar⁹ y la obliga a quedarse en cama. La imagen de Apolonio se fija en la mente de la joven poniendo en marcha un pensamiento obsesivo desde que nace el amor, que luego adquiere forma patológica, la *aegritudo amoris*¹⁰. Cuando Apolonio va a visitarla para entregarle las cartas de tres pretendientes Luciana, suspirando, le pide consejo (218). La fenomenología corpórea del suspiro –señal evidente de aflicción– ligada a la *passio* amorosa es un motivo literario muy frecuente. El padre le pregunta expresamente sobre sus sentimientos y Luciana le contesta que si no

06/12/2017].

9. La doctrina medieval de la enfermedad del amor (*amor hereos*) se remonta al pensamiento griego. Dos son las interpretaciones de la enfermedad del amor que conviven en los tratados medievales: la humoral y la psicológica. La primera considera que la melancolía nace de un exceso de cantidad de humores (sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra) o de la combustión de los humores (en particular de la bilis). La interpretación psicológica, en cambio, ve la etiología de la enfermedad del amor en la «fissazione maniacale su un oggetto (*sollicitudo* o *assidua cogitatio*), capace di alterare il delicato equilibrio dell'encefalo provocando la combustione atrabiliare». Sin embargo, tenderá a imponerse la segunda interpretación, según la cual una actividad mental, la idea fija de los amantes, está en la base de la enfermedad de amor; la melancolía es vista como una degeneración, una fase avanzada de la enfermedad que altera los humores, *cfr.* Massimo Peri, *Malato d'amore. La medicina dei poeti e la poesia dei medici*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1996, p. 26. Sobre la *aegritudo amoris* *cfr.* altresì N. Tonelli, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2015; Gaia Gubbini, «Patologia amorosa. Due fenomeni nella lirica d'oil», in *Ragionar d'amore. Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*, eds. A. Decaria, L. Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015, pp. 83-97.
10. *Cfr.* Gaia Gubbini, «Immaginazione e malinconia, occhi "pieni di spiriti" e cuori sanguinanti: alcune tracce nella lirica italiana delle origini», en *La poesia in Italia prima di Dante* (Atti del Colloquio Internazionale di Italianistica, Università degli Studi di Roma Tre, 10-12 giugno 2015), ed. F. Suitner Ravenna, Longo Editore, 2017, pp. 29-39, p. 30.

puede casarse con Apolonio no se repondrá y, por consiguiente, morirá (237). Más adelante Luciana, embarazada, no quiere abandonar a su marido a pesar de que no debería viajar en su estado; el dolor por su ausencia y el deseo de tenerlo cerca la llevarían a la muerte (253).

Pero volvamos al protagonista y a sus emociones. Alegría y placer –con el correlato léxico asociado a la palabra-tema *regocijo*– aparecen aproximadamente en diez ocasiones: Apolonio está contento y acepta gustoso instruir a Luciana bajo petición de Architrastes (196). Cuando el rey de Pentápolin pide a Apolonio explicaciones sobre el contenido de la carta de su hija, este dice que está muy desconcertado y entristecido por esas palabras. Es evidente que le atormenta el dilema de revelar su amor u ocultarlo. No obstante, expresa al mismo tiempo su placer leyendo las palabras de Luciana (231) e incluso dice que está alegre y feliz junto a ella (249). Enterados de la muerte de Antíoco y de su hija, los recién casados navegan hacia Antioquía. Todos están alegres y gozan del favor de los vientos, ignorando –escribe el narrador– que el dolor es hermano del regocijo (265). También está la *anagnórisis* de la hija que creía perdida, acontecimiento que le restituye la alegría (539). Tras reconocer a su hija, la abraza con gran alegría, precisando que ha perdido la angustia que lo apenaba (544). Apolonio añade que nunca habría pensado poder abrazarla otra vez; ella, que le había causado una gran tristeza, ahora le ha restituido la alegría y tiene que dar gracias a Dios por ese regalo (545). Dice que está feliz, curado, e invita a todos para que celebren su sanación y la recién encontrada hija (546-547). Más adelante, cuando Luciana le revela que es su mujer¹¹, Apolonio casi se desmaya de placer. Ambos sienten mucho regocijo («Entiendo, dize Apolonyo, toda esta estoria». / Por poco que con gozo non perdió la memoria¹²; / amos huno con otro viéronsse en gran gloria,/

11. La segunda *anagnórisis* es un *pendant* contrario al anterior: en el primer caso es Apolonio quien reconoce a Tarsiana mientras que en el segundo es el protagonista quien es reconocido por su mujer.
12. La palabra ‘memoria’ tenía en la Edad Media múltiples significados y hace referencia a varios ámbitos, religiosos y laicos. «La memoria –observa Geary– non si riduceva al meccanismo che permetteva di far rivivere il passato. Nella tradizione neoplatonica di Agostino la memoria era la facoltà mentale primaria, riflesso della Trinità divina. [...] la memoria psicologia è un elemento fondamentale del modo in cui l’anima umana riflette l’immagine di Dio. Come il Padre è la prima persona della Trinità, la *memoria* è il primo elemento della trinità psicologica, gli altri due sono l’*intelligentia* e l’*amor* o la *voluntas*. La *memoria* è la coscienza –allo stesso tempo del mondo esterno, del soggetto che ricorda e di Dio. [...] L’*intelligentia* procede dalla *memoria* e corrisponde dunque alla seconda persona, Il Figlio, generato dal Padre. L’*amor* o la *voluntas*, impossibili senza coscienza né pensiero, uniscono le due e corrispondono allo Spirito Santo [...]. Inoltre, la memoria rappresenta per Agostino la più alta facoltà intellettuale e la chiave

car auiéles Dios dado grant gracia e grant victoria», 589). Tras volver a Tiro, después de pasar por Antioquía y Pentápolin y haber tenido un hijo varón, todos están contentos, tanto él como los ciudadanos de Tiro, que lo creían muerto (641).

El repertorio sentimental de Apolonio se ve enriquecido por el orgullo de su condición. Ya hemos hablado del episodio en el que el rey Architrastes le pide a Apolonio que coma en su compañía, invitándolo a que escoja un asiento y a la persona que se sentará a su lado: Apolonio se niega a sentarse junto a uno de los comensales (159ac). Su condición de rey no le permite compartir la mesa como si fuera un hombre común. Más tarde, Apolonio se jacta ante el rey de saber tocar mejor que Luciana. En ambas ocasiones se muestra consciente de sus propias cualidades (182). Una consciencia que, según se aprecia, no es soberbia. Cuando Architrastes le pone sobre la cabeza la corona más bonita (Apolonio había dicho que no podía tocar sin corona), poco a poco, aunque sin olvidar sus sufrimientos, parece que la tristeza empieza a encontrar alivio (187). Apolonio comienza a animarse y a recuperar el color.

Como es sabido, las emociones pueden ir acompañadas de reacciones fisiológicas, expresivas y psicológicas. Las emociones pueden modificar la mímica facial y las actitudes del cuerpo, la cara puede cambiar su expresión y su color, los músculos pueden contraerse, los sentimientos pueden provocar la pérdida del control sobre sí mismo y sobre la situación. Veamos cómo estas reacciones se muestran en el texto. La presencia de un correlato somático indica que la emoción es demasiado fuerte para ser descrita solo con palabras. En los casos en los que se explicita físicamente el estado emotivo, esta se manifiesta frecuentemente a través del llanto. Es lo que sucede, por ejemplo, cuando Apolonio sale indemne del naufragio: después de tomar puerto en Pentápolin, lamenta su destino, llora y se queja de sus desgracias (121). En realidad el llanto acompaña muchas expresiones emotivas del protagonista (en seis ocasiones, Apolonio se abandona a las lágrimas). A menudo el llanto nace del recuerdo de las desventuras sufridas y de la conciencia de cuánto ha perdido, tanto en términos materiales como humanos. Así, cuando Apolonio teme ofender a la corte de Pentápolin porque no lleva la vestimenta adecuada, siente vergüenza por su estado y dolor por las desventuras (154); por ello se aparta y empieza a llorar. En la cuarteta 160 Apolonio no logra retener las lágrimas y ni siquiera puede comer. Cuando cuenta a la joven princesa Luciana su historia, no puede evitar llorar (175cd). En la cuarteta 326 el narrador

della relazione fra Dio e l'uomo», *cf.* Patrick Geary, «Memoria», en *Dizionario dell'Occidente medievale. Temi e percorsi*, II, eds. J. Le Goff, J.C. Schmitt, Torino, Einaudi, 2003, pp. 690-704, p. 700.

nos informa de que desde que la esposa de Apolonio había sido abandonada a las olas, Apolonio estaba siempre triste y doliente, su cara estaba mojada por las lágrimas y no había día en que no llorase por su mujer. Del mismo modo, cuando Dionisa le pregunta el porqué de su aspecto tan apenado tras haber perdido a su mujer, Apolonio le responde con grandes lágrimas y le cuenta sus vicisitudes (334).

En otras ocasiones el dolor que lo aflige se manifiesta en su rostro y, generalmente, en su postura. Así, en la cuarteta 161 el rey Architrastes lo invita a alegrar la cara. En 165cd está abatido¹³. En 168cd su cara se muestra impasible ante cualquier regocijo: a pesar de que Luciana se acerca a Apolonio a petición de su padre, dirigiéndose hacia él con palabras de amistad, él no muestra ningún placer. En 170 todavía se señala una gran tristeza en su rostro, tanto que Luciana se dirige a Apolonio exhortándolo a cambiar de actitud. Todo el mundo alaba las nobles maneras del extranjero, pero su comportamiento y su pesadumbre lo enturbian todo.

En 174 el pesar se expresa a través de grandes suspiros: estimulado por Luciana, Apolonio empieza a hablar y a contar su historia. Lo hace, precisamente, suspirando. Contar su experiencia significa volver a vivir la angustia.

De vuelta a Tarso, se dirige a la casa de Estrangilo pero no entra feliz como de costumbre; saluda a las mujeres de la casa pero sin sonreír: su tristeza espanta a todos (329). Dionisa, mujer de Estrangilo, observa cómo ha cambiado, tanto que casi le cuesta reconocerlo a causa de la tristeza y del dolor que le impiden alegrarse (333). El dolor evidentemente condiciona su apariencia y su comportamiento. Dionisa es falsa¹⁴ y le comunica la muerte de su hija. Apolonio casi enloquece con la noticia, se queda aturdido y agacha la cabeza (439). El dolor es tan fuerte que le causa aturdimiento e incapacidad para articular palabra.

Del mismo modo, en algunos casos las emociones se explicitan en el tono de la cara, que recobra el color, se pone morada por la incomodidad. Como hemos comentado, el rey Architrastes le pone sobre la cabeza la corona más bonita para que Apolonio pueda exhibirse delante de la corte. Este gesto serena al rey de Tiro cuya cara, en un principio pálida, toma color («de color mejorando» 187c). En 212 Architrastes está muy entristecido por la enfermedad de su hija, de la que se desconocen las causas, pero al mismo tiempo obtiene gran consuelo de Apolonio,

13. Así lo define Architrastes cuando Luciana, hija del rey, pregunta a su padre quién es el extranjero. El rey le responde diciendo que es un gran jugador y, por lo que él sabe, se ha salvado del mar y ha sufrido grandes desgracias.

14. Resulta superfluo subrayar la habitual misoginia.

hacia quien siente un gran afecto. Apolonio va a visitar a Luciana con las cartas de los tres pretendientes. Está inquieto (212cd). La princesa quiere disimular su deseo; el nerviosismo de Apolonio se traduce en agitación. Ella lo ve llegar inquieto de modo que la agitación es evidente. La zozobra con la que Apolonio llega a la habitación de Luciana llevándole las tres misivas es también una muestra de celos además de, naturalmente, la preocupación por la posibilidad de que la joven pueda casarse con uno de los tres pretendientes. Sin embargo, el texto no es explícito en este sentido. Luciana escribe una carta a su padre comunicándole que quiere casarse con el hombre que se había salvado del naufragio. Archistrates da la carta a Apolonio que, al leerla y descubrir las palabras de la muchacha, enrojece (228d).

Apolonio en muy pocas ocasiones finge sus sentimientos (ni siquiera cuando comprende la mancha de Antíoco y se arrepiente de haber ido allí, pues da al rey malvado la respuesta a la adivinanza). Cuando Dionisa le comunica la muerte de su hija, Apolonio pide que le dejen ver su tumba para poder abrazar la fría piedra y llorar. La muerte es causa de fuertes emociones, sin embrago cuando llega al sepulcro su dolor se mitiga y pese a sus esfuerzos, no logra llorar. Realmente piensa que la muerte de su hija es mentira, cree que ha sido vendida o maltratada; en caso contrario no podría evitar el llanto. De todas maneras, viva o muerta, la encomienda a Dios (448-450). Solo en otra ocasión disimula sus emociones, precisamente cuando no manifiesta abiertamente –al comienzo por lo menos– sus verdaderos sentimientos por Luciana.

El uso de metáforas para expresar las emociones se da en contadas ocasiones en el texto, importantes, por cierto, para articular la narración. Además de la llama que enciende el amor de Luciana, de la que ya se ha hablado (197c), tras haber escuchado las palabras del marinero, que lo exhorta a echar al mar el cadáver (supuesto) de su mujer para no incurrir en otras desgracias¹⁵, Apolonio no es capaz de vencer su corazón (280ab). La elección de abandonar los restos mortales a las olas es metafórica aquí en términos de una lucha entre la razón y el corazón.

Se aprecia una participación emotiva unánime del pueblo y/o de los compañeros que forman la comitiva del rey de Tiro respecto a los sentimientos del protagonista, una especie de solidaridad emotiva. Los otros responden como él a las situaciones, las emociones van en la misma línea. Ya desde el principio hay una

15. Entre los ritos a los que recurrían los marineros para ganarse el favor del mar y alejar la mala suerte estaba precisamente el de abandonar a los muertos en el mar, *cf.* Henri Bresc, «Mare», en *Dizionario dell'Occidente*, II, ob. cit., pp. 619-628, p. 626.

identificación del pueblo con las emociones de Apolonio, piénsese por ejemplo en la corte de Antioquía que siente mucha pena por su juventud (20ab). Cuando el rey de Tiro decide huir, su pueblo está afligido, llora y reza (42b-d). Cuando Taliarco llega a Tiro, enviado por Antíoco para matar a Apolonio, encuentra a los ciudadanos apenados, preocupados y quejosos, entristecidos porque se han quedado sin rey, pues Apolonio se ha marchado por lo que ha ocurrido (42-23). Angustiados, no saben cómo actuar (47). Cuando Luciana muere, todos lloran y –manifestando su dolor con acentos autolesionísticos tópicos– se arañan la cara (283c) poniendo en evidencia el sufrimiento del marido. La compañía en lágrimas y el rey viudo retoman el viaje, maldiciendo –furiosos– el destino (327ab). Es como si el estado emotivo de Apolonio se reflejase en otros personajes. Así Antinágoras, después de la anagnórisis de Tarsiana, está tan feliz por la reunión de padre e hija que ninguna riqueza, ni siquiera la conquista del reino de Francia, podría proporcionarle una felicidad más grande (548). Del mismo modo, de vuelta a Tarso después del reencuentro de su mujer Luciana, todos los reciben alegres, nunca se vio ni se oyó en el mundo alguien expresar tanto regocijo (596cd). Es como si la respuesta emotiva de los personajes secundarios o de los que están en el fondo –como la corte o el pueblo– sirviera para sugerir al público la respuesta emotiva media, oportuna, más adecuada. No olvidemos que la novela es una especie de largo *exemplum* cuya finalidad es adoctrinar a los lectores¹⁶. Apolonio es el emblema de la virtud, modelo de comportamiento moral y de mesura. Sus angustias y sus regocijos amorosos pueden estar narrados precisamente como un *exemplum*. Su caso ejemplar orientará a los lectores y la recepción social.

No hay diferencia entre los sentimientos de hombres y mujeres. Ya se ha visto que Apolonio es vencido muchas veces por el llanto irrefrenable y hasta por el desmayo; aun cuando es hombre y además rey, no le preocupa manifestar sus emociones. No hay una caracterización individual de los personajes según el género o el estatus social.

Apolonio se muestra consciente de su propio estado emotivo, declarándolo abiertamente: así, cuando Luciana le pregunta por las razones de su tristeza, responde que su pregunta no hace sino renovar su dolor (172b). En cuanto le comunican que su hija ha muerto, afirma que preferiría morir ya que es incapaz de sanar del sufrimiento tras haber perdido incluso a su hija (441-442). En la sentina de su barco se dirige a Antinágoras, que quería animarle, y le dice que está herido por las desgracias padecidas, con el corazón traspasado y helado,

16. No se olvide que en las obras del mester de clerecía la preocupación moral está siempre presente. Además, la novela termina con una *moralisatio*.

poniendo en evidencia así la parte física del sufrimiento (479). Lo mismo dirá un poco más adelante a su hija, todavía no reconocida (498). De otro cariz serán las emociones que, siempre en primera persona, expresará en 544-546, reencontrada ya Tarsiana. Es como si el protagonista recapitulase los acontecimientos muchos versos más adelante.

Las reacciones emotivas del antagonista –Antíoco– se oponen abiertamente a las del protagonista según un juego contrastivo que aspira a esbozar una diferencia en el plano de la moral. Se ha visto que la ira y el deseo de venganza tienen poca presencia en el texto cuando se trata de trazar el perfil emotivo de Apolonio. Solo en una ocasión el deseo de venganza lleva a la muerte de dos personajes, Dionisia y su marido, que se han manchado de una culpa grave. Sin embargo, Apolonio pedirá venganza al pueblo de Tarso, pero no será él en primera persona quien ejecute la justicia ante los traidores. En cambio Antíoco, aun siendo pecador, siente una gran ira y rencor hacia el protagonista y desea matarlo hasta el punto de poner precio a su cabeza.

Por último, se señala que Apolonio ríe poco. Los verbos *reír* y *sonreír* aparecen siempre por sustracción, es decir, porque no se *ríe/sonríe*. Así, cuando Apolonio vuelve a Tarso después de haber perdido a su mujer, va hacia la casa de Estrangilo pero no *sonríe* (329bc). Más adelante, cuando vuelve de nuevo a Tarso para abrazar a su hija, no puede alegrarse ni *reír* antes de verla (436cd). Por supuesto no *ríen* ni siquiera los lectores/oyentes de su historia.

CONCLUSIÓN

Como se ha visto, el análisis del léxico de las emociones de Apolonio nos brinda la imagen de un caballero que no es un héroe tradicional sino más bien un hombre con sus debilidades. En la primera parte del texto hay un mayor número de palabras relacionadas con el campo léxico del dolor, a menudo fuertemente subrayado por correlatos somáticos. El vocabulario se tematiza y constituye el núcleo portador de una larga sección del texto. El léxico del miedo está presente, si bien en pocas ocasiones, pero el temor no representa la característica modalidad femenina con respecto a las situaciones peligrosas. No hay una contraposición estereotípica entre masculino y femenino. Más bien, si se quiere trazar una caracterización afectiva específica del protagonista, se puede afirmar que además de manifestar miedo, experimenta vergüenza por la pérdida de su propio estatus y por la humillación sufrida y llora en varias ocasiones. El dolor le impide comer; el miedo hace que se desmaye. Se utiliza en muchas ocasiones el suspiro como manifestación de un estado emotivo atormentado.

Hay un solo tipo de llanto, ligado al sufrimiento, al dolor y al desánimo: Apolonio llora por haber perdido todo lo que poseía, por su estatus, por haber perdido a su mujer; llora Tarsiana cuando su vida está en peligro; Apolonio desea llorar sobre la tumba de su hija para buscar consuelo a su pérdida; llora Tarsiana cuando Apolonio la golpea sobre el barco, por el dolor físico de la bofetada junto al dolor –ciertamente más fuerte– del recuerdo de sus desgracias. Se llora en el momento de la partida, en uno de los numerosos viajes hechos por él (solo o en compañía). La frecuencia del llanto no va acompañada de sonoridad: Apolonio llora en silencio, sin grandes sollozos ni gritos desesperados¹⁷. El regocijo o el furor nunca se expresan con lágrimas.

En realidad el dolor y las palabras a él asociados afloran constantemente a lo largo de la novela hasta el hallazgo de Tarsiana, desde que empieza el final feliz. Un dolor que afectará a Apolonio pero también a los personajes secundarios (no solo a los que se hacen eco de sus emociones): piénsese en las escenas en que se describe la tristeza por la salida de Apolonio en varios momentos del romance. Las manifestaciones expresivas resultan minoritarias pero cuando aparecen están ligadas prevalentemente al campo semántico del dolor.

El sentimiento amoroso aflora en la caracterización del protagonista, como es natural, aunque la palabra ‘amor’ y su retículo verbal no tiene un alto índice de aparición. Por lo que se refiere a las modalidades corporales de este sentimiento, estas se hallan casi exclusivamente relacionadas al personaje de Luciana y a su enfermedad del amor. Se menciona una vez la inquietud y el rubor de Apolonio causados por los sentimientos hacia su futura mujer. El amor hacia Luciana no parece ser inmediato, a primera vista. Si al comienzo de la novela Apolonio se enamora de oídas de la hija de Antíoco, ahora será el contacto el que provoque el nacimiento del sentimiento amoroso dentro de él. Pero no se hará referencia explícita a este sentimiento, habrá solo indicios como la gran tristeza por la enfermedad de la joven, la inquietud en el momento de entregarle las cartas de los pretendientes, el rubor de la cara.

El sentimiento de amor del protagonista hacia su mujer –y por supuesto también hacia su hija– no se modifica en toda la historia. Cuando los dos se reencuentran, el amor vuelve a aflorar como si nada hubiese ocurrido desde el

17. En este sentido Apolonio es diferente a los protagonistas de la literatura griega: «Achille, nella famosa scena con Priamo, singhiozza così forte che i suoi lamenti echeggiano per tutto il campo greco. [...] nell'immagine del protagonista antico questo tratto non è affatto unico, e si unisce armonicamente ad altri suoi tratti [...]: esso è una manifestazione di quella totale esteriorizzazione dell'uomo pubblico», *cf.* Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1997, pp. 231-405, p. 281.

momento de su separación. Aunque han pasado años, nada ha hecho mella en el sentimiento de Apolonio hacia Luciana¹⁸. En general, el amor es siempre púdico, no hay pasiones lujuriosas.

Cuando primero Luciana y después Tarsiana se exhiben delante de Apolonio para intentar que se alegre, la reacción del protagonista es diferente a la que cabría esperar y, en el primer caso, a la de los otros personajes de fondo. La música que generalmente logra provocar transiciones afectivas, aquí no causa este efecto. La respuesta emotiva depende de una interacción entre factores musicales, personales y contextuales¹⁹. Contra la consolidada tradición de que «là dove [la musica] suona –para decirlo con palabras de Lutero– (...) fuga tristezza e malinconia»²⁰, no hay una respuesta emotiva a la música o, más bien, Apolonio percibe una emoción escuchando las notas producidas por el instrumento y la voz de Luciana y de Tarsiana, pero esta percepción no le provoca ninguna emoción.

La ira no es un sentimiento que caracteriza a nuestro protagonista. Esta aparece pocas veces en el texto y casi nunca acompañada de reacciones violentas. Además, en ninguna ocasión la cólera se manifiesta con alteraciones de la cara²¹. No se observa un explícito deseo de venganza de Apolonio hacia Antíoco capaz de provocar un *furor* belicoso. En cambio, al rey de Antioquía lo mueve la ira hasta el punto de desear la muerte del joven rey de Tiro, furor en un primer momento disimulado y que más adelante desembocará en el precio sobre la cabeza de Apolonio. El único caso en que la mano del protagonista se lanza furiosa contra alguien será paradójicamente contra su hija.

La corte, el pueblo o la tripulación de turno actúan de *mirror characters*²² y expresan siempre las mismas emociones del protagonista, algunas veces

18. Precisamente como ocurre entre los protagonistas de la novela griega, con la diferencia que allí la explosión de la pasión recíproca y el matrimonio marcan respectivamente el comienzo y el final de la novela, y es entre «questi due punti [che] si svolge tutta l'azione», *cfr. Ibid.*, p. 236.
19. *Cfr.* Maurizio Cogliani, *Il codice delle emozioni. L'ascolto musicale come modello interpretativo*, Tesis de doctorado, Doctorado de investigación en Metodología de la investigación educativa, Università degli Studi di Salerno, Anno accademico 2008-2009, p. 58.
20. La cita procede de Rosalba Carollo, «Trasgressioni e trasformazioni nel duetto analitico», en *La musica del diavolo: il diavolo nella musica*, ed. R. Carollo, Bergamo, Moretti e Vitali, 2000, p. 10. Recuérdese, en la mitología clásica, la figura de Orfeo, el cantor capaz de amansar a las fieras con el sonido de su lira.
21. Como, en cambio, ocurre muy a menudo en la narrativa caballeresca de *oil*, *cfr.* Alvaro Barbieri, «Facce strane: le "smorfie" del furor nella narrativa cavalleresca d'oil», en *Letteratura, alterità, dialogicità. Studi in onore di Antonio Pioletti*, eds. E. Creazzo et al., en *Le forme e la storia*, n.s. VIII, 1 (2015), pp. 101-115.
22. *Cfr.* Frank Brandsma, «Mirror Characters», en *Courtly Arts and the Art of Courtliness*, ed. K. Busby y C. Kleinhenz, Cambridge University Press, 2006, pp. 275-284.

amplificándolas. De esta manera se produce un efecto de identificación del receptor con Apolonio, con sus acontecimientos y sus emociones. Se observa siempre una respuesta empática por parte de los personajes secundarios que Apolonio encuentra en su camino (piénsese en el viejo pescador). El mismo sentimiento es provocado en los lectores/oyentes.

El estado emotivo en algunos casos se presenta diferenciado en todas sus dimensiones: Apolonio se siente arrepentido pero es también consciente de haber caído en una trampa y al mismo tiempo no quiere parecer un cobarde por la gran consideración de su propio valor (23). O estará triste y despistado (29); incapaz, burlado y humillado (33); dominado por el miedo y el desaliento (113); tristeza, dolor y valor estarán presentes al mismo tiempo (187).

En algunos casos Apolonio muestra conciencia con respeto a su estado emotivo, conciencia que expresa en los términos del discurso directo, que funciona asimismo a modo de recapitulación de lo que ha ocurrido hasta un cierto momento. Muestra también reflexiones sobre sus sentimientos, como en Pentápolin donde, tras encontrar al pescador al que cuenta sus desgracias, Apolonio observa que no es posible morir de angustia si no cuando llega el día del tránsito; acto seguido añade que le habría gustado morir en el naufragio junto a sus compañeros, porque la vida le causa angustia y la muerte le habría causado alegría (es una paradoja emotiva, una oposición que aparece más veces en el texto también asociada a otros personajes; piénsese en el mismo Antíoco, a quien no habría desagradado morir junto a su mujer [3-4]).

El aislamiento buscado e impuesto a sus hombres en la sentina del barco es expresión del deseo de soledad del protagonista y de la melancolía que atenaza su corazón²³. En el fondo del barco podrá liberar su dolor a solas con sus pensamientos en un progresivo aislamiento que se representa con la falta de reacción con respecto al mundo exterior y con la gradual desaparición del lenguaje. A la ausencia de palabras, que son el instrumento para relacionarse con el mundo externo, corresponde lo absoluto del dolor, que se convierte en el emblema de la identidad de Apolonio. El dolor se impone como fuerza antisocial.

Nunca el protagonista intenta ocultar sus sentimientos, ni siquiera los disfóricos. La simulación de los sentimientos afecta fundamentalmente solo a los personajes malvados, o sea, Antíoco y Dionisa.

La vergüenza por la dignidad y el prestigio heridos, la deshonra provocada por lo que ha ocurrido en la corte de Antioquía, junto con el miedo de ser

23. La «*melancholia* [è] uno stato patologico, che oggi chiameremmo depressivo, dovuto a un eccesso di bile nera», *cfr.* Rea, *L'ira...*, ob. cit., p. 170.

asesinado –este último en realidad omitido en el texto– le empujan a alejarse de Tiro y aventurarse al mar. Estamos ante el *topos* del héroe medieval que para recuperar el honor perdido empieza un viaje. La vergüenza se puede conectar con la imagen pública del personaje, que ha sido víctima de una gran humillación.

En algunos casos el estado emotivo del protagonista es descrito por otros personajes (piénsese en Luciana o en Antinágoras). La perspectiva encaja perfectamente con lo que siente Apolonio.

No siempre el miedo le impide a Apolonio que se mueva o actúe. En unos casos el miedo compromete las operaciones motoras. En otros casos el miedo le empuja a moverse, a buscar salvación, determinando la más común y característica de las reacciones físicas propias de tal pasión: la huida. Es cierto que el temor, según la psicología aristotélica, puede dificultar las operaciones racionales y motoras pero, como explica Tomás de Aquino, cuando se percibe en una situación de peligro, al contrario, «adiuvat operationem, in quantum inclinatur voluntatem ad operandum ea per quae homo effugit id quod timet»²⁴.

Se ha dicho que en buena parte de la novela el léxico sentimental está ligado al tema del dolor del rey humillado, más adelante del joven marido convertido en viudo de forma prematura y por fin del padre que ha perdido a su hija. Así pues, hay una concentración del léxico temático del *dolor*. Los sentimientos y las emociones que caracterizan la figura del rey de Tiro giran a menudo en torno al tema de la infelicidad, que hace que perciba la vida como un camino sin salida. Frente al dolor que corroe el ánimo de Apolonio no habría remedio posible excepto la huida hacia la soledad y la inedia a la espera de la muerte. Pero la infelicidad de Apolonio es también la mirada de los otros: de Architrastes, de Luciana, de Antinágoras y de Tarsiana, por no hablar de otros personajes secundarios. Una mirada que le recuerda siempre su condición y que subraya su incapacidad de rebelarse, de volver a levantarse, de resistir, haciendo vana cada esperanza. La conciencia de sí mismo y la orgullosa dignidad que lo distinguen no le sirven, más bien lo contrario. El sentido de impotencia de Apolonio –alimentado por un luto no elaborado– es todavía más doloroso porque no ha existido desde siempre. Su infelicidad consistiría en su impotencia de “ser” lo que considera que debe ser después de “haber sido”. La impotencia es, pues, la cifra de la infelicidad de Apolonio²⁵.

24. Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae* I-II, q. 44, a. 4.

25. Extraigo esta sugerencia de Samir Kassir, *L'infelicità araba*, ed. E. Bartuli, Postfacción de E. Khuri, Torino, Einaudi, 2006, pp. 3-6.

