



**La voz de las mujeres en el *Libro de Apolonio***  
**The voice of women in the *Libro de Apolonio***  
**A voz das mulheres no *Libro de Apolonio***

Carina ZUBILLAGA<sup>1</sup>

**Resumen:** El sentido del oído, que junto con el de la vista está asociado a la cognición en la Edad Media, se tratará en este trabajo a partir del tema de la voz de las mujeres en el *Libro de Apolonio*, uno de los textos representativos del “mester de clerecía” castellano. Los personajes de Luciana y Tarsiana –esposa e hija del protagonista Apolonio– cantan, cuentan adivinanzas y recitan historias en numerosos episodios textuales, que permiten configurarlas como unas singulares heroínas con saberes asociados a la cultura clerical de principios del siglo XIII hispánico. El estudio del poder expresivo y afectivo de la voz femenina en estas historias de aventuras resulta fundamental para poner de relieve las tensiones en la visión medieval acerca de las mujeres, su sensibilidad y la posibilidad de una voz propia.

**Abstract:** The sense of hearing, which together with the sense of sight is associated with cognition in the Middle Ages, will be treated in this work based on the theme of the voice of women in the *Libro de Apolonio*, one of the representative texts of the Castilian “mester de clerecía”. The characters of Luciana and Tarsiana –wife and daughter of the protagonist Apollonius– sing, tell riddles and recite stories in numerous textual episodes that lets distinguish them as unique heroines with knowledge associated with the clerical culture of the Hispanic early thirteenth century. The study of the expressive and affective power of the female voice in these adventure stories is fundamental to highlight the tensions in the medieval vision about women, their sensitivity and the possibility of a singular voice.

**Keywords:** Female voice – *Libro de Apolonio* – Sense of hearing – Middle Ages.

**Palabras-clave:** Voz femenina – *Libro de Apolonio* – Sentido del oído – Edad Media.

---

<sup>1</sup> Profesora Adjunta *Literatura Española I*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Investigadora Independiente SECRET (IIBICRIT-CONICET). E-mail: [carinazubillaga@hotmail.com](mailto:carinazubillaga@hotmail.com).



Gerardo FABIÁN RODRÍGUEZ, Gisela CORONADO SCHWINDT (orgs.). *Mirabilia 29* (2019/2)

*Senses and sensibilities in classical and medieval worlds*

*Sentidos e sensibilidades nos mundos clássico e medieval*

*Los sentidos y las sensibilidades em los mundos clássico y medieval*

Jun-Dez 2019/ISSN 1676-5818

ENVIADO: 22.07.2019

ACEPTADO: 29.08.2019

\*\*\*

En la jerarquía medieval de los sentidos, la vista ocupa el sitio privilegiado que le confirieron siglos de tratadística basada en la teoría aristotélica de la inteligencia. El oído, sin embargo, también se destaca como uno de los sentidos más referidos en los documentos y los textos literarios del período.<sup>2</sup> Acerca de la relación entre ambos, la vista y el oído son los sentidos considerados principales en la Edad Media debido a que trascienden lo corporal y son los más íntimamente ligados al alma y la mente; desempeñan como vehículos esenciales de la cognición, por lo tanto, una función primaria en la formación de la moralidad individual.<sup>3</sup>

La importancia del oído dentro de la concepción medieval de los sentidos está sin duda vinculada a la asociación del sentido con el aprendizaje y la instrucción y, asimismo, con el lugar de la música en el currículum escolar, que la posiciona como una de las artes del *quadrivium* junto con la aritmética, la geometría y la astronomía. Considerada una más de las ciencias ligadas al cálculo y a las artes superiores, luego del aprendizaje de las más elementales del *trivium* (gramática, dialéctica y retórica), la preponderancia de la música en el marco del saber letrado sobre todo de los siglos XII y XIII propicia el destaque de ciertos instrumentos musicales y, esencialmente, de la voz como configuradores de una producción cultural que busca expresar ese saber musical. La habilidad asociada a la música se concibe, de este modo, como componente sustancial de un ámbito y unas prácticas clericales letradas relacionadas con el surgimiento de las universidades europeas y el desarrollo de las nacientes lenguas vernáculas del Occidente europeo en la Edad Media.

Parte de un movimiento europeo más generalizado vinculado a ese ámbito letrado, el conocido como “mester de clerecía” se propone la tarea de mediación cultural del traslado de las tradiciones y saberes latinos al naciente castellano como lengua

---

<sup>2</sup> La relevancia medieval del sentido del oído está básicamente concentrada en el papel de la música y la consideración de la singularidad de la voz humana, DÍAZ MARROQUÍN, Lucía. *La retórica de los afectos*. Kassel: Reichenberger, 2008.

<sup>3</sup> NICHOLS, Stephen G. “Prologue”. In: NICHOLS, Stephen G., KABLITZ, Andreas and CALHOUN, Alison (eds.). *Rethinking the Medieval Senses*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008, p. vii.

literaria.<sup>4</sup> Uno de sus textos más representativos, el *Libro de Apolonio* –que junto con el *Libro de Alexandre* testimonia la adaptación de la materia de la Antigüedad al universo literario vernáculo– presenta una impronta musical innegable. La importancia de la música se distingue en particular en los personajes femeninos de la historia y delimita una heroicidad asociada al saber e influencia de las mujeres, que se identifica sobre todo a través del sentido del oído: en cómo se dice aquello que se dice –o se canta– y cómo es escuchado por un público que –al menos en los términos internos del relato– se describe como mayoritariamente masculino.

La voz “es tan individual como la huella dactilar o la letra escrita”.<sup>5</sup> Y la voz femenina, en su singularidad, aparece en muchos textos como el que aquí se analizará como un parámetro que convoca las contradicciones concurrentes en la visión clerical de las mujeres en la Edad Media. De la mujer medieval se esperaba en general el silencio, frente al poder de la voz identificado con la opinión, la enseñanza y la prédica masculina, por lo cual el desarrollo de esa voz en historias como el *Libro de Apolonio* manifiesta una paradoja recurrente; su debilidad e influencia persistente, su carácter tenue pero altamente seductor, su limitada sonoridad a pesar de su fascinación en aumento, son algunos de los límites fluctuantes que la caracterizan y que permiten ahondar en la consideración de las mujeres medievales focalizando esencialmente en su voz.

El análisis de cómo dicen lo que dicen y cómo son escuchados los personajes femeninos de Luciana y su hija Tarsiana en el *Libro de Apolonio* será así el eje del presente trabajo, a partir del estudio del poder expresivo y afectivo de la voz femenina en historias de aventuras medievales en las cuales la voz de las mujeres, si bien estas nunca asumen un protagonismo propio, igualmente se hace oír (al menos, en el ámbito ficcional).

En el *Libro de Apolonio* los instrumentos musicales nunca suenan solos; en la historia, siempre la voz humana tiene el lugar central en cada una de las numerosas manifestaciones y ejecuciones vinculadas a la música. Es por eso que puede establecerse la preeminencia de la música vocal en el poema, distinguiéndose a los

---

<sup>4</sup> Para ahondar en la función del clérigo seglar letrado como mediador cultural, ver especialmente RICO, Francisco. “La clerecía del mester”, *Hispanic Review*, 53, 1985, p. 1-23 y 127-150 y WEISS, Julian. *The “Mester de Clerecía”: Intellectuals and Ideologies in Thirteenth-Century Castile*. Woodbridge: Tamesis, 2006. Ambos autores destacan la dualidad intrínseca de la tarea clerical: entre los saberes aprendidos y el mundo laico, la escritura latina y la tradición oral, la textualidad y la oralidad.

<sup>5</sup> DÍAZ MARROQUÍN, Lucía. “Afectos y pasiones en tratados de retórica y técnica vocal. Del *stile rappresentativo* al *bel canto*”, *Boletín do Museo de Belas Artes da Coruña*, 1, 2015, p. 116.



Gerardo FABIÁN RODRÍGUEZ, Gisela CORONADO SCHWINDT (orgs.). *Mirabilia 29* (2019/2)

*Senses and sensibilities in classical and medieval worlds*

*Sentidos e sensibilidades nos mundos clássico e medieval*

*Los sentidos y las sensibilidades em los mundos clássico y medieval*

Jun-Dez 2019/ISSN 1676-5818

instrumentos musicales como acompañantes necesarios, pero nunca suficientes en sí mismos, del canto.<sup>6</sup>

Apolonio, rey de Tiro y protagonista de esta historia de aventuras de materia antigua pero reformulada en el período medieval según valores cristianos,<sup>7</sup> se revela apenas comienza el relato como un héroe especialísimo: sabe resolver adivinanzas que otros no pueden descubrir y, frente a las adversidades, recurre a los libros y al saber clerical de su época antes que a las armas y la experiencia caballeresca. La música, sin embargo, según podría esperarse ya que es uno de los saberes que lo distingue, no se asocia inicialmente a su figura, sino a la de Luciana. En la corte de Pentápolis, a la que Apolonio arriba como náufrago y donde es recibido gentilmente por el rey Architrastres a pesar de su aspecto desastrado, la princesa Luciana es la representación femenina acabada de la belleza y la sabiduría cortesana, particularmente en relación con su desempeño musical.

La corte de Architrastres funciona en el *Libro de Apolonio* de manera opuesta a la de Antíoco, la inicialmente representada en el poema por un rey incestuoso que asesina sin piedad a los pretendientes de su hija que no resuelven la adivinanza que encubre su pecado. Este rey Antíoco le niega incluso la verdad a quien sí logra resolver el enigma: el rey Apolonio, que es expulsado y perseguido a partir de entonces por esta causa. Pues bien, en ese palacio de Pentápolis al que el héroe arriba apesadumbrado luego de su naufragio, la representación cabal de la cortesía, la ética y la virtud generalizada del buen gobierno del lugar es el canto de la princesa Luciana, frente al que nadie puede permanecer indiferente. El narrador mismo declara ese canto como inigualable, primero de los tópicos o motivos reiterados en todo el episodio:<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> DEVOTO, Daniel. “Dos notas sobre el *Libro de Apolonio*”, *Bulletin Hispanique*, LXXIV, 1972, p. 294. Este estudio pionero acerca de la impronta musical en el *Libro de Apolonio* es referencia obligada de las distinciones y precisiones terminológicas acerca de la ejecución vocal y el acompañamiento instrumental en el poema.

<sup>7</sup> El sistema cristiano de valores de la historia explicaría tanto el desarrollo de la acción como la conducta de los diferentes personajes en esta reformulación hispánica del siglo XIII de la *Historia Apollonii regis Tyri*, DEYERMOND, Alan. “Emoción y ética en el *Libro de Apolonio*”, *Vox Romanica*, 48, 1989, p. 153-164.

<sup>8</sup> Resulta llamativo que este tópico de lo inigualable se refiera al canto de la doncella, relacionado naturalmente con el sentido del oído, a través del sentido de la vista. Tal vez la asociación de los sentidos de la vista y del oído como aquellos ligados a la cognición, según la concepción medieval, propicie imágenes confluyentes como ésta presente en el *Libro de Apolonio*. Tal asociación, además, se destaca en toda la estrofa y ya desde la presentación misma de Luciana, al conjugarse la descripción visual de su vestimenta con el acto de afinación auditiva de la vihuela.

Aguisósse la dueña, fiziéronle logar,  
tenpró bien la vihuela en un son natural;  
dexó cayer el manto, paróse en un brial,  
començó una laude, omne non vio atal.<sup>9</sup> (178)

La conjunción armónica del instrumento musical y de la voz de la doncella dan cuenta de su maestría. E, incluso en los momentos en que Luciana baja el tono de su voz para que se destaque la vihuela, la comparación que el poeta utiliza para describir el sonido del instrumento sigue estando relacionada con lo vocal y la emisión de palabras:

Faziá fermosos sonos e fermosos debailados,  
quedava a sabiendas la boz a las vegadas;  
faziá a la viuela dezir puntos ortados,  
semejaba que eran palabras afirmadas. (179)

Quienes escuchan a la princesa, retratados como un colectivo masculino cuya imagen remite a una idea de totalidad,<sup>10</sup> siguen insistiendo en el carácter inigualable de ese canto, que se identifica aquí concretamente con el término “fazaña”: “Los altos e los baxos, todos della dizían; / la dueña e la viuela tan bien se abinién / que lo tenién a fazaña quantos que lo veién” (180a-c). Este término se utiliza antes en la historia, cuando Apolonio vuelve a Tiro luego de descubrir la adivinanza del incesto entre el rey Antíoco y su hija y, habiéndosele negado la verdad de la revelación, se encierra en las habitaciones de su palacio a confirmarla. Queda claro ya en esta primera mención que las “fazañas” son los hechos dignos de ser recordados, las hazañas ilustres, señaladas y heroicas a las que el narrador iguala luego el desempeño musical de la joven Luciana:

Encerróse Apolonio en sus cámaras privadas,  
do tenié sus escritos e sus estorias notadas;  
rezó sus argumentos, las fazañas passadas,  
caldeas e latines, tres o quatro vegadas. (31)

<sup>9</sup> Todas las citas corresponden a mi transcripción del *Libro de Apolonio*, parte de la edición conjunta del Ms. Esc. K-III-4 (ZUBILLAGA, Carina (ed.). *Poesía narrativa clerical en su contexto manuscrito. Estudio y edición del Ms. Esc. K-III-4* (“*Libro de Apolonio*”, “*Vida de Santa María Egipcíaca*”, “*Libro de los tres reyes de Oriente*”). Buenos Aires: SECRIT, 2014). Se señala, luego de cada cita, el número de versos y/o estrofas correspondientes.

<sup>10</sup> Más allá de la posible vinculación o no de “los altos e los baxos” con los sectores sociales específicos de una comunidad o corte medieval, es evidente el cariz tópico de esta mención totalizadora, MONEDERO, Carmen (ed.). *Libro de Apolonio*. Madrid: Castalia, 1987, p. 150-151.



Gerardo FABIÁN RODRÍGUEZ, Gisela CORONADO SCHWINDT (orgs.). *Mirabilia 29* (2019/2)

*Senses and sensibilities in classical and medieval worlds*

*Sentidos e sensibilidades nos mundos clássico e medieval*

*Los sentidos y las sensibilidades em los mundos clássico y medieval*

Jun-Dez 2019/ISSN 1676-5818

Frente a la escucha declaradamente admirativa de todos los que oyen a Luciana en la corte, que comentan lo inigualable de su canto, Apolonio calla; y ante la insistencia del rey y de la princesa canta él mismo, estableciéndose una especie de contienda musical entre ambos jóvenes:<sup>11</sup>

Tu fija bien entiende una gran partida,  
á comienço bueno e es bien entendida,  
mas aún non se tenga por maestra complida;  
sio dezir quisiere, téngase por vençida.

Amigo, dixo ella, sí Dios te benediga,  
por amor si la as de la tu dulce amiga,  
que cantes una laude en rota o en gigua;<sup>12</sup>  
si no, asme dicho sobervia e enemiga. (183-184)

La efectividad del canto de Apolonio es doble, ya que no solo alegra los corazones de los allí presentes, sino que hace que la doncella se enamore de él, no a primera vista sino a primera escucha; es decir, de solo oírlo cantar:

Fue levantando unos tan dulçes sonos,  
doblas e debailadas, temblantes semitones;  
a todos alegrava la boz los corazones;  
fue la dueña toquada de malos agujijones. (189)

Esta variante del amor de oídas se suma a la inicialmente presentada como desencadenante del relato, ya que en un principio Apolonio se enamora de la princesa de Antioquía a distancia, sin conocerla, solo por escuchar acerca de ella. El tópico del *amor de lohn*, que refiere a la literatura trovadoresca provenzal e inserta el texto en un marco cortesano destacado, también posiciona al sentido del oído por sobre el de la vista en relación con el amor y su aparición y desarrollo en la historia.

El proceso de enamoramiento de Luciana, que se inicia cuando la joven escucha cantar al héroe, continúa en aumento con las clases de música que él le imparte,

---

<sup>11</sup> En esta contienda es indudablemente Apolonio el vencedor, lo que se comprueba en el acuerdo de todos los oyentes de que el héroe resulta triunfante en la comparación, reforzándolo las figuras de Apolo y Orfeo como referentes clásicos de la destreza musical: “Todos por una boca dizién e afirmavan / que Apolo nin Orfeo mejor non violavan; / el cantar de la dueña que mucho alabavan, / contra el de Apolonio nada non lo preciavan. (190).

<sup>12</sup> A pesar de la mención propuesta de Luciana del uso de estos dos cordófonos: la rota y la giga, es únicamente la vihuela de arco (vihuela o viola como su variante fonética) el instrumento efectivamente ejecutado en el *Libro de Apolonio*.

sumándose allí otro tópico: el del *amor hereos* o amor como enfermedad (ya sugerido en la imagen previa de los agujones), muy inusual en un personaje femenino medieval: “además de ser quizá el inicio de este tema en nuestras letras, reviste unas características singulares por afectar a una mujer”.<sup>13</sup>

La enfermedad amorosa afecta corporalmente a Luciana manifestándose en particular en su voz, que de agradable y audible para todos se convierte en débil en tanto representación de su dolor. En el diálogo con su padre, antes de revelarle enigmáticamente sus sentimientos por Apolonio en una carta, la descripción de la voz de la doncella concentra la referencia a esa debilidad que provoca en ella el dolor: “Padre, dixo la dueña con la boz enflaquida, / ¿qué buscastes a tal ora? ¿Cuál fue vuestra venida?” (235ab).

Más adelante en la historia, luego del casamiento de Apolonio y Luciana, una nueva mención a la debilidad vocal de la mujer deja al descubierto nuevamente a la voz como una de las expresiones más representativas de la enfermedad. Cuando Luciana despierta en Éfeso, habiendo sido dada por muerta a causa de trastornos en el parto de su hija,<sup>14</sup> la comparación en este caso de su voz con la de un gato refuerza la idea de la enfermedad a partir de la referencia al cansancio corporal; y presenta, además, una connotación animalística al menos sugerente acerca del alcance y poder de la voz femenina, según la consideración medieval: “Pero quando Dios quiso, pasó un gran rato, / metió una boz flaca, cansada como gato” (314ab).

Luciana va acallando su voz a causa de la sucesión de enfermedades que debe afrontar como cifra de la prueba femenina ante la adversidad y, de manera paralela, su protagonismo en la historia también se aquieta conforme a su pérdida vocal.<sup>15</sup> La mujer recién recupera su voz en el reencuentro con su esposo; y su voz se alza entonces para afirmarse, esencialmente, como esposa de Apolonio:

<sup>13</sup> LACARRA, María Jesús. “Amor, música y melancolía en el *Libro de Apolonio*”. En: BELTRÁN, Vicente (ed.). *Actas del Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Barcelona: PPU, 1988, p. 372.

<sup>14</sup> Todo el episodio de la muerte aparente de Luciana se configura a través de una simbología religiosa que se asocia a la posibilidad de redención y resurrección cristiana, a partir de su curación casi milagrosa (ARIZALETA, Amaia. “La transmisión del saber médico: *Libro de Alexandre* y *Libro de Apolonio*”. En: FREIXAS, Margarita e IRISO, Silvia (eds.). *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*. Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, 2000, p. 230).

<sup>15</sup> Imagen significativa del desplazamiento de Luciana del núcleo central de la historia es su reclusión en un convento en Éfeso, del cual se convierte en abadesa.

Cayó al rey a pies e dixo a altas bozes:  
 “Ay, rey Apolonyo, creyo que me non conosco;  
 non te quidé veyer nunca en estas albores,  
 quando me conoscores non creyo que te non gozes.

Yo só la tu muger, la que era perdida,  
 la que en la mar echeste, que tienes por transida;  
 del rey Architrastres fija fuy muy querida,  
 Luciana he por nombre, biva só e guarida”. (586-587)

La voz de Luciana, sin embargo, nunca será la misma que la de los comienzos de la historia y el proceso de su enamoramiento, y esto a causa de que la relevancia de su figura toda es reemplazada en la estructura textual por la de su hija Tarsiana. Si bien la crítica especializada ha relacionado la figura de la doncella principalmente con la de su padre, a causa del carácter cortés y letrado de una heroicidad expresada en el *Libro de Apolonio* tanto desde lo masculino como desde lo femenino, pueden establecerse nexos muy precisos también entre las figuras de Luciana y Tarsiana, en especial si se considera la manifestación de la voz de las mujeres en el texto.

La comparación posible entre Luciana y Tarsiana se refuerza a nivel textual a pesar de que ambas no se conocen, ya que la madre sigue presente en la historia —a pesar de no estarlo físicamente— en la semejanza compensatoria del amor que sienten por la doncella los ciudadanos de Tarso: “fue saliendo tan buena, de mañas tan conplida, / que del pueblo de Tarso era tan querida / como seríe de su madre que la ovo parida” (365b-d). En el episodio lo que se destaca es a ese pueblo a través de su voz, una voz colectiva que alaba a Tarsiana por sobre su hermanastra y madrastra (“dizián que Dionisa nin su compañera / non valién contra ella una mala erveja”, 376cd), mediante una comparación que destaca lo inigualable de la joven y que provoca los celos de Dionisa y determina su idea de asesinar a la hija de Apolonio que ha sido dejada a su cuidado: “consejo del diablo óvolo a prender; / todo en cabo ovo en ella a cayer; / esta boz Dionisa hóvola a saber” (368b-d).

Esta primera aproximación poética a Tarsiana la muestra en Tarso, al cuidado de Estrángilo y Dionisa, habiendo Apolonio partido como romero a causa del dolor que le ha provocado la muerte aparente de su esposa Luciana, que él obviamente cree real. A sus doce años, la joven es retratada principalmente como letrada (“sabiá todas las artes, era maestra conplida”, 352b), bella (“de beltad compañera non avié conocida”, 352c) y cortés (“avié de buenas mañas toda Tarso vencida”, 352d). Entre sus numerosos atributos, el tocar la vihuela se revela como un arte que se compara con la gramática (“apriso bien gramátiga e bien tocar viuela”, 350c), en clara referencia a la

suma de saberes propios de las artes liberales que integran la formación escolar del período y que destacan la confluencia de la palabra y de la música.

Es su propia voz, además, la que salva a Tarsiana de la muerte ordenada por Dionisa y dispuesta por el rufián Teófilo; una voz orante, en la que se declara a ella misma como mártir (“yo, mal non meresciendo, he a ser martiriada; / Señor, quando lo tú sufres só por ello pagada”, 382cd), y que Dios escucha, atiende y responde:

Seyendo Tarsiana en esta oraçión,  
 recurando su cuita e su tribulaçión,  
 ovo Dios de la huérfana duelo e compasióñ,  
 enviól' su acorro e oyó su petiçión. (384)

El sentido del oído, a través de la figura de Tarsiana, asume connotaciones no solo seculares sino también sagradas, que relacionan a la doncella —como previamente a su madre— con una santidad femenina asentada en la defensa de la castidad como valor destacado. En el establecimiento de los lazos entre el *Libro de Apolonio* y la hagiografía medieval, se han resaltado los elementos religiosos de la historia sobre todo con respecto a la figura de Apolonio;<sup>16</sup> las mujeres del relato, sin embargo, presentan características asimismo importantes en función de esa conexión: la defensa casta de su cuerpo y de su integridad moral, en principio; las metáforas redentoras y martiriales vinculadas a la muerte aparente o su posibilidad real; y el poder taumatúrgico ligado a sus palabras, pero principalmente asentado en su voz.<sup>17</sup>

La respuesta divina asume extrañas consecuencias para el desarrollo de la historia, pues pronto arriban unos piratas que secuestran a Tarsiana y la venden al dueño de un prostíbulo en Mitilene, donde ella alecciona a todos sus clientes acerca del mal que harían violándola. Son sus palabras, pero esencialmente su voz, el instrumento que le permite a la joven revertir su situación, ya que la defensa de su virginidad se focaliza no en su cuerpo sino en esa voz como recurso paralelo para la búsqueda de dinero, de cuya eficacia instrumental y ante todo monetaria convence en última instancia al proxeneta:

<sup>16</sup> SURTZ, Ronald E. “The Spanish *Libro de Apolonio* and Medieval Hagiography”, *Medioevo Romanzo*, 7, 1980, p. 328-341 y BROWNLEE, Marina Scordilis. “Writing and Scripture in the *Libro de Apolonio*: The Conflation of Hagiography and Romance”, *Hispanic Review*, 51.2, 1983, p. 159-174.

<sup>17</sup> A propósito de la relación de los personajes femeninos del texto con las profesiones clericales, además, “Although Luciana is the character that most explicitly lives a clerical or ordained life in the sense of becoming the leader of a religious order, Tarsiana is the character that performs the most clerical tasks and in most active in a priestly capacity”, DESING, Matthew V. “‘De pan y de tesoro’: Sacrament in the *Libro de Apolonio*”, *La Corónica*, 40.2, 2012, p. 105.



Gerardo FABIÁN RODRÍGUEZ, Gisela CORONADO SCHWINDT (orgs.). *Mirabilia 29* (2019/2)

*Senses and sensibilities in classical and medieval worlds*

*Sentidos e sensibilidades nos mundos clássico e medieval*

*Los sentidos y las sensibilidades em los mundos clássico y medieval*

Jun-Dez 2019/ISSN 1676-5818

Dixo la buena dueña un sermón tan tenprado:

“Señor, si lo oviesses de ti condonado,  
otro mester sabía qu’es más sin pecado,  
que es más ganançioso e es más ondrado.

Si tú me lo condonas por la tu cortesía,  
que meta yo estudio en essa maestría,  
quanto tú demandases, yo tanto te daría;  
tú avriés gran ganança e yo non pecaría.

De qual guisa se quiere que pudiesse seyer  
que mayor ganança tú pudieses aver,  
por esso me compreste e esso debes fazer;  
a tu provecho fablo, dévesmelo creyer”. (422-424)

Esa maestría no es otra que su canto, que le permite no solo defender su virginidad de una manera digna, sino capitalizar sus atributos naturales y saberes en una tarea asociada a lo popular: “priso una viola buena e bien tenprada / e salió al mercado violar por soldada” (426cd). La subordinación de los intercambios comerciales, de los oficios e incluso de los saberes clericales aprendidos a una ética cristiana omnipresente en todo el poema se pone de relieve, de manera privilegiada, en la conducta de Tarsiana como juglaresa y en su forma tan particular de atravesar las pruebas que la distinguen como heroína. Frente a la *Historia Apollonii regis Tyri*, fuente latina de la historia, el poema hispánico detalla tanto el modo como el espacio de desempeño de la maestría de la joven, concentrando en esos detalles el universo cristiano al que se ha adaptado el relato.

El canto de Tarsiana provoca una multiplicidad de efectos que hacen que nadie quede indiferente. La descripción minuciosa que brinda el poeta pasa de lo general a lo particular, tanto en la aproximación a su voz y sus palabras como en la mención de quienes la escuchan, en una sucesión de estrofas en las cuales la voz de la doncella resulta de esa forma la representación perfecta de su figura heroica. La primera de esas estrofas combina la referencia a la dulzura de la voz de Tarsiana<sup>18</sup> con la imagen más visual de un público que desborda el lugar para escucharla.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Los “viosos” y lo “sones” conjugarían el aspecto poético del cantar y la parte melódica (DEVOTO, Daniel. “Dos notas sobre el *Libro de Apolonio*”, *Bulletin Hispanique*, LXXIV, 1972, p. 296).

<sup>19</sup> Nuevamente, de este modo, la asociación de las imágenes auditivas con las visuales daría cuenta de una relación de estos sentidos frente al resto, más asociados a lo meramente corporal en la Edad Media.



Gerardo FABIÁN RODRÍGUEZ, Gisela CORONADO SCHWINDT (orgs.). *Mirabilia 29* (2019/2)

*Senses and sensibilities in classical and medieval worlds*

*Sentidos e sensibilidades nos mundos clássico e medieval*

*Los sentidos y las sensibilidades em los mundos clássico y medieval*

Jun-Dez 2019/ISSN 1676-5818

Començó unos viesos e unos sonos tales  
que trayén grant dulçor e eran naturales;  
finchiéense de omes apriosa los portales;  
non les cabié en las plaças, subiéense a los poyales. (427)

A continuación, del canto genérico con el acompañamiento de la vihuela se pasa a la particularización de la voz femenina que relata su propia historia:

Quando con su viola hovo bien solazado,  
a sabor de los pueblos hovo asaz cantado,  
tornóles a rezar un romance bien rimado  
de la su razón misma por ó haviá pasado. (428)

Esta individualización enfatiza sin dudas el papel de la voz en el poema, ya que, más allá de las canciones que Tarsiana entona para entretener a su público y ganar un sustento honorable por la tarea, finalmente cuenta su propia historia recitándola; es decir, sin cantarla ni utilizar un acompañamiento musical, sino empleando solo su voz en esa narración que le es verdaderamente propia.

El público, por su parte, también se personaliza, en este caso específico en la figura de Antinógoras, anticipando el amor que surgirá entre ellos relacionado con el canto y en paralelo al efecto previo de la música entre Apolonio y Luciana: “el día que su boz o su canto non oyé / conducho que comiese mala pro le tenié” (431cd). La voz, otra vez, es la representación más acabada de la identidad femenina, el vehículo del amor, el instrumento valorativo tanto de la debilidad como de la fortaleza de la mujer medieval e, incluso, un bálsamo efectivo contra el dolor.

El poder curativo de la voz femenina está sugerido, en principio, en relación con Luciana, cuando su padre la convoca para remediar el dolor de Apolonio arribado como náufrago a la corte de Pentápolis: “pensat cómo lo tornedes alegre e pagado; / fazetle mucho algo, que omne es honrado. / Fija, ren non dubdedes e fazet aguisado” (177b-d). Pero adquiere una expresión completa en Tarsiana como juglaresa, y nuevamente en asociación con la figura de Apolonio y otro naufragio.<sup>20</sup> El héroe arriba melancólico a Mitilene, el día de su cumpleaños, en medio de una tormenta y creyendo que su hija está muerta.

---

<sup>20</sup> “Luciana y Tarsiana quedan así emparejadas en el relato por intentar curar al héroe, enfermo de melancolía, con la música de su vihuela”, LACARRA, María Jesús. “Amor, música y melancolía en el *Libro de Apolonio*”. En: BELTRÁN, Vicente (ed.). *Actas del Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Barcelona: PPU, 1988, p. 375.

Compadeciéndose de Apolonio, Antinágoras llama a la doncella para intentar remediar su dolor, confiando en el valor medicinal de su maestría: “si ella non le saca del corazón la quexa, / a nul omne del mundo nol’ fagades promesa” (483cd). Las mismas palabras de Tarsiana, una vez llegada, confirman esa asociación a través de la acumulación de metáforas medicinales en su discurso: “yo trayo letuarios e espeçia tan sabrida / que, si mortal non fuere o que seya de vida, / yo le tornaré alegre tal que a comer pida” (488b-d).<sup>21</sup>

Tarsiana se ha convertido en juglaresa sin serlo realmente, como ella misma le dice a Apolonio antes de reconocerse como padre e hija: “qua non só juglaresa de las de buen mercado / nin lo é por natura, mas fágolo sin grado” (490cd). Y es especialmente la insistencia en su maestría la que confirma el carácter clerical aprendido de la música en y para ella, manifiesto en las precisiones y deslindes técnicos de su ejecución: sus coplas son “bien assentadas, rimadas a señal” (495c), canta “trobetes” y “vesetes” (502ab), etcétera.<sup>22</sup>

Sin embargo, su demostración insistente de maestría vocal e instrumental no consigue distraer a Apolonio de su dolor, por lo que se le ocurre proseguir, entonces, empleando otra vez solo su voz, como hiciera previamente como juglaresa en el mercado, aunque aquí no contándole directamente su propia historia sino proponiéndole que descifre una serie de adivinanzas.

Las adivinanzas de Tarsiana a Apolonio particularizan nuevamente, en la voz de la doncella, un poder concentrado en lo que se dice y en lo que se oculta, propio del enigma, que simboliza la complejidad de la visión medieval de las mujeres: siempre entre el temor y el deseo, la consideración de su inferioridad y sus atributos descriptos en ocasiones como superiores, la amenaza de su propio cuerpo y la búsqueda espiritual. La relevancia de esa voz femenina se refuerza asimismo en el contenido de

<sup>21</sup> Esta asociación está muy presente en los tratados médicos del Occidente europeo medieval, en los que la música se destaca como alivio del mal, aunque más específicamente relacionado con el mal de amores o *amor hereos*, PORRAS, G. Yuri. “El mal de amores y las canciones en las primeras dos Celestinas (estudio y confluencias)”, *Confluencia*, 24.1, 2008, pp. 139-151.

<sup>22</sup> “Thus Tarsiana’s escape from prostitution by becoming a pseudo-juglaresa reflects one of the themes of the work, the hero (or heroine) overcoming danger not only through virtue and faith, but also through education and intelligence”, MUSGRAVE, J. C. “Tarsiana and Juglaría in the *Libro de Apolonio*”. En: DEYERMOND, Alan (ed.). *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*. London: Tamesis, 1976, p. 136. Asimismo, Tarsiana “ejerce el *mester de juglaría* con conocimientos propios del *mester de clerecía*”, SIVIERO, Donatella. “Mujeres y juglaría en la Edad Media hispánica: algunos aspectos”, *Medievalia*, 15, 2012, p. 132; por ello, no puede ser considerada una juglaresa semejante a otras.



Gerardo FABIÁN RODRÍGUEZ, Gisela CORONADO SCHWINDT (orgs.). *Mirabilia 29* (2019/2)

*Senses and sensibilities in classical and medieval worlds*

*Sentidos e sensibilidades nos mundos clássico e medieval*

*Los sentidos y las sensibilidades em los mundos clássico y medieval*

Jun-Dez 2019/ISSN 1676-5818

las adivinanzas, ya que la primera de ellas identifica al río con una casa que da voces, a través de una personificación que posiciona en un lugar destacado al agua y lo relacionado con la navegación desde el comienzo mismo de la serie:

Dixo: “Dime cuál es la cosa, preguntó la mallada,  
que nunca seye queda, sienpre anda lazdrada,  
los huéspedes son mudos, da bozes la posada.  
Si esto adevinases, sería tu pagada”.

“Esto, diz Apolonyo, yo lo vo asmando:  
el río es la casa que corre murmurando,  
los peçes son los huéspedes que siempre están callando”.  
“Esta es terminada, ve otra adevinando”. (505-506)

La creciente conexión de las adivinanzas con los viajes acuáticos en el relato también da cuenta de una progresión hacia temas cada vez más personales, hasta la relevación de Tarsiana de su historia que conduce a la anagnórisis.<sup>23</sup> Estas adivinanzas cierran el ciclo inicial de la adivinanza incestuosa de Antíoco de modo esclarecedor: “en vez de conservar una relación nefanda entre padre e hija, reanudan una relación inocente; en vez de iniciar una serie de desventuras y desastres, la terminan; en vez de esconder la verdad terrible, revelan la verdad feliz”.<sup>24</sup> Este cierre, además, prioriza nuevamente la voz femenina que emite esas adivinanzas: en la resolución afortunada, en la cantidad de adivinanzas referidas y en la serie que integran, si se profundiza en su unidad organizativa.

Según se ha podido apreciar, la música adquiere en el *Libro de Apolonio* una gran relevancia, mayor que en la fuente latina,<sup>25</sup> pero es particularmente la voz femenina —ya sea cantada o recitada— la que posee verdaderos alcances tanto para la caracterización y funcionalidad de las mujeres en el texto como para una consideración femenina medieval más extendida. Si bien el canto de Luciana en la

---

<sup>23</sup> El poeta no realiza una mera traducción de los enigmas de Sinfosio, sino una adaptación que expande o elimina motivos en función de criterios propios, incluso morales y/o religiosos (CLARK, Doris. “Tarsiana’s Riddles in the *Libro de Apolonio*”. En: DEYERMOND, A. D. (ed.). *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*. London: Tamesis, 1976, p. 31-43).

<sup>24</sup> DEYERMOND, Alan. “Secretos de Oriente, secretos de mujeres: los saberes prohibidos en la literatura medieval castellana”. En: LACARRA, María Jesús y Paredes, Juan (eds.). *El cuento oriental en Occidente*. Madrid: Ed. Comares, Fundación Euroárabe de Altos Estudios, 2006, p. 65.

<sup>25</sup> En el poema, la música está investida de una fuerza positiva y conciliadora que no posee en la *Historia Apollonii regis Tyri* (PHIPPS, Carolyn Calvert. “El incesto, las adivinanzas y la música: diseños de la geminación en el *Libro de Apolonio*”, *El Crotalón: Anuario de Filología Española*, 1, 1984, p. 807-818).

corte de Pentápolis y el desempeño de Tarsiana como juglaresa que acompaña sus canciones con la vihuela son significativos para la apreciación del valor de la música como saber clerical, son la debilidad de la voz de Luciana casi a punto de morir y la fortaleza de la voz orante de Tarsiana cuando intenta ser asesinada las que en verdad dan cuenta de la singularidad de la voz femenina y la paradoja medieval de su consideración. Los valores religiosos que adquiere la historia del rey de Tiro en su adaptación a la naciente literatura castellana se concentran en numerosos episodios y personajes del relato, pero sobre todo en la voz de las mujeres se ponen de manifiesto las tensiones y contradicciones de la mediación del saber clerical de principios del siglo XIII.

En especial el desarrollo del personaje de Tarsiana, en comparación con el desempeño y protagonismo previo de su madre, evidencia la relevancia de la voz femenina en la historia. Cuando la joven deja de cantar, acompañada por el cordófono medieval por excelencia, recita su propia historia; y la individualización tanto del relato como de su propia voz permiten particularizarla como heroína. De manera paralela, cuando le propone a Apolonio una serie de adivinanzas para intentar remediar su dolor, la asociación del contenido de esos enigmas con su propia historia y la voz particular con que los propone conduce a la anagnórisis padre-hija y a la resolución favorable de ese relato de mutuo conocimiento para ambos.

Es cierto que tanto Luciana como Tarsiana son personajes femeninos muy singulares, deudores de una cultura letrada preminente en la naciente literatura vernácula castellana de principios del siglo XIII y asociados, por lo tanto, a una heroicidad clerical que las distingue por su protagonismo de otras figuras femeninas literarias. Su identidad, en este sentido, se configura a partir de un ideal antes normativo que descriptivo, basado en la ejemplaridad propia del “mester de clerecía” castellano como escuela literaria. El estudio de su voz –en especial de su debilidad– no deja de relevar, sin embargo, las paradojas constitutivas de la visión religiosa tradicional acerca de las mujeres en el período y la posibilidad de que estas tengan una voz propia y particular.

Esa debilidad, que acalla la voz de Luciana cuando es dada por muerta y que equipara la voz orante de Tarsiana a la de otras mártires cuando cree que va a morir, se vuelve imagen de la fortaleza femenina cristiana en la defensa de la castidad a pesar del acoso masculino constante y los sufrimientos que ello conlleva. Es una voz, en definitiva, supeditada al control y la escucha masculina: de padres, maridos, poderes religiosos y públicos embelesados por esa voz tan débil como atrapante; una voz que expresa las contradicciones de una identidad femenina manifiesta generalmente desde lo visual,



pero que también presenta matices destacados a través del sentido del oído y su importancia en la Edad Media.

\*\*\*

## Fuentes

ANÓNIMO. *Libro de Apolonio*. ZUBILLAGA, Carina (ed.). *Poesía narrativa clerical en su contexto manuscrito. Estudio y edición del Ms. Esc. K-III-4 ("Libro de Apolonio", "Vida de Santa María Egipcíaca", "Libro de los tres reyes de Oriente")*. Buenos Aires: SECRIT, 2014.

## Bibliografía

- ARIZALETA, Amaia. "La transmisión del saber médico: *Libro de Alexandre* y *Libro de Apolonio*". En: FREIXAS, Margarita e IRISO, Silvia (eds.). *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*. Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, 2000, p. 221-231.
- BROWNLEE, Marina Scordilis. "Writing and Scripture in the *Libro de Apolonio*: The Conflation of Hagiography and Romance", *Hispanic Review*, 51.2, 1983, p. 159-174.
- CLARK, Doris. "Tarsiana's Riddles in the *Libro de Apolonio*". En: DEYERMOND, A. D. (ed.). *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*. London: Tamesis, 1976, p. 31-43.
- DESING, Matthew V. "De pan y de tesoro": Sacrament in the *Libro de Apolonio*", *La Corónica*, 40.2, 2012, p. 93-120.
- DEVOTO, Daniel. "Dos notas sobre el *Libro de Apolonio*", *Bulletin Hispanique*, LXXIV, 1972, p. 291-330.
- DEYERMOND, Alan. "Emoción y ética en el *Libro de Apolonio*", *Vox Romanica*, 48, 1989, p. 153-164.
- DEYERMOND, Alan. "Secretos de Oriente, secretos de mujeres: los saberes prohibidos en la literatura medieval castellana". En: LACARRA, María Jesús y Paredes, Juan (eds.). *El cuento oriental en Occidente*. Madrid: Ed. Comares, Fundación Euroárabe de Altos Estudios, 2006, p. 61-94.
- DÍAZ MARROQUÍN, Lucía. *La retórica de los afectos*. Kassel: Reichenberger, 2008.
- DÍAZ MARROQUÍN, Lucía. "Afectos y pasiones en tratados de retórica y técnica vocal. Del *stile rappresentativo* al *bel canto*", *Boletín do Museo de Belas Artes da Coruña*, 1, 2015, p. 115-125.
- LACARRA, María Jesús. "Amor, música y melancolía en el *Libro de Apolonio*". En: BELTRÁN, Vicente (ed.). *Actas del Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Barcelona: PPU, 1988, p. 369-379.
- MONEDERO, Carmen (ed.). *Libro de Apolonio*. Madrid: Castalia, 1987.
- MUSGRAVE, J. C. "Tarsiana and Juglaría in the *Libro de Apolonio*". En: DEYERMOND, Alan (ed.). *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*. London: Tamesis, 1976, p. 129-138.
- NICHOLS, Stephen G. "Prologue". In: NICHOLS, Stephen G., KABLITZ, Andreas and CALHOUN, Alison (eds.). *Rethinking the Medieval Senses*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008, p. vii-x.



Gerardo FABIÁN RODRÍGUEZ, Gisela CORONADO SCHWINDT (orgs.). *Mirabilia 29 (2019/2)*

*Senses and sensibilities in classical and medieval worlds*

*Sentidos e sensibilidades nos mundos clássico e medieval*

*Los sentidos y las sensibilidades em los mundos clássico y medieval*

Jun-Dez 2019/ISSN 1676-5818

PHIPPS, Carolyn Calvert. “El incesto, las adivinanzas y la música: diseños de la geminación en el *Libro de Apolonio*”, *El Crotalón: Anuario de Filología Española*, 1, 1984, p. 807-818.

PORRAS, G. Yuri. “El mal de amores y las canciones en las primeras dos Celestinas (estudio y confluencias)”, *Confluencia*, 24.1, 2008, p. 139-151.

RICO, Francisco. “La clerecía del mester”, *Hispanic Review*, 53, 1985, p. 1-23 y 127-150.

SIVIERO, Donatella. “Mujeres y juglaría en la Edad Media hispánica: algunos aspectos”, *Medievalia*, 15, 2012, p. 127-142.

SURTZ, Ronald E. “The Spanish *Libro de Apolonio* and Medieval Hagiography”, *Medioevo Romanzo*, 7, 1980, p. 328-341.

WEISS, Julian. *The “Mester de Clerecía”: Intellectuals and Ideologies in Thirteenth-Century Castile*. Woodbridge: Tamesis, 2006.