

LITERATURA MEDIEVAL

Volume III

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

© 1993, **EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte
Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: EDIÇÕES COSMOS

1ª edição: Maio de 1993
Depósito Legal: 63840/93
ISBN: 972-8081-06-5

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa
Telefones: 795 51 40 (6 linhas)
Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMOS

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa
Telefones: 342 20 50 • 346 82 01
Fax: 347 82 55

Orfeo en la Edad Media Española

Jacques Joset

Université de Liège

El fascinante mito de Orfeo ha suscitado una ingente cantidad de estudios eruditos que hacen el inventario de su permanencia en las literaturas europeas y perfilan su evolución¹. Sin embargo, como ocurre en muchos otros casos semejantes, parece que la atención de los comparatistas se haya desviado de la Península ibérica a la hora de valorar su presencia en la literatura medieval. Así en el, por lo demás interesante, estudio de conjunto de John Block Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*², tan sólo se mencionan dos breves textos de procedencia española, uno de Juan Gil de Zamora y otro de Alfonso X, confinados en discretas notas finales³.

Sin pretender que la cosecha de Orfeos españoles sea tan abundante que la de «Orphée» franceses, no es tan escasa como para merecer este menosprecio. Trataremos de remediar esta injusticia a base de una primera encuesta indicativa, es decir no exhaustiva.

Según Friedman, las fuentes medievales del mito de Orfeo son fundamentalmente cuatro: el canto VI de la *Eneida* (vv. 637ss.) de Virgilio, el canto IV de las *Geórgicas* (vv. 530-559) del mismo, los libros X y XI de *Las metamorfosis* de Ovidio y el metro XII de la *De Consolatione Philosophiae* de Boecio⁴. Durante la Edad Media, la historia de Orfeo y Eurídice sufrió un doble proceso transformativo: por una parte, la alegoría cristiana se apoderó de ella y, por otra, el amor cortés encontró ahí un tema de sueño.

Nos queda por examinar si la trayectoria española del mito sigue esas dos direcciones y si presenta, a la luz de los testimonios recogidos, características peculiares dignas de algún comentario.

A las fuentes aducidas (Virgilio, Ovidio, Boecio), el hispanista agregará las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla aunque la mención de Orfeo sea más bien breve: el personaje mitológico sólo desempeña el papel de transmisor y divulgador de la lira, inventada por Mercurio a partir de los huesos y nervios de animales, encontrados a orillas del Nilo. Isidoro recoge también la tradición que hace de Orfeo el músico por antonomasia:

Lyram primum a Mercurio inventam fuisse dicunt, hoc modo [...]; ad cuius speciem Mercurius lyram fecit et Orpheo traditi, qui eius rei maxime erat studiosus⁵.

La primera irrupción algo vigorosa del mito de Orfeo en las letras de Castilla corresponde, que yo sepa, a los tiempos de Alfonso el Sabio, con una sencilla mención en el *Libro de Apolonio*⁶, otra ya más desarrollada de Juan Gil de Zamora y, por fin, un relato extenso del mito en la *General Estoria*..

El autor del *Apolonio* recurre al nombre de Orfeo para encarecer el talento musical de su protagonista que está tañendo vihuela en la corte del rey Architraztres:

Todos por una boca dizién e afirmaban
que Apolo nin Orfeo mejor non violaban (190b)⁷.

Sin embargo, notemos que el manuscrito de finales del siglo XIV trae: *que apolonjo ceteo mejor non violaua*, texto evidentemente corrupto. La corrección que nos interesa fue propuesta por Carroll Marden⁸. No cabe duda de que la enmienda sea muy justificada en vista de una

tradicción que vinculaba a Apolo y Orfeo en tanto parangones de poetas y músicos⁹. La asociación venía reforzada por el hecho de que la genealogía de Orfeo más difundida en la Antigüedad y Edad Media le atribuía como padres a Apolo y Calíope¹⁰.

Juan Gil de Zamora, «el personaje más sobresaliente de la cultura franciscana en la centuria»¹¹, fue uno de esos intelectuales relacionados con la corte del Rey Sabio y, según una tradición biográfica, fue su confesor y el tutor de su hijo Sancho. Polígrafo y enciclopedista¹², escribe un *Ars musica*, conservado en un manuscrito Vaticano (Sign. H. n. 29) publicado en 1784 por M. Gerbert¹³. En esta obra, acude dos veces al mito de Orfeo inspirándose primero en las *Etimologías* de San Isidoro cuyo pasaje sobre la invención de la lira reproduce¹⁴. Luego se vale de los poderes de la música órfica en la conclusión del tratado:

Attamen musicae melodicæ praeconia mirabilia compendio recapitulantes dicimus admirantes [...] sicut de Orphoeo dicitur in fabulis, quod vocis suae modulatione arbores & nemora, montes & saxa demulcebat [...]. Item per dulces voces & cantilenas & harmonias musicas infirmis & maniaci & phrenetici ad sensum mentis, & sanitatem corporis saepius revocantur. Unde Constantinus in *Viativo* particula prima .C. de amore, qui dicitur hereos, sic dicit: dicunt alii, quod Orpheus dixerit: «Imperatores ad convivia me invitant ut ex me se delectent, ego tamen condelector ex ipsis, cum, quo velim, animos eorum flectere possim, de ira ad mansuetudinem, de tristitia ad laetitiam, de avaritia ad largitatem, de timore ad audaciam.»

(*Ars musica*, ed. cit., pp. 392-393)¹⁵

Es así como en España, desde por lo menos Juan Gil de Zamora, podrá relacionarse al personaje mitológico con las prácticas medievales de «meloterapia» y en particular con las propiedades terapéuticas de la música en los casos de *amor hereos*¹⁶. Es así también como Orfeo entra en el ámbito del amor cortés por la vía de sus aspectos mórbidos.

Como ya dije, el primer relato extenso en lengua castellana de la leyenda de Orfeo se encuentra en la *General Estoria* donde ocupa seis capítulos de la segunda parte (II, ccx-ccxv)¹⁷. Desde un principio se cita la fuente principal: «Deste Orphoeo cuenta Ovidio en el dezeno libro del segundo Libro Mayor [...]» (p. 320), es decir *Las metamorfosis*, libros X y XI¹⁸. El título del capítulo CCX focaliza el relato sobre los amores de Orfeo y Eurídice («De Orphoeo el philósopho e de Eurídize su mugier.») y al tildar al personaje de «philósopho» o, en el texto, de «sabio», los redactores de la *General Estoria* acuden a una tradición que se arraiga en la *Stromata* de Clemente de Alejandría y seguirá conformando la figura de Orfeo retratado por Dante (*Inferno*, IV, 140)¹⁹. Por otra parte, el exordio del mismo capítulo muestra que también había llegado a su conocimiento una versión muy deformada o, mejor, un eco recogido en alguna obra patrística, del *Testamento* apócrifo de Orfeo, texto helenístico de hacia 250 antes de Cristo²⁰. En efecto, la frase «fue su discipulo Museo, fijo del rey Eumolpo» menciona a Musaeus, hijo de Orfeo, según el *Testamento*, aunque «hijo» en el texto griego ya podría entenderse como «discípulo»²¹. Desde Platón, la Antigüedad clásica había vinculado a Eumolpo, Museo y Orfeo aunque de manera confusa: eran, según esta tradición, los poetas de la primera generación²².

El apócrifo sirvió al ya citado Clemente de Alejandría para cristianizar a Orfeo y fue conocido por exegetas, tales como Eusebio (*Praeparatio evangelica*), que inauguraron una tradición de la que los redactores de la *General Estoria* conocieron detalles, quizá por una glosa que distinguen claramente del texto del autor (Ovidio):

Et dize el autor que fue por unos pueblos livianos — et departe la glosa que llamó aquí el autor pueblos livianos por unas antoianças e unos espantaios que parescen en la carrera a lo que van all infierno — (p. 320)²³

La glosa remite a uno de los dos «esponedores» de Ovidio que Alfonso, según dice él mismo, tuvo a mano: los *Integumenta Ovidii* (h. 1234) de Juan de Garlandia («Maestre Johan el

Inglés») y un compendio alegórico de un «doctor de los frayres menores» (I, 91a). La misma glosa ya debía de aludir a los poderes mágicos de Orfeo, sólo latentes en el texto ovidiano:

Et trabajos' por esta razón por su saber de philosophía, e por su mágica, e por sus encantamientos e sus coniurationes de descender a los infiernos, e fizo lo. (p. 320)

La *General Estoria* lleva, pues, las huellas de otra tradición ya presente en la *Geografía* (VII, 18) de Estrabón y otros autores antiguos que hace de Orfeo un hechicero, tradición que se leerá a la luz de la interpretación cristiana de la mitología pagana:

Otrosí diz que en aquel tiempo se començaron primera mientre los theólogos de los gentiles, que dixieron falsas teologías et vanidades de sos dioses, et fizieron libros dello cuemo Orpheo, de quien vos diremos adelant, et Museo et Lino e otros. (p. 123)²⁴

La actuación de Orfeo en los infiernos sigue fundamentalmente el modelo ovidiano «traducido» con la ayuda de los procedimientos conocidos de *abreviatio*, *amplificatio* y explicación alegórica que se inspira probablemente en la «glosa», como en el caso de la interrupción del canto órfico: «todos nos apressuramos de yr a una siella» — «et siella dice aquí por la muert —» (p. 321)²⁵.

A veces la *enarratio* intenta racionalizar las maravillas del autor pagano, sustituyendo lo verosímil a la magia sospechosa y reforzando la imagen de un Orfeo filósofo. Así a la hora de relatar cómo los árboles y los animales salvajes se movían, hechizados, para escuchar el canto de Orfeo²⁶, la versión alfonsí, — ¿a la zaga de la «glosa»? — descodifica:

[...] cuenta dello ell auctor una maravilla en semeiança que diz que fueron los árboles dessas selvas, e llegaron se allí ó ell filósofo estava a oyr el canto dell, e que fizieron en ell lugar sombra quanta fue menester. Mas por estos árboles entienden se omnes de muchas maneras que vinieron a aprender de aquel filósopho. Aun dize más ell autor en esta semeiança: que allí vinieron las bestias salvaies de los montes e las aves a oyr aquel filósopho. Et esto quiere seer que por las aves se entienden los omnes más sabios, e por las bestias los otros enpos ellos, e por los árboles los otros que menos saben; et es assí que de todas naturas vinieron omnes a aprender daquel filósopho. (pp. 323-324)²⁷

Ya vimos que ciertos textos antiguos y medievales relacionaban a Orfeo con Apolo. En la *General Estoria*, éste protege a aquél contra las mujeres ciconianas que intentan matarlo:

[...] las enbargava él por su saber e sus encantamientos, et aun, segunt cuenta ell autor, quel deffendié la vertut de Phebo a quien llamavan ellos entonces dios de los filósophos (p. 324)

Es probable que aquí se confundan el «autor» y la «glosa» ya que el detalle no aparece en Ovidio²⁸. Pero se subraya una vez más los rasgos de un Orfeo filósofo, hijo del dios de los filósofos, imagen dominante que del personaje mítico quiso dar la versión alfonsí, la cual, por otra parte, se caracteriza por su sincretismo y alegorización a la zaga de un comentario previo de *Las metamorfosis*.

A finales del siglo XIV y en el XV, asistimos a una nueva resurrección del mito de Orfeo y a una vigorosa reaparición del personaje en las literaturas peninsulares. Sin embargo la poesía cancioneril lo utilizará sólo como adorno retórico. Orfeo es el músico-poeta por excelencia. Así al solicitar la ayuda póstuma de Enrique de Villena para componer la *Defunción* que le dedica, el Marqués de Santillana no teme la hipérbole:

Mas yo a ti solo me plaze llamar,
oh cítara dulce más que la de Orfeo²⁹.

Tampoco la teme cuando en la *Comedieta de Ponça* (vv.269-270), compara, por boca de la reina madre doña Leonor de Aragón, los talentos del infante don Enrique a los de Orfeo:

non me pienso Orfeo tanta perfección
obtuvo del canto, nin tal sentimiento³⁰.

Y en el *Doctrinal de privados* (vv. 113-120), Orfeo es a la música lo que Aristóteles a la filosofía, Euclides a la geometría y Tolomeo a la astronomía:

Aristóteles non creo
sintió de filosofía
.....
nin de la música Orfeo³¹.

El descenso de Orfeo a los infiernos es el referente tópico cuando se trata de llorar la muerte de la amada, como hace Pedro Manuel Ximénez de Urrea en sus «coplas porque murió una gentil mora» (vv. 61-70):

¡Oh si yo fuera Orfeo
cómo entrara
con este fuerte deseo
a sacarte do te veo
cuerpo y cara!
Y las furias infernales
pararía;
si entrase yo con mis males,
entre todos los mortales
te vería³².

Ya se ha comentado suficientemente la comparación irónica del talento musical de Calisto con el de Orfeo que hace Celestina en el auto IV de la *Tragicomedia*³³, así como la copla sobre los poderes de «La harpa de Orpheo y dulce armonía» que encabeza el poema final de Alonso de Proaza al lector de *La Celestina*³⁴. Prefiero reservar el poco espacio que me queda a la segunda relación casi completa de la leyenda de Orfeo en la Edad Media peninsular. Por supuesto, se trata del relato contado por el mismo personaje mitológico en *Lo somni* (1399) de Bernat Metge³⁵, inspirándose directamente en Ovidio y en el canto VI de la *Eneida* para la descripción del infierno³⁶.

En mi opinión, buena parte de la originalidad de esta adaptación, «uno de los fragmentos de más bella prosa de *Lo somni*, si no de toda la obra de Bernat Metge», en palabras de Martín de Riquer³⁷, se debe al uso de la narración en primera persona, quizá bajo el influjo de la estructura ficcional de la *Comedia* de Dante. Al autor ficcionalizado aparece en sueño el rey Juan I de Aragón acompañado de Tiresias y de nuestro Orfeo cuya presencia se explica por la excesiva afición del rey a la música. En efecto, una inédita inversión de la función y atributo tópico de Orfeo hace que de su lira («rota» en el texto, p. 168) sólo salgan sonidos discordantes y desagradables. Sin embargo, el Orfeo de Bernat Metge sigue siendo el sabio («de la saviesa emperò mundanal», p. 256) de la tradición que vimos, el experto en «retòrica» (que sustituye a la poesía) y en «músicha» (p. 258).

La *Genealogia deorum gentilium* de Boccaccio ayudó a nuestro autor para completar el retrato de Orfeo: de esta obra proceden el don de la lira por Mercurio («la rota, la qual a mi havia donada Mercuri», p. 258) y la transformación del instrumento en constelación («la mia rota fo col locade en lo cel entre les figuras celestials», p. 264)³⁸.

Otro rasgo trascendente del Orfeo de Bernat Metge es la cortesía, conforme a un proceso evolutivo subrayado por J. B. Friedman (cfr. *supra*, p. 1). Nada más empezar su discurso, Orfeo suelta la palabra «curialitat» (p. 258) que funciona como sello distintivo del personaje. Quien canta «alguns virelays, bal lades e cansons» (p. 262), es decir, formas de la lírica cortesana francesa que en el tiempo de Bernat Metge se introducían en Cataluña³⁹, actúa como un

«trobador». Su compañero, Tiresias, no se equivoca: ha reconocido la clase de discurso amoroso contra el cual arremete:

Tot lo delit que trobas en les paraules de Orfeu és com ha parlat de amor, e són verí a la passió del teu coratge, torbat per aquella (p. 266).

En cuanto al proceso de cristianización de la leyenda, la encontramos en la descripción del infierno, cuando, apartándose de Virgilio e inspirándose en la *Comedia* dantesca⁴⁰, introduce el limbo (p. 270). Luego el mismo Orfeo descodificará en clave cristiana los infiernos paganos: sus dioses son, a la verdad, demonios. La demostración es tanto más convincente cuanto que la propone un personaje mitológico.

Así, la evolución medieval del mito viene sintetizada en *Lo somni* donde se cruzan las principales tradiciones que configuraron la representación de Orfeo, menos la inaugurada por Boecio, que hasta ahora no hemos encontrado en España. Bernat Metge resume también el doble proceso que transforma a Orfeo en caballero cortés y cristianiza, si no la leyenda, por lo menos su sentido⁴¹.

Quisiera terminar con una nota algo misteriosa, un misterio órfico más. Los lectores del *Amadís de Gaula* quizás se acuerdan de que en el capítulo LXIX aparece fugazmente el «reposter» del rey Perión, nombrado ... Orfeo. ¿De dónde procede este nombre? El texto de Garcí Rodríguez de Montalvo no permite contestar la pregunta: es un nombre, nada más, un nombre sobre una sombra. ¿Cabría suponer que en algún relato perdido un tal caballero Orfeo tuviera unas disposiciones — poética, musical, mágica, amorosa — que justificase su nombre?

Notas

¹ La fascinación de que hablamos echa sus raíces, al parecer, en lo más hondo de nuestra humanidad y trasciende las fronteras de la cultura occidental. Relatos míticos que contienen narremas semejantes u homólogos a la leyenda de Orfeo (descenso a los infiernos / búsqueda del ser amado / doble pérdida de éste) se encuentran en las culturas amerindias y proceden, probablemente, de tradiciones de los pueblos altaicos de la Siberia oriental (véase Ana CID-ARANEDA, «Un Orfeo mapuche», in *Atenea* (Universidad de Concepción, Chile), nº 461, Primer Semestre 1990, pp. 57-83).

² John B. FRIEDMAN, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1970. Este autor desconoce, al parecer, dos trabajos pioneros: Pablo CABAÑAS, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, C.S.I.C., 1948, y William C. ATKINSON, «Orpheus with his Lute...», in *Bulletin of Hispanic Studies*, XXVI, 1949, pp. 153-163. Es de lamentar que para la literatura española, no tengamos un estudio semejante al excelente libro de Françoise JOUKOVSKI, *Orphée et ses disciples dans la poésie française et néo-latine du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1970.

³ J. B. FRIEDMAN, *op. cit.*, p. 235, notas 17 y 22.

⁴ *Id.*, p. 90.

⁵ *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive originum*, ed. W. M. LINDSAY, Oxford, 1911, III, xxii, 8. El mismo relato sobre la invención de la lira se encontrará en la *Genealogia deorum gentilium* (V, xii, ed. Vincenzo ROMANO, Bari, 1951, I, p. 245) de Boccaccio, cuya fuente sobre este punto ha de ser Rabano Mauro (las otras fuentes de la historia de Orfeo, según el mismo Boccaccio, son Lactancio, Virgilio, Fulgencio, Plinio, Solino, Estacio, Eusebio, Leoncio y un tal Teodencio).

⁶ Aquí no viene al caso disertar sobre la fecha del *Libro de Apolonio*, que situamos entre 1240 (Carmen MONEDERO, Introd. a su ed. del *Libro de Apolonio*, Madrid, Castalia, 1987, p. 15) y 1260 (Manuel ALVAR, ed. del *Libro de Apolonio*, Madrid, Fundación March y Ed. Castalia, 1976, I, p. 96).

⁷ Cito por la edición crítica de M. Alvar, II, p. 85.

⁸ C. CARROLL MARDEN, «Unos trozos oscuros del *Libro de Apolonio*», in *Revista de Filología Española*, III, 1916, p. 293.

⁹ Por otra parte, Carroll Marden (ed. del *Libro de Apolonio*, Princeton-París, Princeton University Press-Librairie Champion, 1922, II, p. 48) atestigua la comparación de Apolonio con Orfeo en Godofredo de

Viterbo, *Pantheon*, est. 44: «Surgit Apollonius facie formaque decora, / Intonuit cithara, dedit organa voce sonora, / visus eis satis est Orpheus arte bona.» (apud S. SINGER, *Apollonius aus Tyrus. Untersuchung über das Fortleben des antiken Romans in späten Zeiten*, Halle, 1895, p. 157)

¹⁰ Véanse textos en J. B. FRIEDMAN, *op. cit.*, pp. 6, 112, 122, 133, 154.

¹¹ Fernando BAÑOS VALLEJO, *La hagiografía como género literario en la Edad Media*, Oviedo, Departamento de Filología Española, 1989, p. 51.

¹² Es autor de un *De preconii Hispanie*, dedicado a Sancho (hacia 1288) [ed. M. de CASTRO y CASTRO, Madrid, 1955], de un *Prosdion o Tractatus de accentu* (¿hacia 1280?) [cfr. F. RICO, «Aristoteles Hispanus», in *Italia medioevale e umanistica*, X, 1967, pp. 143-164; ahora en *Textos y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 55-94] de un *Liber Mariae* [cfr. James W. MARCHAND y Spurgeon W. BALDWIN, «A Maculist at the Court of Alfonso el Sabio: Gil de Zamora's Lost Treatise on the Immaculate Conception», in , de un *Dictaminis epithalamium* (entre 1277 y 1282) [ed. de Charles FAULHABER, Pisa, Pacini Ed., 1978] y de un *Tractatus historiae canonicae et civilis sive liber illustrium personarum*. Se le atribuye una *Vita* de San Isidro Labrador, un tratado sobre la virtud de los reyes y un diccionario latino; véanse M. GERBERT, *Scriptores Ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Typis San-Blasianis, 1784, III, p. 369; Charles FAULHABER, «Retóricas clásicas y medievales en bibliotecas castellanas», in *Abaco*, IV, 1979, pp. 223-224; F. BAÑOS VALLEJO, *op. cit.*, pp. 51, 77-78, 238.

¹³ M. GERBERT, *op. cit.*, pp. 369-393.

¹⁴ «Cum regrediens Nilus in suos meatus varia in campis animalia reliquisset, relicta est etiam testudo, quae (cum esset) putrefacta, & nervi eius remansissent extenti intra concavum, percussa a Mercurio sonum dedit; & ad eius speciem lyram fecit, & tradidit Orfeo, qui huius rei maxime fuerat studiosus. Unde dicebatur eadem arte non solum feras, sed etiam saxa & silvas cantus modulatione placasse. Hunc scilicet lyram propter studii amorem & carminis laudem inter sidera locatam esse musici fabulantur, ut dicit Isidorus» (*Ars musica*, ed. cit., pp. 391-392). Compárese con el texto de las *Etym.*, III, xxii, 8, citado arriba y su continuación: «Unde existimatur eadem arte non feras tantum, sed et saxa atque silvas cantus modulatione adplicuisse. Hanc musici propter studii amorem et carminis laudem etiam inter sidera suarum fabularum commentis conlocatam esse finxerunt.»

¹⁵ M. GERBERT, *op. cit.*, p. 393, nota a, piensa que Juan Gil remite al tratado de medicina compuesto en la segunda mitad del siglo XI por Constantino Africano (o *Rheginus*), *Viaticum peregrinantis*. J. B. FRIEDMAN, *op. cit.*, pp. 158 y 235, n. 22, cita muy parcialmente esta conclusión del *Ars musica*..

¹⁶ Sobre el *amor hereos*, véase ahora Pedro M. CATEDRA, *Amor y pedagogía en la Edad media*, Salamanca, Ed. de la Universidad, 1989, pp. 57-69.

¹⁷ ALFONSO EL SABIO, *General Estoria. Segunda parte I.*, ed. Antonio G. SOLALINDE, Lloyd A. KASTEN, Víctor R. B. OELSCHLÄGER, Madrid, C.S.I.C., 1957, pp. 320-324. Citamos por esta edición agregando la acentuación. Sobre las traducciones alfonsíes de Ovidio, véanse María Rosa LIDA de MALKIEL, «La *General Estoria*: notas literarias y filológicas», in *Romance Philology*, XII, 1958-1959, pp. 111-142, y XIII, 1959-1960, pp. 1-30; Francisco RICO, *Alfonso el Sabio y la «General Estoria»*, Barcelona, Ariel, 1972, pp. 167-188; Olga T. IMPEY, «Un dechado de prosa literaria alfonsí: el relato cronístico de los amores de Dido», in *Romance Philology*, XXXIV, 1980-1981, pp. 1-27 (en la n. 2 de ese trabajo, se encontrará una bibliografía sobre el tema); Germán ORDUNA, «La 'estoria' de Acteón: Ovidio y la *General Estoria* alfonsí», in *Letras* (Buenos Aires), XI-XII, dic. 1984-abril 1985, pp. 134-140, y, sobre todo para nuestro asunto, James R. CHATHAM, «A Thirteenth-Century Spanish Version of the Orpheus Myth», in *Romance Notes*, X, 1968, pp. 180-185.

¹⁸ J. R. CHATHAM, *art. cit.*, p. 185, observa con razón: «An obvious understatement occurs in the account of the death of Orpheus, which is found in Book XI of Ovid's *Metamorphoses*, although Alfonso cites as his sources for the story of Orpheus only Book X.»

¹⁹ Cfr. J. B. FRIEDMAN, *op. cit.*, pp. 33-34. Para Tomás de Aquino también: «Orpheus iste fuit unus de primis philosophis qui erant quasi poetae theologae.» (*Comm. de anima*, ed. P.F. ANGELI, Torino, 1959, I, lect. 12).

²⁰ Cfr. J. B. FRIEDMAN, *op. cit.*, p. 13.

²¹ *Id.*, p. 24.

²² Para Platón, Museo era el padre de Eumolpo y el hijo de Orfeo. Pero para Eusebio (*Praeparatio evangelica*, ed. DINSORF, Leipzig, 1807, p. 499), Museo, identificado con Moisés, fue el maestro de Orfeo; cfr. F. JOUKOVSKI, *op. cit.*, p. 114, n. 1.

²³ Cfr. *Metamorfosis*, X, 14: «Perque leves populos simulacraque functa sepulcro».

²⁴ Cfr. J. R. CHATHAM, *art. cit.*, p. 183.

²⁵ *Metamorfosis*, X, 33: «Serius aut citius sedem properamus ad unam».

²⁶ *Metamorfosis*, XI, 1-2: «Carmine dum tali silvas animosque ferarum/ Threicius vates et saxa sequentia ducit.»

²⁷ Se encontrará una alegorización de la misma clase en el *Convivio* (II, i) de Dante que acudió a un comentario de *Las metamorfosis* semejante a la fuente de Alfonso X; cfr. Julius WILHEM, «Orpheus bei Dante», in *Medieval Aevum Romanicum*, XXXII, 1963, pp. 397-406.

²⁸ Sin embargo, la *amplificatio* pudo surgir a partir de *Met.*, XI, 7-8: «[...] et hastam/ Vatis Apollinei vocalia misit in ora.»

²⁹ Iñigo LOPEZ DE MENDOZA, *Defunción de don Enrique de Villena*, ed. M.P.A. KERKHOF, El Haya, M. Nijhoff, 1977, vv. 17-18.

³⁰ Marqués de SANTILLANA, *Comedieta de Ponça. Sonetos «al itálico modo»*, ed. de Maxim P. A. M. KERKHOF, Madrid, Cátedra, 1986, p. 260.

³¹ *Obras de don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*, ed. José AMADOR DE LOS RIOS, Madrid, 1852. William C. ATKINSON, *art. cit.*, p. 159, señala que el Marqués de Santillana vuelve a mencionar la leyenda de Orfeo en el *Infierno de los enamorados* («Heuródize con Orfeo / vimos en una mansión», vv. 423-424) y en *Bias contra fortuna*. Apunta, sin comentar, su aparición en el *Laberinto de fortuna* (120cd) de Juan de Mena: «mostróse la farpa que Orpheo tañía / quando al infierno lo traxo el amor» (ed. Louise VASVARI FAIBERG, Madrid, Alhambra, 1976, p. 141). No se trata sino de un miembro tópico de una enumeración erudita.

³² Pedro Manuel XIMÉNEZ DE URREA, *Cancionero*, ed. Martín VILLAR, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1878, pp. 190-195.

³³ Fernando de ROJAS, *La Celestina*, ed. Dorothy S. SEVERIN, Madrid, Cátedra, 1988², p. 167.

³⁴ Véanse Dorothy S. SEVERIN, «Calisto and the Orphic Music», in *Studies in Honor of Stephen Gilman*, Newark, Juan de la Cuesta, 1983, pp. 1-5; Jacques JOSET, «*Dulcis amari tudo*: una isotopía descuidada de *La Celestina*», por aparecer en las *Actas del Coloquio sobre la literatura del Siglo XV*, Valencia, 29-31 de octubre de 1990.

³⁵ Quizá exagera un tanto Martín de Riquer cuando escribe: «En estas excelentes páginas se da una de las primeras manifestaciones en lengua vulgar de la fábula de Orfeo, que tantas y tan diversas veces se repetirá, en prosa y en verso, en las literaturas romances de los siglos XV al XVII, sobre todo a partir de Poliziano.» (*Obras de Bernat Metge*, ed. crítica, traducción, notas y prólogo de Martín de RIQUER, Barcelona, Universidad, 1959, p. *159). La versión alfonsí parece ser la «madre» de todas, por supuesto en el sentido metafórico, no en el genético.

³⁶ Bernat Metge no se inspiró en el famoso *Metro XII* del *De Consolatione Philosophiae* (derivado del episodio órfico del *De natura deorum* de Fulgencio), que fue, sin embargo, una fuente importante de *Lo somni* (véase Antonio VILANOVA, «La génesis de *Lo somni* de Bernat Metge», in *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXVI, 1957-1958, pp. 123-156, en particular pp. 139-140).

³⁷ *Op. cit.*, p. *159.

³⁸ Martín de RIQUER, *op. cit.*, p. 260, n. 1, señaló hipotéticamente el influjo de Boccaccio en el detalle de la persecución de Eurídice por el pastor Aristeo. Las citas que aducimos a continuación confirman la hipótesis del filólogo barcelonés: para el don de la lira, véase *supra*, p. 2, n. 4; comp. para el origen de la constelación: «Lyra autem, dicit Rabanus, in celum assumpta et inter alias celestes ymagines locata est.» (BOCCACCIO, *op. cit.*, II, p. 244); v. q. San Isidoro, *Etym.*, III, xxiii, 9, citado *supra*, p. 4, n. 13). Sin embargo, Antonio VILANOVA, *art. cit.*, pp. 123-156, había descartado, con prudencia, la influencia de la obra mitológica de Boccaccio: «Y aunque no parece haber tenido presente el texto del *De genealogiis deorum gentilium* de Boccaccio, que posiblemente conocía, [...]» (p. 140). A. Vilanova no tomó en cuenta las «coincidencias» textuales que acabamos de registrar.

³⁹ M. de RIQUER, *ed. cit.*, p. 263, n. 8.

⁴⁰ *Id.*, pp. *157-158 y 271, n. 17.

⁴¹ Pero, como ha notado Martín de Riquer, Bernat Metge «no busca en el mito de Orfeo una enseñanza moral ni una aplicación esotérica, sino que ha reparado en la belleza de esta fábula, símbolo precisamente del poder de la poesía.» (*ed. cit.*, p. *159).