Zeitschrift: Vox Romanica
Herausgeber: Collegium Romanicum Helvetiorum
Band: 48 (1989)

Artikel: De Apolo a Orfeo : a propósito del Libro de Apolonio
Autor: Aivar, Carlos
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-37945

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

De Apolo a Orfeo.
A propósito del *Libro de Apolonio*

El *Libro de Apolonio* sobresale por la importancia que concede no sólo a la actividad musical, sino también a los conocimientos de esa materia que tienen los protagonistas[1] y que parecen ser exclusivos de Luciana, Apolonio y Tarsiana cumplido ejemplo de perfección y rectitud.

Se ha señalado en alguna ocasión que ese aprecio por la música lleva al autor de la versión en cuaderna vía a mantener una actitud complaciente con los juglares[2] y a no censurar la actividad de la juglaresa, en contra de lo habitual en la época[3].

Naturalmente, hay que distinguir entre la actuación de Luciana y Apolonio, que se desarrolla en el ámbito más restringido de la corte, y el mester de Tarsiana, que tiene lugar en la calle, principalmente. No obstante, en el caso de las dos damas parece existir una común justificación ética y moral: el deseo de alejar la tristeza de los corazones ajenos. Luciana ha reavivado el dolor en Apolonio, y para apaciguar el sufrimiento que ha suscitado recurre a la música:

> Aguisósse la dueña, fiziéronle logar;
> tempró bien la vihuela en un son natural;
> dexó caer el manto, parós' en un brial:
> començó una laude, homne non vïo tal. (estr. 178)

Tarsiana, quince años más tarde[4] repite la misma escena, siguiendo los ruegos de Antinágoras:

> Más aún, te lo ruego, en amor te lo pido,
> tornes a él e mete hí el tu son complido,
> si tú bien entendieres e yo bien só creído
> que querrá Dios que seya por el tu son guarido. (estr. 501)

[1] Cfr. D. Devoto, «Dos notas sobre el *Libro de Apolonio*», en *BHisp.*, LXXIV, (1972) 291 – 330; la primera nota está dedicada al «Fondo y vocabulario musical del Poema».

[2] Así, A. D. Deyermond, «Mester es sen peccado», en *RF*, LXXVII (1965) 111 – 116; por el contrario, véanse las matizaciones de J. C. Musgrave, «Tarsiana and *Juglaría* in the *Libro de Apolonio*», en *Medieval Hispanic Studies presented to R. Hamilton*, ed. by A. D. Deyermond. Londres, 1976, p. 129 – 138.

[3] Es innecesario indicar que la animadversión contra los juglares recorre todos los textos serios de la Edad Media; la bibliografía sobre los juglares es muy abundante; me limitaré a citar los libros clásicos de E. Faral, *Les jongleurs en France au Moyen Age*. Paris, 1910; R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*. Madrid, 1957; y el estudio reciente de L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*. Roma-Bari, 1988.

[4] estr. 348d. Cito el *Libro de Apolonio* según la edición de M. Alvar, 3 vols. Madrid, 1976 (a partir de ahora: Alvar, II).

El recuerdo del *Penitencial* de Tomás de Cabham es inevitable. En el famoso texto, el que luego sería obispo de Canterbury, escribe a finales del siglo XIII, pocos años después de nuestro anónimo autor:

> Tria sunt histrionum genera. Quidam transformant et transfigurant corpora sua per turpes saltus et per turpes gestus, vel denudando se turpiter, vel induendo horribiles larvas, et omnes tales damnabiles sunt, nisi reliquerint officia sua. Sunt etiam alii qui nihil operantur, sed criminose agunt, non habentes certum domicilium, sed sequuntur curias magnatum et dicunt opprobia et ignominias de absentibus ut placeant aliis. Tales etiam damnabiles sunt [...] Est etiam tertium genus histrionum qui habent instrumenta musica ad delectandum homines, et talium sunt duo genera. Quidam enim frequentant publicas potationes et lascivas congregationes, et cantant ibi diversas cantilenas ut moveant homines ad lasciviam, et tales sunt damnabiles sicut alii. Sunt autem alii, qui dicuntur ioculatores, qui cantant gesta principum et vitam sanctorum, et faciunt solatia hominibus vel in aegritudinibus suis vel in angustiis, et non faciunt innumeras turpidines sicut faciunt saltatores et saltatrices et alii qui ludunt in imaginibus inhonestis et faciunt videri quasi quaedam fantasmata per incantationes vel alio modo. Si autem non faciunt talia, sed cantant in instrumentis suis gesta principum et alia talia utilia ut faciant solatia hominibus, sicut supradictum est, bene possunt sustineri tales ...[5]

[Son tres las clases de histriones. Unos, que transfiguran y transforman sus cuerpos mediante saltos y gestos vergonzosos, o desnudándose vergonzosamente, o llevando horribles máscaras: todos ellos son condenables, a no ser que abandonen su actividad. Hay otros que en nada trabajan y que viven en la delincuencia, sin tener un domicilio cierto, sino que siguen las cortes de los nobles, y dicen oprobios e ignominias de los ausentes, para agradar a los demás: éstos también son condenables [...] Hay además un tercer tipo de histriones que llevan instrumentos musicales para deleitar a los hombres; éstos son de dos clases: unos, que frecuentan los lugares públicos de bebida y las reuniones lascivas, cantando allí cantos variados para mover a los hombres a la lascivia: éstos, son condenables, como los anteriores. Hay otros, a los que llaman juglares, que cantan los hechos de los nobles y la vida de los santos, que dan solaz a los hombres en la amargura o en la tristeza, y no cometen actos vergonzosos como los saltadores y las saltadoras y los que actúan con aspecto deshonesto y aparentan ser casi fantasmas por encantos o de cualquier otro modo. Si no lo hacen, sino que cantan con sus instrumentos las hazañas de los nobles y otras cosas igualmente útiles para solazar a los hombres, tal como se ha dicho antes, bien se pueden mantener ...]

Y del mismo modo, podía haberse aducido el testimonio del trovador Guiraut Riquier, pues sus palabras resultan igualmente cercanas[6].

En vista del fracaso de su primera actuación musical, Tarsiana recurrirá a otros elementos de su repertorio, y concretamente a las adivinanzas.

[5] TOMÁS DE CABHAM O DE CANTERBURY, *Summa Poenitentia;* tomo el texto de E. K. CHAMBERS, *The Medieval Stage.* 2 vol. Oxford, 1967 (1º ed. de 1903), II, Appendix G, 262 – 3.

[6] Me refiero, naturalmente a las conocidas *Suplicatio* y *Declaratio* que escribió el trovador en la corte de Alfonso X de Castilla en torno al año 1275; los textos son muy conocidos, y han sido publicados por V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, «La supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia», en *Studi Mediolatini e Volgari* XIV, (1966), 9 – 135; E. VUOLO, «Per il testo della *Supplica* di Guiraut Riquier ad Alfonso X», en *SM IX (1968, 729 – 806. Véase también,* R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y orígenes de las lenguas románicas.* Madrid, 1957. C. ALVAR, *Textos trovadorescos sobre España y Portugal.* Madrid, 1978.

El caso de Apolonio, por el contrario, es singular; como extranjero que es, podría verse identificado en el grupo de los juglares[7] aunque se ha redimido parcialmente con su habilidad en el juego de pelota. Sólo la corona podrá amansarle la tristeza, devolviéndole simbólicamente la dignidad real, que había puesto de manifiesto al escoger el lugar que le correspondía en la mesa. Luego,

fue levantando 'l rey unos tan dulces sones,
doblas e deballadas, temblantes semitones;
a todos alegraba la voz los corazones;
fue la dueña tocada de malos aguijones.
Todos por una boca dizién e afirmaban
que Apolo nin Orfeo mejor non violaban ... (estr. 189 – 190a – b)

La actuación de Apolonio ha sido musical. Así, el recuerdo de Orfeo es exacto y adecuado, y sin embargo, no aparece en las demás versiones: el anónimo versificador de la cuaderna vía puede sentirse orgulloso de la precisión con que ha utilizado el recuerdo mitológico.

La alusión a Apolo podría deberse a un juego de palabras más basado en el significante (Apolo-Apolonio) que en el significado que realmente tenía el nombre de este dios en la Edad Media, pues es uno de los miembros de la tetralogía pagana o sarracena al lado de Tervagant, Júpiter y Mahoma o de Saturno, Marte y Júpiter[8], en esa concepción, Apolo es adorado como dios de la sabiduría; pero el mismo juego se repite en casi todas las demás versiones, y desde luego, está presente en las redacciones en latin

Et ita fecit, ut discumbentes non Apollonium sed Apollinem existimarent[9].

[Y lo hizo de tal modo que los comensales lo consideraron Apolo, no Apolonio].

Y de modo similar se expresan la *Gesta Romanorum* y el incunable zaragozano:

e tanya ante el rey con tan gran dulçor, de manera que todos pensassen que no fuesse Apolonio, mas Apollo[10].

Sin embargo, ni la versión francesa[11], ni la toscana[12] que vamos a utilizar de refe-

[7] L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo,* Roma-Bari, 1988 (citado Allegri), p. 86.

[8] Pueden consultarse al respecto los repertorios de L. F. Flutre, *Table des noms propres avec toutes leurs variantes figurant dans les romans du Moyen Age écrits en français ou en provençal et actuellement publiés ou analysés.* Poitiers, 1962 o de G. D. West, *French Arthurian Prose Romances. An Index of Proper Names.* Toronto, 1978.

[9] Alvar, II, pp. 243 – 244.

[10] Alvar, II, p. 542. El texto de la *Gesta Romanorum* apenas difiere: «Pulsabat ante regem tanta dulcidine, ut omnes non Appollonium sed Appollinem crederent (Alvar, II, 542, cap. XVI).

[11] Se trata de *L'ystoire du roy Appollonius de Tire,* publicada por Ch. B. Lewis, «Die altfranzösischen Prosaversionen des Appollonius-Romans», en *RF,* XXXIV, (1915), 1 – 277 (citado a partir de ahora Lewis), 46 – 147. Este texto interesa porque surgió de un ambiente literario próximo a Adam de la Halle, el gran autor teatral del siglo XIII; al menos, esa idea es la de Lewis (por el contrario, véase E. Faral, *R,* XLIII, (1914), 443 – 445).

[12] Empleo el fragmento publicado por T. Mazzanti en «La fonte dei *Cantari di Apollonio di*

rencia[13] aluden a semejante comparación mitológica entre el público de Apolonio:

> Appollonius prist la harpe et descendi du palais et entra en ung vergier et osta se wardecorps et fist ung cappiel de flour et le mist sour son cief que il ot moult biel et moult blons. Quant il fu bien et biel appareilliés et il ot sa harpe acordée à son plaisir, il s'en repaira ou palais et vint devant le roy et sa fille et les princhés qui seoient atables et au mengier et sambloit a mervuelle bien gentilx menestrels. Ly rois dist: «Bien soit venus ly menestrel». «Sire rois, dist Appollonius grant honneur vous doinst Dieux». «Or nous esbanoiies. j. pau!», dist li rois. «Sire, moult vollentiers», dist il. Il mist le main à l'instrument et le fist sonner et puis lait sa voix aller et fist une acordance si tres melodieuse que che sambloit mieux vois d'angle que d'omme terriien, si que li rois et tout chil qui l'ooient en estoient tout esbahy et commenchierent tout à criier: «oncques mais ne fu oiie si grant melodie de vois et d'instrument»[14].

[Apolonio tomó el arpa y bajó del salón y entró en un jardín; se quitó el manto e hizo una guirnalda de flores; se la puso en la cabeza que era bella y rubia. Tras arreglarse con esmero y cuidado, y después de templar el arpa a su antojo, regresó al salón y se presentó ante el rey, su hija y los nobles que estaban sentados a la mesa comiendo, y se parecía extraordinariamente a un buen minstril. El rey dijo: «¡Sea bienvenido el ministril!» «Señor rey – le contestó Apolonio – ¡Dios os conceda gran honra!» «Deleitadnos ahora un poco», le dijo el rey. «Señor, con mucho gusto», respondió él. Tomó el instrumento y lo hizo sonar; luego, deja ir su voz, haciendo una armonía tan melodiosa que más parecía voz de ángel que de hombre mortal, de tal forma que el rey y todos cuantos lo escuchaban estaban admirados y empezaron a exclamar: «¡Nunca fue oída tan gran melodía de voz e instrumento!»]

Sin tantas concesiones a la *amplificatio,* el texto toscano también ignora cualquier comparación con las divinidades paganas:

> Apolonio glie si mise indoso [le piú belle vestimenta del Re] e misesi la corona del'oro in capo, e cominciò a sonare ed a chantare; e così cantando e sonando vene dentro ne la corte dov'era i Re e la donzela con tuta la sua giente. Quando i Re e tuti i baroni de la corte guardarono Apolonio che pareia cosí belo signiore, e udirono come egli sonava e cantava tuti si feciono grande meraviglia e quasi tuti furono ismariti i loro medesimi, e guardava l'uno l'altro per grande meraviglia e dicievano che la figliuola de Re non sa niente. Ed Apolonio, quando ebe solazata la corte, uscí di fuori e dispogliosi la vestimenta de Re[15].

[Apolonio se vistió [el más hermoso vestido del rey] y se puso la corona de oro en la cabeza y empezó a tocar y a cantar; y así, cantando y tocando, entró en la corte donde estaban el rey y la doncella con toda su gente. Cuando el rey y todos los nobles de la corte vieron a Apolonio que parecía tan buen señor, y oyeron cómo tocaba y cantaba, todos se admiraron, y casi todos estaban sorprendidos: se miraban unos a otros maravillados y decían que la hija del rey no sabe nada. Apolonio, tras solazar a la corte, salió fuera y se despojó del vestido del rey].

Extraña más el silencio si se tienen en cuenta las circunstancias culturales del momento en que se produjeron estas dos versiones, cuando los personajes mitológicos

Tiro, di Antonio Pucci», en *Convivium,* XXVI, (1958), 315 – 326; el texto que nos interesa se encuentra en las p. 321 – 326 (citado a partir de ahora MAZZANTI).

[13] Tanto en el caso del texto francés, como en el del toscano y en el del *Libro de Apolonio,* destaca la utilización de fuentes cultas, en latín, y el destino final de la obra, que se dirige a un público con menor preparación intelectual, pues en principio desconoce la lengua de los «clérigos». La obra francesa y la versión toscana son de finales del siglo XIII o de muy principios del siglo XIV.

[14] LEWIS, p. 71.

[15] MAZZANTI, p. 325.

se consideraban habitantes de pleno derecho del mundo literario. En todo caso, parece obvio que la tradición francesa o italiana tenían preparado el terreno para este tipo de alusiones: bastará recordar que la continuación del *Roman de la Rose* llevada a cabo por Jean de Meun es de la misma época que la elaboración francesa en prosa de la historia de Apolonio; por otra parte, Dante era contemporáneo del texto toscano. Quizás sea lícito deducir que los autores francés y toscano tenían una formación literaria muy inferior a la de los escritores citados, hecho que no dudará nadie; pero parece también que su nivel debía estar muy por debajo de la preparación mitológica del anónimo poeta castellano.

Tenemos, pues, que algunas versiones aluden a Apolo haciéndose eco del texto latino. Sin embargo, el *Libro de Apolonio* alude a Orfeo y al hacerlo coincide con Godofredo de Viterbo:

Surgit Apollonius facie formaque decora
intonuit cithara dedit organa voce sonora
visus eis satis est Orpheus arte bona[16].

[Aparece Apolonio y adorna su rostro y su aspecto; templa la cítara y entona con voz sonora. Bien parece a muchos de ellos que sea Orfeo, por su buen arte].

Por el contrario, en el *Pantheon* no se alude a Apolo, y las relaciones textuales entre esta obra latina y el poema castellano son inexistentes[17]. Hay que aceptar, en definitiva, que Orfeo es aportación personal del poeta castellano, buen conocedor de la teoría y práctica musicales.

Si Orfeo es considerado durante la Edad Media como el mayor de los músicos, capaz de visitar el Hades y de salvar a Eurídice gracias a los sonidos de su intrumento – y el recuerdo de Boecio es inevitable –, no sorprenderá que a él se refiera el autor del *Libro de Apolonio,* pero sorprende que los demás autores – incluyendo a los latinos – no lo tuvieran presente como término de la comparación y forma de encomiar la habilidad del rey de Tiro.

Sólo se podría justificar este silencio si la actividad desarrollada por Apolonio en la corte de Architrastres no coincidiera exactamente con las habilidades de Orfeo; o dicho de otro modo, si en la actuación de Apolonio en los textos originales la música sólo constituía una parte del repertorio, la presencia de Orfeo estaría poco justificada, a la vez que se comprendería mucho mejor que fuera Apolo el dios invocado, por su fama como protector de la sabiduría en general y de las artes escénicas en particular[18].

[16] S. Singer, *Apollonius von Tyrus. Untersuchungen über das Fortleben des antiken Romans in spätern Zeiten.* Halle a. S., 1895 [Tübingen, 1974], cap. 4; p. 150 y ss. Migne en *P. L.,* vol. CXCVIII, col. 871 y ss. no publica la parte del *Pantheon* que ahora nos interesa, y remite a la edición de L. A. Muratori. El texto citado aparece en la edición de Singer, p. 157, estr. 44.

[17] Cf. E. Klebs, *Die Erzählung von Apollonius aus Tyrus. Eine geschichtliche Untersuchung über ihre lateinische Urform und ihre späteren Bearbeitungen,* Berlin, 1899. (Citado a partir de ahora como Klebs), p. 384 – 411. Singer, p. 150 y ss.

[18] Asi, S. Isidoro, *Etymologiarum,* XVIII, LI: «Quid quo patrono agatur. Et est plane in arti-

Volvamos al texto latino en busca de la solución, y de nuevas cuestiones:

Discumbentes una cum rege in laude clamare coeperunt et dicere ‹non potest melius, non potest dulcius!› Post haec deponens lyram ingreditur in comico habitu et mirabili manu et saltu inauditas actiones expressit, post haec induit tragicum: et nihilominus admirabiliter complacuit ita, ut omnes amici regis et hoc se numquam audisse testarentur nec vidisse[19].

[Los comensales y el rey empezaron a alabarlo y a decir «no puede ser mejor, no puede ser más dulce». Luego, dejando la lira, entró vestido de cómico y llevó a cabo acciones inauditas de forma admirable, con la mano y saltando; después de esto, lo hizo como actor trágico: y de modo no menos admirable agradó así, que todos los amigos del rey y el mismo rey atestiguaban que nunca habían oído ni visto nada semejante.]

Después de cantar, Apolonio abandona la lira y lleva a cabo un repertorio cómico con gestos y saltos; al terminar esta parte del espectáculo, emprende una actuación trágica. El repertorio es el de un actor consumado, y no sólo el de un intérprete de poesía lírica. Apolonio ha demostrado ser, a la vez, *cantor, actor* e *histrio;* es el recuerdo de lo que fue la época áurea del teatro greco-latino[20].

Ni en el incunable castellano, ni en la *Gesta Romanorum se* recoge una referencia semejante a la actuación de Apolonio; tras los elogios, todos se despiden:

E los que estavan con el rey dixieron que nunqua havían visto ni oído cosa mejor[21].

Por el contrario, la versión francesa, inclinada a las ampliaciones y por tanto dispuesta a suministrar abundantes detalles, describe con mayor exactitud la actuación del rey de Tiro:

Appollonius mist jus le harpe et commencha a canter canchons et dire fabliaux, ystoires et romans de rois, de ducz et de princhés, et ly avenoit trop bien quanquez il faisoit car il estoit a mervellez gracieux en tous ses dis et en ses fais[22].

[Apolonio dejó el arpa y empezó a cantar canciones y a decir Fabliaux, historias y narraciones de reyes, de duques y de nobles, y le quedaba muy bien todo lo que hacía, pues era sorprendentemente agradable en todos sus hechos y sus dichos].

Realmente, se trata del repertorio de un juglar, que tras la música y la lírica pasa a la narración. De *cantor* se ha convertido en *actor;* sin embargo, el autor de esta versión ha tenido cuidado de no aludir a otras actividades más emparentadas con los juglares de menor rango: el *histrio* no cabe en la noble figura de Apolonio, aunque

bus scenicis Liberi et Veneris patrocinium, quae privata et propia sunt scenae, de gestu et corporis fluxu. Nam mollitiam Libero et Veneri inmolabant, illi per sexum, illi per luxum dissoluti: quae vero ibi vocibus et modis et organis et lyris transiguntur, Apollines et Musas et Minervas et Mercurios patronos habent». (ed. de W. M. Lindsay, vol. II, Oxford, 1971; 1ª ed. 1911).

[19] Alvar, II, p. 244, cap. XVI.

[20] Cf. W. Beare, *The Roman Stage,* 1950. (Utilizo la traducción italiana, *I Romani a teatro.* Roma-Bari, 1986).

[21] Alvar, II, p. 542. Apenas hay diferencias con el texto latino de la *Gesta Romanorum:* «Discumbentes cum rege dixerunt, quod nunquam melius audissent nec vidissent» (Alvar, II, p. 542, cap. XVI).

[22] Lewis, p. 71 – 72.

el recuerdo del texto latino se conserva – con otro significado – en la calificación de *gracieux* que le concede la reelaboración francesa.

Según la versión toscana,

> Apolonio, quando ebe solazata la corte, uscí di fuori e dispogliosi le vestimenta de Re [...]; e tornò ne la corte sonando e cantando sí dolciemente che quelo di prima non era paruto loro niente apo' questa altra volta[23].

[Tras solazar a la corte, Apolonio salió fuera y se despojó del vestido del rey [...]; regresó a la corte tocando y cantando con tanta dulzura que lo del principio no les pareció nada en comparación con lo de esta vez.]

Dejaré al margen algunos aspectos que afectan a las distintas ramas de la tradición textual, como sería el de la corona del rey o la guirnalda de flores, que obligará a Apolonio a salir del palacio para trenzarla o le obligará a permanecer en el salón a la espera del presente regio. Tampoco quiero entrar ahora en cuestiones tan discutidas como la de la existencia del teatro en la Edad Media, y las características del mismo[24], sobre todo en lo que respecta a España[25].

Creo que estamos ante uno de los pasos que han resultado más difíciles de comprender y traducir a los autores de las distintas versiones medievales. El *comico habitu* ha hecho que Apolonio se transformara sin mayores problemas en un «ministril», y se le han adjudicado las actividades propias de este género de juglares, o – como en el caso castellano – se ha omitido por completo, sin duda para evitar equívocos incómodos. Por el contrario, ningún texto ha sabido qué hacer con el *tragicum* latino. No extraña; la situación de estos géneros teatrales en el siglo XIII era muy precaria[26], bastará considerar las definiciones que de ellos da Alfonso X[27]:

> Comedia tanto quiere ser como saber que fabla del mantenimiento de las cibdades et de las villas et de los pueblos et tiran estas razones daquellos sabios al saber de la retorica que es sciencia de fazer al omne ser bien razonado[28].

[23] MAZZANTI, p. 325.

[24] Cf. C. J. STRATMAN, *Bibliography of Mediaeval Drama* 2ª ed. 2 vols. New York, 1972. Para aspectos más puntuales, véase el libro clásico de E. K. CHAMBERS, *The Medieval Stage*. 2 vol. Oxford, 1967 (1º ed. de 1903); W. TYDEMAN, *The Theatre in the Middle Ages. Western European Stage Conditions, c. 800 – 1576*. Cambridge, 1978 y el útil libro de Allegri, ya citado.

[25] F. LÁZARO CARRETER, *Teatro medieval*. 2ª ed. Madrid, 1965; H. LÓPEZ MORALES, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*. Madrid, 1968. R. E. SURTZ ha publicado una colección de textos en *Teatro castellano medieval*. Madrid, 1987.

[26] Sólo tengo noticia de dos manuscritos anteriores al siglo XIV de obras dramáticas clásicas conservados en bibliotecas españolas: en ambos casos se trata de comedias de Terencio en latín (Biblioteca de Cataluña, ms. 1742 y Biblioteca Nacional de Madrid, ms. Vit. 5 – 4). La importancia de Terencio es bien conocida, así como la deuda de la Escuela con el autor latino; véase el minucioso trabajo de C. VILLA, *La «lectura Terentii»*, vol. I. Padua, 1984, que, aunque dirigido a Petrarca, suministra interesantes materiales.

[27] Tomo las definiciones que siguen de H. ALLEN VAN SCOY, *A Dictionary of Old Spanish Terms Defined in the Works of Alfonso X*, ed. por I. A. CORFIS. Madison, 1986.

[28] *General Estoria*, IV. VAN SCOY, s. v. *Comedia*.

De acuerdo con esa definición, *cómico* será

> Maestro que da enssennamiento de mantenimiento et comedia las razones dello puestas en escripto[29],

Y de forma similar, *tragedia*

> quiere dezir tanto como razon de reprehendimiento de malas costumbres[30],

A la vez que el *traiedo* es el

> maestro que compone el libro et traiedia por la materia del quel faze[31].

En cierta manera, Apolonio podía presentarse como un cómico y un trágico, pero el público medieval no pudo llegar a entenderlo, y lo prefirió como simple juglar, o lo ennobleció convirtiéndolo en músico, superior a Apolo y a Orfeo, y así lo hizo el culto poeta castellano, dejando lejos a los juglares*.

Universidad de Alcalá *Carlos Alvar*

[29] *General Estoria,* IV. Van Scoy, s. v. *Comico.*
[30] *General Estoria,* IV. Van Scoy, s. v. *Tragedia.*
[31] *General Estoria,* IV. Van Scoy, s. v. *Traiedo.*

*Este trabajo ha sido realizado con una ayuda de la Fundación Alexander von Humboldt.