

 (876dd048-37ba-4cf9-8757-6454e39d43c8.html)



El mite d'Orfeu en Bernat Metge i en Joan Roís de Corella: lectura comparativa¹ (876dd048-37ba-4cf9-8757-6454e39d43c8_1.html#N_1_)

Rafael Alemany

Com ja és ben sabut, Ovidi és un dels autors clàssics que va gaudir de major fortuna en les literatures europees medievals (Rand 1925; Battaglia 1965; Highet 1967, 57-69), incloses, com no podia ser d'altra manera, les ibèriques (Joset 1993) i, molt en particular, la catalana (Badia 1993a). L'aprofitament que se'n va fer fou múltiple i divers: moralitzacions, traduccions, al·legoritzacions, amplificacions retoriques... Entre les obres ovidianes que més èxit i influència arribaren a tenir en les lletres catalanes de l'edat mitjana ocupen un lloc destacat les *Metamorfosis* (Ovidi 1929-32; Ovidio 1988), monumental poema enciclopèdic sobre els mites clàssics, que, a la segona meitat del segle XV, va ser traduït al català per Francesc Alegre en una versió que Pere Miquel s'encarregava de publicar a Barcelona l'any 1494 (Vindel 1945, 152-153). Però abans d'aquesta traducció, i entre d'altres, dos distingits autors de la Corona d'Aragó, el català Bernat Metge (ca. (circa) 1343-1413) i el valencià Joan Roís de Corella (1435-1497)² (876dd048-37ba-4cf9-8757-6454e39d43c8_1.html#N_2_) ja havien mostrat el seu interès per aquesta obra del clàssic de Sulmona en haver-la aprofitat coma font concreta d'alguna de les seues obres respectives.

M'ocupe ací de la fascinant història d'Orfeu, continguda als llibres X i XI de les *Metamorfosis* d'Ovidi (principalment X, 1-86, i XI, 1-66)³ (876dd048-37ba-4cf9-8757-6454e39d43c8_1.html#N_3_), un mite àmpliament difós arreu de les més diverses cultures (Cid-Araneda 1990) i que en l'edat mitjana europea, en particular, va assolir una notabilíssima difusió (Friedman 1970). Certament no abunden els estudis sobre aquest tema en les literatures ibèriques (Cabañas 1948; Joset 1993) i, menys encara els referits a la presència d'Orfeu en les lletres catalanes medievals (Elliott 1978, Joset 1993, 104-105). La meua tria es justifica en aquesta ocasió per trobar-nos davant d'una història que, per haver estat reescrita tant per Bernat Metge com per Joan Roís de Corella, esdevé un bon material per a establir una comparació entre els *modus operandi* tan dispars d'aquests dos grans mestres de la prosa catalana d'art i les respectives concepcions literàries que se'n deriven.

La història mítica d'Orfeu que llegim als llibres i versos de les *Metamorfosis* (M. (Metamorfosis)) que ja he indicat es pot dividir en sis nuclis temàtics, els cinc primers dels quals es troben al llibre X i el sisè al llibre XI. El primer nucli (X, 1-7) tracta dels mals presagis que hom adverteix en les noces del músic Orfeu amb Eurídice, en constatar que Himeneu, divinitat de les cerimònies i dels cants nupcials, hi ha estat present amb mal gest i portant una torxa que no ha arribat a fer flama. El segon nucli (X, 8-10) tracta de la materialització d'aquests negres auguris en la mort de la recién casada, enverinada per una serp que li ha mossegat el peu mentre passejava pel camp juntament amb un grup de Nàiades. El tercer nucli (X, 11-75), el més extens i substancios de tots cinc, conté el viatge d'Orfeu a ultratomba i, alhora, permet una

subdivisió en cinc subnuclis: a) súplica d'Orfeu a les divinitats de l'altre món (X, 11-39); b) efectes màgics de la música d'Orfeu sobre els habitants d'aquell univers (X, 40-46); c) concessió condicionada del que demana Orfeu (X, 47-52); d) incompliment per part d'aquest de la condició imposada i segona mort d'Eurídice (X, 53-63) i e) intent va d'Orfeu de retornar al món dels morts (X, 64-75).

a) Orfeu, sumit en una profunda tristesa i incapaç de suportar la absència de la seua jove esposa, decideix anar a buscar-la al món del morts. Una vegada allí, alhora que executa un trist cant, explica a les divinitats d'aquell regne, Plutó i Perséfone, les raons d'amor que l'han menat a davallar-hi i els implora que restitueixen Eurídice a la vida, ja que és encara massa jove per a morir; si no li ho atorguen, demana que també li la lleven a ell mateix per poder romadre-hi.

b) Aquest sentit cant de súplica exerceix prodigiosos efectes sobre els habitants del món dels morts: per una part, fa plorar les ànimes i, fins i tot, les ferotges Eumènides; per altra, fa cessar, momentàniament, els terribles turments perpetus a què estan condemnats Tàntal, Ixió, Tició, les Bèlides i Sísif.

c) Plutó i Perséfone, fortament impactats, accedeixen a la súplica d'Orfeu, tot autoritzant que Eurídice retorne amb ell al món dels vius, sempre que aquest es comprometa a no girar-se a mirar-la mentre tots dos no hagen abandonat per complet el regne dels morts.

d) La parella inicia l'ascens, ell davant i ella darrere, respectant la condició imposada, però, quan ja estan a punt d'aconseguir eixir al món dels vius, Orfeu, incapaç de seguir reprimint per més temps la seua impaciència, no s'està de girar-se per veure Eurídice, la qual cosa provoca que aquesta caiga una altra vegada a l'abisme, davant la impotència del seu espòs per evitar-ho.

e) Orfeu pretén intentar un nou descens a l'altre món, però Caront es nega a portar-lo-hi; trist i desesperat, roman a la vora de la llacuna Estígia durant set dies sense ingerir cap aliment.

El quart nucli de la història (X, 76-85) ens informa de la decisió que, a la vista del que li havia passat, adopta el mític músic, que no és altra que retirar-se al Ródope i a l'Hemo, on, en part per evitar nous patiments, en part per fidelitat a l'esposa perduda, emprèn una vida lliure de qualsevol amor femení, tot rebutjant les diverses proposicions de què es objecte, i induint, alhora, als pobles de Tràcia a les pràctiques homosexuals amb jovenets.

El cinquè nucli temàtic —últim del llibre X— és una extensíssima seqüència (X, 86-739), susceptible de diverses subdivisions, que, en aquest cas, evitem per no resultar operatives. Al llarg d'aquest versos se'ns descriuen els prodigiosos efectes que té la música d'Orfeu sobre els animals, els arbres i les plantes, però, sobretot, s'hi inclouen diversos relats mítics de temàtica homosexual —històries de Ciparís, Ganimedes i Jacint— o misògina —narracions sobre les Propètides, Mirra o Venus, al voltant dels efectes destructius de l'amor femení.

El sisè nucli de la història ovidiana d'Orfeu (XI, 1-66) narra la fi violenta d'aquest a mans d'un grup de dones tràcies, ofeses i ansioses de venjar-se'n pel menyspreu a què ell les té sotmeses. Així doncs, després d'uns intents infructuosos a causa de les propietats singulars del cant d'Orfeu i dels sons de la seua lira, que apaivaguen l'impacte dels diferents objectes amb què les dones enfurides ataquen el músic, aquestes aconseguixen matar-lo tot produint un gran soroll, amb eines diverses, que ofega les notes musicals i els seus efectes defensius prodigiosos. Tot seguit, les dones esquarteren el cos de la seua víctima i en dispersen les parts al llarg d'indrets diferents. L'ombra d'Orfeu davalla al món dels morts on, per fi, aconseguix l'unió definitiva amb la seua estimada Eurídice.

Bernat Metge escriu *Lo somni* en 1399, una obra amb la qual assoleix les cotes més altes de la primera prosa d'art catalana i a través de la qual l'autor pretén autoexculpar-se de les imputacions de què, juntament amb altres conselleres de Joan I, havia estat objecte, fins al punt de patir un procés judicial que el dugué a la presó (Mitjà 1957-58). Com és sabut, en *Lo somni* Metge fa que, mentre dorm, se li aparega l'espectre del rei Joan I acompanyat de dos personatges mitològics de l'antiguitat: el jove músic Orfeu i el vell endeví Tirèsies, el paper dels quals no és altre que el de recordar l'excessiva afecció del rei a la música i a les arts endevinatòries, que l'han condemnat a romandre al purgatori. Doncs bé, al llibre tercer de l'obra, Orfeu conta la seua història a Metge (Metge 1959, 258-264), ensems que autor personatge de *Lo somni*.

Una comparació d'aquest relat amb el de les *Metamorfosis* d'Ovidi evidencia, d'entrada, la dependència clara del text català del llatí, sense perjudici de la influència complementària d'altres fonts⁴ (876dd048-37ba-4cf9-8757-6454e39d43c8_1.html#N_4_). Tanmateix, hi es palesen també una sèrie de trets peculiars (Elliott 1978, Joset 1993, 104-105), en els quals paga la pena que ens detinguem, en la mesura que ens informen dels pressupòsits estètics i intencionals del nostre autor.

Per a començar, el relat d'Orfeu contingut en *Lo somni* està escrit en primera persona, ja que és el mateix Orfeu qui conta a Metge la seua història, i, tal i com acabem de dir, s'incardina amb l'argument general de tota l'obra: no es tracta, doncs, d'un relat autosuficient, malgrat l'evident grau d'autonomia que posseeix, perquè la seua inclusió es justifica per exigències de la trama temàtica global de *Lo somni*.

Des del punt de vista de l'estructura el text de Metge permet distingir-hi sis parts, les dues primeres de les quals no coincideixen amb la font ovidiana, mentre que les altres quatre sí. La primera part constitueix, en realitat, un element previ a la història d'Orfeu pròpiament dita, donat que no té més funció que relacionar aquesta història amb l'argument general: després d'un canvi d'impressions entre Orfeu i Tirèsies sobre quin dels dos començarà a contar-li a Metge la seua vida, el primer resol la qüestió amb una proposta absolutament ajustada als cànons de la més acurada cortesia:

-Entre·ls volents usar de curialitat és costum que los jóvens parlen primerament, e los antichs, suplint los deffalliments de aquells, concloen. E per tal, si començaré a parlar, no·m sia imputat a ultracuydament, car solament ho faré per satisfacer a la honor de mon companyó.

(LS, 258)⁵ (876dd048-37ba-4cf9-8757-6454e39d43c8_1.html#N_5_)

La segona part, que ja pertany al relat autobiogràfic d'Orfeu, tampoc no té correspondència en les *Metamorfosis*. La seqüència de l'obra d'Ovidi en què s'al·ludeix als fets que permeten presagiar negres auguris als recién casats, Orfeu i Eurídice, desapareix del text de Metge per a ser substituïda per una altra on se'ns proporcionen les senyes d'identitat del protagonista: filiació, origen geogràfic i formació:

Apol·lo fo pare meu, e Cal·liopa ma mare, e nasquí en lo regna de Tràcia. La major part del temps de ma vida despenguí en retòricha e músicha.

(LS, 258)

Orfeu, doncs, des del principi, se'ns presenta com un individu educat, de maneres exquisides —recordem el passatge citat més amunt— i culte, instruït en les arts del Trivium com un bon curial dels temps de Bernat Metge.

Quant a la tercera part, corresponent a la mort d'Eurídice, *Lo somni* hi addiciona un nou ingredient temàtic. Així doncs, mentre que Ovidi simplement ens diu que Eurídice va ser mossegada fortuïtament per una serp quan passejava acompanyada d'un grup de Nàiades, Metge ens amplifica la seqüència amb la introducció d'un motiu procedent del llibre IV de les *Geòrgiques* (Virgili 1963, 188, vv. (versos) 453-459), tal i com ja va observar Alison G. Elliott (1978, 6), que, ensems que serveix per a subratllar l'honestat d'Eurídice i incrementar així la dimensió sentimental del relat, dóna testimoni de la cultura de l'autor, en tant que coneixedor d'altres textos llatins. Conta Orfeu:

Per sa [d'Eurídice] desventura, anant-se deportar prop la riba de un riu, ffou de libidinosa amor raquesta per Aristeu, pastor; e com ella, fugint a aquell per un prat, fos morduda e verinade en lo taló per una serp aquí amagada, encontinent morí e devallà en infern.

(LS, 258)

La quarta part correspon al viatge a l'altre món, que, en *Lo somni*, es cristianitza i s'identifica sistemàticament amb l'infern, enfront de la terminologia més diversa i pagana emprada per Ovidi: Estígia, regne de les ombres, valls de l'Avern, món de sota terra... L'accés d'Orfeu a l'infern resulta singularment fàcil, donat que, segons ens diu, «e sonant la rota, la qual a mi havia donada Mercuri, fuy tan graciós a Cerbero, porter de infern, que les dites portes me foren tantost ubertas» (LS, 259): la reacció del terrible monstre sembla ser la pròpia d'un apacible i assèptic funcionari; l'atmosfera que hi crea Metge no pretén ser especialment tenebrosa ni inquietant, per això arriba a prescindir, fins i tot, de l'al·lusió als «leues populos simulacraque functa sepulcro»⁶ (876dd048-37ba-4cf9-8757-6454e39d43c8_1.html#N_6_) que ens proporciona Ovidi (M, X, 14). Observem, per altra part, que, en la citació de Metge que acabe de reproduir, l'autor ens documenta la substitució de la lira (M, XI, 50, 52) o la cítara (M, XI, 18) clàssiques, instruments de què s'acompanya el nostre personatge en les *Metamorfosis*, per la rota dels joglars i trobadors medievals, tot fent ús d'un recurs actualitzador ben freqüent en diverses obres literàries de l'edat mitjana; això no obsta, però, perquè s'hi faci referència a Mercuri, divinitat del món clàssic, com a responsable de la donació de la lira al nostre protagonista, motiu atestat al *Genealogia deorum gentilium* de Boccaccio (Joset 1993, 104).

Dins d'aquesta mateixa quarta part, resulta interessant assenyalar com Metge no s'està d'incrementar la relació de terribles pobladors infernals que se senten impactats pel relat dels infortunis d'Orfeu i de la seua súplica per recuperar Eurídice. Mentre que en Ovidi la nòmina de personatges es limita a les ànimes (M, X, 41) i a les Eumènides (M, X, 45-46), en *Lo somni* la relació s'amplia notòriament, la qual cosa, sense perjudici de la intensificació dramàtica que hi puga aportar, esdevé un mitjà eficaç perquè Metge, conforme al seu tarannà habitual, faci exhibició, una vegada més, de la seua vasta cultura:

Mentre que jo deia aquestas paraules, Minos, Radamantus e Eacus, jutges de infern; Alletho, Thesifone e Megera, ffúries infernals; les gorgones Stennio, Euriale e Medusa; e les arpies Aelo, Occipite e Celeno, e les parques Cloto, Lachesis e Antropos, per la dolçor del meu cant, havents pietat de mi, se preseren a plorar, e ensemps cessaren exercitar lurs officis.

(LS, 260)

La resta de la quarta part o viatge: a l'infern no difereix gaire del relat de les *Metamorfosis*: sota els efectes del cant d'Orfeu, cessen els turments eterns d'Ixió, Tàntal, Tició, Sísif i les filles de Dànaus —denominació que reben ací les Bélides d'Ovidi—; Plutó i Prosèrpina accedeixen a la demanda d'Orfeu, amb la condició ja coneguda que el músic incompleix fatalment. El protagonista prega a Cèrber —en Ovidi la súplica s'adreça a Caront— que el deixi retornar a l'infern, però aquest es nega.

La cinquena part de la història d'Orfeu en *Lo somni* descriu la vida que emprèn el nostre personatge després de la segona mort d'Eurídice:

Ladoncs, clamant-me de la gran crueltat dels prínceps infernals, pugé-me'n en lo mont de Rodope; e d'aquí avant no volguí pendre muller ne amar dona del món, jatsia per moltes ne sia stat raquest. E aquí, com pus melodiosament puguí, sonant la rota, canté alguns virolays, bal·lades e cansons, loant vide lunyade de companyia de donas.

(LS, 262)

El primer que hi destaca és la supressió de la més mínima al·lusió al paper que, des de llavors, assumeix Orfeu com a incitador dels pobles de Tràcia a gaudir dels amors homosexuals amb jovenets, a diferència del que llegim en Ovidi:

Ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem
in teneros transferre mares citraque iuuentam
aetatis breue uer et primos flores.

(M, X, 83-85)

En consonància amb això, Metge suprimeix també els relats dels mites homoeròtics —Ciparís, Ganimedes i Jacint— i els que il·lustren els lamentables efectes de l'amor femení, que, com ja sabem, trobàvem tot seguit en les *Metamorfosis*. L'il·lustre prosista barceloní es limita a fer dir a Orfeu que, a partir de la seua segona desgràcia, va renunciar a les dones per a dedicar-se plenament al conreu de la seua activitat artística. I és en relació amb aquest darrer aspecte que hi assistim a una nova actualització del relat ovidià primitiu, des del punt i hora que les composicions que executa el músic, amb el so de la seua rota, pertanyen a gèneres poètics tan genuïnament medievals com el virolai, la bal·lada o la cançó (LS, 262), absolutament coetanis de Metge. Així doncs, Orfeu, esdevé una mena de «posttrobador» català baixmedieval, perfectament integrable en els paràmetres socioculturals vigents en l'època del prosista barceloní.

En darrer lloc, la sisena part de la història d'Orfeu reescrita per Bernat Metge recull l'assassinat del personatge per part d'un grup de dones venjatives, així com el posterior i definitiu reencontre d'aquest amb la seua estimada:

E yo devallí en infern, hon trobí Euridices, muller mia, ab la qual persever, e són segur que de aquí avant no la perdré.

(LS, 264)

Comptat i debatut, la història d'Orfeu en Metge fa, fonamentalment, el paper d'esplai cultista dins d'una obra la finalitat principal de la qual era la restitució —sobretot als ulls del nou monarca Martí l'Humà— de l'antic prestigi que l'autor havia perdut, ran de la seua implicació en afers foscos del cercle de funcionaris àulics de Joan I. Però aquest esplai cultista no es redueix a un pur *ornatus* més o menys gratuït, ja que, juntament amb altres seqüències de *Lo somni*, el passatge esdevenia una mostra palesa de l'elevada formació de Metge, de la seua familiaritat amb els clàssics llatins i de la seua habilitat com a estilista⁷ (876dd048-37ba-4cf9-8757-6454e39d43c8_1.html#N_7_), qualitats gens menyspreables en un individu que fins llavors s'havia guanyat la vida com a alt funcionari de la secretaria reial —responsable de la redacció acuradíssima dels documents i de la correspondència més importants que generava la corona—, i que, una vegada complida la seua condemna en presó, aspirava a reincorporar-se al seu ofici, tal i com, en efecte, aconseguí del nou rei (Badia 1984).

Més de mig segle després de *Lo somni*, el valencià Joan Roís de Corella (Chiner 1993) redacta el *Parlament en casa de Berenguer Mercader* (ant. 1469/71)⁸ (876dd048-37ba-4cf9-8757-6454e39d43c8_1.html#N_8_), una obra que inclou un total de cinc relats ovidians que Corella pretén fer-nos creure que es deuen, respectivament, al mateix Berenguer Mercader, a Joan Escrivà, a Guillem Ramon de Vilarrasa, a Lluís de Castellví i a Joan de Pròxita —tots ells tertulians de vetlades literàries—, però que, molt probablement, en l'estat d'escriptura en què hui els llegim, semblen un autèntic producte corellà (Corella 1913, 233-275; Corella 1983, 137-166)⁹ (876dd048-37ba-4cf9-8757-6454e39d43c8_1.html#N_9_). En el breu text que precedeix les cinc històries, l'autor ens indica clarament quin és l'objectiu principal d'aquestes: ni més ni menys que descriure els «naufraigs d'aquells qui... ffolament navegant» en «la tempestuosa mar de Venus», «dolorosa e miserable fi prenen» (PBM, 233)¹⁰ (876dd048-37ba-4cf9-8757-6454e39d43c8_1.html#N_10_); és a dir, una finalitat explícitament moralitzadora, que Corella es proposa d'aconseguir

mitjançant la recreació exemplar de famoses faules mitològiques de la literatura clàssica. Doncs bé, el segon relat del *Parlament*, que és atribuït a Joan Escrivà (Riquer 1993), desenvolupa de bell nou la història ovidiana d'Orfeu, que, com hem vist, Bernat Metge ja havia adaptat anteriorment.

En aquest cas el text permet una estructuració en cinc parts o nuclis temàtics: un prefaci, la mort d'Eurídice, la vida d'Orfeu després de la primera mort de la seua estimada, el descens del protagonista als regnes de Plutó i una seqüència d'enllaç amb la narració següent del *Parlament*.

En el prefaci el narrador —Joan Escrivà— ja ens adverteix del sentit didacticomoral que, en aquest cas, cal extraure de la història d'Orfeu. Tot i que el breu pròleg que Corella anteposa al conjunt de les cinc narracions del *Parlament*, al qual ja m'he referit, ja deixa meridianament clars els propòsits de l'obra, res més començar la història d'Orfeu, se'ns concreta en termes més precisos el valor didascàlic d'aquesta faula en particular. Així doncs, la llegenda d'Orfeu servirà ací d'exemple il·lustratiu d'un tema tan medieval com el de la inconsistència dels béns de fortuna i els patiments que se'n deriven per als qui se n'arriben a beneficiar en algun moment:

Mas, puix voleu aquesta largua nit se despengua en paraules que a nostra uida alguna vtilitat presenten, ab gran delit pendré plaent fatiga, reçant de Orfeu la dolorosa faula; per mostrar que, en la amarga mar de nostra abitabile terra, molt tart ho nunca ab tan pròsper vent algú nauega, que, uenint a segur port, de la aduersa fortuna defendre's pugua. E, si alguna vegada les tranquilles aygues de la sort pròspera nos conuiden que les blanques veles acomanem al arbre, és perquè més prest e ab dolor de major pèrdua, sens repar trabucant, encorregam cruel naufrag de nostres béns e persona; e, quasi semblant al dolç cant de la mortal serena, la enganosa fortuna ja més no'ns afalagua, sinó perquè, ab més gran cayguda, en trihunfo de major victòria de nosaltres trihunfe: car tant gran és l'honor del qui venç, quant és del vençut la perduda glòria. E així als mesquins la passada pròspera fortuna més atribula, e si lo ésser estat benaumentat, als entrestits més que altra dolor entresteix, cobrar la perduda benaumentura los és causa de major alegria; però, si après d'hauer-la cobrada, se leixa altra vegada perdre ¿qual dolor a tal segona pèrdua se acompara?

(PBM, 247)

La segona part de la recreació de Corella entra ja de ple en la matèria argumental de la història d'Orfeu, i se centra en la mort d'Eurídice. En aquesta versió desapareixen les referències a la filiació, origen geogràfic i formació del protagonista, així com als requeriments d'amor d'Aristeu, totes les quals Metge havia introduït novedosa. Tanmateix, s'hi inclouen una sèrie d'elements positius diversos —*locus amoenus*, bellesa, felicitat, despreocupació...—, que, per contrast, serviran per a intensificar la tragèdia quan aquesta es produeixca:

Al temps que'l gran Júpiter de natural tapiçeria la pintada terra cobre, per vn verd esmalt de florida praderia, collint odorants florides erbes, Eurúdice passejava, ab contenta reposada vida, de vagorosos pensaments en delitós oci acompanyada. Mas, perquè estat tranquille llarga durada no comporta, enujada Latessis de més tirar lo fil de tan delitós e ocios viure, dispongueren los fats la trista senyora calçiguàs una mortífera vibra; la qual, ferint lo seu delicat peu de pestilent mos, en breu espai dilatà lo mortal verí per les cubertes venes de la sua tendra persona, trametent, ans de edat perfeta, als regnes de Plutó la laugera ànima.

(PBM, 247)

El tercer nucli temàtic es refereix, en aquest cas, a la situació d'Orfeu després d'haver perdut la seua esposa: porta una vida solitària en els boscos, lliurat al cant i a fer sonar l'arpa, instrument que substitueix ací la lira —o cítara— del relat d'Ovidi i la rota del de Metge. Com ja sabem per les versions que ja hem tractat, les melodies d'Orfeu produeixen efectes extraordinaris en la natura animal i vegetal, però Corella amplifica notablement la relació de fenòmens que així ho

acrediten: els petits ocells poden reposar segurs al costat de l'àguila, la cérvola deixa de témer el lleó... i, encara més, diversos personatges mítics, de nova incorporació a la nostra història, cessen en les activitats amb què tradicionalment se'ls relaciona, embadalits pel cant del músic:

Allí escoltava Viso, oblidat de perseguir la Silla; lo rei Tereu la cruel mort de Itis vlular leixaua; Filomena e Progmès la robada virginitat no planyia.

(PBM, 248)

Al marge d'aquestes pràctiques amplificatòries, que esdevenen un tret caracteritzador de l'adaptació de Corella, cal cridar l'atenció sobre el fet que la narració del tipus de vida que porta Orfeu i dels efectes del seu cant apareixen també en les obres d'Ovidi i de Metge —per bé que amb un tractament més sintètic, sobretot en el segon autor—, però en una ubicació intratextual distinta, ja que s'inclouen tot just després de la segona mort d'Eurídice, quan ja Orfeu ha retornat de l'infern, i no de la primera, quan encara no hi ha anat. Així mateix, interessa destacar que Corella —com Metge— ha suprimit qualsevol mena d'al·lusió al tema de l'amor homosexual, així com —ara a diferència del barceloní— a la misogínia sobrevinguda d'Orfeu, motius tots dos que, com hem vist, se situaven també, tant en Ovidi com en Metge, després de la segona mort d'Eurídice. La supressió de l'assumpte de l'homosexualitat té una explicació òbvia, per esdevenir problemàtic en el context d'una pràctica literària de caràcter moralitzador en plena època medieval. Quant a l'eliminació dels motius misògins explícits potser ens trobem davant d'una opció que té plena coherència amb el posicionament general que el nostre autor sembla adoptar davant del debat medieval a favor i en contra de les dones, perquè, per a Corella, mestre de la prosa sentimental, assenyalar preventivament els patiments que comporta la passió amorosa i lamentar-se'n no implica necessàriament el blasme indiscriminat contra el gènere femení, i en això se separa del corrent misogin que representen autors catalans medievals tals com sant Vicent Ferrer, Francesc Eiximenis, el mateix Metge, Jaume Roig o, fins i tot, el poeta Ausiàs March (Archer 1997)¹¹ (876dd048-37ba-4cf9-8757-6454e39d43c8_2.html#N_11_).

La quarta part del relat corellà sobre Orfeu correspon al descens d'aquest als «regnes de Plutó» —el «món dels morts» d'Ovidi i l'«infern» de Metge. Aquesta és la seqüència argumental que més amplifica Corella, en relació amb l'original ovidià i amb la versió de Bernat Metge, tot introduint-hi diversos elements de dramatització i de sentimentalització. En primer lloc, al llarg d'aquest passatge, fa emmudir la veu del narrador Joan Escrivà, que, com ja hem dit, és qui conta tota la història, per substituir-la per tres seqüències d'intervencions en estil directe. La primera és el diàleg entre Orfeu i Caront, que es produeix quan aquest últim increpa durament al primer per gosar infringir la llei secular que només permet que el mític barquer trasllade a l'altre món morts i no pas vius:

-Torna atrás tan gossats passos, quisuulla que tu sies, ab empresa de tan gran audàcia! que ls immutables fets no permeten la mia subtil barcha grauitat de mortals ossos porte.

(PBM, 249)

Orfeu explica a Caront les seues raons, mitjançant un cant que, immediatament, exerceix els efectes màgics acostumats i fa que la naturalesa hostil que envolta l'escenari es transforme en una de plàcida, possibilitant així que el protagonista aconseguisca els seus propòsits:

Lo velocíssim riu, semblant a pereosa llacuna estaua; les aygues, segures, al so de la suau harmonia; los vlls feroços del mariner crudelíssim, ab piadoses làgrimes eren humits.

(PBM, 249)

La segona seqüència en estil directe correspon al diàleg entre Orfeu i Plutó, una vegada que el protagonista ja ha aconseguit arribar als regnes d'aquest últim. Orfeu explica al déu —més recargoladament que en les altres versions, però en termes substancialment idèntics— les raons del seu viatge i li demana la consabuda gràcia extraordinària per a Eurídice o, alternativament, la seua pròpia mort. Plutó —o, més exactament, Dídice, que és com ací apareix denominat— accedeix a atorgar el que el seu interlocutor li suplica, amb la condició que ja coneixem, en una resposta no menys retoricada:

-Als meus discordes regnes comportar no's leixa, tu, cubert de humana carn, espay de alguna tarda los teus passos hi detingués; perquè la concorde proporció del teu melodiós cant, és enemigua a les iniques leys de les mies escuras terres, en les quals sentir no's leixa sinó tristor, dolor e penes inefables. Pren la tua Erúdice, ab lamentable so de dolça armonia mèritament remuda.

(PBM, 252)

Finalment, la tercera seqüència en estil directe correspon a les paraules —sense resposta— que Orfeu dirigeix a la seua esposa, quan, ja alliberada, inicia juntament amb ell el camí de retorn al món dels vius. Es tracta d'un parlament de forta càrrega sentimental, que amplifica significativament la versió original de les *Metamorfosis* i l'adaptació de *Lo somni*, i que posseeix un alt valor il·lustratiu del quefer literari corellà (sentimentalització, intensificació dramàtica, propòsit didacticomoral, voluntat d'estil, consciència literària...):

-Los treballs que, per cobrar a tu, Eurúdice, he sofert, nouell delit a ma enamorada pensa presenten, perquè hajes vist clara esperiència, lo món, los béns, la uida, quant poch estime, que sols per veure a tu, se agués a despendre; mereixent l'audàcia del meu inflammat ànimo los Déus me sien tant fauorables, que, en les iniques terres de Plutó, en les quals eternament crueldat s'eixecuta, hi haja trobat misericòrdia. Ara só més alegre que si perduda no t'havia, perquè de major estima tenim les coses que molt cares nos costen. E més, que tu absent, me has fet conèixer de quanta vàlua és la possessió de la tua presència; mas, puix en les tenebroses terres no puch la tua bellea girar la viçiosa vista, no prengues fatigua a la mia veu sens tarda respondre, perquè, ab la ohida, sia çert segueixques los meus suaus passos.

(PBM, 253)

Curiosament, després de tots aquests desenvolupaments argumentals amplificats, el final de la història es precipita de forma un tant abrupta. Aquest desenllaç no és altre que la segona mort d'Eurídice com a conseqüència de l'incumpliment de la condició que li havia estat imposada a Orfeu de no girar-se a mirar-la fins que no hagués eixit per complet del regne de Plutó. Roís de Corella suprimeix el motiu de la mort posterior del protagonista a mans de les dones, perquè, com ja he dit més amunt, l'autor valencià elimina l'element misogin: Orfeu no ha menyspreat les dones i, per tant, aquestes no senten la necessitat de venjar-se'n. Però, a més a més, l'autor suprimeix la seqüència del final feliç que trobem als textos d'Ovidi i de Metge, en la qual Orfeu es retroba definitivament amb Eurídice en l'altra vida. Això és així perquè aquests ingredients temàtics no servien als objectius literaris del nostre autor, ja que allò que s'endevina al darrere d'aquesta i de la resta de reescriptures corellanes de les *Metamorfosis* és tota una concepció de l'amor com a font de tragèdies melodramàtiques i moralitzants, on no cap la menor expectativa de desenllaç positiu (Badia 1988 i 1993b).

La cinquena i última part d'aquesta narració corellana esdevé un pur recurs d'enllaç que serveix per donar entrada a la següent narració del *Parlament*. L'autor, una vegada que Joan Escrivà ha acabat de contar la història d'Orfeu, reprèn el paper de narrador i, resituant-nos de bell nou en l'escenari de la tertúlia literària de casa de Berenguer Mercader, ens informa del fort impacte que la història d'Orfeu ha causat en els tertulians, ensems que dona pas a un nou relat:

Axi havia transportat Juhan Escriu la ben rahonada faula en nostres entristides penses, que cascu de nosaltres semblaua Eurídice havia perduda; e lo poder de la atenta imaginatiua, forçà a tots fer aquell gest que de Orfeu se rahonaua: girant-nos a les espatles, per veure si Eurídice venia. Però no tardà Guillem Ramon de Vilarrasa a nostra falssa ymaginació donar terme, en estil tal, com aquí felment rechte.

(PBM, 254)

L'altra gran característica de la versió de la història d'Orfeu elaborada per Corella i que, a més, l'oposa a la sintètica i sòbria adaptació de Bernat Metge, és l'exuberància retòrica, característica general del gran estilista valencià¹² (876dd048-37ba-4cf9-8757-6454e39d43c8_2.html#N_12_), que el situa en les antípodes del no menys gran —bé que de tota una altra manera— estilista barceloní. En són una bona mostra: l'abundància d'epítets (*alta sçiençia, dolça armonia, dolorosa faula, amarga mar, cruel naufrag, enganosa fortuna, delitós oci, mortífera vibra, pestilent mos, famolenchs falcons, manssueta coloma, dolç cant...*), els sintagmes amb doble epítet units o no per conjunció (*odorants florides erbes, contenta reposada vida, delitós e ociós viure, manssuets indefesos ocells, escurs e tenebrosos regnes de Plutó, negra laugera barqua...*), l'hipèrbaton (*recitant d'Orfeu la dolorosa faula; de la adversa fortuna defendre es puga; Coneixent Caron de la dolorosa cançó la poderosa força...*), les perífrasis de caràcter mitològic (*al temps quel gran Júpiter de natural tapiçeria la pintada terra cobre; enujada Latessis de mes tirar lo fil de tan delitós e ociós viure; los arbres..., portant-li fresca ombra, lo defenien de la calor de Apol·ló, semblant al fill de l'Altimena...*), les bimembracions nominals sinonímiques (*muller e senyora, boschs e solituts ...*)... i, en fi, el gust per la creació d'escenografies tenebroses que contribueixen a intensificar el patetisme propi de la història.

Els resultats que es desprenen de la lectura comparativa que acabem d'efectuar coincideixen amb les expectatives que ens podíem fer a partir dels judicis que Corella emet a propòsit de la literatura. El nostre autor, per lloar l'estil del seu amic Escrivà, autor de *Lo johí de Paris*, escriu: «ab tot diuersses vegades y en lochs diuerssos, yo haja lest de Paris la fengida judicatura, però no ab tal estil ni de tan riques profundes sentències arreada» (Corella 1913, 298), d'on és fàcil deduir que, per a Corella, la reescriptura d'un argument conegut es justifica per la capacitat de qui el recrea de dotar-lo d'un bon «arreament» o ornat. Una lectura paral·lela de la vida d'Orfeu en Ovidi, Metge i Corella confirma aquest judici, alhora que evidencia l'excepcionalitat de l'estil de Metge i de la seua manera de fer. Corella sembla voler desglossar els motius que li presta el model ovidià per fer un relat nou en el qual s'exacerben intensament els episodis més dramàtics i es desenrotlle al màxim l'escenografia com a element essencial del relat. Metge, en canvi, per la seua part, simplifica el ja de per si barroc estil d'Ovidi per a reduir-lo a un altre molt més sobri i col·loquial, per bé que noble i contingut. Metge i Corella, situats als dos extrems cronològics de la història de la prosa catalana d'art de l'edat mitjana, aspiren, doncs, a finalitats ben diverses: si el secretari reial volia sobretot exhibir la seua cultura i la destresa d'una ploma que aspirava a seguir mantenint-se al servei de l'administració pública, Corella construeix una visió tràgica de la vida a través del més ornamentat dels estils, amb l'objectiu d'aconseguir un refinat producte de naturalesa poètica, paradoxalment compatible amb les més pregoneres intencions moralitzadores.

Bibliografia citada

- ALEMANY, RAFAEL (1997), *Guia bibliogràfica de la literatura catalana medieval*, 2a ed. (edició) revisada, corregida i augmentada, Alacant, Universitat.

- ARCHER, ROBERT (1997), «Ausiàs March i les dones», en *Ausiàs March: textos i contextos*, edició a cura de Rafael Alemany, Alacant-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàgs. (pàgines) 13-30.
- BADIA, LOLA (1984), «"Siats de natura d'anguila en quant farets": la literatura segons Bernat Metge», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1, pàgs. 25-65 (reproduït, amb addicions, en Lola Badia, *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella. Estudis sobre la cultura literària de la tardor medieval catalana*, Barcelona, Quaderns Crema, 1988, pàgs. 59-119).
- — (1988), «En les baixes antenes de la vulgar poesia: Corella, els mites i l'amor», en Lola Badia, *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella. Estudis sobre la cultura literària de la tardor medieval catalana*, Barcelona, Quaderns Crema, pàgs. 145-181.
- — (1993a), «Per la presència d'Ovidi a l'Edat Mitjana catalana, amb notes sobre les traduccions de les *Heroides* i de les *Metamorfosis* al vulgar», en Lola Badia, *Tradició i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, València-Barcelona, Institut Universitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàgs. 39-71.
- — (1993b), «Aucis amors. Teoria i pràctica del desengany amorós en Joan Roís de Corella», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1991)*, 3, Lisboa, Cosmos, pàgs. 275-282.
- BATTAGLIA, SALVATORE (1965), «La tradizione di Ovidio nel Medioevo», en *La coscienza letteraria del medioevo*, Nàpols, pàgs. 23-50.
- CABAÑAS, PABLO (1948), *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CANTAVELLA, ROSANNA (1992), «Sobre el *Triünfo de les dones* de Roís de Corella», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (5-9 de octubre de 1987)*, 2, ed. de J. J. Lucía Megías i P. Gracia, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, pàgs. 217-228.
- CHINER, JAUME J. (1993), «Aportació a la biografia de Joan Roís de Corella: noves dades sobre el seu naixement i la seua mort», *Caplletra*, 15, pàgs. 49-61.
- CID-ARANEDA, ANA (1990), «Un Orfeu mapuche», *Atenea* (Chile), 461, pàgs. 57-83.
- CORELLA (1913) = *Obres de J. Roïç de Corella*, ed. de Ramon Miquel i Planas, Barcelona, Biblioteca Catalana.
- — (1983) = Joan Roís de Corella, *Obra profana*, ed. de Jordi Carbonell, València, Eliseu Climen editor (la ed.: València, Albatros, 1973).
- ELLIOTT, ALISON GODDARD (1978), «Orpheus in Catalonia: a note on Ovidi's influence», en *Classical Folia. Studies in the Christian Perpetuation of the Classics*, 32, 1, pàgs. 3-15.
- FERRANDO, ANTONI (1993), «Sobre una etiqueta historiogràfica de la literatura catalana: la *valenciana prosa*», *Caplletra*, 15, pàgs. 11-30 (reed. (reedició) en *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada 1993)*, 2, ed. de Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, pàgs. 237-256).
- FRIEDMAN, JOHN B. (1970), *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge Mass. (Massachusetts), Harvard University Press.
- HIGHT, G. (1967), *The Classical Tradition*, Oxford, Oxford University Press.
- JOSET, JACQUES (1993), «Orfeo en la Edad Media española», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa 1991)*, 3, Lisboa, Cosmos, pàgs. 101-108.
- MARTINEZ, TOMÀS (1996a), «Literatura i teologia en una proposta feminista: el *Triünfo de les dones*, de Joan Roís de Corella (1462)», en *Annali di Ca'Foscari. Rivista della Facoltà de Lingue e Letterature Stranieri dell'Università Ca'Foscari di Venezia*, 35, 1-2, pàgs. 225-236.
- — (1996b), «Per a una interpretació del *Triünfo de les dones*, de Joan Roís de Corella: claus ecdòtiques i literàries», en *Estudis de llengua i literatura catalanes*, 33 (= *Miscel·lània Germà Colón*, 6), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàgs. 225-236.
- [Metge, Bernat] (1959), *Obras de Bernat Metge*, ed. de Martí de Riquer, Barcelona, Càtedra Ciudad de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras.
- [—] (1975), *Obra completa de Bernat Metge*, a cura de Lola Badia i Xavier Lamuela, Barcelona, Selecta.

- MITJÀ, MARIA (1957-58), «Procés contra els consellers, domèstics i curials de Joan I, entre ells Bernat Metge», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras* (Barcelona), 27, pàgs. 375-417.
- OVIDI NASO, PUBLI (1929-32), *Les metamorfosis*, vols. (volums) 2 i 3, text llatí i traducció catalana d'Adela M. Trepal i Anna M. de Saavedra, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- OVIDIO NASON, PUBLIO (1988), *Metamorfosis*, vols. 2 (text llatí i traducció d'Antonio Ruiz de Elvira) i 3 (text llatí de Bartolomé Segura Ramos i traducció castellana d'Antonio Ruiz de Elvira), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- RAND, E. K. (1925), *Ovid and his Influence*, Londres-Calcuta-Sidney (reed.: Nova York 1963).
- RIQUER, MARTI de (1964), *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel.
- — (1993), «Los escritores mossèn Joan Escrivà y el Comendador Escrivà», *Cultura Neolatina*, 53, 1-2, pàgs. 85-113.
- VINDEL, F. (1945), *El arte tipográfico en Cataluña durante el siglo XV*, Madrid.
- VIRGILI, PUBLI (1963), *Geòrgiques*, text i traducció de Miquel Dolç, Barcelona, Fundació Bernat Metge.



(876dd048-37ba-4cf9-8757-6454e39d43c8.html)

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (/)

Mapa del web (/mapa-web/) Política de cookies (/cookies/) Marc legal (/marco-legal/)