

ACTAS DEL
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

Universidad Internacional

Menéndez Pelayo

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA
DEL GOBIERNO DE CANTABRIA
AÑO JUBILAR LEBANIEGO
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
SANTANDER

•MM•

ACTAS DEL
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

Centro de Estudios Medievales
PALACIO DE LA MAGISTRAL
Universidad de Cantabria
41003 Santander, España

Al cuidado de

MARGARITA BRIBAS Y SILVIA TRISO
con la colaboración de Lucía Rodríguez

@ Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel

Tratamiento de textos

Gráficas Delfos 2000, S.L.

Carretera de Cornellá, 140

08950 Esplugues de Llobregat

Impresión

TRES REESCRITURAS DEL MITO DE ORFEO EN LAS LETRAS CATALANAS MEDIEVALES: BERNAT METGE, JOAN ROÍS DE CORELLA Y FRANCESC ALEGRE

RAFAEL ALEMANY FERRER

Universidad de Alicante

EL MITO de Orfeo, fijado en la época clásica en las *Metamorfosis* de Ovidio (X, 1-739 y XI, 1-66)¹ fundamentalmente, aunque también en las *Geórgicas* de Virgilio (IV, 453-527),² alcanzó en la Edad Media una difusión notabilísima,³ a la que no fueron ajenas las literaturas hispánicas y, en particular, la catalana.⁴ Dentro de ésta el mito se nos

¹ Tanto aquí como en las sucesivas referencias, directas o indirectas, al texto ovidiano, la notación entre paréntesis (libro y versos) remite a P. Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, vols. 2 (texto latino y traducción castellana de A. Ruiz de Elvira) y 3 (texto latino de B. Segura Ramos y traducción de A. Ruiz de Elvira), CSIC, Madrid, 1988, que cotejo con P. Ovidi Nasó, *Les Metamorfosis*, vols. 2 y 3, texto latino y traducción catalana de A.M. Trepal y A.M. de Saavedra, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1929-1932. Vid. también Ovidius, *Metamorphoses*, ed. W.S. Anderson, B.G. Teubner, Stuttgart-Leipzig, 1996.

² Aquí y en las sucesivas referencias a las *Geórgicas*, la notación entre paréntesis (libro y versos) remite a P. Virgili Maró, *Geòrgiques*, texto latino y traducción catalana de M. Dolç, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1963. Vid. W.S. Anderson, «The Orpheus of Virgil and Ovid: *flebile nescio quid*», en *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, ed. J. Warden, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-Londres, 1982, pp. 25-49.

³ En esta época el mito se difunde, principalmente, a través del *De consolatione Philosophiae* de Boecio (III, 12) –Anicii Manlii Severini Boethii, *Philosophiae Consolatio*, ed. L. Bieler, Brepols, Turnout, 1957–, Fulgencio (Mit. III, 10) –Fabii Planciadis Fulgentii, *Opera*, ed. R. Helm, Teubner, Stuttgart, 1898, 1970²–, los tres mitógrafos vaticanos (Myth. Vat. I 76; Myth. Vat. II 44; Myth. Vat. III 8, 20) –*Scriptores mythicarum latini tres Romae nuper reperti*, ed. G.H. Bode, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1834, 1968²–, el *Ovidius moralizatus* de Petrus Berchorius (X, 1) –ed. J. Engels, Werkmateriaal–1, Utrecht, 1962–, el *Ovide moralisé* (X, 1-576) –ed. Ch. de Boer, Johannes Müller, Amsterdam, 1915-1938–, el *Ovide moralisé en prose* (X, 1-2) –ed. Ch. de Boer, North-Holland Publishing Company, Amsterdam, 1954– y, muy en particular, las *Genealogiae deorum* de Boccaccio (V, 12) –ed. V. Romano, Gius. Laterza & Figli, Bari, 1951, 2 vols.–. Vid. J.B. Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1970.

⁴ Vid. P. Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española*, CSIC, Madrid, 1948; J. Joset, «Orfeo en la Edad Media española», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1991)*, III,

ha preservado a través de tres notables testimonios: *Lo somni* (1399) de Bernat Metge, el *Parlament en casa de Berenguer Mercader* (ant. 1469/1471) de Joan Roís de Corella y la traducción catalana de las *Metamorfosis* de Francesc Alegre (1494). En esta comunicación me propongo cotejar las tres versiones y justificar sus peculiarismos respectivos a partir de los modelos concretos y de los presupuestos estéticos y literarios de que parten sus respectivos autores.⁵

Si tomamos como punto de partida las *Metamorfosis*, la historia de Orfeo consta de seis núcleos temáticos, los cinco primeros de los cuales pertenecen al libro X y el sexto al XI. El primero de ellos (X, 1-7) da cuenta de los malos presagios que se advierten en las bodas del joven músico Orfeo con Eurídice, ya que Himeneo, divinidad nupcial, asiste con mal gesto y portando una antorcha en la que no logra prender el fuego. En el segundo (X, 8-10), esos negros augurios se traducen en la muerte de la joven esposa, a causa de la mordedura de una víbora en el pie mientras pasea despreocupadamente con un grupo de Náyades. En el tercer núcleo, se narra el viaje de nuestro personaje a ultratumba (X, 11-75): Orfeo, mediante un canto de súplica dirigido a las divinidades infernales Prosérpina y Plutón, les pide que le restituyan a Eurídice (X, 11-39). El canto produce efectos benéficos sobre los habitantes del más allá (X, 40-46): las almas y las Euménides lloran, al tiempo que cesan los tormentos perpetuos de Tántalo, Ixión, las Bélides y Sísifo. Los dioses acceden a conceder lo que se les solicita, a condición de que Orfeo no se gire a mirar a Eurídice hasta que no hayan salido definitivamente del Averno (X, 47-52), requisito que incumple, con la consiguiente segunda muerte de Eurídice (X, 53-63) y la imposibilidad de un nuevo retorno a los abismos ante la negativa de Caronte (X, 64-75). El cuarto núcleo temático (76-85) relata la vida del protagonista tras esta segunda desgracia: Orfeo se retira a las regiones de Ródope y de Hemo, renuncia a los amores femeninos e induce a los pueblos de Tracia al amor homosexual con jóvenes. En el quinto núcleo argumental (X, 86-739), a la vez que se describen los efectos prodigiosos de la música de Orfeo sobre los elementos de la naturaleza animal y vegetal, se ponen en boca de este diversos mitos de temática homosexual –historias de Cipariso, Ganimedes y Jacinto– y misógina –narraciones sobre las Propétides, Mirra o Venus–, todas ellas ilustrativas de los efectos perniciosos del amor femenino. En el sexto núcleo (XI, 1-66), por último, asistimos a la muerte violenta de Orfeo a manos de un grupo de mujeres tracias, despechadas y ansiosas de vengarse por el menosprecio a que el músico las ha sometido; las mujeres

ed. A. Nascimento, Cosmos, Lisboa, 1993, pp. 101-108; A.G. Elliott, «Orpheus in Catalonia: A Note on Ovid's Influence», *Classical Folia*, XXXII:1 (1978), pp. 3-15.

⁵ Cf. una primera aproximación parcial al tema en R. Alemany, «El mite de Orfeu en Bernat Metge, i en Joan Roís de Corella: lectura comparativa», en *Estudis sobre Joan Roís de Corella*, ed. V. Martines, Marfil, Alcoi, 1999, pp. 41-54. Mi discípulo J.L. Martos, en el estudio que antecede a su edición de las prosas mitológicas de Corella (tesis doctoral, Universidad de Alicante, septiembre de 1999), hace interesantes aportaciones parciales al tema, que tengo en cuenta en estas páginas.

descuartizan el cuerpo del protagonista y dispersan sus partes por diferentes lugares, mientras que el espíritu de la víctima desciende al mundo de los muertos donde, al fin, consigue la unión definitiva con su Eurídice.

En 1399, el notario barcelonés Bernat Metge escribe *Lo somni*, obra con la que alcanza las cotas más elevadas de la temprana prosa de arte catalana y, a través de la cual, el autor persigue autoexculparse de las imputaciones penales de que había sido objeto, junto a otros consejeros del rey Juan I, y que le llevaron a la cárcel.⁶ En esta obra maestra el autor, convertido en personaje de la misma, hace que, mientras duerme, se le aparezca el espectro del rey Juan I, acompañado de dos personajes mitológicos de la antigüedad, el joven músico Orfeo y el viejo adivino Tiresias, cuyo papel no es otro que el de recordar la excesiva afición que el rey tuvo en vida a la música y a las artes adivinatorias. Pues bien, en el libro tercero de *Lo somni* (pp. 258-264),⁷ Orfeo cuenta en primera persona su historia al Metge personaje, en un relato en el que, tras la correspondiente secuencia de enlace con el argumento general de la obra, se advierten, substancialmente, los mismos núcleos temáticos del relato canónico ovidiano: muerte de Eurídice, descenso de Orfeo al infierno para recuperarla, consecución condicionada de su objetivo, incumplimiento de la condición y segunda muerte de Eurídice, vida de Orfeo tras la segunda pérdida de su esposa, muerte alevosa de este y reencuentro definitivo con su amada.

Sin embargo, la versión de Metge presenta algunos rasgos que la separan del texto de las *Metamorfosis* y que, en cambio, la acercan a otras fuentes. En primer lugar, el relato comienza con una breve referencia explícita a la filiación, origen geográfico y formación de Orfeo: «Apol·lo fo pare meu, e Cal·liopa ma mara, e nasquí en lo regna de Tràcia. La major part del temps de ma vida despenguí en retòricha e músicha» (p. 258). Tal información no se da en Ovidio ni en la otra fuente clásica del mito, las *Geórgicas* de Virgilio, pero sí, parcialmente, en el importante manual mitográfico de Boccaccio *Genealogiae deorum gentiliuum* (V, 12; p. 244)⁸, donde, además de la misma referencia de filiación —«Orpheus Calyopis muse et Apollinis fuit filius»—, se contienen diversas alusiones a las destrezas de nuestro personaje en disciplinas análogas a las que menciona Metge (*Gen. deor.* V, 12; pp. 244-245). Por otra parte, en *Lo somni*, como en las *Geórgicas*, falta la secuencia ovidiana de los malos presagios que se constatan en las bodas de

⁶ Vid. M. Mitjà, «Procés contra els consellers, domèstics i curials de Joan I, entre ells Bernat Metge», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXVII (1957-1958), pp. 375-417.

⁷ La paginación entre paréntesis referida a *Lo somni*, aquí y *passim*, remite a *Obras de Bernat Metge*, ed. M. de Riquer, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1959.

⁸ Cito el texto de Boccaccio, aquí y *passim*, por G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentiliuum libri*, I, ed. V. Romano, Gius, Laterza & Figli, Bari, 1951.

Orfeo y Eurídice, pero, por el contrario, sí que aparece un nuevo ingrediente argumental, ausente en las *Metamorfosis*: en Metge la mordedura de la serpiente no se produce en un contexto tan relajado como el que describe la versión de Ovidio, sino en el de la forzada huída de Eurídice cuando, «anant-se deportar prop la riba de un riu, ffou de libidinosa amor raequesta per Aristeu, pastor» (p. 258). Este motivo temático procede de la tradición virgiliana del mito, tal y como se documenta en las *Geórgicas* (IV, 453-459) y, aún mejor, si cabe, en las *Genealogiae* de Boccaccio (V, 12; p. 244).

En cuanto al viaje de Orfeo al otro mundo, Metge, como cabía esperar, alude sistemáticamente al «infierno» —«devallà en infern» (p. 258)—, tal y como, asimismo, hace Boccaccio —«Orpheus descendit ad Inferos» (*Gen. deor.* V, 12; p. 244). Esta denominación reemplaza a otras de carácter más pagano y general, como las que se documentan en las fuentes clásicas del mito (Estigia, reino de las sombras, valles del Averno, mundo de bajo tierra...), y obedece a un obvio propósito de cristianización de las mismas al que coadyuvaban los ecos perceptibles de la *Comedia* de Dante.⁹ El acceso de Orfeo al infierno resulta, en *Lo somni*, particularmente fácil, dado que, según él mismo nos dice, «sonant la rota, la qual a mi havia donada Mercuri, fuy tan graciós a Cerbero, porter de l'infer, que les ditas portes me foren tantost ubertes» (p. 259). Ello puede tener que ver, quizá, con la decidida apuesta de Metge por no crear una atmósfera demasiado tenebrosa o inquietante, a diferencia de lo que acaece en los modelos clásicos. Observemos, por otra parte, que, como se lee en la cita que acabo de transcribir, el autor barcelonés ha substituido la lira (*Met.* XI, 50, 52) o la cítara (*Met.* XI, 18) clásicas por la rota de los juglares y trovadores medievales, de acuerdo con un procedimiento de actualización contextual harto generalizado en el medievo. Finalmente no debe pasarnos desapercibida la referencia a Mercurio como dador de la rota a Orfeo, motivo documentado en las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla¹⁰ y en Boccaccio (*Gen. deor.* V, 12; p. 244), aunque en este sea una lira y no una rota lo que el dios concede a nuestro personaje.

Por otra parte, *Lo somni* incrementa la nómina de terribles pobladores infernales que se sienten conmovidos por el relato de los infortunios de Orfeo y por su súplica para recuperar a Eurídice. Mientras que Ovidio se limita a una mera referencia genérica a las almas (*Met.* X, 41) y a las Euménides (*Met.* X, 45-46), Metge, con erudición manifiesta, se detiene en citar por sus nombres respectivos a las triadas de jueces del infierno, de Furias, de Gorgonas, de Harpías y de Parcas (p. 260), una relación que tampoco se asemeja a la que nos proporcionan Virgilio (*Geor.* IV, 467-484), ni a la más sintética de Boccaccio (*Gen. deor.* V, 12; p. 244), pero, al igual que Virgilio (*Geor.* IV, 487) y que el certaldés (*Gen. deor.* V, 12), Metge (p. 262) hace que sea Prosérpina quien materializa el deseo de Orfeo restituyéndole la esposa perdida. Por lo demás, la súplica de Orfeo para que se le autorice a acceder nuevamente al infierno, tras la segunda muerte de Eurídice,

⁹ Cf. J. J. J. J. J., «Orfeo en la Edad Media española», pp. 105 y 107, n. 40.

¹⁰ Cf. *ibid.*, pp. 101 y 105, n. 5.

se dirige, en *Lo Somni* (p. 262), a Cérbero y no al barquero Caronte, contrariamente a lo que sucede en Ovidio (*Met.* X, 72-73) y en Virgilio (*Geor.* IV, 502-503).

En la secuencia correspondiente a la vida que adopta Orfeo tras la segunda pérdida de Eurídice, hay que señalar que Metge evita la más mínima alusión al papel de nuestro mítico personaje como incitador a la homosexualidad, a diferencia de Ovidio (*Met.* X, 83-85), pero en consonancia con Virgilio y los intermediarios medievales del mito. Por otra parte, se constata una nueva actualización de la materia clásica, referida esta vez al tipo de composiciones que ejecuta Orfeo en su vida solitaria, las cuales no son otras que las propias de cualquier trovador bajomedieval: el virolai, la balada, la canción (p. 262). Finalmente, el desenlace de la historia en *Lo somni* no difiere substancialmente del modelo canónico ovidiano, aunque sí del texto de Virgilio, toda vez que, en este último, no se produce la unión definitiva de los dos amantes tras la muerte y descuartizamiento de Orfeo.

De todo lo dicho cabe concluir que la historia de Orfeo de Bernat Metge, sin perjuicio de las obligadas concomitancias generales con las *Metamorfosis*, asume importantes ingredientes de la tradición virgiliana de las *Geórgicas* y de las *Genealogiae* medievales de Boccaccio. Pero, sobre todo, Metge se aplica a rehuir cualquier suerte de barroquismo o de hiperpatetismo y a reemplazarlo por un estilo sobrio y colóquial, por bien que noble y contenido. En el escritor barcelonés la historia de Orfeo no pasa de ser una pura referencia erudita, reelaborada con mesura, bastante tñjencial a los propósitos primordiales que subyacen en su obra.

Más de medio siglo después de la publicación de *Lo somni*, el valenciano Joan Roís de Corella¹¹ escribe el *Parlament en casa de Berenguer Mercader* (ant. 1469/1471),¹² obra que incluye cinco relatos ovidianos que Corella pone en boca, respectivamente, del propio Berenguer Mercader, Joan Escrivà, Guillem Ramon de Vilarrasa, Lluís de Castellví y Joan de Próxita –todos ellos personajes valencianos históricos, que participaron en tertulias literarias.¹³ En el breve texto que precede a las cinco historias, el autor nos indica que el objetivo principal de éstas no es otro que el describir los «naufregis d'aquells qui ... ffolament navegant» en la «tempestuosa mar de Venus», «dolorosa e miserable fi

¹¹ Vid. J.J. Chiner, «Aportació a la biografia de Joan Roís de Corella: noves dades sobre el seu naixement i la seua mort», *Caplletra*, XV (1993), pp. 49-61.

¹² Cf. M. de Riquer, *Història de la literatura catalana: part antiga*, III, Ariel, Barcelona, p. 314.

¹³ Cf. *Obres de Joan Roïç de Corella*, ed. R. Miquel i Planas, Barcelona, 1913 y J. Roís de Corella, *Obra profana*, Albatros, Valencia, 1973, y Elisau Climent, Valencia, 1983. Mi alumno J.L. Martos, en su tesis doctoral (Universidad de Alicante, septiembre de 1999) ha realizado el estudio y la edición crítica de todas las *Proses mitològiques* de Corella, entre las que se incluye el conjunto de textos que conforman el *Parlament*.

prenen» (p. 233).¹⁴ Se trata, pues, de una finalidad explícitamente moralizadora, que Corella se propone conseguir mediante la recreación ejemplar de famosas fábulas mitológicas de la literatura clásica. Pues bien, el segundo relato del *Parlament*, que narra Joan Escrivà,¹⁵ desarrolla la historia de Orfeo (pp. 233-275), que, en esta ocasión, se estructura en cinco partes o núcleos temáticos: prefacio, muerte de Eurídice, vida de Orfeo tras la muerte de esta, viaje del protagonista al otro mundo y secuencia de enlace con la narración siguiente del *Parlament*.

En el prefacio, que constituye en realidad un elemento ajeno al mito propiamente dicho, el narrador nos advierte del sentido didáctico-moral que, en este caso, cabe extraer de la historia de Orfeo. Pese a que el breve texto con el que Corella abre el conjunto de las narraciones del *Parlament* ya deja diáfanos los propósitos de la obra, nada más empezar la historia de Orfeo se concreta en términos aún más precisos el valor didascálico de esta fábula en particular: la leyenda pretende ilustrar un tema tan medieval como la inconsistencia de los bienes de fortuna y los sufrimientos que se derivan para quienes, habiendo gozado de ellos alguna vez, llegan a perderlos (p. 247).

En cuanto a la adaptación del mito en sí, lo primero que se constata es que en esta versión desaparecen tanto las referencias a la filiación, origen y formación del protagonista, como el motivo de la libidinosa persecución de Eurídice por parte de Aristeo, aspectos ambos que, según hemos visto, Metge incluye en *Lò somni* a partir de la tradición virgiliana de las *Geòrgicas* y de intermediarios medievales de la misma tales como las *Genealogiae* de Boccaccio. Corella parece ajustarse más al texto de las *Metamorfosis*, pero, a diferencia de lo que ocurre en la obra de Ovidio, Eurídice no se encuentra jugueteando con un grupo de Náyades cuando es víctima de la mordedura mortal de la serpiente, sino que pasea ociosa, sola y feliz, al tiempo que goza de un idílico escenario espacio-temporal que se nos describe en términos muy retóricos:

Al temps que'l gran Júpiter de natural tapiçeria la pintada terra cobre, per vn verd esmalt de florida praderia, collint odorants florides erbes, Eurudíce passejava, ab contenta reposada vida, de vagorosos pensaments en delitos oci acompanyada (p. 247).

Este cambio responde, sin duda, a la voluntad del autor de crear un intenso contraste entre la inmensa felicidad de Eurídice y la inmediata tragedia que acaecerá poco después, lo que acrecienta el efecto dramático propio de las pautas estéticas del autor valenciano.

La secuencia correspondiente a la vida de Orfeo tras la muerte de su esposa nos lo presenta vagando en soledad por los bosques, mientras canta al son del arpa, instrumento que sustituye aquí la lira o cítara de Ovidio y la rota de Metge. El motivo clásico

¹⁴ Cito el texto de Corella, aquí y en lo sucesivo, por la edición de Miquel i Planas mencionada en la nota anterior. A ella remite la paginación entre paréntesis.

¹⁵ Vid. M. de Riquer, «Los escritores mossèn Joan Escrivà y el Comendador Escrivà», *Cultura Neolatina*, LIII:1-2 (1993), pp. 85-113.

de los efectos extraordinarios que las melodías de Orfeo ejercen sobre la naturaleza animal y vegetal se amplifica notablemente en Corella, quien incrementa la nómina de fenómenos que dan fe de tal prodigio: los pajarillos reposan seguros junto al águila, la cierva no teme al león..., pero, además, diversos personajes mitológicos, de nueva incorporación a nuestra historia, cesan en las penosas actividades con las que tradicionalmente se les relaciona: «Allí escoltava Viso, oblidat de perseguir Silla; lo rei Tereu la cruel mort de Itis vular leixaua; Filomena e Progmès la robada virginitat no planyia» (p. 248). Al margen de la amplificación corellana de todo este pasaje, hay que señalar la diferente ubicación intratextual del mismo en la obra valenciana, toda vez que en Ovidio, Virgilio y Metge se inserta tras la segunda muerte de Eurídice, es decir, cuando Orfeo ya ha vuelto del infierno y no cuando todavía no ha descendido al mismo, como en nuestro caso. Por otra parte, Corella —al igual que Metge— silencia la relación de Orfeo con el amor homosexual, así como —en este caso a diferencia del autor barcelonés— la misoginia sobrevinida de nuestro personaje, motivos que en Ovidio y en Metge se sitúan también tras la segunda muerte de Eurídice. La supresión del tema homoerótico se explica, como en *Lo somni*, por razones obvias de adecuación moral. En cambio, la eliminación de los motivos misóginos explícitos obedece a una opción coherente con la postura general de Corella ante el debate medieval a favor y en contra de las mujeres, porque para el valenciano, maestro de la prosa sentimental, denunciar preventivamente los sufrimientos que derivan de la pasión amorosa no implica, necesariamente, la diatriba indiscriminada contra el género femenino, rasgo que lo separa de la corriente misógina de los Vicent Ferrer, Francesc Eiximenis o Jaume Roig.¹⁶

El descenso de Orfeo a los «regnes de Plutó» —el «món dels morts» de Ovidio y el «infern» de Metge— es, sin duda, el pasaje que más amplifica Corella, acerca de las *Metamorfosis* y *Lo somni*, mediante diversos elementos de dramatización y sentimentalización. Así, por ejemplo, Corella hace enmudecer la voz del narrador, para sustituirla por tres secuencias en estilo directo: los respectivos diálogos de Orfeo con Caronte, Plutón y Prosérpina y la propia Eurídice. En el primero de estos, Caronte le increpa duramente por haber osado infringir la ley secular que sólo permite al barquero trasladar al otro mundo muertos y no vivos (p. 249). Nos hallamos ante un motivo ausente en los modelos clásicos del mito, pero que sigue muy de cerca el diálogo que, en el canto VI de la *Eneida* (388-391),¹⁷ mantiene Caronte con Eneas, de donde Corella lo intertextualizó.

¹⁶ Recordemos que Corella es autor de un profeminista *Triunfo de les dones*. Vid. R. Cantavella, «Sobre el Triunfo de les dones de Joan Roís de Corella», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (5-9 de octubre de 1987)*, II, ed. J.M. Lucía Megías y P. Gracia, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1992, pp. 217-228; T. Martínez, «Literatura i teologia en una proposta feminista: el Triunfo de les dones, de Joan Roís de Corella (1462)», *Annali di Ca'Foscari. Rivista della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università Ca'Foscari di Venezia*, XXXV:1-2 (1996), pp. 225-236; T. Martínez, «Per a una interpretació del Triunfo de les dones, de Joan Roís de Corella: claus ecdotiques i literàries», *Miscel·lània Germà Colón*, VI, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1996, pp. 225-236.

¹⁷ Remito a Virgili, *Eneida*, ed. y trad. catalana de M. Dolç, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1975.

En el segundo diálogo, cuyo tema sí se recoge en los modelos clásicos, Corella, no obstante, hace, a diferencia de aquellos,¹⁸ que sea Plutón, personalmente, quien acceda, *sub conditione*, a la súplica de Orfeo. En el tercero y último, asimismo documentado en las fuentes clásicas de la leyenda órfica y en *Lo somni*, Corella hace uso nuevamente de su técnica amplificatoria a beneficio del incremento de la sentimentalización, de la intensificación dramática y del propósito didáctico-moral que le inspira (p. 253): Curiosamente, tras estos desarrollos argumentales, el final de la historia se precipita abruptamente. Tal desenlace no es otro que el de la segunda muerte de Eurídice como consecuencia del incumplimiento de la condición impuesta por los dioses: Corella suprime, asimismo, el motivo de la muerte posterior del protagonista, víctima de la furia vengadora de las mujeres, porque, como ya he apuntado, el autor valenciano elimina el elemento misógino: Orfeo, en este caso, no ha menospreciado a las mujeres y, por tanto, estas no albergan contra él ningún ánimo de venganza. Pero, además, el autor suprime la secuencia del final feliz que hallamos en los textos de Ovidio y de Metge, que permite a ambos enamorados reencontrarse definitivamente en el más allá. Esto es así porque tales ingredientes temáticos no sirven a los propósitos literarios de Corella, ya que lo que se adivina tras de esta y las restantes reescrituras corellanas de los mitos clásicos es una concepción del amor como fuente de tragedias melodramáticas y moralizantes, donde no cabe la menor expectativa de desenlace positivo.¹⁹

Finalmente, el quinto y último núcleo temático del mito de Orfeo en el autor valenciano es un puro recurso de enlace con la siguiente narración del *Parlament*. Tras el relato de Joan Escrivà, Corella retoma el papel de narrador y nos hace volver, de nuevo, al escenario de la tertulia literaria de casa de Berenguer Mercader, nos informa del fuerte impacto que la historia de Orfeo ha causado en los tertulianos, a la vez que da paso a un nuevo relato (p. 254).

Hay aún otra relevante característica que impregna el conjunto de la versión de la leyenda de Orfeo elaborada por Corella y que, además, la opone a la sintética y sobria adaptación que Metge hace de la misma: la exuberancia retórica.²⁰ Así lo acreditan la abundancia de epítetos –simples o dobles–, los frecuentes hipérbatos, el uso de perífrasis mitológicas, las bímembraciones nominales sinonímicas, las construcciones con ver-

¹⁸ En Ovidio (*Met.* X, 46-47) son Plutón y Proserpina, mancomunadamente, mientras que en Virgilio (*Geor.* IV, 487) es únicamente Proserpina.

¹⁹ Vid. L. Badia, «En les baixes antenes de la vülgar poesia: Corella, els mites i l'amor», en *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella. Estudis sobre la cultura literaria de la tardor medieval catalana*, Quaderns Crema, Barcelona, 1988, pp. 145-181; L. Badia, «Aucís 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)*, III, ed. A. Nascimento, Cosmos, Lisboa, 1993, pp. 275-282.

²⁰ Se trata del barroquismo que, tradicionalmente, se ha venido identificando con la etiqueta de «estil de valenciana prosa», pese a la interpretación muy diferente de la misma que propone, con fundamento, A. Ferrando en su «Sobre una etiqueta historiogràfica de la literatura catalana: la valenciana prosa», *Caplletra*, XV (1993), pp. 11-30.

bo *in fondo*... y, en fin, el gusto por la creación de atmósferas tenebrosas que contribuyen a intensificar el patetismo propio de la historia. Corella, en fin, desarrolla los motivos que le suministra substancialmente el texto ovidiano de las *Metamorfosis* —aunque sin desaprovechar otros de filiación virgiliana—, para forjar un nuevo producto en el que se exacerban intensamente los episodios con más carga emocional y la escenografía, al servicio de una estética melodramática con trasfondo moral.

Me referiré, por último, a la versión de la historia de Orfeo que aparece en las *Transformacions* del ciudadano barcelonés Francesc Alegre,²¹ elaborada en la segunda mitad del siglo XV y publicada en Barcelona en 1494.²² La primera parte de esta obra contiene la traducción catalana propiamente dicha de las *Metamorfosis*,²³ mientras que la segunda añade unas «allegorías e morals exposicions», de carácter evemerista y naturalista, principalmente tributarias de las *Genealogiae deorum gentilium* de Boccaccio.²⁴

En lo que se refiere a la traducción en sí (fols. 83r-84v y 92rv),²⁵ esta se ajusta considerablemente al original ovidiano de las *Metamorfosis*, que el autor recrea con una notable voluntad de estilo, muy acorde con las pautas de la mejor prosa catalana de arte del momento. No faltan algunas modificaciones de detalle y, así, el Averno es aquí el infierno, la lira se suple por el arpa, al tiempo que Orfeo y Eurídice, unidos definitivamente al final de la historia, pasean felices por los Campos Eliseos (fol. 1.003v). Mas ello no altera la fidelidad al relato de Ovidio, incluso en la referencia al papel de Orfeo como difusor del amor homosexual, detalle omitido en todas las recreaciones medievales del mito: «Ell fon als pobles de Tràcia auctor e inventor de transferir la amor de les dones en l'altre no permesa» (fol. 84r). Pero lo más destacable de la obra de Alegre, en general, son las alegorías morales que añade a su traslado del texto de Ovidio. Estas alegorías pretenden ser una interpretación profunda, de ca-

²¹ Para una síntesis biográfica actualizada cf. J. Turró, «Francesc Alegre i la *Faula de Neptuno i Diana*», en *Intel·lectuals i escriptors a la baixa Edat Mitjana*, ed. L. Badia y A. Soler, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1994, pp. 223-229.

²² J. Turró, «Francesc Alegre i la *Faula de Neptuno i Diana*», pp. 222-223.

²³ Según el propio Alegre nos informa (cf. fol. 268 de sus *Transformacions*), debió existir otra traducción catalana previa de las *Metamorfosis*, parcial en este caso, obra del noble Francesc de Pinós. Hoy por hoy, no obstante, no podemos documentar tal afirmación.

²⁴ Vid. L. Badia, «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 *Tradicció i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, Institut Universitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Valencia-Barcelona, 1993, pp. 56-67. Mi discípulo B. Monerri se ocupa actualmente de la edición crítica de las *Transformacions* de Alegre, como tesis doctoral, en la Universidad de Alicante.

²⁵ Los folios entre paréntesis, aquí y en lo sucesivo, remiten al incunable barcelonés.

rácter ético-moral, de los diferentes argumentos superficiales que constituyen la materia original de la primera parte, es decir, de las *Transformacions*. Alegre opta así por una práctica literaria relacionable con la teoría de la ficción contenida en los dos últimos libros de las mismas *Genealogiae deorum*, según la cual la literatura no es más que el envoltorio bajo el que se oculta la verdad.²⁶

La devoción literaria que Alegre siente por Boccaccio es tan evidente que llega a explicitarse a través de un recurso harto productivo: el certaldés, acompañado de otros diecinueve sabios doctores,²⁷ interviene en estilo directo como personaje de las «alegorías», dando cumplida respuesta a las diferentes cuestiones y dudas que el propio Alegre suscita acerca de la comprensión profunda del texto de Ovidio.

A partir de tales presupuestos, la historia de Orfeo cobra un nuevo sentido, absolutamente ajeno al de las versiones clásicas y al de las reescrituras catalanas de las mismas que ya hemos visto. Por esta vía se llega a una interesante identificación de la lira de Orfeo y sus prodigiosos sonos con la elocuencia y las cualidades prácticas de esta:

Ab aquesta lira, ço és, ab la eloqüència, Orfeu movia les silves y los arbres, havent profundes rael's affixes en la terra, ço és, los hòmens obstinats en lurs opinions, los quals, si no per força de eloqüència, no poden ésser remoguts d'aquella pertinàcia ab qui estan affixos. La lira de Orpheu aturave los rius, per qui són entesos los hòmens fluxos y lenegables, qui, si no per vàries demostracions del eloqüent aturats e tenguts, corren en la mar, ço és, en la margor perpètua d'Infern. E sovint la eloqüència amança la fúria dels hòmens faréstechs y salvatges, entesos per les feres que se amansaven al cantar de Orpheu (fol. 214r).

Análogamente, en un chocante trueque de papeles, la otrora casta Eurídice pasa a ser el símbolo de la concupiscencia, mientras que su acosador Aristeo representa aquí la virtud que sale al encuentro de la carnalidad, provocando la huida de esta. Asimismo, la mordedura de la serpiente oculta entre las yerbas, es la imagen del engaño y de las falacias que se esconden entre los deleites mundanales, los cuales, al fin y al cabo, no son sino el vehículo seguro que lleva a la muerte. Finalmente, por no hacer inacabable la nómina, el descenso de Orfeo al infierno para recuperar a Eurídice simboliza el esfuerzo del hombre prudente y sabio para rescatar el alma concupiscente hasta elevarla a contemplar la gloria celestial (cf. fols. 214r-219v).

Por supuesto que esta nueva lectura en clave depende, punto por punto, de las *Genealogiae*, obra que, sin embargo, a diferencia de la de Alegre, establece una nítida separación entre la historia del mito y la interpretación del mismo, mientras que el tra-

²⁶ Cf. J. Turró, «Francesc Alegre i la *Faula de Neptuno i Diana*», p. 234.

²⁷ Se trata de Lactancio, Aurelio, Eusebio, Fulgencio, Isidoro, Rábano Mauro, Leoncio, Teodosio, Barlaam, Orosio, Pronápides, Hugucio, Macrobio, Paolo da Perugia, Plinio el Viejo, Pomponio Mela, Julio Solinus, Varrón y Cicerón, todos ellos autores paganos o cristianos de la Antigüedad, especialmente significativos en el ámbito de la difusión del saber mitográfico en la Edad Media (cf. fol. 138r) y, a la vez, citados en las *Genealogiae*.

ductor catalán simultánea, sin solución de continuidad, la información factual de la historia con el sentido alegórico que se le atribuye.

Así, pues, la obra de Alegre contiene la reescritura catalana medieval más compleja del mito de Orfeo y del resto de mitos clásicos,²⁸ ya que, más allá de la operación de traducir y adaptar con un determinado fin, ilumina aspectos nada desdeñables de la teoría sobre la ficción literaria en el crepúsculo de la Edad Media.

El poema por primera vez en 1506, la *Égloga* es la más poética y más patética de las obras, recientemente traducida por Itala. La dedicatoria afirma que el autor es el «Widerham Crayfo» (1496), es la única referencia de este epónimo en la lengua catalana. Damian de Anania tradujo el poema en el primer libro de su *Epigrama* (1537). En el libro, el pastor Damian dice por su hijo de un orfebre catalán que «haber no l'uchellí», después de haber remozado la canchalla por core. La obra fue muy preocupada por la muerte de su autor, según el registro de la biblioteca de la Universidad de Valencia, que muestra probablemente que se estaba en el momento de la muerte. La *Égloga* se tradujo a través de una versión por un poeta catalán y unos libros incógnitos que se detentan equívocamente en el momento de la traducción de la obra catala de forma analizable la tradición y que a las ediciones de la obra catalana. No obstante, esa duda, con la fe más llanamente en el momento de la obra. En las páginas que siguen nos propongo señalar un número de detalles de las traducciones italianas. Quizá desde ese punto de vista el problema merece ser tratado en el trabajo de Filena antes del estudio, ha el *siggi* de una lengua italiana, se refiere a la su instrumenta musical!

V. Fàbrega i Escatllar, *Les Transformacions del poeta Ovidi segons la versió de Francesc Alegre: el mite de Pigmalión*, Zeitschrift für Katalanistik, VI (1993), pp. 73-96.

²⁸ J.P. Wickham Crayfo, «The Songs of Italy in the Middle Ages», *Journal of Musicology*, Vol. 19, No. 1, pp. 23-41.

²⁹ J.P. Wickham Crayfo, *The Songs of Italy in the Middle Ages*, *Journal of Musicology*, Vol. 19, No. 1, pp. 23-41.

³⁰ Vid. V. Fàbrega i Escatllar, «Les Transformacions del poeta Ovidi segons la versió de Francesc Alegre: el mite de Pigmalión», *Zeitschrift für Katalanistik*, VI (1993), pp. 73-96.