

LLUÍS CABRÉ

Orfeu a *Lo somni*: el gust per la poesia

Orfeu i Tirèsias apareixen al principi de *Lo somni* acompanyant el rei Joan I per castigar adequadament els seus pecats venials. La rota discordant d'Orfeu i la cridòria d'aus i gossos puneixen, respectivament, la passió del rei per la música i la caça, d'acord amb la llei del *contrappasso*, mentre l'endeví Tiresias li recorda els «desplaers» passats (*LS*, 96) per tal que Joan expii la seva fe en l'astrologia.¹ El suplici s'interromp per llicència divina durant el diàleg amb Bernat, des de la mitjanit, quan té lloc l'aparició (53), fins al final, quan els animals tornen a udolar «fort agraument» (175), perquè la llicència, hem d'entendre, ha expirat. L'hora i el seguici infernal (que recorda la cavalcada de Hallequin o el nostre Mal Caçador) ens anuncien que el revestiment de l'obra, per llibresc que en sigui el contingut des del principi, s'inscriu en la tradició d'apareguts (Cabrè 2002:15, Mahiques 2005), a la qual són del tot estranys, no cal dir-ho, els dos personatges mitològics. Això, i el riquíssim rendiment de tots dos en els llibres III i IV, ens obliga a buscar més raons per a la tria d'Orfeu i Tirèsias, i ens obliga també a admirar la saviesa literària amb què l'autor va casar, en el marc, les dues dimensions de *Lo somni*: el «sompni» i les «altres coses» de què tractava l'obra d'acord amb la definició del seus primers lectors, Ramon Savall i el rei Martí (Riquer 1959: 169).

Aquesta saviesa en construir mentalment l'arquitectura de les fonts, ben entrenada en lectures prèvies, i ja present al *Llibre de Fortuna e Prudència* (ca. 1381), és un dels trets més singulars de Metge. El cas d'Orfeu permet

1. Aquest treball s'inscriu en el subprojecte HUM2005-07480-Co3-03/FILO del MEC. L'edició més autoritzada de *Lo somni* (*LS*) és la de Riquer (1959), però citaré sempre l'obra segons la de Badia (1999), amb la sola indicació de pàgina: reproduueix actualitzat el text de Riquer.

il·lustrar-ho, a manera d'escolis, i tribut, als comentaris que hi va dedicar Martí de Riquer: entre altres observacions decisives, va identificar els llimbs dantescos, va suggerir el coneixement de la *Genealogia deorum gentilium* de Boccaccio i va orientar la lectura de la vida d'Orfeu poeta.²

Orfeu viu als llimbs de Dante (Inferno IV.140)

El mite d'Orfeu i el seu descens als inferns, Metge el devia conèixer prèviament per múltiples camins: per exemple, el relatava Ovidi a les *Metamorfosis* (un text escolar), hi donava relleu Boeci en un metre de la *Consolació de la Filosofia* (una obra manejada amb detall al *Llibre de Fortuna*) i l'invocava Eneas abans de penetrar a l'Avern al cant VI de l'*Eneida* (119-20), el model per excel·lència de davallament al món inferior. Però a l'hora d'imaginar el personatge com a protagonista de la part infernal del llibre III, l'estímul immediat de Metge –el catalitzador dels altres– és, crec, un vers de l'*Inferno*: «e vidi Orfeo» (IV.140), diu Dante en descriure els llimbs, situant Orfeu al costat d'alguns filòsofs morals. És en aquests llimbs inevitablement dantescos –Dante els va afegir al seu passeig virgilià i va ser ell el primer a posar-hi poetes i filòsofs– on habita Orfeu a *Lo somni*. Com a pagà només pot aspirar a aquest lloc:

Paradís no entén que sia àls sinó veure Déu e haver compliment de sobirà bé, lo qual jo no esper veure ne haver jamai, solament per tal com doné fe a pluralitat de déus. No haver rebut baptisme no m'ha condemnat, car no era manat encara (*LS*, 120).

Riquer ja va observar la inspiració dantesca.³ Només ens resta detallar-la. Diu Orfeu:

2. També dec molt als treballs posteriors, sobretot a Badia (1991-92), Cingolani (2002:206-41), Gómez (2002) i Friedlein (2004); per evitar un excés de notes, només els citaré en els llocs clau. Vegeu també Elliott (1978), Joret (1993) i Alemany (1999).

3. Riquer (1959: *157-58): «en esta narración, basada en Virgilio, se añade un elemento cristiano, el limbo, en el que están no tan sólo los niños que han muerto sin bautismo, sino también los paganos que llevaron una vida digna: filósofos, poetas, 'caballeros', o sea guerreros, inventores de artes y bienhechores de la humanidad. En este punto parece claro el recuerdo de la *Commedia* de Dante».

En la primera [habitació d'infern] estan les ànimes dels infants, e generalment tota persona *que no haja reebut baptisme, posat que haja ben viscut en lo món*. E no soferen pena alguna, sinó tan solament gran tristor com *no poden ne esperen haver salvació* (LS, 116).

Metge està glossant *Inferno* IV.28-42:

Ciò avvenia di duol sanza martiri /ch'avean le turbe, ch'eran molte e grandi, /d'*infanti* e di femmine e di viri. /Lo buon maestro a me: «Tu non dimandi /che spiriti son questi che tu vedi? /Or vo' che sappi, innanzi che più andi, /*ch'ei non peccaro*; e s'elli hanno mercedi, /non basta, *perché non ebber battesimo*, /ch'è porta de la fede che tu credi; /e s'e' furon dinanzi al cristianesimo, /non adorar debitamente a Dio: /e di questi cotai son io medesimo. /Per tai defetti, non per altro rio, /semo perduti, e sol di tanto offesi /che *sanza speme vivemo* in disio (Petrocchi 1966-67:II,60-62).

Remarquem que Orfeu es troba a la primera «habitació», equivalent al «primo cerchio» (IV.24), encara que el terme de Metge tingui un altre origen. Notem a continuació com els seus habitants corresponen a la descripció de Dante:

E ací estan los gentils filòsofs e poetes, e los bons cavallers, e aquells qui han trobades arts e les han divulgades, e han aprofitat a molts en lo món, *entre los quals estan Tirèsies e jo*, e no en podem eixir mai, sinó quan Déu ho ordona, e puis tornam-hi. [...] *en la primera habitació d'infern en què Tirèsies e jo som*» (LS, 116).⁴

A *Inferno* IV, en efecte, hi trobarem els poetes del passatge cèlebre (Homer, Horaci, Ovidi, Lucà i el mateix Virgili, fent companyia amb Dante, IV.79-102), però també grans guerrers (els «bons cavallers») com Hèctor, Eneas i Cèsar (IV.122-29), i molts filòsofs i científics: primer, Sòcrates, Plató, Demòcrit, Diògenes, Anaxàgores, Tales, Empèdocles, Heràclit, Zenó i Dioscòrides (IV.134-40); després, Orfeu, Ciceró, Lino (o Livi) i el Sèneca moral (IV.140-41), encara distingit erròniament del tràgic; finalment, «Euclide geomètra e Tolomeo, /Ipocràte, Avicenna e Galieno, /Avero's che 'l gran

4. A diferència dels gentils, els «sants parcs» rescatats per Crist no han de tornar als llimbs, diu el fragment elidit (LS, 116), seguint encara Dante (IV.43-63). Les cursives són meves.

comento feo» (IV.142-44; Petrocchi 1966-67:II,75), és a dir, els «qui han trobades arts» (geometria, astrologia i medicina). Les ratlles de *Lo somni* són una síntesi ben informada.

Observem, per acabar, que les frases en cursiva corresponen, en el fragment italià citat més amunt, a l'afirmació de Virgili «e di questi cotai son io medesimo», de manera que diríem, d'entrada, que Orfeu està fent de Virgili (cf. Badia 1999:213), amb la *Commedia* com a mitjancera. La procedència d'Orfeu i l'associació amb Virgili ens fan pensar que l'infern de Metge s'ha d'haver configurat sobre el patró de l'*Eneida*, llegida del braç de l'obra de Dante, i, efectivament, una lectura detallada mostra el predomini estructural d'aquestes obres, com ja detectaven algunes notes de Riquer (1959).⁵ En reprendre pràcticament tot el cant IV, Orfeu inclòs, completant el recorregut virgilià, Metge ens indica com l'*Inferno* —una allegoria poètica cristiana— és probablement l'estímul literari que l'ha inspirat a passar d'un més enllà d'apareguts cristians (llibres I i II) a un protagonitzat per figures poètiques i amb un infern propi.

Orfeu fa com Teseu

Si Dante i el seu model són la font d'inspiració inicial d'aquest infern, ens hem de preguntar però: per què Metge no va posar en boca d'Orfeu la descripció de l'*Eneida* i Dante (amb els possibles comentaris oportuns) i prou? En essència, aquesta pregunta la va respondre Lola Badia (1991-92) en identificar l'*Hercules furens* de Sèneca com a font d'aquesta secció i exposar les raons culturals que feien l'infern senequià («un indret d'horror i sofrença») més apte a l'adaptació cristiana. Potser s'hi pot afegir una raó funcional. Orfeu, segons el mite, ha estat a l'infern, però Eneas no ben bé: com Odisseu, que només veu les ombres que surten de l'Hades però no hi entra, Eneas només coneix el Tàrtar pel relat de la Sibilla. Quin personatge mitològic, doncs, havia estat personalment a l'infern de les penes i n'havia tornat, disposat a ser interrogat per algú altre? La resposta és: Teseu, que a la tragèdia de Sèneca descriu en passat la seva experiència i contesta les preguntes d'Amfitrió, de la

5. Ho sintetitzen Badia (1991-92:33-36) i Gómez (2005: 29-30), aquest explicant el context dels llimbs dantescos. Vegeu també Cingolani (2002:222-26), tot i que la presència de Dante es reserva per a una edició en premsa (2002:215, n. 87). Esquematitzo provisionalment la qüestió a l'Excurs final.

mateixa manera que a *Lo somni* Orfeu satisfà la curiositat de Bernat. Mestre de la *inuentio*, Metge va acoblar el seu Orfeu diguem-ne virgilià o dantesc amb aquest altre, imprescindible per mantenir la forma dialogada establerta en els llibres I i II.

Naturalment, aquesta peça no hauria existit si les tragèdies de Sèneca no haguessin estat recuperades des del temps dels juristes paduans, si no les haguessin comentades i divulgades fra Nicolau Trevet, a instàncies del cardenal Da Prato; i si no s'haguessin convertit en un dels llibres més llegits a l'escola del *Trecento*, passat el segle sense els clàssics (Billanovich 1953, Black 2001:200, 213-15). No és improbable, doncs, que per la via avinyonesa Metge accedís al comentari de Trevet a l'*Hercules furens* (ca. 1315), com s'ha proposat des de Cingolani (2002:79, 211). Es tracta d'un comentari escolar, continu, que integra el text de l'*auctor*, afegint-hi informació mitològica i parafrasejant-lo. Així, per exemple, quan Sèneca esmenta el Tènar o el Leteu, Trevet els identifica («*Ubi Tenarus, id est mons ille, in quo est via ad inferna*»; «*Lethes, id est fluvius infernalis, et interpretatur oblivio*»); i quan l'*auctor* escriu *via incipit prima non ceca tenebris*, el glossador aclareix la dificultat («*id est non ex toto obscura*»; Ussani 1959:104). Metge fa el mateix, no necessàriament perquè aquí seguís Trevet, però sí perquè havia après aquests hàbits escolars i estava escrivint una obra en vulgar: així, substitueix directament *Tenarus* per «una gran muntanya», explica que les ànimes que beuen del «riu apellat Lete [...] obliden totes coses» i tradueix la frase de Sèneca per «L'entrada no és escura [...] de tot»; *LS*, 115). Doncs, semblarà factible que tingués en compte un altre d'aquests hàbits: el costum d'ordenar el text, dividint-lo i subdividint-lo, i presentant-ne cada secció. Llegir l'*Hercules furens* així equivalia a revelar-ne estructures, com ara:

Quarto cum dicit: *fas omne*, inducitur Theseus narrans casum de inferno [...] Circa primum duo facit, quia primo describit descensum ad infernum; secundo solvit quasdam quaestiones Amphitrionis de inferno [...] *Deinde* cum dicit: *estne aliqua*, solvit quasdam quaestiones Amphitrionis de inferno. Et dividitur in quatuor, secundum quatuor quaestiones quas fecit (Ussani 1959:103-07).

Recordem que Bernat prega a Orfeu que li expliqui «què és infern» (*LS*, 114), i que aquest, fent de Teseu, primer relata a Bernat/Amfitrió com és l'in-

fern on havia davallat i després respon a quatre preguntes (ben diferents) que li fa Bernat (119). Si la coincidència no és casual, confirmaria que l'ús de l'obra de Sèneca, amb el suport del comentari, serveix de pauta de l'estructura dialògica d'aquesta part.⁶

Orfeu, exegeta

De les quatre preguntes de Bernat, n'hi ha una (on són i com són el purgatori i el paradís) que Orfeu, és clar, no pot respondre: «nulltemps hi fui», replica, recordant que ell es troba als llimbs (*LS*, 120) –l'ombra de Dante reapareix un moment, doncs, en plantejar-se el desig de conèixer els tres llocs. Dues altres preguntes (sobre la natura del foc i el gel de l'infern, i sobre la situació geogràfica d'aquest) molesten Orfeu, perquè li semblen pròpies d'ignorants i doncs indignes de Bernat (*LS*, 121). Un cop més la font ho explica funcionalment, com ha observat Cingolani (2002:239-40): Orfeu contesta basant-se en part en els *Diàlegs* de sant Gregori, una obra popular, on l'autor resol els dubtes d'un ingenu Pere amb qui Bernat fingeix identificar-se en preguntar coses tan simples.

Amagat en una part de la segona resposta, tanmateix, Gómez (2002:77) ha aïllat un manlleu literal de la *Genealogia* (I.14.5) de Boccaccio, en el qual es justifica que l'infern es troba al lloc més allunyat de Déu, val a dir el centre de la terra (cf. Zaccaria 1998:136 i *LS*, 122) –una obvietat per a un lector de Dante, però una qüestió no pas precisada en temps de Gregori, que es limita a afirmar que està «sots terra» (IV.43; Soberanas 1968:99-100). Des del punt de vista de la composició, aquest manlleu és fàcil d'explicar. El capítol I.14 tracta de l'Èreb i és lògic que Metge el consultés per respondre precisament a una qüestió sobre l'infern, de la mateixa manera que va buscar en l'enciclopèdia de Boccaccio l'entrada Orfeu en escriure la vida del personatge, com veurem més endavant. Ara, aquest manlleu té sobretot la virtut de demostrar que Metge manejava la *Genealogia*, tal com havia suggerit Riquer (1959:260, 276), i això ens condueix a la pregunta més digna d'Orfeu *poeta*, narrador de la *fabula* de l'infern. Bernat li demana si la descripció de l'infern s'ha d'entendre «a la lletra» o com el relat d'unes coses «més poètiques que existents en fet» (*LS*, 119).

6. Per a l'extensió de la lectura de Trevet, vegeu els apunts de l'Excurs final.

La resposta d'Orfeu, doblant-se d'exegeta, reclama una altra peça de la *inuentio* –la més incerta d'aquesta part de l'obra– i de retruc una petita digressió. D'ençà que Riquer va proposar el llibre XIV de la *Genealogia*, s'han suggerit altres orígens per als coneixements de Metge sobre la interpretació dels mites –així el *Secretum* de Petrarca (Cingolani 2002:231), obra ben coneguda pel nostre autor, o els *Commentarii in Somnium Scipionis* de Macrobi, obra citada a *Lo somni* (Gómez 2002:80 apunta «un Macrobi glossat»). Seguint el fil de l'apartat anterior, podríem afegir-hi Nicolau Trevet, almenys pel que fa a la familiaritat de Metge amb el terme *integumentum*: «car los poetes han parlat ab integuments e figures, dins l'escorxa de les quals s'amaga als que no dien expressament» (*LS*, 120). El primer terme tècnic, utilitzat per referir-se a la lectura allegòrica dels mites, les *fabulae*, és característic d'autors de comentaris del segle XII, com ara Bernat Silvestre i Guillem de Conches. Boccaccio el coneixia, però el cita una sola vegada en un racó de la *Genealogia* (XIV.7; Zaccaria 1998:1402), i no apareix en cap dels altres textos allegats.⁷ Trevet, en canvi, en fa un ús abundant, particularment al comentari de la *Consolació* de Boeci, on precisament explica el sentit del mite d'Orfeu «per integumentum fabule de Orpheo», seguint (i fins corregint) Guillem de Conches i resumint de passada la doctrina de Macrobi.⁸

Aquesta digressió, però, no ens porta al cor de les paraules d'Orfeu. Les nocions generals, crec amb Riquer (i Badia 1999:213-14 i Friedlein 2004:80), podien venir sobretot del llibre XIV de la *Genealogia*, on *cortex* ('escorça', o «escorxa» en el català de Metge) és un terme molt corrent i apareix en moments clau, com en la definició de *fabula* (XIV.9; Zaccaria 1998:1412) o bé al títol del capítol 10: «És estúpid creure que els poetes no han considerat res

7. Em refereixo als que sabem que Metge va fer servir; per a una altra visió, Gómez (2002) i cf. la nota següent sobre Bernat Silvestre. El terme «figura», Boccaccio el defineix una vegada com l'equivalent de *fabula* poètica en el camp de l'exegesi bíblica teològica (XIV.9; Zaccaria 1998:1414); compareu amb Gómez (2002:72-73 i 79).

8. Oxford, Bodleian Library, ms. Rawl. G.187, f. 32r/b. Trevet no ha estat gaire considerat, segurament, perquè pesava l'opinió segons la qual aristotelitzava el platonisme dels seus predecessors; Minnis & Nauta (1993), però, van demostrar que parlava «more Platónico»: fóra un intermediari plausible. Les coincidències en l'esment de noms mitològics no són una prova de lectura, ja que podien figurar en glossa marginal en qualsevol manuscrit, però anotem que el comentari de Bernat Silvestre a l'*Eneida* especifica els noms de les Gorgones i les Harpies (Jones & Jones 1977:71) en el mateix ordre que a *Lo somni* (110).

[nil sensisse] sota l'escorça de les faules» (Zaccaria 1998:1418). L'actitud de defensa contra l'estultícia és crucial, i compartida, ja que Bernat segueix fent el paper de l'ignorant. Orfeu primer explica que el mite respon a una veritat (si entenem, cristianament, que els turmentadors són dimonis i els turmentats pecadors) i que els poetes, doncs, no han inventat una ficció sense sentit («E jo et dic que ells no ho han dit debades»; *LS*, 120).⁹ Després justifica la bondat de la cobertura poètica amb un argument diguem-ne etimològic: els éssers del més enllà poden tenir tants noms com diversos són els llenguatges, però, adverteix a Bernat, «no els nomenaràs, atesa llur propietat e manera, tan pròpiament com han los filòsofs e poetes dessus dits» (121), ja que, diu més amunt, «filòsofs e poetes gentils han així nomenats los demonis dessus dits, e no sens gran causa, la qual seria llonga exprimir e no és de la present especulació» (120).

La vaguetat i el laconisme d'aquestes frases, volguts, tant permeten fer referència a velles nocions sobre la naturalesa *ad placitum* del nom en relació a la cosa, com conviden a recordar que l'exegesi mitogràfica s'esforçava tanmateix a justificar el sentit dels noms mífics, explicant-ne precisament l'adequació (com ha il·lustrat Cingolani 2002:238 citant Macrobi). És una pràctica tan estesa que resulta impossible identificar una font concreta de les paraules d'Orfeu. Amb tot, voldria apuntar que en pocs llocs trobaríem més informació reunida que en una enciclopèdia mitogràfica com la *Genealogia*, la que 'consulta' Orfeu. De fet, el capítol ja indicat sobre l'*Herebus* (I.14, amb referència a I.11; Zaccaria 1998: 134-40 i 126-27) conté precisament un ampli resum de les opinions dels antics sobre els habitants i la topografia infernals. Hi aprendríem, per exemple, que Tàntal, morint de fam «inter undas et poma», representa apropiadament l'angoixa d'un avar, o que la fúria Tesífone vol dir «irarum vox», o que els rius infernals tenen una etimologia ajustada (e.g. «*Flegeton* est, id est *ardens*»). L'explicació acaba amb un repertori dels diversos noms que ha rebut el lloc mateix: «Nunc autem quid sibi velint nomina videamus», comença dient Boccaccio, i després explica el sentit etimològic de *Herebus*, *Dis*, *Tartarus*, *Orcus*, *Baratrum*, *Infernus* i

9. La interpretació cristiana no demana gaires teories: basti recordar el «Caron dimonio, con occhi di bragia» de l'*Inferno* (III.109) i la pràctica dels comentaristes; e.g. Boccaccio, a les *Esposizioni*, identifica Minos com «un demonio esaminatore delle colpe de' peccatori» (Padoan 1965:281).

Avernus, citant més d'una vegada les *Verborum derivationes* d'Uguccione da Pisa. Vet aquí la diversitat de denominacions i alhora la «propietat» etimològica dels noms. No estic pas suggerint que la *Genealogia* sigui l'única obra on Metge podia trobar aquesta mena de coneixements.¹⁰ Només volia remarcar que Orfeu, fent d'exegeta, actua i parla en aquesta qüestió amb unes maneres que es poden rastrejar, totes, en l'enciclopèdia de Boccaccio.

També és cert que el capítol I.14, llegit sencer (i m'inclino a creure que Metge havia llegit els textos íntegres, si els tenia, encara que després els retallés), condueix a una doctrina molt distant de la que predica Orfeu quan afirma que els personatges fabulosos són dimonis i condemnats. Segons Boccaccio, en elucidar la veritat oculta («ad detectionem abscondite veritatis»), que aquest sigui un lloc de penes ho sostenen no sols alguns pagans (com mostra Virgili, segons I.II.I), sinó molts «illustres christiani»; llavors ve el fragment sobre la posició de l'infern que Metge va reproduir. Fins aquí hi caben les paraules d'Orfeu. Acte seguit, però, Boccaccio reporta l'opinió de Ciceró, que se'n burlava, de tot això, i la de molts erudits antics, segons els quals el mite de l'infern era senzillament una representació dels turments que pateix l'home, el microcosmos. I aquesta, afegeix Boccaccio, li sembla de bon tros la millor interpretació.¹¹ Ixió, per exemple, lligat a la roda en perpetu moviment, «agitationes optantis regnum ostendit» [mostra els neguits del qui aspira al poder]. L'infern, doncs, els homes el portem a sobre o a dins (conclusió, per cert, que *mutatis mutandis* hauria firmat Lucreci, l'epicuri romà que no es va redescobrir fins a 1417 de la mà de Poggio).¹² Però aquesta lectura seria la de Metge, el lector. La que resta escrita a *Lo somni* és l'adequada a Orfeu, l'exegeta que tira aigua al foc dels dubtes insidiosos i falsament ingenus de Bernat, defensant, això sí, la poesia.

10. La mateixa mena d'informació es troba a l'*accessus* de les *Esposizioni* de Boccaccio (Padoan 1965:11-17), però hi falta aquella localització de l'infern al centre de la terra que Orfeu cita de la *Genealogia*, I.14.

11. «De hoc tamen Tullius ubi de *questionibus Tusculanis*, aperte truffatur, ex quo satis existimari potest aliud eruditos veteres sensisse; et ideo cum voluerint duplicem esse mundum, maiorem scilicet et minorem; [...] credo eos hunc Herebum et hos cruciatus intra minorem mundum, id est hominem esse existimasse, ac voluisse illas horribiles formas, quas in vestibulo Herebi describit Virgilius, esse causas exteriores, per quas introrsum illa supplicia causantur; seu ea que ab intrinsecis causata apparent extrorsum, quem longe meliorem sensu existimo» (I.14.6; Zaccaria 1998:136).

12. El text paral·lel de les *Esposizioni* concilia la lectura dels antics amb la cristiana (*Accessus*, 44-47 i 57-59; Padoan 1965:10-11 i 13-14).

El doble sentit de la vida d'Orfeu

L'últim exemple ens mostra fins a quin punt fóra perillós confondre Metge amb els seus personatges, i fins a quin punt el director d'escena pot restar amagat en un diàleg dramàtic encara que en mogui els fils. Totes dues observacions s'han de tenir ben presents en llegir la vida d'Orfeu, la seva pròpia *fabula*, explicada a l'inici del llibre III (*LS*, 109-12).

A l'Edat Mitjana el mite d'Orfeu beu sobretot de les *Metamorfosis* (X.1-154 i XI.1-66) i les *Geòrgiques* (IV.454-527). El 1890 Josep Coroleu va reconèixer la font ovidiana. Riquer (1959:260), en observar a *Lo somni* un component virgilià com és ara el pastor Aristeu, va proposar amb encert el capítol V.12 de la *Genealogia* com a font intermèdia i complementària: hi trobarem «Aristeus pastor» i altres detalls, de fet integrats segles abans en un relat comú a la tradició mitogràfica. La proposta fa ple sentit ara que sabem, gràcies a Gómez (2002:77), que Metge havia utilitzat amb certesa el capítol I.14 de la *Genealogia*; alguns paral·lels textuais, a més de la significativa aposició «Aristeu, pastor», confirmen l'ús del capítol V.12 (els detalla Gómez 2002:84-85).¹³ Observem, encara, que Boccaccio hi reporta també la interpretació del mite, necessària per entendre el joc de Metge, com veurem. I anotem, sense èmfasi, que l'afirmació d'Orfeu que diu «la major part del temps de ma vida despenguí en retòrica e música» (*LS*, 109), deduïble de les *Metamorfosis* (X.II-12, 89, 143-47), troba ple suport a la *Genealogia*, que recull la tradició etimològica: «Dicitur autem *Orpheus* quasi *aurea phones*, id est *bona eloquentie vox* [...] per *lyram* [...] debemus intelligere oratoriam facultatem» i «Fulgentius [...] dicit enim dilecte ac perditte et demum reassumptte Euridicis esse musice designationem, cum *Orpheus* dicatur quasi *orenphone*, quod interpretatur *vox optima*» (V.12.5 i 10; Zaccaria 1998:540 i 542).¹⁴

13. Cingolani (2002:211) descarta la *Genealogia* i proposa com a alternativa un passatge molt semblant de Boccaccio a les *Esposizioni sopra la Comedia* (Padoan 1994:248-51). El lector trobarà els textos acarats a Gómez (2002:84-85): al meu entendre, no es pot excloure, ni afirmar, que Metge també conegués el text italià. Aquest, més breu, no recull la interpretació allegòrica, ni les etimologies citades a continuació, però penja precisament del vers de l'*Inferno* (IV.140) destacat al primer epígraf.

14. Per a la primera cita, cf. el comentari de Bernat Silvestre a l'*Eneida*, que destaca la facultat oratòria d'Orfeu: «Unde *Orpheus* quasi *orea phone* dicitur, id est *bona vox*. Dicitur *filius Apollinis* et *Calliopes*, id est *sapientie et eloquentie*: nam *sapiens* et *eloquens sapientie et eloquentie filius* est. *Calliope* vero, id est, *optima vox*, dicitur *eloquentie* quia *vocem disertam* efficit. *Habet citharam*, id est *orationem rhetoricam*» (Jones & Jones 1977:54; la negreta és meua). Per a la segona, cf. Martos (2001:139).

El relat de la vida d'Orfeu representa un model d'amor i eloqüència: Orfeu encisa les potestats infernals, que el deixen entrar al món inferior, i tot ho fa per amor d'Eurídice. Tal és la seva eloqüència que Bernat renega («jo m'enfellowí fortment»; *LS*, 113) quan Tirèsias, interrompent Orfeu, intervé per desenganyar-lo: a Bernat, la *fabula* li produïa «plaer» (113). Tirèsias se n'adona i per això li diu que les paraules literals d'Orfeu atreuen «com ha parlat d'amor, e són verí a la passió de ton coratge» (113); i, efectivament, Bernat confessa el seu amor («sàpies que jo am e som coralment amat», 113), un amor que, sabem després, és adúlter («la dona que tant am no és ma mullet», 126). Per a Bernat, la lectura del mite d'Orfeu és a la lletra; l'atreu la retòrica, la *bella menzogna*, que en deia Dante. Aquesta lectura, remarquem-ho, no és *sensu stricto* la de Metge, sinó la del seu personatge Bernat. L'autor en sabia una altra.

És mèrit de Cingolani (2002:206-07) haver recordat que Metge coneixia molt bé la *Consolació* de Boeci i que d'aquí sorgeix una interpretació cabdal del mite d'Orfeu. Boeci, en efecte, és la deu d'un dels tres grans rius mitogràfics que condueixen la *fabula* d'Orfeu a través dels segles medievals —el segon flueix d'Ovidi directament, i el tercer aboca l'etimologia de Fulgenci en els altres (un repàs clàssic a Friedman 1970). A la *Consolació* (III, metre 12), Boeci va fixar un corollari exemplar del mite: Orfeu, pres per la força de l'amor, perd Eurídice en girar-se enrera; així mateix, els qui lluiten «per elevar la ment vers la llum de dalt» perden «els béns que traginen» si giren «els ulls vers la caverna del Tàrtar» (Fàbrega 2002:137). Els comentaristes medievals —en esquema, Guillem de Conches (i Bernat Silvestre *super sex libros Eneidos*), Nicolau Trevet i Boccaccio (només a la *Genealogia*)— van reprendre Boeci, elaborant una interpretació més clara i detallada. Resumeixo, per economia i probabilitat, la de Boccaccio (V.12.7-9; Zaccaria 1998:540-42). Orfeu és un savi, maridat com tots els homes amb la concupiscència, figura-da en Eurídice. A aquesta, fugint de la virtut (el pastor Aristeu), li causa la mort l'engany (la serp) de les coses temporals i va a parar a l'infern (el món terrenal). El savi prova d'elevat la concupiscència (rescatar Eurídice) a la virtut (el món superior), però fracassa en recaure en la concupiscència (en mirar enrera).

Només aquesta tradició exegètica justifica l'admonició final de Tirèsias a Bernat: «Converteix, doncs, la tua amor d'aquí avant en servei de Déu e

continuat estudi [...] No et girs detràs, així com Orfeu» (LS, 175).¹⁵ Per a un misogin com Tirèsias, l'error de girar-se enrera i perdre la muller només pot ser tal si l'entenem en la clau allegòrica que he resumit, si vol dir caure en la temptació de la concupiscència, això és, l'amor de Bernat, manifestat en la seva defensa de les dones. Aquest, però, tossut i convençut de la validesa del seu amor, ha afirmat just abans: «ab aquesta opinió vull morir» (LS, 174), i aquestes són les seves últimes paraules dins del somni. Les dues postures divergents es corresponen a les veus de Francesco i Agustí dialogant sobre l'amor al *Secretum* de Petrarca.¹⁶ En el cas de Bernat, però, els consells de Tirèsias/Agustí no porten a la consolació. Més aviat diria que a la discrepància final hi ressona la independència de Francesco (parlant ja de la seva dedicació) en el seu penúltim torn: «non ignarus, ut paulo ante dicebas, multo michi futurum esse securius studium hoc unum sectari et, deviis pretermisiss, rectum callem salutis apprehendere. Sed desiderium frenare non valeo» (III.214; Fenzi 1992:282) [‘i no ignoro, com deies fa poc, que fóra molt més segur per a mi dedicar-me només a aquest estudi i, deixant córrer les desviacions, agafar el recte corriol de la salvació. Però no sóc capaç de frenar el meu desig’; Riu 2004:188-89]. Si llegeixo correctament, emparant-se en aquest *desiderium* oposat al *studium* que assegura la salvació, Metge guarda un espai per a l'opinió de Bernat contra l'estudi recomanat per Tirèsias.¹⁷

Petrarca a banda, el que ha fet Metge, director d'escena, és projectar els dos plans de la *fabula* d'Orfeu en els dos protagonistes: a Bernat, enamorat, li pertoca l'escorça, l'amor expressat en la lletra d'Ovidi; a Tirèsias, el satíric moralista, li escau el moll allegòric dels exegetes cristians de Boeci. Els dos plans de lectura de fet no es creuen i cadascú manté la seva postura fins al final. La insòlita intelligència d'aquest joc literari –la destresa manejant la teoria de la *fabula*– no demana glossa. Analitzem, per acabar, el final de la vida d'Orfeu.

15. La projecció en Tirèsias de l'exegesi del mite l'han tractada, amb conclusions diverses, Cingolani (2002:206, 216-17), Gómez (2002:82-83) i Friedlein (2004:78-79).

16. Turró (2002:108-09) detalla la pertinàcia amorosa comuna a Francesco i Bernat (*Secretum*, III.134; Fenzi 1992:204); la font inclou l'esment a Orfeu (III.172; Fenzi 1992:240). Vegeu encara Gómez (2002:83) i la nota següent.

17. Cingolani ho interpreta diversament (2002:266) i (2002a:216).

El segons descens d'Orfeu

Tots els comentaristes del mite d'Orfeu van aturar la interpretació en el punt que els convenia o que els indicava la tradició. Els boecians, és clar, ho van fer en el moment de la pèrdua d'Eurídice, per bé que la *Genealogia* relata la vida ovidiana gairebé fins al final: Orfeu, cèlibe i entotsolat, suscita la ira de les dones, i les Bacants el maten a cop d'aixada i rasplet; testa i lira van a parar al riu Hebrus, però Apollo finalment transforma el cap en una roca i la lira esdevé (segons Raban Maur) una constellació (V.12.3; Zaccaria 1998:540). Els comentaristes ovidians, més intensament cristians, tampoc van anar més enllà, limitats per l'oposició moral entre el vici i la virtut —«coniuix caro [...] /uir ratio, Styx est terra, loquela lira», resumia, per exemple, Joan de Garland (McKinley 1996:122). Per això en el vast territori de l'exegesi no hi ha lloc per al segons descens d'Orfeu als inferns, amb l'excepció, que sàpiga, de Giovanni del Virgilio.¹⁸ A *Lo somni* sí, i això torna a ser insòlit en una obra culta. Segons les *Metamorfosis*:

Vmbra subit terras et, quae locat uiderat ante, /Cuncta recognoscit;
quaerensque per arua piorum /Inuenit Eurydicen cupidisque amplectitur
ulnis. /Hic modo coniunctis spatiantur passibus ambo, /Nunc praecedentem
sequitur, nunc praeuius anteit /Eurydicenque suam iam tutus respicit Orpheus
[L'ombra d'Orfeu se'n va sota terra i reconeix els llocs que havia vist; cercant
pels camps dels piadosos troba Eurídice i l'estreny en cobejosos braços. Allí
ara passen tots dos amb passes acordades, adés ell la segueix quan el guia,
adés camina davant d'ella i ja Orfeu mira en seguretat la seva Eurídice';
XI.61-66; Trepat & Saavedra 1929-32:III,5]

En síntesi admirable, però ometent l'abraçada passional, diu Orfeu en català:

E jo davallí en infern, on trobí Eurídice, muller mia, ab la qual persever, e
són segur que d'aquí avant no la perdré (*LS*, 112).

18. Més respectuós amb el text d'Ovidi, va interpretar el segon retrobament d'Orfeu amb Eurídice com la felicitat guanyada gràcies a la vida espiritual en temps de celibat (McKinley 1996:137). Una altra cosa és la tradició que converteix Orfeu i Eurídice en amants cortesos, com al *Sir Orfeo* (Friedman 1970:164, 175).

A Bernat, que se l'escolta embadalit, no se li escapa aquest final: «Si no m'engan, vós m'havets dit que sots intrat en infern, e no una vegada, mas dues» (II4). No estranyarà que, entesa aquesta història d'amor, vulgui morir amb la seva «opinió» sense torçar el braç.¹⁹ La interpretació de Tirèsias (i de tants segles d'exegesi) difícilment resistiria aquest descens definitiu: com es pot defensar que girar-se enrera, atret pel desig, és un error, si Ovidi ens explica que el poeta va aconseguir el seu objectiu, l'amor per sempre, i ara ja no li fa cap por tombar-se?

Metge coneixia bé el diàleg dramàtic, après de Boeci, Ciceró i Petrarca, i ja practicat des del *Llibre de Fortuna*. El lector, doncs, s'ha de quedar amb les postures inconciliables de Bernat i Tirèsias. *Lo somni* no és un *roman à thèse*: no hi ha compromisos ideològics, i així ho va voler l'autor. L'arquitectura de les fonts, però, ens indica alguns dels seus gustos i actituds culturals. Sense haver de suposar lectures no escrites, aquí tenim un fet: Metge va reproduir íntegra la vida d'Orfeu, sense estalviar el final que forçosament contradia la interpretació de tradició boeciana. Així va armar Bernat amb un bon exemple per a la seva pertinàcia amorosa. Podem concloure que, al capdavall, Martí de Riquer tenia raó quan deia que Metge «no busca en el mito de Orfeo una enseñanza moral ni una aplicación esotérica, sinó que ha reparado en la belleza de esta fábula, símbolo precisamente del poder de la poesía» (1959:159). Ho hem vist en aquests escolis: a la poesia de Dante viu el personatge Orfeu, i de la poesia de Virgili, Dante i Sèneca procedeixen les seves paraules infernals, i és la poesia el que Orfeu defensa de la mà de la *Genealogia* (i els textos que s'hi puguin afegir). Metge exhibeix hàbits i lectures escolars, naturalment, perquè aprenent gramàtica es passava pels poetes, traçant camins que després s'eixamplarien, alimentant la *inuentio* i el gust per la poesia. Quan ha de narrar la vida d'Orfeu —quan pot triar entre la lletra poètica o el camí de la glossa— no s'està de fer costat al seu Bernat: diria que prefereix Ovidi.

19. S'ha interpretat que el Bernat «trist i desconsolat» i fatigat en desvetllar-se (*LS*, 175) equivaldria a una confessió implícita del fracàs (Cingolani 2002:215). Crec que aquests termes, ja fora del somni (i, per tant, una reacció al conjunt i no a les paraules de Tirèsias) són un lloc comú d'aquests relats (Cabré 2002:56 i 59; Mahiques 2005:23). En tot cas, a *Lo somni* no hi ha indicació de canvi de vida, a diferència del *Corbaccio* o l'*Espill*, sinó un final conscientment abrupte, com al *Llibre de Fortuna*.

EXCURS SOBRE LA CONSTRUCCIÓ DE L'INVERN DE METGE

Metge sabia de cor l'*Inferno* i l'*Eneida*, i llegia l'*Hercules furens* de Sèneca amb el comentari de Trevet. Amb aquest fils va dissenyar el seu propi *inferno* (LS, 114-19). Els exemples següents només volen mostrar, d'acord amb el que es diu al cos de l'article, el predomini de l'*Eneida* (amb Dante) i com es conjuga amb Sèneca (i Trevet), això és, l'arquitectura general de les fonts i no pas el detall de l'escriptura, que podria integrar altres components (i sens dubte glosses). Per a aquest detall i una anàlisi definitiva, convé esperar l'edició anotada de Cingolani que complementarà el seu estudi d'aquest passatge (2002:222-26). De moment, un esquema funcional ens pot ajudar a entendre l'operació que dona raó del conjunt: Metge parteix de Sèneca-Trevet (A); incorpora Virgili (B); traça el recorregut infernal amb Virgili i Dante (C); i, encara que sobreimposa dues carcasses (una de manlevada, si més no) a materials de totes dues procedències, Virgili segueix dominant la descripció dels condemnats (D).

A) ENTRADA. Bernat comença interrogant Orfeu, tal com Amfitrió comença interrogant Teseu. La resposta d'Orfeu i la descripció de l'accés a l'infern i del riu Leteu procedeixen també de Sèneca, amb algun apunt de Trevet, així com l'esment immediat al Cocit. Aquest inici (observat a Badia 1991-92) és incompatible amb la geografia virgiliana, que situa el Leteu cap al final (*Eneida* VI.703-05), i obeeix a la identificació Orfeu-Teseu i al marc dialògic, com s'ha argumentat al segon epígraf de l'article.

B) TRÀNSIT. A la ribera del Cocit, hi ha «(1) voltors, (2) mussols, (3) corbs e (4) molts altres ocells gemegants agrament, (5) fam, (6) confusió, (7) tenebres, (8) paor, (9) conguixa, (10) discòrdia, (11) dolor, (12) plor, (13) freitura, (14) treball, (15) plant, (16) sospirs, (17) malaltia, (18) somnis vans, (19) velle-sa, (20) mort e (21) moltes coses monstruoses en natura» (LS, 115). Cingolani (2002:225-26) analitza una gran part de la llista; la seva proposta, crec, es pot simplificar (i corregir en algun detall). Els termes (1-8 i 11) procedeixen de Sèneca-Trevet; la resta (9-21) de l'*Eneida*, amb poques excepcions.

En el primer cas, trobem: «*hic* (1) *vultur* (4) gemit, scilicet anelans cadavera, *illic luctifer* (2) *bubo*, scilicet (4) gemit, et dicitur luctifer bubo, quia avis feralis est prenosticans mortem; et ideo subdit: *omenque triste resonat. Horrent*

nigrantes come strigis infauste, id est infelicis, *opaca*, id est in opaca, *fronde*, opaca dico, *imminente*, id est altiore existente, *taxo*, que est arbor venefica –*strix* est (3) avis nocturna dicta a stridore vocis–, *quam*, scilicet arborem, *tenet Sopor segnis* (5) *Famesque mesta iacens tabido rictu* –hoc dicit quia talis rictus, id est apertio oris, solet esse in famelicis, qui tabidi sunt et macilenti–, (6) *Pudorque serus*, id est tardus –talís autem pudor est (6) confusibilis–, *tegit vultus conscios*, scilicet criminis. *Metus* (8) *Pavorque, Funus*, id est mors, *et frendens* (11) *Dolor sequiturque Luctus ater* (Ussani 1959:106). L'única llibertat és la conversió de l'òliba («strix») en un corb.

A l'*Eneida* (VI.274-84; cito sempre Mynors 1969), la sèrie conté, en un altre ordre: (12) *Luctus*, (9) *Curae*, (17) *Morbi*, (19) *Senectus*, *Metus* (però no *pauor*) i *Fames* (també coincident amb Sèneca), (13) *Egestas*, (21) *terribilis uisu formae*, (20) *Letum*, (14) *Labos*, (10) *Discordia*, (18) *Somnia uana*. Metge va afegir aquests elements a (1-8), interpolant-hi (11), present a Sèneca (*Dolor* doblant *Luctus*), i el record d'un vers de Dante: «Quivi (15) sospiri, (16) pianti e alti guai» (*Inferno* III.22; cito sempre Petrocchi 1966-67; cf. Cingolani 2002:25). (7) té un origen difícil de precisar (Cingolani 2002:25 recorda «nox», *Eneida* VI.273, i «tenebre», *Inferno*, III.87, però una mica allunyat del lloc; la rúbrica del capítol I.14 de la *Genealogia* [Zaccaria 1998:135] porta els vint-i-un fills de l'Èreb, incloent «Tenebra»). Aquesta, doncs, és una zona de trànsit: encara som a la riba del Cocit senequià però ja s'hi ha sumat la descripció virgíliana de l'entrada, i el record corresponent de Dante.

La mateixa frontissa s'observa a continuació: «En una part separada d'infern ha un lloc fort tenebrós, ab calija espessa, d'on neix un riu apellat Aqueront, e d'aquest neix un estany d'aigua, apellat Estix» (*LS*, 115). Aquí Metge segueix encara Sèneca amb Trevet: «unde dicit: *in secessu obscuro Tartari est locus, quem spissa caligo alligat gravibus umbris*, id est tenebris (Ussani 1959:108). Però com que el Leteu ja l'ha descrit, passa a l'Aqueront i l'Estígia: «scilicet fluvius qui Lethes dicitur, *quieto similes devehens sacram Stiga*, id est aquam Stigie paludis [...] *at hic, scilicet alius fluvius, ferox rapitur ingenti tumulto et Acheron* –sic enim vocatur fluvius iste [...] (Ussani 1959:108).²⁰ Fent això, ja es troba en el paisatge de l'*Eneida* (VI.295-97).

20. Notem el paper de la glossa: «tenebrós» / «tenebris»; «un estany d'aigua» / «aquam paludis»; «un riu apellat» / «sic enim rocatur fluvius iste».

C) RECORREGUT. Amb l'Aqueront i la topografia virgílica, entra Caront, procedent de Virgili i Dante (com anota Riquer 1959:269 i 271 *apud* Casella). Diu Metge:

los quals guarda Caront, fort vell, ab los pèls blancs, llargs e no pentinats, ab los ulls flamejants, abrigat d'un mantell fort sutze e romput. Lo qual, ab una petita barca, passa les ànimes de l'altra part, metent aquelles dins la dita barca e cridant: «Passats, ànimes, a les tenebres infernals, on soferrets fred e calor inestimable, e no hajats esperança de veure jamai lo cel» (LS, 115)

No hi ha dubte que Metge confronta l'*Inferno* amb l'*Eneida*. Per exemple, «un vecchio, bianco per antico pelo» (III.83) correspon a «fort vell, ab los pèls blancs», però «e no pentinats» tradueix «cui plurima mento /canities *inculta* iacet» (*Eneida* VI.299-300); i si el «mantell fort sutze e romput» és virgilià («*sordidus* ex umeris nodo dependet *amictus*», VI.301), l'exhortació a les ànimes és clarament dantesca: «Guai a voi, anime prave! /Non isperate mai veder lo cielo: /l' vegno per menarvi a l'altra riva /ne le tenebre etterne, in caldo e 'n gelo» (*Inferno* III.84-87). Seguint el fil virgilià, Metge situa a l'entrada Cèrber (*Eneida* VI.417-23) i presenta un infern dividit: «E ací comença hom d'intrar en infern, en lo qual ha diverses habitacions, separades les unes de les altres» (LS, 115). A la divisió, implícita a l'*Eneida* (VI.426ss), hi va donar un perfil físic Dante. La primera «habitació», com hem vist al primer epígraf de l'article, equival als llimbs dantescos, el primer cercle (*Inferno* IV). Passats els llimbs, el recorregut continua seguint la pauta de Virgili i Dante. De seguida apareix Minos:

En altra habitació està Minos, molt cruel e terrible jutge, lo qual examina los demèrits de les ànimes après que els ha fet aquí davant ell confessar llurs delictes» (LS, 116)

com a l'*Eneida* (VI.432) i com al segon cercle:

Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia: /*essamina* le colpe ne l'intrata; giudica e manda secondo ch'avvinghia. /Dico che quando l'*anima* mal nata /li vien *dinanzi*, tutta si *confessa*; /e quel conoscitor de le peccata /vede qual loco d'inferno è da essa (*Inferno* V. 4-10).

Després hi ha l'habitació de Radamantis (fora de lloc: *Eneida* VI.566-69); sortint-ne, i passant per sota el palau de Plutó, es va parar a l'infern més profund, on hi ha «primerament una gran ciutat circuïda de tres murs alts e d'un riu foguejant apellat Flegetont» (*LS*, 116-17): és la ciutat de Dis dantesca (VIII.68) però descrita com a l'*Eneida* («moenia lata uidet triplici circumdata muro, / quae rapidus flammis ambit torrentibus amnis, / Tartareus Phlegethon», VI.549-51); el camí que hi mena, amb l'esment a Plutó, porta records de l'*Inferno* (e.g. VI.112-15). El portal de la ciutat, amb columnes de diamant, i la torre de Tesífone continuen reproduint la lletra de l'*Eneida* (VI.552-55), però la referència a «les germanes sues que dessús has oïdes, ab les *serpents* que els pengen per los caps avall a manera de cabells» depèn d'*Inferno* IX.41: «*serpentelli e ceraste avien per crine*» (cf. *Eneida* VI.571-72). L'únic personatge estrany al trajecte que resseguim és el darrer, Èac:

E ensems ab Èac, molt cruel jutge, [Tesífone i les germanes] porten a execució la sentència que a les dites ànimes haurà donada lo dit Radamantis: e aquí són punides les ànimes de llurs pecats particularment, cascunes segons los crims que vivent havien comesos (*LS*, 117)

Sembla que Metge, desitjant completar la tríada de jutges infernals, hagi tornat a Sèneca/Trevet: no solament hi són tots tres (i separats, com a *Lo somni*), sinó que, just després d'Èac, es fa referència a la punició: «Secundo cum dicit: *quod quisque*, solvit primam partem questionis, docens quod nocentes in inferno puniuntur talibus penis, quales intulerunt aliis; unde dicit: *quod quisque fecit*, sicilicet de malo alteri in presenti, illud *patitur*» (Ussani 1959:111), i s'illustra amb exemples.

D) **ELS CONDEMNATS.** La resta de la descripció de Metge està dedicada als condemnats, desdoblats en dues sèries: set il·lustracions dels pecats capitals i set *exempla* mitològics anònims (*LS*, 117-19). La primera sèrie, per l'*ordo* dels vicis (de l'orgull a la peresa) i la naturalesa dels càstigs, ha d'obeir a una altra font, cristiana, de moment desconeguda (cf. Badia 1991-92:37). Dos d'aquests pecadors estan en part inspirats per l'*Eneida*: els luxuriosos amb els fetges menjats per voltors, com Tició, i els avariciosos, castigats per Megera (VI.601-14; cf. Cingolani 2002:222, n. 93). Aquests dos components virgilians, i la frase inicial, que situa Megera a l'entrada de la ciutat (*LS*, 117), interpretant

així la «custodia» de l'*Eneida* (VI.574-75), potser es trobaven a la font desconeguda, o més aviat els hi va sobreposar Metge.

La segona sèrie sembla que pren el motllo de Sèneca/Trevet: «Et ponit septem exempla» (Ussani 1959:112-13), que són Ixió, Sísif, Tàntal, Tició, les filles de Dànu, les filles de Cadmos i Fineu. A *Lo somni*, on no hi ha noms sinó descripcions, apareixen els tres darrers: (5) les filles de Dànu, (6) les de Cadmos i (7) Fineu. Hi ha molta proximitat, però no definitiva; el darrer *exemplum* diu:

Altres són cecs e sense ulls, e tenen davant taules ben parades, ab molta bona vianda, e vénen harpies, qui són ocells ab cara de donzelles e ab peus de gall, que los lleven les viandes davant, e puis ensutzen-los les taules, per tal com vivent eixorbaren e maltractaren llurs fills per complaure a llurs mullers, madrastres d'aquells (LS, 119).

Segons Trevet:

Septimum exemplum est de Phineo, qui filios accusatos de stupro a noverca execavit, propter quod dii execaverunt eum et ipsi ceco apposite sunt Arpie, que sunt volucres virgineum habentes vultum, que cibum eius rapiebant et mensam eius fedabant» (Ussani 1959:114).

Hi falten, per exemple, els «peus de gall», un record virgilià («uncaeque manus», III.217). Els *exempla* (3) i (4) de Metge procedeixen de l'*Eneida*:

Altres jaen dejús grans roques, e són greument premuts per aquelles, cridant altament «Aprenets de fer justícia e de no menysprear Déu». Aquí estan semblantment aquells qui han traïda la pàtria e l'han subjugada a tirans, o per pecúnia han ordonades e retractades lleis, ordinacions e estatuts no degudament, e qui han jagut carnalment ab llurs filles e cosines (LS, 118).

Phlegyasque miserrimus omnis /admonet et magna testatur uoce per umbras:
/ «discite iustitiam moniti et non temnere diuos.» /uendidit hic auro patriam
dominumque potentem /imposuit; fixit leges pretio atque refixit; /hic
thalamum inuasit natae uetitosque hymenaeos: /ausi omnes immane nefas
ausoque potiti (VI.618-24).

Notem com Metge afegeix el càstig a (3), per glossa o consulta. Els *exempla* dels que (1) «roden roques molt grans amb llur cap incessantment» i (2) els

que «són portats entorn en grans rodes» expandeixen (i molt) «saxum ingens uoluunt alii, radiisque rotarum / districti pendent» (*Eneida* VI.616-17); en el primer cas, hi ha el record de Sísif, segons Sèneca i Trevet («perpetuo volvit saxum in inferno; unde quantum ad hoc dicit: *grande saxum sedet cervice Sisiphea*», Ussani 1959:113). En conjunt, la moralització també hi és, però es dedueix de les històries mítiques: els *exempla* representen (1) falsaris, (2) ambiciosos, (3) blasfems, (4) traïdors a la pàtria, subornats i incestuosos, (5) homicides en potència, (6) parricides i (7) maltractadors dels fills. Per completar les històries tal com es donen a les dues fonts, caldrien glosses en més d'un cas, feina de comentarista, pròpia o aliena. Observem, per acabar, que fins i tot en aquesta secció, tan propícia al text de Sèneca, Virgili segueix portant el fil.

Referències bibliogràfiques

ALEMANY, Rafael, 1999, «El mite d'Orfeu en Bernat Metge i en Joan Roís de Corella: lectura comparativa», dins Vicent Martines, ed., *Estudis sobre Joan Roís de Corella* (Alcoi: Marfil), p. 41-54.

BADIA, Lola, 1991-92, «Bernat Metge i els *auctores*: del material de construcció al producte elaborat», *BRABLB*, 43, p. 25-40.

BADIA, Lola, ed., 1999, Bernat Metge, *Lo somni* (Barcelona: Quaderns Crema).

BADIA, Lola, Miriam Cabré & Sadurní Martí, eds., 2002, *Literatura i cultura a la Corona d'Aragó (s. XIII-XV)* (Barcelona: Curial & Publicacions de l'Abadia de Montserrat).

BILLANOVICH, Giuseppe, 1953, *I primi umanisti e le tradizioni dei classici latini: prolusione al corso di letteratura italiana detta il 2 febbraio 1951* (Freiburg, Suïssa: Edizioni Universitarie).

BLACK, Robert, 2001, *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy: Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press).

CABRÉ, Lluís, 2002, «De nou sobre Metge, *Laelius* i el *Somnium Scipionis*», dins Badia, Cabré & Martí (2002), p. 49-62.

CINGOLANI, Stefano M., 2002, *El somni d'una cultura: «Lo somni» de Bernat Metge* (Barcelona: Quaderns Crema).

CINGOLANI, Stefano Maria, 2002a, «Un geniale lettore di Petrarca: Bernat Metge», *Studi Petrarqueschi*, 15, p. 187-219.

ELLIOTT, Alison Goddard, 1978, «Orpheus in Catalonia: A Note on Ovid's Influence», *Classical Folia*, 32, p. 3-15.

FÀBREGA I ESCATLLAR, Valentí, ed. & trad., 2002, Boeci, *Consolació de la Filosofia* (Barcelona: Fundació Bernat Metge), Escriptors Llatins: text i traducció.

FENZI, Enrico, ed., 1992, Francesco Petrarca, *Secretum* (Milà: Mursia).

FRIEDLEIN, Roger, 2004, «Mitologia antiga i forma dialògica en *Lo somni* de Bernat Metge (1398)», dins Roger Friedlein & Sebastián Neumeister, eds., *Vestigia fabularum: la mitologia antiga a les literatures catalana i castellana entre l'Edat mitjana i la moderna* (Barcelona: Curial & Publicacions de l'Abadia de Montserrat), p. 65-83.

FRIEDMAN, John Block, 1970, *Orpheus in the Middle Ages* (Cambridge, MA: Harvard University Press).

GÓMEZ, Francesc J., 2002, «L'ofici del poeta segons Orfeu: una clau hermenèutica per *Lo somni* de Bernat Metge?», dins Badia, Cabré & Martí (2002), p. 63-85.

GÓMEZ, Francesc J., 2005, «De l'*Inferno* de Dante a l'infern teològic del framenor castellaní Joan Pasqual», *Mot so razo*, 4, p. 21-33.

JONES, Julian Ward & Elizabeth Frances Jones, eds., 1977, *The Commentary of the First Six Books of the Aeneid of Vergil Commonly Attributed to Bernardus Silvestris* (Lincoln: University of Nebraska Press).

JOSET, Jacques, 1993, «Orfeo en la Edad Media española», dins *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, vol. 3, ed. Aires Nascimento (Lisboa: Cosmos), p. 101-07.

MAHIQUES CLIMENT, Joan, 2005, «*Lo somni* de Bernat Metge i els tractats d'apareguts», *Llengua & Literatura*, 16, p. 7-31.

MARTOS, Josep Lluís, 2001, *Fonts i seqüència cronològica de les proses mitològiques de Joan Roís de Corella* (Alacant: Universitat d'Alacant).

MCKINLEY, Kathryn, 1996, «The Medieval Commentary Tradition 1100-1500 on *Metamorphoses* 19», *Viator*, 27, p. 117-49.

MINNIS, A. J. & Lodi NAUTA, 1993, «*More Platonico loquitur*: What Nicholas Trevet Really Did to William of Conches», dins A. J. Minnis, ed., *Chaucer's Boece and the Medieval Tradition of Boethius* (Cambridge: D. S. Brewer), p. 1-33.

MYNORS, R. A. B., ed., *P. Vergili Maronis Opera* (Oxford: Oxford University Press, 1969).

PADOAN, Giorgio, ed., 1965, Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* (Milà: Mondadori).

PETROCCHI, Giorgio, ed., 1966-67, Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica Vulgata*, 4 vols. (Milà: Mondadori).

RIQUER, Martín de, 1959, *Obras de Bernat Metge* (Barcelona: Universidad de Barcelona).

RIU, Xavier, trad., 2004, Petrarca, *Secretum* (Barcelona: Quaderns Crema).

SOBERANAS, Amadeu-J., ed., 1968, Sant Gregori, *Diàlegs*, vol. 2 (Barcelona: Barcino), ENC A/97.

TREPAT, Adela M^a & Anna M^a de Saavedra, ed. & trad., 1929-32, P. Ovidi Nasó, *Les metamorfosis*, 3 vols. (Barcelona: Fundació Bernat Metge), Escritors Llatins: text i traducció.

TURRÓ, Jaume, 2002, «Bernat Metge i Avinyó», dins Badia, Cabré & Sadurní (2002), p. 99-III.

USSANI jr, Vincenzo, ed., 1959, *Nicolai Treveti Expositio Hercules Furens* (Roma: Edizioni dell'Ateneo).

ZACCARIA, Vittorio, ed., 1998, Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, dins Vittore Branca, dir., *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vols. 7-8 (Milà: Mondadori).