

**Usos y recursos narrativos en el Humanismo románico en ciernes:  
A propósito de Bernat Metge**

Juan M. Ribera Llopis  
Universidad Complutense, Madrid

I. Valga como criterio favorable a nuestra hipótesis argüir que, en ciclos culturales en gran medida cuestionadores de los márgenes del sistema establecido, la factura de los géneros literarios tiende a cruzarse. De este modo, se deslizan los signos formales y de contenido caracterizadores de uno u otro género hacia otras parcelas de la formulación del pensamiento y se potencian modos mixtos y hasta géneros periféricos que se nutren de rasgos de la más diversa procedencia genealógica. Romanticismo, Vanguardias o Postmodernidad, entre otros tiempos y ánimos creativos, han mostrado una marcada tendencia en esa dirección, práctica que ha marcado, en sobremanera, la naturaleza de los órdenes narrativos. Las formas de la narración tenidas por clásicas han sido sometidas a revisión bajo enjuiciamiento romántico, vanguardista o postmoderno, sujetándolas a recursos más propios de otros géneros, al tiempo que los signos eminentemente narrativos han imantado otras formas expresivas que, por esa vía, han cobrado la naturaleza de periféricas, antes mencionada, aquella que acaba por caracterizarlas como componentes retóricamente mixtos. El ensayo, el libro de viajes o el dietarismo pueden servir de muestra de esa concluyente factura, al tiempo que cabe apreciar como ciertos títulos que encajan con una u otra de esas denominaciones han podido convertirse en abanderados de las corrientes que potenciaron su ejecución. La periferia genealógica indicada no supone, en absoluto, un distanciamiento del eje creativo de un tiempo. Hay que apreciarla como indicación de orden retórico.

Resulta tentador trasponer dicha correspondencia entre ciclos culturales, conciencia crítica, libertad de órdenes y mixtura o experimentación genealógica a la Edad Media, a sus tiempos de tenso apocalipticismo o, por qué no, a los *corpus* documentales que animan la emergencia de un discurso laico. Sea la incipiente propuesta del *Fin'amors*, valiéndose de un imaginario especular que alcanza la relación artúrica para traer a sus versos condensadas instantáneas de *roman*, así como de una tramoya metafóricamente feudal que totemiza la relación *midons&om* proyectada sobre tantos episodios de *crónica*, márgenes de ortodoxia cultural que no evitan, ¡ay Guilhem de Cabestany!, el manifiesto rotundo a favor de una nueva sensibilidad de que “s’ieu per crezensa / estes vas Dieu tan fis, / vius ses falhensa / intrer’em paradís” (Riquer 1989, 1073); sea la alternativa del Humanismo que cristianiza Petrarca, quien, no obstante, se mueve entre la alegoría amorosa en *I Trionfi* (d. 1358), la superación del ascetismo más medieval en pro del conocimiento del ser humano en *Secretum* (1342-43) o la recuperación del espíritu clásico mediante Tito Livio, Cicerón, Virgilio u Horacio, derivándose una nueva meditación sobre la persona y el propio yo que conduce a reflexiones como las contenidas en *De vida solitaria* (1346-47) o en el autorretrato de *Posteritati* (1367), así como en las epístolas

*Familiares* (1345-66) y *Seniles* (1361-74) que se hallan en la génesis del ensayo moderno.

Ante ese umbral que anima a buscar prácticas coincidentes en las cronologías más diversas, no obstante, hay que actuar con la consabida cautela. La cultura literaria del medioevo no se mueve en un espectro genealógico tan compartimentado como sí hacen las letras contemporáneas, aunque, a su vez, estas últimas se plazcan en la tergiversación y aquélla, mediante la parodia constatada de casi cada modo de escritura, no se desdiga de un tablero de referenciales modos de escritura prioritariamente acomodados a determinados contenidos. En cualquier caso, al escritor medieval le cabe usar los recursos propios de un género en la factura de un documento que semeja animado por otros patrones dominantes. Moviéndose en ese terreno, los indicios narrativos, fuera de la parcela explícita de la narración, se dinamizan como fuerzas propulsoras de determinadas estrategias discursivas que tienen su hilo conductor en otro espacio genealógico. Pudiera decirse que, junto con recursos provenientes de la dramaturgia, los propiamente narrativos aparecen aquí y allá, casi a modo de comodín retórico, activando la plasmación del mensaje que propicia el documento en cuestión. Resulta fácil deducir que esa prestación del recurso dramático y del narrativo a favor de una remodelación en mayor o menor medida mixta de otro género, la facilita su capacidad de situar el asunto tratado en una humanizada coordinada espacio-temporal. De este modo, mediante la pincelada descriptiva, el atisbo de un perfil o la sonoridad de un intercambio de intervenciones verbales, la prédica religiosa, el panegírico dinástico o los crecientes modos ensayísticos ganan una segunda piel expresiva. Además, no se olvide, la viabilidad de aquellas primeras letras por escrito gana canales de transmisión y de representación con los que cuenta el receptor coetáneo. Y lo puntualmente narrativo o más ampliamente literario dota del don de la sugestión a la materia tratada. Recuérdese en ese sentido la leve pero certera indicación que da Antoni Canals al prologar *Lo parlament e la batayla que agüeren Aníbal e Scipió* (h. 1396-1400), alegando que construye su versión "...ligint de una part Tito Lívio, qui-l posà assatz largament, e d'altra Francesch Patrarcha, qui en lo seu libra appellat *Affricha* trectà fort belament e difussa, he aromansat lo dit parlament sasons mon petit enginy" (Canals 31); llamada de la cual deducimos que el escritor catalán combina conscientemente el alarde de información de la primera fuente con las maneras más pulidas que, a su juicio, le propicia la segunda. De tal manera, el autor medieval puede alardear de sus conocimientos del mapa literario de su época al tiempo que le cabe apurar registros y añadir según qué intenciones y márgenes de lectura a su opción primordial. Es por esta vía por donde Bernat Metge evidencia sus artes como narrador; la misma por donde, creemos, acaba por alcanzar *sus quinze minutos de gloria*, narrativa en este caso y acaso, en su condensación, contable en *segundos*. Aquella consecuencia que no deja de ser un utensilio más a favor de la coherencia y de la intención de su texto; componente estratégico, por tanto, favorable a un discurso crecientemente humanista que, según los *segundos* que más nos seduzcan,

descubriremos en el Metge traductor o en el Metge cómplicemente conversador con Joan I.

**II.** En el itinerario que a favor de la forja de Bernat Metge como escritor parecen ordenar sus obras, pronto se vislumbran prácticas narrativas traídas por él a textos de diversa factura. A los versos de su parodia homilética que es *Sermó* (s.f.), género que ha de insistir en la ligazón de juicios y sentencias moralizantes –falsamente, en este caso–, articulados sin necesidad espacio-temporal alguna, pensamos que incorpora el argumento abreviado o sintetizado de una historia. Se trata aquí de una especie de apólogo condensado en torno al arquetipo de la viuda que, en la ejecución oral de su codolada, ganaría la posibilidad de que su receptor desarrollase tanto su potencialidad argumental como las idas y venidas de sus protagonistas y sus enredos; todo ello merced a la atmósfera de un medio narrativo al que la tradición misógina dotaba de soportes y que, por ejemplo, hallamos desarrollado en el L. II/III de *Spill* (h.1460) de Jaume Roig (Roig 80-104). Sólo en la carcajada del receptor se condensarían los límites de la fabulación que potenciarían versos como “Ab viudes haurets diners, / si us hi feixats; / car, puix han llurs marits robats, / si ho sabets fer, / pujar-vos han a cavaller / o a ric-hom.”(Metge 56, vv.104-09). Noticias o incipientes relatos de este tipo son aquellos que, con las palabras justas y la complicidad necesaria, Bernat Metge podía intercambiar con sus compañeros de entorno y de letras; aquellos que, según nos dice el autor en *Medecina apropiada a tot mal* (h. 1396-97), no son otras cosa que divertidas ocurrencias que van y vienen en la imaginación de uno, chascarrillos frutos de la inventiva o del anecdotario fijado, privados de toda trascendencia y a propósito de los cuales –de aquel anteriormente citado o de la conseja paródicamente medicinal versificada en este otro título– se puede decir:

Quant al present, altres novelles  
no sé de què us pogués escriure  
[...]  
E puix anats burlar al Born,  
si us volets anar deportar;  
car aquí porets prou trufar  
ab molt bon hom qui hic és poblat.”  
(Metge 67, vv. 112-113, 118-121)

Si ante esta propuesta, por parte de un Metge aún menor pero buen conocedor de las formas más populares del relato, no hay más remedio que contar tanto con las elipsis como con lo sugestivo de ese brochazo casi expresionista que potenciará la recomposición mental de final fibra carnavalesca, la incursión en la alegoría le evita al escritor ese tipo de inducción sólo y quizás a la postre narrativa mediante sugerentes indicios o cómplices consensos culturales, o, lo que es lo mismo, le obliga a ordenar narrativamente su relación atendiendo a encuadradores signos de espacio y tiempo. El

motivo conductor en *Llibre de Fortuna e Prudència* (1381) de un viaje corporal hacia una geografía, una isla, donde se cruza el componente mágico de raíces antropológicas con su rentabilización alegórica para ubicar un doble oráculo que atiende a tensiones intelectualmente trascendentes, proceso y destino, por tanto, comporta unas leyes en torno –temporalidad y descripción– que propician la forja de un texto narrativo. Sobre la base de esa evidencia nos permitiremos no detenernos en los recursos que nos corroborarían todo aquello que de entrada es lógico que figure en un texto con tal necesario componente genealógico, sino que, apurando nuestras intenciones sobre las particulares artes de Bernat Metge, fijemos nuestra atención en ciertas pinceladas con que el autor adorna ese lienzo que, a modo de red, interconexiona cada uno de sus componentes.

A favor de ese preciso arsenal no nos parece exagerado apreciar positivamente los versos dedicados a la tormenta que acercará al protagonista del periplo insular a sus orillas de destino. Acierta el narrador del viaje en primera persona a trasladar la atención, de las aguas y de los vientos sublevados, a la barca en que él viaja; vista, además, mediante símiles caseros, muy de primer uso tanto el cesto como el saco mencionados, y aún más al orificio por donde aquella se inundaba, para, al final de la inmediata descripción, devolvernos a la imagen externa de la embarcación saltando sobre las olas, como ave en alterado vuelo:

Aprés un pauc va refrescar  
a mar e el vent, e el temps sinistre,  
que semblava que fos pinistre  
la barca, o sac esquinçat;  
car l'aigua qui per un forat  
entrava, per l'altre eixia;  
e puis la barca qui prenia  
tals surts que semblava volàs. (Metge 75, vv. 116-23)

No insistiremos en lo excepcional de esa escena entre lo limitado de las plasmaciones paisajísticas en el documento medieval, asunto acerca del cual y con todo tenemos nuestras prevenciones (Ribera 1999). Nos parece más ajustado destacar cómo el narrador ha optado por focalizar el eje de la escena sobre el punto en el que le va la vida al viajero, la frágil nave –sin vela ni remos, falta de timón y sin tripulación alguna según se ha informado con anterioridad, en los vv. 89-91–, maltrecha ahora, con su boquete y abandonada a su inestabilidad. En ese momento y con esa opción, Bernat Metge acentúa la personalización de la experiencia que ordena el texto; insiste, con ese dato prendido en el entorno, en que importa todo lo que incumbe directamente al protagonista. Téngase presente que *Llibre de Fortuna e Prudència* arranca con unos versos que han permitido barruntar, junto con otras pistas, sobre referencias autobiográficas que identificarían al autor con el protagonista (Riquer 1959, 26, 31), mediante un motivo –el del malestar de su yo– que, por diversas razones, Bernat

Metge reutilizará en *Apología* (s.f.) y en *Lo somni* (1399); rasgo al que, en el umbral del viaje alegórico, el escritor adjunta no sólo una estricta datación sino un preciso bosquejo de intimidad personal y doméstica, enlazado con una revelación que va de lo fisiológico a lo anímico, periodo del que salimos con la revelación no menos propia de llevar a cabo un curativo y matutino paseo junto al mar:

Sapiats que el primer jorn de mai,  
 l'any, de la nativitat santa  
 de Déu, mil e tres-cents vuitanta  
 ez un de plus ans d'alba clara,  
 quan m'haguí lavada la cara  
 ab aigua pura, e les mans,  
 al cor me vengren dolors grans  
 e tantost fui pus fred que gebre;  
 e tastí'm lo pols, e de febre  
 no em sentí punt, e ans tenc la vena  
 sob dret camí; mas hac tal pena  
 mon cor, que no ho poria dir,  
 car semblava volgués eixir  
 l'arma del cors, tal surts donava.  
 E pensei-me que si m'anava  
 un pauc deportar vers la mar,  
 pogra cella pena lleixar,  
 que si em duràs me corrompera. (Metge 72-73, vv. 26-43)

Líneas de rentable trazado naturalista, tanto este interior de alcoba como la posterior zozobra marinera, advierten de un protagonismo claro, rotundo, el que, tras el viaje tocado de atemporalidad, se verá devuelto a su "...hostal, dins la ciutat / de Barcelona, on fui nat / e morrai, si en sui cresegut." (Metge 106, vv. 1189-91). Mientras tanto, el periplo ejecutado le habrá hecho pasar por una isla a favor de la cual la crítica ha reconocido el modelo del *Anticlaudianus* de Alain de Lille. Espacio alegórico tocado de una constante naturaleza bimembre, hemos abogado (Ribera 2008) a favor de una lectura según la que, en el constante juego de opuestos, el autor-protagonista se reserva la libertad personal de opción, aquella en la que se siente cómodo el Bernat Metge del *Sermó*, defensor de la "...natura d'anguila" (Metge 55, v. 82). Naturaleza e incipiente librepensamiento de la voz que conduce y protagoniza el argumento –voz marcadamente humana aunque para verse lanzada a un horizonte, por alegórico, abstractivo–, a favor de cuya credibilidad juegan muy propiciamente el relato de los matutinos quebraderos de cabeza, entre las escenas del aseo y del mañanero paseo marítimo, y el miedo ante un riesgo inminente de naufragio, teniendo muy claro dónde está el eje del peligro. En este punto, cabe entender que los usos

narrativos están perfectamente imbricados en la fibra última del texto, a favor de la cual estos últimos actúan estratégicamente.

Ese potencial narrativo de Bernat Metge que se acomoda en momentos puntuales a textos de diversa naturaleza genealógica, potenciando efectivamente su discurso, inevitablemente debía hallar su curso más fluido en su escritura estrictamente narrativa. La oportunidad llega con su traducción del relato de Francesco Petrarca contenido en *Rerum Senilium Libri* y que, a su vez, es versión latina de la *novelle* X-10 del *Decamerone* de Giovanni Boccaccio, proceso que da como resultado en catalán *Valter e Griselda* (1388). El Prof. G. Tavani dejó establecido tanto que Bernat Metge había escrito con el conocimiento de la versiones petrarquesca y boccacciana del relato de prolífica suerte occidental, y que estaba, por tanto, ante dos modelos retóricos y hasta diríamos que éticos; como que, con la libertad natural del traductor medieval, se había permitido cambios, elipsis y opciones ante aquel doble referente a la hora de inclinar la balanza de su propio documento hacia una u otra solución. Aprovechando como punto de partida la revisión de indicios textuales ofrecida en aquel trabajo y ampliando su búsqueda, intentamos en su día actuar sobre las tres versiones para detectar que Metge amplía matizaciones bajo pautas boccaccianas al tiempo que puede avivar el trazo petrarquesco, se mueve entre maneras propias del *novellino*, elige indicios de escritura que permiten elevar interrogantes acerca de su condición de género y también de humanista en un medio cristiano, toma opciones de alcance narratológico como es su inclinación por los parlamentos o combina el armazón debido a Petrarca con el aliento de vida creado por Boccaccio (Ribera 1998: 194-99).

Trazados de este modo mapa y navegación entre aquellos tres puertos, vinimos desde entonces a quedarnos con dos momentos que, una vez más pero ahora con mayor resolución escriptural, nos aseguran en la capacidad y, aún más, en la voluntad narrativas de Bernat Metge; también en su seguridad cuando incluso rebasa el efecto de la escena construida por el maestro toscano que, en aquel momento, le guía. Destaquemos, en primer lugar, la imagen entre costumbrista y *naif* en el centro de la cual se ve a la campesina Griselda regresar con su cántaro hacia la cabaña donde el noble Valter y su padre Janícola cerraran su compromiso matrimonial:

E Griselda, ignorant les coses qui per ella eren aparellades, e portant aiga ab un cànter en lo cap, entrà-se'n en la casa de son pare per ço que espatxàs ço que a fer havia e que anàs ab les altres nines a veure l'esposa de son senyor. (Metge 129)

Iconografía en la que siempre nos ha gustado ver la correspondiente escena de *pessebre o betlem*, de nacimiento navideño, su candor es diametralmente opuesto a la rotundidad con que en otro momento se celebra la desnudez instantánea pero gloriosa de Griselda. Se trata de un díptico en torno a su abnegada protagonista mediante el que el narrador practica dos registros muy distintos a favor de dos representaciones

diferentes que se instalan en dos atmósferas completamente diversas. En el segundo caso, Valter ordena que Griselda sea revestida con los signos de su nuevo estado:

E per ço que ella no portàs res de la fortuna vella en la novella casa, féu-la despullar tota nua a les honrades dones qui eren aquí, e dels peus fins al cap la féu vestir de vestedures noves. La qual, aprés que fo vestida, pentinada e ben arreada, a penes la conec lo poble. (Metge 131)

El “tota nua” de ese periodo atrae sobre sí toda la atención de la escena, atrapa para él un cono de luz central en torno a cuyo sujeto, como mucho y entre penumbras, se intuyen los movimientos de las damas de compañía, entre “despullar” y “vestir” a su nueva señora, manipulando las “vestedures.” Para lograr ese alarde de representación, el traductor ha tenido que crecerse en creador. Atendiendo a Boccaccio, que no a Petrarca, y, aún yendo más lejos que su maestro, ha dibujado en un transitorio segundo la desnudez absoluta de Griselda: los términos con que Petrarca corrigiera el ya arriesgado “ignuda” de Boccaccio (Boccaccio 930), se radicalizan en la escritura de Bernat Metge mediante el objetivo retrato, total aunque efímero, para nada huidizo, de su desnudo (Ribera 1998, 196). Representación que tiene dónde mirarse en las artes medievales, así en la Eva que en los retablos protagoniza la escena del pecado original, del pincel de los Van Eyck a los más cercanos Destorrents, Martorell o Dalmau (Ribera 2001, 569), el desnudo edénico y el novelesco captan sendos segundos de unas protagonistas que, respectivamente, parecen concitar la conciencia del sujeto desnudo ante su propia desprotección por el pecado cometido o quizás una íntima malicia, y la sugestión del sujeto receptor ante sus propios impulsos ante la escena que se le transmite. Eva y Griselda, en suma, evidencian la plenitud de unos cuerpos que no dejaría impertérritos ni ojos ni oídos convocados en torno a su presencia. Pero queremos insistir aquí en otra pista –quizás antecedente de ese celebrado “tota nua”– que nos sitúa ante un escritor que o celebra siempre que puede la desnudez del cuerpo o, como poco, se vale del cuerpo desnudo como dato con el que coronar la verosimilitud del episodio, sea cuando se desviste a alguien, sea cuando alguien prevé la ejecución amorosa: en *Ovidi enamorat* (s.f.) –versión de la parte más novelesca del *Liber secundus* del anónimo latino atribuido a Ovidio *De vetula* (s. XIII)–, ante un desafortunado episodio de raigambre celestinesca, el protagonista, al introducirse en el lecho donde debe esperarle su amada, insiste en el propio “despull-me” i “despullat,” mientras que a ella la halló “tota nua,” desnudez que debiera coincidir con el idéntico “tota nua” que ansiara ante la imagen vestida de la amada y que confirmaría el “nua” vaticinado por su intermediaria; encuentro al fin convertido en vergonzante engaño, cuando, pasados los años, ambos puedan consumir su unión, el narrador en primera persona insistirá haberse acostado “nuu” con ella y en cómo ambos yacieron “nuus en un llit” (Metge 115, 111, 114, 120). Anotación coincidente con aquel anterior “tota nua,” aquí parece consonante con el erotismo innato de aquel

Ovidio apócrifo que se place, en el momento de informarnos sobre los preparativos del primer encuentro, de cómo “...fiu-me raure la barba e toldre lo pentinill” o vello del pubis, así como del “desig” que le invadió ante la visión de su adormilada enamorada (Metge 114, 115). Lo cierto es que, comparando esas soluciones de Bernat Metge con el apócrifo latino, donde el catalán va y vuelve sobre la desnudez y el adjetivo ‘desnudo, –a’, en particular allí donde acierta por dos veces con el absoluto “tota nua”, el anónimo del mil doscientos ya daba la opción “nudam” (Klopsch 235, v. 331; 240, v. 478). La proximidad entre ambos nos instala en el curso que confluye en los primeros humanistas, legado sobre el que cabe actuar con tintes renovadores. Recuérdele que lo que moviera a Bernat Metge fue el descubrimiento de los itálicos, en particular y a modo de muestra a través de “...una història la qual recita Petrarca, poeta laureat, en les obres del qual jo he singular afecció.” (Metge 125).

Por ese gradual umbral hacia otras letras, Bernat Metge se introduce en el territorio que, definitivamente, le va a convertir en el nombre clave de un clasicismo cortesano que a la vez difícilmente puede desmarcarse de la fascinación humanista. Si, en *Valter e Griselda*, nos confesaba la susodicha “afecció” petrarquesca, parece ser que, de Aviñón y hacia 1395 (Riquer 1959, 71-83), Bernat Metge tanto se trajo el conocimiento del *Secretum* como, en torno a ese tiempo, profundizó en otras tantas lecturas modulares del Humanismo, red de referencias que emergerán en sus obras dialogísticas antes mencionadas, el conservado fragmento inicial de *Apologia y Lo Somni*. Asunto el de la constatación de fuentes que sobrepasa las limitadas pretensiones de estas líneas, aquí sólo nos place comprobar cómo, en ese marco, Bernat Metge puede desarrollar aquellas potencias narrativas que, creemos, nos ha venido constatando. Atendamos a cómo, en el momento de crear los dos marcos que deberán acoger sendos diálogos, quien antaño se ha probado como sugeridor de chascarrillos y de incipientes cuadros de costumbres, como fino descriptor de interiores domésticos y de marejadas o como sabio focalizador de la imagen celebrada en su texto, ese mismo autor afina a la hora tanto de crear una atmósfera dramática como de traer a ese plano inicial los componentes que después optarán por las armas genealógicas que les ofrece el diálogo para desplegar cada uno de los recovecos de su protagonismo.

En *Apologia* se forja con una agilidad absoluta el tránsito de la intimidad como refugio buscado por Bernat a la compañía en principio evitada de Ramon que propiciará, en un entorno ya de complaciente tertulia, el diálogo entre ambos interlocutores. Este intercambio es el que el autor justifica recoger en un “petit llibre meu” (Metge 148), espacio intelectual que acoge directamente las voces de aquellos dos, sin necesidad de ningún pie dramático ni ningún periodo narrativo, según los modelos aludidos por el propio Metge y de acuerdo con el inicio del mencionado *Secretum* que el autor catalán suscribe literalmente; espacio abstractivo que substituye el material y doméstico “diversori” (Metge 147) o habitación privada donde Bernat primero guardara su “...repós e tranquilland de la pensa,” hasta que, tras haber Ramon “...tocat algunes vegades a la porta del meu diversori –car jo no li volia obrir



perquè no em torbàs”– y haber insistido “...en lo continuar que feïa de tocar,” el primero optara por abrir pues, en la insistencia del segundo, pudo reconocer su estado “cuitat” (Metge 147). El mencionado tránsito que nos llevará de esa nueva entrada en un interior de una determinada privacidad a un estricto intercambio compartido de información y pareceres, Bernat Metge lo hace pasar no sólo por los mencionados e insistentes golpes en su puerta ni por la acción de abrirla –apertura que es doble, de su pensamiento y de su casa: léanse en este sentido las dos anotaciones de “...car jo no i volia obrir perquè no em torbàs” y la definitiva de “...e obrí-li la porta” (Metge 147)–, sino por la redistribución de aquella pieza doméstica y de lo que en ella acontecía, yendo del personaje que cupo imaginar recostado y sumido en sus pensamientos a los dos asientos cercanos con los dos amigos, y del silencio con uno mismo a la conversación a dos voces:

Lladoncs ell entrà dins e dient que ab mi volia parlar un poc; e siguem-nos abdós ab sengles escabells, e raonam-nos tot lo jorn de diverses matèries... (Metge 147-48)

De esta manera cabe ver ordenada la escena para que, en ella, se encuentren tocados de naturalidad el hombre al que place estar sumido en su “estudi” (Metge 148) según lo identifica el visitante, y este último, “...un gran amic meu, apellat Ramon, hom no molt fundat en ciència, mas de bon enginy e de convinent memòria” y que, además, “...cuitat era,” según relato de Bernat; y para que por ella, también, se deslice todo un repertorio de referencias y motivos –opción dialogística sin *verba dicendi* de raigambre petrarquesca, discusión sobre cuestiones que alcanzan personalmente al autor, sintaxis latinizante, preferencia por la compañía de los grandes hombres muertos de los que extraer enseñanzas (Riquer 1959, 75-83)– mediante los que Bernat Metge hace explícita su filiación humanista. Todo ello en aquel “diversori” donde se nos presentó abandonado a sus pensamientos y hasta perezoso de inoportunas intromisiones pero, *ai las!*, la parte más confortable de la casa y, por tanto, aquella en la cual “...acostum estar quan desig ésser ben acompanyat” (Metge 147), primero, por los modelos ilustres de la antigüedad que animan su intelecto, después, por aquel “amic” al menos coronado de ingenio, memoria y de alguna cuita, a propósito de cual dirá Bernat en su primera intervención que “...no em partesc de tu que no em report algun bé” (Metge 148). Lo que nunca sabremos cual es la función narrativa de ese espacio cuando acabe aquella plática iniciada a partir del estado creado por una peste y, posiblemente, Bernat quedara de nuevo abandonado a su intimidad. La suerte de los manuscritos marca esa incógnita.

Por su parte, en el inicio de *Lo Somni*, Bernat Metge substituye aquella cómoda sala por una “presó” que es fruto de la “iniquitat” de los enemigos, estando el protagonista en su “cambra” o celda y a “mija nit” o medianoche, interrumpidos su *estudi* y sus “cogitacions” por un súbito “...fort gran desig de dormir” (Metge 153); espiral de referencias cada vez más espectrales que, consecuentemente, va disolviendo

los límites pétreos de su estancia y abisma su realidad hacia un estado onírico del cual intenta escapar mediante ese “...llevant-me en peus passegé un poc per la dita cambra” (Metge 153), paseo ahora claustral que recuerda aquel otro más libre, junto al mar, en los versos antes mencionados; horizonte que al final no logra esquivar, “...sobtat de molta son,” decidiéndose a recostarse “...sobre lo llit”, ahora “...sens despullar,” y accediendo a un sueño convulso, “...no pas en la forma acostumada, mas en aquella que malalts o famejants solen dormir” (Metge 153). De este modo, la arquitectura de ese espacio, la manera de trascenderlo sin, a la vez, deshacerse del dato naturalista y fisiológico que restaura en nuestra memoria la regla combinatoria del inicio de *Llibre de Fortuna e Prudència*, esa entrada propicia el *incipit* perfecto para dar paso al diálogo detalladamente calculado desde ese mismo principio. Y ya lanzados a dar ese paso, sólo se requiere el elemento necesario, la presencia de los inmediatos interlocutores, el rey Joan I mediante un retrato más que un panegírico pues se insiste en su “mija estatura” y su “reverent cara,” arte el del retratista con el que Bernat Metge cumple con sobrada potencia tal y como revisa J. Butiñá; y los dos acompañantes, “...dos hòmens de gran estatura” (Metge 153), cuyos atributos –respectivamente, juventud, fuerza, belleza y una lira, en un caso, y vejez, abandono, ceguera y un cayado, en el otro– anuncian, entre aquellas fantasmagóricas presencias, el Orfeo y el Tiresias con quienes, conocidos tras la aclaración del monarca al final del Libro II de la obra, también dialogará Bernat Metge entre los Libros III y IV.

A partir de aquí, la tensión de los intercambios verbales o las apreciaciones en los hechos o de los personajes presentados nos llevarían a rasgos de la escritura de Bernat Metge que pudiéramos apreciar en la línea de los consabidos aciertos narrativos. Quizás, fuentes en mano, no iríamos más allá de las correspondencias con ellas o de sus nuevos encajes como traductor con muy buen instinto léxico. Preferimos buscar en otra dirección y arriesgarnos en lo que, con toda seguridad, tiene mucho de licencia a partir de la lectura personal. Por este umbral damos con un Bernat Metge que, mediante una elipsis muy distinta de la del primer texto citado en estas páginas, sugiere un espacio entorno, una situación dada y una complicidad como protagonista de aquel engranaje narrativo apenas dibujado que, todo ello, el lector podrá fabular y reconstruir más allá del texto.

La sugerencia de una escena en la que, cierto es, nos gusta pensar, se nos concede cuando Bernat Metge rememora en boca del monarca y propicia el intercambio de libros entre Joan I y él mismo, las solitarias veladas de estudio por parte del receptor y las distendidas conversaciones posteriores entre soberano y secretario, entre los entonces ya compañeros unidos por sus intereses intelectuales que tendrían esa práctica por habitual. El caso es que, primero, con Joan I hablando a su interlocutor del *Somnium Scipionis* de Cicerón comentado por Macrobio; y, después, con el propio autor rememorando ante las palabras del rey dispuesto a informarle de las creencias de los sarracenos sobre la inmortalidad así como de sus autoridades, la escritura de Bernat Metge notifica por partida doble cómo el intercambio de lecturas para su atento

estudio aconteció en una ocasión y puntualmente en un determinado tiempo y paraje a la par que no se trataba de un ejercicio excepcional:

... l'exposició del qual, si et recorda, feta per Macrobi, te prestí en Mallorca, e la't fiu diligentment estudiar, per tal que jo e tu ne poguésem a vegades conferir.

- Ver és Senyor..." (Metge 170).

Sia vostra mercè, Senyor, que no n'hajats afay, car bé ho sé. Si us recorda, vós me prestàs algunes vegades l'*Alcorà*, e estudié-lo bé e diligentment. (Metge 175)

M. de Riquer (1959, 84-85, 208 n.30), a partir de la anotación a la noticia del intercambio libresco llevado a cabo en Mallorca, informa de la estancia insular de Bernat Metge entre julio y noviembre de 1395 como componente del séquito real, dato que, por proximidad cronológica, pudiera conocer un primer receptor de *Lo Somni*. De este modo, una sola frase le permitía y nos permite todavía la placentera reconstrucción de todo aquello: tanto de lo más abstracto o casi atmósfera de lo sugerido –así la confianza intelectual tejida entre los dos personajes–, como de lo estrictamente escénico– prevéase la complaciente conversación entre ellos, cómodamente dispuestos uno junto al otro como el Ramon y el Bernat del texto inconcluso y tras la ardua velada de estudio, ahora ya en una terraza de la atalaya de la mayor de las Baleares, dominando la bahía mallorquina y defendidos del sol estival por un dosel al tiempo que oreados por los laterales e inflados cortinajes de traslúcido lino. Nave del intelecto sobre las aguas del tiempo. Hasta aquí, cierto es, nuestra lectura hace tiempo callada por el doble sentimiento de guardar un imaginario privado y de no rebasar los límites de lo filológicamente prudente, así como nuestra confianza en las artes narrativas de Bernat Metge.

Sólo nos cabe añadir, tras esta última y ya advertida licencia lectora, una única cuestión. En sus obras hasta este momento mencionadas hallamos términos como *novelles, recitar, història, raonament...* entre algunas que otras voces que remiten al ejercicio de la narración. Claro está que la presencia de esos conceptos en los modos discursivos medievales no los hace privativos de uno solo de estos últimos frente a los otros. Bernat Metge, en cualquier caso, los utiliza con corrección en momentos en que la actuación que se dispone a llevar a cabo es, exactamente, la de narrar, ejecución que resuelve con fluidez y desde la cual, si ese es el caso, puede volver o pasar a un diferente modo de escritura. Narrador no siempre accidental y, en todo caso, conocedor de los recursos de la narración, el uso que de ellos hace Bernat Metge es un arma más que pone por su parte a favor de la consolidación tanto de su verdad como de sus devociones literarias.

## Obras citadas

- Boccaccio, Giovanni. Ed. A. E. Quaglio. *Il Decamerone*. Vol. II. Milano: Aldo Garzanti Editore, 1974.
- Butiñá, J. “Técnica y arte del retrato y del autorretrato en Bernat Metge.” *Revista de lenguas y literaturas Catalana, Gallega y Vasca* 12 (2006): 27-44.
- Canals, Antoni. Ed. M. de Riquer. *Scipió e Aníbal. De providència. De arra de ànima*. Barcelona: Barcino, 1988.
- Klopsch, P. *Pseudo-Ovidius De Vetula. Untersuchungen und Text*. Leiden & Köln: E. J. Brill, 1967.
- Metge, Bernat. Eds. L. Badia y X. Lamuela. *Obra completa*. Barcelona: Editorial Selecta, 1983.
- Ribera, J. M. “Bernat Metge y *Llibre de Fortuna e Prudència*: una isla –¿ortodoxamente?– alegórica.” *Revista de Filología Románica* 25 (2008): 81-92.
- . “Narradores y receptores boccaccianos en el medievo catalán.” *Cuadernos de Filología Italiana* [nº extraordinario: *La recepción de Boccaccio en España*, ed. de M. Hernández Esteban] (2001): 559-71.
- . “‘*Si miràveu més luny, veuríeu una isla...*’, sugiere Ovidio en lengua de Francesc Alegre: hombres que miran y parajes mirados en la literatura medieval.” *Cuadernos del CEMYR [Paisaje y naturaleza en la Edad Media]* 7 (1999): 11-24.
- . “Lectura narratológica de ‘Valter e Griselda’ de Bernat Metge.” Eds. J. Paredes & P. Gracia. *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*. Granada: Universidad de Granada, 1998. 185-207.
- Riquer, M. *Obras de Bernat Metge*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1959.
- . *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Ariel, 1989.
- Roig, Jaume. Ed. M. Gustà. *Espill o Llibre de les dones*. Barcelona: Edicions 62 / La Caixa, 1978.
- Tavani, G. “La ‘Griseldis’ de Petrarca i la ‘Griselda’ de Bernat Metge.” *Per una història de la cultura catalana medieval*. Barcelona: Curial, 1996. 158-71.