

PERFILES DE LA CUENTÍSTICA LULIANA: LA VIRTUALIDAD NARRATIVA*

JOSÉ ARAGÜÉS ALDAZ
(Universidad de Zaragoza)

Abstract

Ramon Lull's stories have a tense relationship with the exemplary literature of their times. Based on the otherness of Lullian literature and the range of terms used to describe his various short forms, several distinguishing features can be determined in the vast creative output of a writer who produced thousands of exempla. Most of these narratives are occasional stories created *ad hoc* by the characters in *Blaquerna* and in *Felix*, who improvise their own fictions. Many of them elicit a strong sense of unreality in the reader—a sense which in the *Arbre exemplifical* relies on the surprise effect of anthropomorphizing metals, objects, plants, geometric figures and verb tenses. Some exempla are transparent in their analogical dimension, to the extent of seeming almost unnecessary; whereas others use carefully crafted narrative artifices. Thus, Lull's work is filled with echoes and narrative mirrors, visiting the spaces of a *mise en abyme* and infinite circularity. Certain stories appear several times in the author's works, offering different endings. Others change shape when the protagonists in the novel reinterpret them. Ultimately, Lull presents us with a narrative virtuality of sorts, a feature that could hardly be missing from a series of stories that were primarily conceived as meta-examples—in other words, as simulacra or possible stories, as patterns and archetypes that provoke readers to elaborate other sequences of their own.

1. INTRODUCCIÓN

Basta una primera mirada a la producción ejemplar de Ramon Lull para comprender la singularidad de su propuesta narrativa en el panorama de la cuentística de su tiempo. La «alteridad» luliana se erige,

* Las presentes páginas reúnen diversas reflexiones dispersas por las páginas de una publicación reciente (Aragüés Aldaz 2016), añadiendo algún nuevo apunte. Su escritura se ha beneficiado de la ayuda de los Proyectos de Investigación FFI2013-43927-P y FFI2016-75396-P, concedidos por el Ministerio de Economía y Competitividad, y se enmarca en los trabajos del grupo investigador «Clarisel», que cuenta con la participación económica del Departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón, y del Fondo Social Europeo.

de hecho, en premisa o en conclusión de la mayor parte de los acercamientos críticos a esa producción, cuando no en su principal objeto de análisis. No es extraño. La originalidad de los ejemplos del beato se ha rastreado por igual en los personajes que los habitan y en los argumentos que les dan forma, en sus cauces genéricos y en sus fundamentos retóricos, en su lección ontológica y en su peculiar función estética.¹ Y, sin embargo, son seguramente otros aspectos más difusos, más difíciles de definir y evaluar, los que en verdad originan en el lector esa sensación de habérselas con un producto literario insólito y, por qué no, acaso un tanto irreal.

Me refiero, por ejemplo, al carácter fugaz que ostentan aquellos relatos improvisados por los personajes del *Llibre de meravelles*: cuentos carentes, por lo general, de cualquier sustento en la tradición, nacidos para una enunciación única al hilo de los avatares de la conversación, y dotados así de una débil existencia, diluida en ese inacabable mar de historias que acaba por ser la novela. Tejidos sobre un elenco limitado y hasta cierto punto redundante de personajes y situaciones, algunos de esos cuentos adoptan el aire de una construcción efímera, provisional, de una mera «hipótesis» narrativa. Y ese aire alcanza una dimensión todavía más acusada en el *Arbre exemplifical*. Los cuentos allí propuestos se hallan protagonizados por los entes materiales o abstractos (del fuego a la espada, de la Bondad al triángulo o al tiempo futuro) que discurren por las páginas teóricas del Arte, trasladando a un lenguaje narrativo mínimo aquellas relaciones que los mismos mantienen en la peculiar cosmovisión del autor. Protagonizadas por esos seres inverosímiles, trazadas de acuerdo con una implacable combinatoria, algunas de esas secuencias se asemejan a un mero constructo verbal, en una impresión que no desmiente su ordenadísima sucesión en el opúsculo, dictada por un respeto absoluto a la posición de sus personajes en la escala del ser.

También la inserción de los cuentos en la trama de sus novelas adopta, en ocasiones, un tono artificioso. En el *Llibre de meravelles*, todas esas secuencias aparecen en boca de los personajes, pero varias de ellas parecen nacidas tan solo para trasladar a un nuevo nivel narrativo aquella misma situación

1. Para una primera aproximación a la literatura ejemplar luliana, vid. Colom Ferrá (1972: 37-43), Badia & Bonner (1993: 109-117, 140-155), Johnston (1992; 1996: 100-116), Martín Pascual (2002), Luzón Díaz (2006), Bonner (2012: 293-302) y Badia, Santanach & Soler (2013: 400-403, 2016: 137-148). No menos útiles son algunos trabajos citados en las notas que siguen, consagrados de manera más específica al análisis de la presencia de esa literatura en distintas obras del autor. Para la «alteridad» luliana, vid. Badia (1999).

planteada en la historia-marco, al modo de un espejo (casi) innecesario; otras, por el contrario, acaban estableciendo con ese marco un juego de espejismos tan ingenioso como, en el fondo, improbable, artificial. No quiso renunciar el beato, en efecto, a la subordinación sucesiva de cuentos dentro del cuento, al recurso de las cajas chinas, tan grato a la cuentística oriental, pero tampoco pudo resistirse a la tentación de llevar ese juego hasta sus últimas fronteras: las de la paradoja y la *mise en abîme*, las de una circularidad imposible y casi infinita que disolvía cualquier atisbo de verosimilitud en sus relatos.

El carácter ilusorio de la literatura ejemplar luliana se revela, por último, en algunos detalles mínimos, pero no exentos de significación. No faltan indicios, por ejemplo, de una cierta «inconsistencia» argumental: algunos cuentos carecen de una conclusión explícita (sobre todo en el caso de aquellos nacidos para albergar en su interior un segundo relato); otros se narran en varias ocasiones, pero con finales —o perfiles argumentales— ligeramente diversos; en algún caso extremo, en fin, la verdadera trama del cuento parece modificarse al ser comentada por alguno de sus receptores en la ficción. Por supuesto, no es cuestión de exagerar aquí ni el número ni la trascendencia de esos casos de aparente incoherencia —o inconstancia— argumental. Pero acaso no esté de más apreciar lo que esta última nos dice acerca de esa suerte de virtualidad narrativa en la que tan a menudo se mueven los relatos del autor.

Son muchos los detalles que sugieren, de forma tan leve como se desee, esa diversa concepción de la idea de «ficción» que sustenta la escritura de los ejemplos lulianos. Acaso no haya palabra más ajustada para algunos de ellos que la de *simulacros*. Porque, al fin, ese es uno de los destinos impuestos de modo explícito a los mismos: el de constituir cuentos «posibles», patrones y arquetipos para la formulación, por parte del lector, de nuevas secuencias, acaso tan provisionales como las que afloran en esos escritos. Esa condición modélica («metaejemplar», así pues) fue declarada al frente de las series de cuentos y semejanzas que integran algunos de sus tratados teóricos, de los *Començaments de medicina* al *Arbre exemplifical*, y de la *Rhetorica nova* al *Liber de lumine*. Pero sería injusto no percibir ese mismo valor en las formas breves introducidas en sus diálogos por los personajes de sus novelas. Porque no se trata tan solo de que esas formas puedan ser sentidas, con el mismo derecho que las de aquellos textos técnicos, como arquetipos para la creación de nuevas secuencias: su empleo estratégico para explicar una idea, las dudas y matizaciones expresadas por sus personajes en torno al verdadero sentido de algunos cuentos, sus reticencias y reacciones ante otros, aca-

ban ofreciendo al lector un programa mínimo acerca de los modos y funciones que el género podía adoptar en el seno del discurso público y de la conversación privada, un útil panorama de su pragmática y de su misma poética. Y, a esa luz, es toda la literatura ejemplar de Ramon Llull la que adquiere un aire voluntariamente inacabado, definitivamente provisional.

2. LA ALTERIDAD LULIANA

La cuentística luliana mantiene, según decíamos, una tensa relación con las corrientes de la ejemplaridad que se dan cita en su tiempo. Es verdad que el beato manifiesta un cierto respeto por la terminología retórica sobre el género, en su uso asiduo de dos voces como *semblança* y *exempli*, sentidas en su obra como auténticos sinónimos, y válidas allí para definir cualquier comparación de carácter didáctico, de acuerdo con la acepción más laxa que ambas mantenían en la época. Pero también irrumpe en sus textos un término, el de *matafora*, con una significación completamente ajena a la que ostentaba en la tradición y, de paso, un tanto más ambigua: en ocasiones, la voz parece mostrarse como un nuevo sinónimo de *semblança* y *exempli*; en otras, parece reservada para definir un modo de comparación harto más elevado y riguroso, encaminado a la demostración «lógica» y translaticia («*demonstratio per aequiparantiam*») de las verdades del Arte.² Es esa elevada función la que insinúa ya la magnitud (y la propia alteridad) de la propuesta luliana. Su obra ofrece, en efecto, el más curioso intento de armonización de dos concepciones de la ejemplaridad divergentes en su tiempo: el ambicioso ejemplarismo teológico (es decir, el rastreo de las huellas y reflejos de la divinidad presentes en todas las escalas de la Creación) y la mucho más modesta literatura ejemplar, sentida como un sencillo recurso para el adorno del discurso y, al tiempo, como un medio para el adoctrinamiento moral de un público preferentemente indocto. Esta última labor de ilustración moral es, a lo sumo, una función secundaria en unos ejemplos lulianos que, en su concepción más recta, aspiran a desvelar la estructura de un universo en sí mismo ejemplar. Y de allí deriva, justamente, su singular valor estético. Un valor que, si algo tiene que ver con la utilidad de las secuencias para despertar

2. Para el concepto de *matafora* es imprescindible el estudio de Gisbert (2004). Para la «*demonstratio per aequiparantiam*», vid. Pardo Pastor (2002) y Barenstein (2014). Un análisis algo más detallado de la terminología ejemplar luliana se ofrece en Aragüés Aldaz (2016: 76-80).

el deleite del lector, debe mucho más en el caso del beato a esa recién mencionada función ontológica; es decir, a su capacidad para reflejar con exactitud la realidad de una Creación sustancialmente hermosa.³

A la luz de esa ilustre misión ha de entenderse la peculiaridad formal de las secuencias que afloran en su obra.⁴ Desde muy temprano, los escritos del beato se acompañaron de sencillos símiles, pero también de comparaciones algo más complejas, cuyo grado máximo de dificultad se hallaría representado por las citadas *metaforas*. Igualmente asiduo fue el empleo en sus escritos de las formas ejemplares de carácter narrativo. En este ámbito, Ramon Llull hubo de prescindir de la variedad más frecuente en el sermón y en la prosa didáctica de su época —el ejemplo histórico—, para optar por aquellas especies moldeadas a través de la ficción, de la imaginación.⁵ El aspecto de esas narraciones fue variando a lo largo del tiempo, en un itinerario dictado, quizá más que por una evolución en los gustos del autor, por la diferente naturaleza de los sucesivos marcos discursivos a los que esas formas habían de ser subordinadas. La trama animalística del *Llibre de les bèsties* se convirtió así en el contexto ideal para la inserción de un buen puñado de fábulas, aunque estas conviven allí con algunos cuentos verosímiles, protagonizados por personajes humanos. Esta última especie domina casi por completo el caudal cuentístico del resto del *Llibre de meravelles*, como había sucedido ya en el *Blaquerna*, adaptándose así a la trama principal, también de carácter verosímil, de ambas obras.⁶ El camino que conduce de una a otra

3. Un panorama de las diferentes concepciones de la ejemplaridad que se dan cita en la obra luliana, en Aragüés Aldaz (2016: 39-56). Para un análisis más detenido de algunos de los aspectos allí planteados, vid, al menos, Yates (1954), Johnston (1978; 1996: 83-116), Pereira (1988), Ruiz Simon (1988, 1999), Bauçà Ochogavía (1989), Pring-Mill (1991a, 1991b), Rubio (2008a, 2008b) y Bonner (2012).

4. Una sencilla taxonomía de la literatura ejemplar luliana, concebida como punto de partida para un análisis más exhaustivo de la cuestión, en Aragüés Aldaz (2016: 67-76). Pero añádanse al menos Badia (1999), Taylor (1995), Ysern (1999), Hauf (2002) y Luzón Díaz (2006), para un tratamiento detallado de la singularidad de esas formas.

5. Para la escasa presencia del ejemplo histórico en los textos del beato, vid. Colom Ferrá (1972: 40-41), Rubió i Balaguer (1985: 294-295) y Badia (1981). Añádase a ello la peculiaridad en el tratamiento de un género próximo, como el del milagro mariano, también oscilado en la obra luliana hacia el ámbito de la ficción. Al respecto, vid. Bétérous (1978), Viera (1990), Santanach (2005) y Aragüés Aldaz (2015a; 2016: 109-118).

6. Para los ejemplos del *Blaquerna*, vid. el clásico estudio de Arbona Piza (1976). Para los que integran el *Llibre de meravelles*, Johnston (1992), González-Casanovas (1998), Ysern (1999), Bonillo (2004, 2008), Gayà (2016: lvi-lxxv) y Aragüés Aldaz (2016: 119-139; 2017).

novela, por lo demás, indica la creciente importancia que el género ejemplar fue adquiriendo entre los recursos literarios del autor: si el *Blaquerna* era una obra decorada ocasionalmente con cuentos, el *Llibre de meravelles* adopta por momentos el aspecto de un enorme ejemplario, de un centón de anécdotas capaz de remedar, desde el universo de la ficción, el destino de todos los repertorios de *exempla* históricos compilados por franciscanos y dominicos en el período. Por lo demás, el cambio en la etapa ternaria del «paradigma analógico» que sustentaba el Arte (es decir, la sustitución del «ejemplarismo elemental» por un mecanismo explicativo de la realidad de carácter intrínseco, basado en la aplicación de la «teoría de los correlativos») no quebró la fe de Ramon Llull en las formas ejemplares. Como tampoco hubo de hacerlo el abandono de los tanteos del autor en el ámbito de la novela. Antes al contrario, acaso la consecuencia más clara de ese abandono fuera la concentración de su vocación literaria en el género del ejemplo.⁷ En el *Arbre exemplifical* y en la sección de *pulcra exempla* de la *Rhetorica nova*, las secuencias se ofrecen ya de manera desnuda; es decir, meramente yuxtapuestas y sin sujeción a marco alguno. La primera de esas obras muestra, por lo demás, el alcance de la osadía del autor en la exploración de nuevas formas. Nacido para la iluminación de los contenidos teóricos del *Arbre de ciència*, el *Arbre exemplifical* se llena de relatos protagonizados por personificaciones de los más diversos seres y objetos (el escudo, la espada, el horno, la rosa, la pimienta, la lechuga o, por qué no, un herpes), cuando no de las propias realidades abstractas que asoman por las páginas del Arte: el triángulo, el círculo, el tiempo pretérito, el presente y el futuro, la paz, la guerra, las dignidades divinas o las potencias del alma.⁸ La invención de esa nueva especie narrativa (que bien pudiéramos denominar ejemplo *artístico*) no implicó un abandono por parte del beato de la fábula o el cuento verosímil: unas y otras formas concurren de manera armónica en la citada sección ejemplar de la *Rhetorica nova*, que ofrece también su espacio al símil natural y a otras breves secuencias de carácter comparativo.

El apartado de *pulcra exempla* de la *Rhetorica nova* constituye así una suerte de antología de las formas de la literatura ejemplar ensayadas por el autor a lo largo de su producción, aunque es cierto que sus contenidos trasladan también alguna concesión a las expectativas —o a los gustos— de

7. Badia (1999).

8. Pring-Mill (1991c), Cabré, Ortin & Pujol (1988), Hauf (2002), Aragüés Aldaz (2015b, 2016: 151-170).

aquellos lectores habituados a una lectura más convencional del género. En cualquiera de los casos, nada impide reconocer en esa breve serie de ejemplos algunos de los signos perennes de su propuesta literaria: la ambición ontológica y estética, la variedad formal, la audacia narrativa, en fin, de unas secuencias que no conocían otro límite que el de su sujeción a los principios del Arte.⁹

3. CUENTOS EFÍMEROS

La alteridad de esa propuesta puede comprenderse, sin embargo, a la luz de un hecho más simple: la mayor parte de los cuentos y semejanzas propuestos por Ramon Llull son fruto exclusivo de su imaginación. Poco importa que varias de esas secuencias aparezcan tejidas sobre algunos conocidos motivos tradicionales, o que convivan ocasionalmente con fábulas de clara ascendencia literaria (como sucede en el excepcional, por tantas razones, *Llibre de les bèsties*).¹⁰ Para el diseño de su corpus ejemplar, Ramon Llull hubo de entregarse a una agotadora tarea de invención de situaciones y conflictos, de tramas y desenlaces, diseñados *ad hoc*, sugeridos por las necesidades específicas del devenir de su discurso. Y ese ejercicio, casi febril, aparece proyectado sobre los mismos protagonistas de sus novelas, convertidos así no solo en relatores, sino, por encima de todo, en creadores de sus propias ficciones.

No parece, en efecto, que los protagonistas del *Blaquerna* o del *Llibre de meravelles* refieran cuentos previamente leídos o escuchados. Por el contrario, esos cuentos tienen el aspecto de haber sido inventados o, por mejor decir, improvisados para responder a las demandas puntuales de un momento de la conversación en cierto modo irrepetible.¹¹ Es justamente la versatilidad de la literatura ejemplar la que la convierte en un vehículo perfecto

9. Vid. la espléndida anotación de Johnston, ed. (*Rhetorica nova*, 1994) y Batalla, Cabré & Ortín, eds. (*Retòrica nova*, 2006). Un breve panorama del tratamiento del ejemplo en la obra, en Aragüés Aldaz (2016: 171-178).

10. Para el origen y el tratamiento literario de los materiales cuentísticos en esa peculiar sección del *Llibre de meravelles*, vid., al menos, Gayà (1980), Galley (1987), Llinarès (1987), Taylor (1995), Martín Pascual (1997), Grimalt (2002), Lalomia (2004) y Aragüés Aldaz (2016: 141-150). Para la inspiración tradicional de algunos otros cuentos lulianos, Marsan (1974), Ysern (1999) y Badia (1999).

11. En este sentido, los personajes lulianos muestran una enorme distancia con respecto a otros personajes relatores de cuentos, como Patronio en *El conde Lucanor*, quien, como re-

para la enunciación de las ideas que atraviesan las novelas del beato, el modo esencial de comunicación entre sus protagonistas. En el libro III, por ejemplo, Fèlix se admira de que su interlocutor haya abandonado los estudios de Filosofía y Teología, y viva en el bosque como pastor. Este último le responde refiriendo el caso de un filósofo que, observando a un buey rumiar el alimento en un lugar apartado, decide tomar sus libros, abandonar la ciudad y vivir en una alta montaña, meditando acerca de lo aprendido. Evidentemente, las palabras del pastor son un resumen de su propia experiencia, como bien comprende Fèlix («molt plach a Felix la vida del pastor e en ses paraules conech que'l pastor era filosof»). Una extraña convicción ha obligado a ese narrador a convertir su biografía en un cuento, a través del empleo de la tercera persona verbal y de la adición de una imagen cargada de implicaciones en la obra luliana (la del buey que rumia en soledad), mimetizando así su vida entre la de todos los personajes ficticios que deambulan por el interior de los cuentos de la novela.¹²

Esa irresistible vocación cuentística aflora en muchos lugares del *Llibre de meravelles*. En el libro IV, un aprendiz de Filosofía escucha las enseñanzas de su maestro acerca de los cuatro elementos y repite de modo sistemático la lección «por semejanza» (es decir, por medio de símiles y de breves cuentos). Ante una pregunta de Fèlix (por qué una vela puede encender otra sin disminuir su luz), el aprendiz abandona ese método de exposición y responde de manera literal. El olvido del uso de la semejanza provoca la dura reprobación de su maestro («son mestre lo représ com no havia respost a Felix per semblança»).¹³ Aquel pacto para el empleo de las formas ejemplares, casi siempre tácito en la novela, se ha hecho por fin explícito. Definitivamente, la ejemplaridad es el lenguaje de los personajes del *Llibre de meravelles*. Y ese lenguaje se halla regido por aquel mismo principio que sustenta la creación de ejemplos por parte del autor: el del olvido casi sistemático de la tradición.

Por allí, lógicamente, comienza a insinuarse esa sensación de fugacidad que, según decíamos, destilan tantos de esos ejemplos. A diferencia de los relatos repetidos una y mil veces en la tradición oral, de los cuentos popularizados por los textos esópicos y por las colecciones de origen oriental, de las anécdotas morales compartidas por los ejemplarios de los mendican-

cuerda Biaggini (2014: 119), «incarne tous les récits possibles ou, du moins, tous ceux dont la pertinence serait validée par une tradition».

12. *Llibre de meravelles* III, 18 (NEORL X: 160-161).

13. *Llibre de meravelles* IV, 20 (NEORL X: 169-170).

tes, la mayor parte de las secuencias utilizadas por Ramon Llull discurren exclusivamente por sus propios escritos. Es cierto que algunas de ellas viajan de una obra a otra (como la anécdota del sultán y el predicador, de trasfondo histórico, narrada al menos en siete ocasiones por el beato).¹⁴ Pero son muchos más los cuentos que nacen y mueren en cada texto. Sin pasado y sin repercusión en la literatura posterior, sometidos tantas veces a esa enunciación única, esos cuentos adolecen de una existencia en cierto modo débil, tenue. Las propias dimensiones del corpus ejemplar que alimenta muchas de las obras del autor contribuyen a reforzar esa impresión. No menos de quinientos relatos y símiles nutren el *Llibre de meravelles*, ciento cincuenta asoman por el *Blaquerna*, trescientos lo hacen por el *Arbre de ciència* (de los que un centenar compone el *Arbre exemplifical*), más de mil, en fin, iluminaban ya los contenidos del tempranísimo *Llibre de contemplació*.¹⁵ Es ese incesante discurrir de ejemplos por las páginas de sus novelas, su desfile incabable en las series del mencionado *Arbre exemplifical* o de la *Rhetorica nova*, el que acaba por conferirles un aire fugaz, que no desmienten sus propios contenidos, delineados sobre la reiteración de un elenco de escenarios, situaciones y personajes hasta cierto punto limitado. Los cuentos lulianos están poblados por reyes, caballeros y burgueses, que se alían o se enfrentan al dictado, casi siempre, de los mismos conflictos; por monjes y ermitaños idénticos, hermanados en su condición de portavoces de la única doctrina posible, la del autor. Por supuesto, ese aire redundante resultaba inevitable en un corpus narrativo tan dilatado como el propuesto en sus novelas. Y lo era todavía más en el caso de los cuentos del *Arbre exemplifical*, tejidos voluntariamente sobre la ordenadísima indagación de las mismas afinidades y tensiones en diversos entes de la Creación, al modo de uno de esos ejercicios combinatorios tan gratos a la escritura y al pensamiento del autor. Pero es justo ese ejercicio febril y vertiginoso de fabricación de nuevas tramas el que otorga a muchos de esos cuentos el aspecto de una construcción efímera, de un cuento sencillamente provisorio, destinado a ser desmontado y reconstruido, con las oportunas variantes, una y otra vez, para generar un relato en cierto sentido diverso.

14. Vid. los comentarios de Bonner (OS I: 60 y 94; 2012: 15) y Hames (2012). Habrá que detenerse, algo más abajo, en algunos otros casos de reescritura.

15. Son cifras aportadas en el laborioso listado de Bonillo (2015), punto de partida de lo que habrá de ser, en el futuro, un completo catálogo de los temas, formas y argumentos ejemplares ideados por el beato.

A esa luz, muchas de las secuencias ejemplares planteadas por el autor se asemejan a meras hipótesis narrativas. De hecho, algunas lo son explícitamente. Es el caso de uno de los primeros relatos del *Blaquerna*, expuesto por Evast a su hijo, el protagonista de la obra. Según Evast, un cazador hirió en un lugar cercano a un ciervo, pero no pudo darle alcance. Ya de vuelta a la ciudad, el cazador se encontró con un rústico o un trampero (las versiones manuscritas de la obra difieren en este punto), quien, con la flecha en la mano, admitió haber encontrado al animal y haberlo vendido a un carnicero. El cazador y el trampero comenzaron a disputar acerca de a quién correspondía el dinero obtenido por esa venta. El cuento finaliza allí, sin una resolución explícita del conflicto, permitiendo el traslado de esta última al nivel superior de la narración. Es en ese nivel, en efecto, donde el narrador del ejemplo, Evast, vuelve a plantear a su hijo la cuestión disputada por aquellos personajes, dando paso a la sabia respuesta de este último: el dinero correspondía al cazador, siempre que se demostrara ser suya la flecha, porque la ocasión de la muerte del ciervo era más determinante que el azar de haberlo hallado muerto. El padre introducirá todavía alguna nueva duda (si el ciervo debía quedar en poder del carnicero o si debía recompensarse en algo al trampero), que permitirá a Blaquerna afinar mucho más su respuesta: el cazador, por ejemplo, debía otorgar una parte de ese dinero al rústico por su trabajo, porque, aunque no estaba obligado a ello por el derecho humano, así lo prescribía el derecho divino, so pena de caer en pecado venial.¹⁶ El cuento de Evast constituye así un verdadero «caso» de derecho y de moral religiosa, como lo demuestra no solo el término empleado para presentarlo en la novela («qüestió»), sino, sobre todo, su reaparición en una obra redactada por el beato varias décadas después: el *Ars brevis de inventione iuris* (1208). El tratado, que pretendía reducir la disciplina jurídica «a ciencia argumentativa», incluye hacia su final una jugosa sección de casos o cuestiones, y allí aparece aquel cuento del *Blaquerna*, aunque adornado con algunas variantes: el animal es un cabrito («capreolum»), el encuentro entre el cazador y el rústico (ahora un pastor) se produce justo en el momento en el que este pretende vender la pieza, que afirma con falsedad haber matado, y ambos acuden a un juez, quien dictamina la venta del animal y el regreso de ambos a los ocho días para proceder al juicio. La resolución del caso, que en la novela correspondía a Blaquerna, se re-

16. *Blaquerna*, lib. I, cap. 3 (NEORL VIII: 96-99).

serva aquí a ese innominado juez, que despliega todo su conocimiento de las pautas teóricas del Derecho explicadas en las páginas precedentes del *Ars brevis de inventione iuris* (curiosamente, no tan alejadas de las expuestas por el protagonista de la novela, aunque notablemente más precisas). Según su veredicto, el precio del animal había de dividirse en cinco partes, de las que cuatro correspondían al cazador (en tanto «causa» del beneficio) y una al pastor («ocasión accidental» del mismo). Con todo, el pastor merecía un castigo adicional por sus mentiras, según lo dictaminaba el derecho divino, por lo que tan solo acabaría recibiendo un tercio del dinero que inicialmente le había sido asignado.

A pesar de su carácter técnico, el relato del *Ars brevis de inventione iuris* reserva un lugar para los detalles y situaciones más patéticas del proceso, como ese momento en el que el mendaz pastor, preguntado por la forma y calidad de la flecha que había matado al animal, responde «todo temeroso, quedando su cara demudada, con los ojos mirando hacia el suelo».¹⁷ Con ello, ese auténtico «caso jurídico» se aproxima en su tono a cualquier otro «cuento» luliano, haciendo todavía más patente ese hilo de continuidad existente entre ambos géneros en la obra del autor. Es, en efecto, la presencia compartida de ese relato en el *Blaquerna* y en ese tardío tratado de Derecho la que invita a arrojar una mirada más detenida a los contenidos de aquellas jugosas secciones de «cuestiones» que dan cierre a los tratados teóricos lulianos, no exclusivamente jurídicos. Y la que, al tiempo, arroja una nueva luz sobre la verdadera condición de tantos de los ejemplos que asoman por sus novelas, y que quizá no pasan de ser —lo decíamos hace un momento— meras hipótesis narrativas: cuentos «posibles», que cobran su forma precisa de acuerdo con las necesidades de un momento puntual de la conversación, generando allí un relato tan real —o irreal— como todos los que le anteceden y le suceden.

17. *Ars brevis de inventione iuris*, dist. X, 1 (ROL XII: 347-351). Y vid. la anotación de Ramis Serra & Ramis Barceló, eds. (*Arte breve de la invención del Derecho*, 2015: 186-187), donde se indica la presencia de un caso similar, aunque algo menos elaborado, en el *Ars de iure* (1304). El interés del capítulo dedicado a las cuestiones fue ya destacado por Colom Ferrá (1972) y Rubió i Balaguer (1985). Para los haces de relación entre el caso jurídico y el cuento en la época, vid. Jolles (1972: 137-157), Thomas (1995), Rodríguez-Velasco (2011) y Lacarra (2013).

4. IRREALIDAD

Porque quizá se trate justamente de eso, de la sensación de irrealidad que transmiten tan a menudo los ejemplos lulianos. La sola mención de los personajes que pueblan el *Arbre exemplifical* nos envuelve en una atmósfera absolutamente inusitada, extraordinaria.¹⁸ La humanización luliana de metales, objetos, vegetales, figuras geométricas o tiempos verbales ubica esas narraciones más allá de los dominios tradicionales de la fábula o del ejemplo alegórico. Y es de allí, seguramente, de donde nace esa sensación de extrañeza: de la inserción de esos insólitos personajes en situaciones narrativas que en la literatura coetánea aparecen habitualmente reservadas a los seres humanos (o, a lo sumo, a ciertos animales y a algunas personificaciones algo más convencionales). La sensación de asombro se agudiza en aquellos casos en los que el lector puede descubrir tras los cuentos lulianos las huellas de algún argumento tradicional. Por ejemplo, en aquella versión del juicio de París que Ramon Llull ubicaba en el texto como «ejemplo de la cantidad celestial». Como es bien sabido, la leyenda original narra la disputa en torno a la primacía en la hermosura de las diosas Atenea, Hera y Afrodita. Una disputa que tenía como premio la manzana de oro entregada por Éride (diosa de la discordia) y que hubo de resolver el mortal París en favor de Afrodita, tras escuchar los argumentos (y los ofrecimientos) de las tres diosas. En el *Arbre exemplifical*, los contendientes son el Círculo, el Cuadrángulo y el Triángulo, hijos de la Cantidad, y sus méritos no guardan relación con la belleza, sino con las relaciones que esas formas geométricas mantienen entre sí y con otros entes de la Creación. El pleito es resuelto por la Cantidad en favor del Triángulo, generando una nueva disputa en la que participan esos y algunos otros personajes (don Aries, don Saturno y sus respectivos hermanos). Todos ellos censuran la decisión de la Cantidad, incluido el beneficiario del premio, molesto por recibir «un pom redon qui no era de la sua figura».¹⁹

La impresión de irrealidad afecta por igual a aquellos ejemplos en los que esas extravagantes personificaciones se mezclan y confunden con los seres humanos, protagonizando tramas propias del cuento verosímil. Así su-

18. Al respecto, Badia (1999: 16-17), Luzón Díaz (2006: 261) y Hauf (2002: 324-325).

19. *Arbre de ciència*, parte XV, V, 9 (OE I: 829). Un completo análisis en Badia (1999: 22-25).

cede en una de las secuencias de la primera sección del texto. Allí, un padre (la Pimienta) contrae matrimonio con sus dos hijas (Mayoridad y Minoridad), engendrando en ellas dos nuevos hijos, que matarán a ese padre. El cuento es escuchado por Don Monje, quien pide a Ramon una exégesis del mismo. Para ello, Ramon introducirá un nuevo relato. El inicio («Cuéntase que a un sastre...») parece situarnos ante un cuento protagonizado por personajes convencionales, pero allí aparecen de inmediato dos objetos (la Aguja y las Tijeras), que engendran dos hijas de carácter alegórico (Riqueza y Honra), con las que el sastre se casará, para tener un nuevo hijo, llamado Privación del Fin de Honra y de Riqueza.²⁰

No faltan otros casos de convivencia de seres humanos y entes lulianos en el *Arbre exemplifical*. Lo habitual, sin embargo, es que ambos tipos de personajes no compartan una misma secuencia o que, de hacerlo, figuren en dos niveles narrativos distintos. En este sentido, los protagonistas de un cuento verosímil pueden introducir un relato acerca de los encuentros y desencuentros entre diversas realidades abstractas o alegóricas. Pero también existen casos más curiosos, en los que son esos entes (los vicios y las virtudes, las potencias del alma, los cuatro elementos) los que dialogan y refieren ejemplos protagonizados por hombres y mujeres, ofreciendo así una nueva forma de inversión de la realidad. La décima secuencia de las «raíces» del opúsculo incluye un cuento protagonizado por dos caballeros, quienes pleitean sobre la posesión de un castillo. Ambos sobornan al juez, el uno con mil florines y el otro solo con cien. Enterado de todo el rey, pregunta a su consejo la causa de esa diferencia en la cuantía. Un sabio deduce que el caballero de los cien florines era el dueño legítimo del castillo y por eso no había querido gastar una suma excesiva en aquello que le pertenecía por derecho. El cuento (verdadero ejemplo de juicio salomónico) forma parte de esa hermosa galería de relatos verosímiles prodigados por el autor en tantas de sus obras. Pero, en este caso, está narrado por un personaje alegórico (la Sequedad), para excusar su intervención como juez en un pleito entre la Rosa y la Pimienta, enfrentadas por su defensa respectiva de las bondades del Agua y del Fuego.

También la siguiente secuencia muestra un elocuente caso de subversión de las convenciones narrativas. En ella, el Fuego quiere engañar al Agua,

20. *Arbre de ciència*, parte XV, I (OE I: 803). Dos excelentes análisis de la estricta correspondencia entre el relato y la teoría artística que ilumina, en Cabré, Ortín & Pujol (1988: 144-145) y Badia & Bonner (1993: 152-155).

pidiéndole que le ayude a fabricar la Pimienta, a cambio de colaborar con ella en la creación de la Calabaza. El Agua responde con un ejemplo, que revela metafóricamente el engaño que subyace en esa interesada propuesta. El cuento, también de naturaleza verosímil, narra el triste final de un matrimonio de conveniencia entre el hijo de un caballero pobre deseoso de riqueza (constituido en figura del Fuego) y la hija de un labrador rico tentada por la obtención de honra (trasunto del personaje del Agua).²¹ De nuevo, son los entes naturales los que idean una ficción protagonizada por seres humanos para dar explicación a sus propias tensiones, y no a la inversa, como era el caso en la tradición medieval del símil y la fábula.²² Con esa inversión de la lógica discursiva, el aire de irrealidad que envuelve a aquellos extravagantes personajes lulianos se proyecta sobre los hombres y mujeres de sus ficciones, convirtiéndolos también en meros espectros, en leves figuraciones de un enésimo supuesto narrativo.

5. EJEMPLOS TRANSPARENTES

La escritura del *Arbre exemplifical* no contempla concesión alguna al principio de la verosimilitud. Los ejemplos del opúsculo caminan por los confines más arriesgados del género, adquiriendo por momentos el aspecto de meros artificios verbales. Por motivos muy distintos, esa condición casi ilusoria afecta también a algunos de los relatos presentes en sus novelas. En el *Llibre de meravelles*, como sabemos, la utilización de cuentos constituye una convención, un pacto casi siempre tácito, pero absolutamente ineludible tanto para su protagonista, Fèlix, como para los sucesivos maestros que orientan su comprensión del mundo. El aspecto de esos cuentos varía enormemente. Algunos de ellos poseen una trama argumental compleja. Otros, por el contrario, adop-

21. *Arbre de ciència*, parte XV, I (OE I: 802).

22. Claro que esa condición paradójica podría aplicarse por igual a los cuentos verosímiles que nutren el *Llibre de meravelles*. Los cuentos referidos por los sabios de la novela hablan siempre de casos humanos, pero lo hacen muchas veces para explicar metafóricamente la esencia de los ángeles, de los animales, de las plantas o de los metales. El lector medieval estaba acostumbrado a comprender los conflictos morales y sociales que asolan al hombre a partir de símiles deducidos del mundo natural, de ejemplos tomados del espectáculo de la Creación. El *Llibre de meravelles* propone el camino contrario: la ilustración analógica de todas las escalas del universo a través de la escenificación de las más diversas situaciones protagonizadas por los hombres.

tan la forma de un brevísimo diálogo entre un maestro y un discípulo, reiterando, desde el interior del cuento, la estructura que vertebra la obra de principio a fin. De hecho, la mayor parte de esos ejemplos reproduce con una simetría absoluta la situación puntual del marco narrativo que motiva su inserción. Es una pregunta de Fèlix a su interlocutor la que propicia la narración, por parte de este último, de uno de esos cuentos, basados, justamente, en una pregunta y una respuesta. Todavía más: en ocasiones, es la propia pregunta de Fèlix la que reaparece, de modo literal, en boca del discípulo del cuento intercalado, por lo que la respuesta dada a este último por su maestro resuelve de modo exacto la demanda del protagonista de la novela, haciendo innecesaria cualquier aclaración. Nunca se insistirá lo suficiente en la absoluta simplicidad de esas brevísimas secuencias, que evidencian una cierta infrautilización de las herramientas de la ejemplaridad. Son relatos que se presentan por lo general desnudos, con un grado de narratividad mínimo. Y que carecen, además, de cualquier valor metafórico. Su única misión parece ser la de trasladar a un nivel narrativo inferior una respuesta que bien pudiera haberse ofrecido en la historia principal —la protagonizada por Fèlix y sus maestros— de modo directo, sin necesidad de un cuento. Los personajes de esos ejemplos son poco más que una máscara, tras la que cualquier lector percibe, de modo transparente, la voz de los protagonistas del marco narrativo. Fuera de esa modesta función, la existencia de esos personajes (y la de los propios cuentos) no tiene razón de ser.

Esa suerte de transparencia afecta incluso a algunos de los cuentos dotados de una trama más compleja. Comentábamos algo más arriba el encuentro entre Fèlix y el sabio que, tras abandonar sus estudios, se había retirado a la soledad del bosque, narrado en el libro III del *Llibre de meravelles*. Ante la admiración del protagonista, su interlocutor introducía allí un ejemplo que —lo decíamos ya— no pasaba de ser un resumen de su propia vida. El ejemplo era así apenas una simulación, una estrategia formal —convenida por todos los personajes de la novela— para enunciar, de modo transparente, la realidad. También por el *Llibre de les bèsties* asoman algunos de esos relatos destinados a transmitir, de manera literal, el pensamiento de sus narradores. Es el caso del ejemplo que la zorra cuenta al buey, en el capítulo cuarenta, para persuadirle de la necesidad de derrocar al león. El brevísimo ejemplo presenta el caso de un rey mal acostumbrado y con malos consejeros, que causaba al reino grandes aflicciones, al punto de que el pueblo deseaba su muerte. Obviamente, el cuento no hace sino referir, de manera fiel, la imagen de la corte que la zorra pretende transmitir a su interlocutor. No hay,

en efecto, metáfora alguna: la corte del cuento y la de la historia-marco son solo una, proyectada en dos niveles narrativos, como bien comprende el buey tras escuchar el relato.²³

En muchas otras ocasiones, sin embargo, ese juego de espejos entre el nivel narrativo del cuento y el de la historia-marco adopta perfiles mucho más ingeniosos y brillantes. Así sucede en una de las primeras escenas del opúsculo. Allí, el oso, el leopardo y la onza, incapaces de decidir si el futuro rey había de ser el león o el caballo, piden un aplazamiento de la elección. La zorra, partidaria del león, expondrá un cuento. En él, los canónigos de una iglesia deben nombrar obispo, pero, al no llegar a un acuerdo, acaban eligiendo a un hombre flaco de espíritu y lujurioso. Ante esa situación, un canónigo introducirá una breve reflexión, que tendrá como personajes, sorprendentemente, a los animales de la historia-marco: según ese canónigo, si el león acaba siendo rey, y el oso, la onza y el leopardo no se han mostrado partidarios de su elección, serán siempre odiados por él; a cambio, si es elegido el caballo, y es ofendido por el león, no podrá defenderse de él. En apariencia, esa mínima fábula narrada por el canónigo pretende ilustrar metafóricamente la situación planteada en su iglesia con ese obispo incapaz. Pero la realidad es justo la contraria: el cuento es, en el mejor de los casos, un vehículo alegórico para demostrar los riesgos de la elección de un mal rey en la historia-marco. O quizá es todavía algo más simple: se trata de una mera ilusión narrativa, un auténtico espejismo, de nuevo, ideado sagazmente por la zorra para introducir su opinión exacta acerca del rey ideal. Gracias a ese «cuento dentro del cuento», y por medio de un doble «giro» metafórico, las palabras de la zorra han vuelto justo al lugar donde se encontraban al inicio de su parlamento: a la defensa explícita del león. Este último es el único asunto de interés para la prosecución narrativa de la obra. El oso, la onza y el leopardo deciden, tras oír a la zorra, apoyar la elección como rey del candidato propuesto por esta última, pero nada sabemos del estado posterior de aquella supuesta iglesia necesitada de obispo. El cuento protagonizado por los canónigos queda, en efecto, truncado. O, por mejor decir, se ha desvanecido, revelando su condición virtual, desnudando, tras ese sencillo juego de espejos y espejismos, su misma irrealidad.²⁴

23. *Llibre de meravelles* VII, 40 (NEORL X: 234-235).

24. *Llibre de meravelles* VII, 37 (NEORL X: 234).

6. ARTIFICIOS

Narraciones como la anterior hacen escasa justicia a la enorme complejidad exegética que, por lo general, ostenta la literatura ejemplar luliana, y que constituye, sin duda, uno de los índices esenciales de su mencionada alteridad.²⁵ Pero es verdad que insinúan ya toda la cuidada carga de experimentación narrativa que acompaña a la escritura de muchas de las obras del autor. Ramon Llull manipula con entera libertad el recurso del «cuento dentro del cuento» (que pudo conocer en el *Kalila wa-Dimna*), favoreciendo la multiplicación de los niveles narrativos de sus textos y llenando estos últimos de correspondencias y ecos especulares.

Una de las secuencias del *Arbre exemplifical* —constituida en «ejemplo de la rama sensual»— ofrece una excelente muestra de ese afán creativo. El relato se inicia con una trama propia de la fábula animalística. En ella, una ratita declara a su madre que desea trabar amistad con un gatito que juega con una pluma, considerando que este último no podía conocer todavía la tradicional «contrariedad» existente entre unos y otros animales. Gracias a esa amistad, pensaba la ratita, el gato no le haría daño cuando creciera. La madre responderá a su hija con un cuento verosímil. En él, un burgués mata a un caballero y, para restaurar la paz entre los amigos de uno y de otro, decide casar a su hija con el hijo del difunto. En ese punto, la mujer del burgués introduce una nueva fábula, protagonizada por un caballo y un león. Ambos desean ir en romería, pero a última hora el caballo decide

25. Esa dificultad nace, en ocasiones, de la enorme distancia existente entre los planos literal y alegórico del cuento. Pero puede obedecer también a otras causas más sutiles. Por ejemplo, a la falta de simetría entre esos mismos planos. El caso más evidente es el de aquellos cuentos cuya lección debe deducirse no de su trama completa, sino de un aspecto —quizá lateral y aparentemente secundario— de la misma. La exégesis del cuento exige muchas veces una lectura que bien pudiéramos denominar oblicua. En algunos casos, incluso, el cuento no ofrece tanto una respuesta, cuanto las claves del itinerario mental que el lector ha de seguir para encontrar por sí mismo esa respuesta. Vid. Gayà (1980: 67-68). Por lo demás, el propio autor insistió en los beneficios intelectivos (y aun elocutivos) de la oscuridad exegética. Al respecto, léase el conocido pasaje del *Llibre de meravelles* II, 14 (NEORL X: 149): «cor on pus escura es la semblança, pus altament enten l'enteniment que aquella semblança enten». Y vid. los comentarios de Johnston (1978: 77-79; 1996: 52-55), Arbona Piza (1976: 70), Taylor (1995), Badia (1999: 16), Hauf (2002: 311), Luzón Díaz (2006: 259), Martín Pascual (2002), Badia, Santanach & Soler (2016: 70-75) y Santanach (2015: 339-347), este último con un tratamiento muy detenido de la cuestión.

no emprender el viaje, ante el riesgo de ser devorado por el león si este no encontraba otra comida. La fábula hace reflexionar al burgués, que decide no casar a la hija, recordando que los caballeros son orgullosos y «no perdonen a fellonia».²⁶ El extenso relato concluye aquí, sin declarar de modo explícito la resolución del cuento que lo encabezaba (el de la ratita y su madre). Por supuesto, esa declaración resultaba del todo innecesaria, pues el final de esa fábula aparece tácitamente reflejado (y anticipado) en los dos cuentos subordinados a su trama. Los tres niveles de la narración recrean, en efecto, el mismo cuento. Pero es justo esa multiplicación de un único argumento, potencialmente infinita, la que nos envuelve de nuevo en una atmósfera por completo extraña, irreal.

Esa querencia por los juegos especulares había alcanzado una dimensión mucho más notable, con todo, en el *Llibre de meravelles*. Uno de los pasajes más hermosos de la novela es el dedicado a la corrupción de los árboles, en el libro V. Allí, a la historia-marco se subordinan dos niveles narrativos descendentes, representados por otros tantos cuentos intercalados. En el marco, Fèlix y su interlocutor, un filósofo solitario, observan cómo un hombre corta un árbol hermoso, pero carente de fruto. Poco después contemplan un segundo árbol, con muchas ramas desgajadas a causa del peso de sus frutas. Fèlix se pregunta cómo un árbol puede provocar su propia destrucción, y el filósofo le responde con el primer cuento. En él, dos hermanos muestran comportamientos antagónicos. El primero es un obispo, hermoso pero incapaz de cumplir con sus obligaciones, como el árbol estéril. El segundo es un caballero, veguer de la ciudad, que trabaja noche y día para mantener la justicia, al punto de hacer peligrar su salud, como el árbol repleto de fruta. Un día, un loco increpa al obispo por su actitud, provocando su respuesta airada y la intervención de un clérigo sabio, que introducirá el segundo cuento. Este último relato establecerá sutiles conexiones con la escena campestre del marco narrativo, por un lado, y con el cuento en el que directamente se inserta (el del obispo y su hermano), por otro. El cuento refiere la existencia de una viña, donde se hallan dos manzanos, uno de ellos hermoso y estéril, y el otro con abundante fruto. Por supuesto, ambos árboles simbolizan a los dos hermanos del cuento superior. Pero, de manera todavía más evidente, recuerdan (y de algún modo, también «son») a aquellos mismos árboles de la historia-marco. La reaparición de los mismos en ese

26. *Arbre de ciència* XV, I (OE I: 810).

nivel profundo de la narración supone una evidente sorpresa, que el cuento multiplica al presentar al dueño de la viña ordenando la tala del primer manzano (algo que, en efecto, acababa de suceder en la historia-marco). El carácter circular (y potencialmente infinito) de esa *mise en abîme* provoca en el lector una impresión paradójica, una extraña sensación de irrealidad. El cuento constituye, en efecto, un verdadero artefacto narrativo que manipula las fronteras de la verosimilitud en una especie de juego ilusionista, en lo que constituye una feliz transgresión de los usos más frecuentes en la cuentística de la época.²⁷

El procedimiento se complica notablemente en otros pasajes de la novela. En el último capítulo del libro primero, Fèlix pregunta a su interlocutor, Blaquerna, por la ausencia en el presente de hombres capaces de convertir a las masas. Blaquerna propone un cuento. Un rey, ejercitando la caza, se pierde, y por la noche se refugia en casa de un labrador, haciéndose pasar por un caballero. El labrador expone sus quejas acerca de la afición del rey a la caza y a la despreocupación por sus vasallos, oponiendo la actitud de este último a la suya propia, como persona que, a pesar de su humildad, se esforzaba en regir su voluntad y en conducir a los suyos al amor de Dios. El rey se defiende, pero el labrador añade un nuevo cuento. En él, un obispo, cansado de cuidar de su obispado, solicita residir fuera del mismo, dejándolo a cargo de un canónigo, que provoca grandes daños. Preguntado por su mala conducta, el canónigo responde que el obispo no quiso cuidar de sus ovejas y las dejó en manos del lobo. El rey pide al labrador que le explique el sentido de esas palabras, y el labrador responde con un nuevo ejemplo. En él, el Poder y la Voluntad se encuentran en una ermita y disputan sobre quién posee mayor poder. Elegido un ermitaño como juez, este expone un nuevo ejemplo: el del sabio vasallo que deseaba tener el poder del rey para llevar a cabo todo aquello que el monarca no era capaz de acometer, al no corres-

27. *Llibre de meravelles* V, 31 (NEORL X: 197-199). Pero los ecos entre todos los niveles de la narración no se agotan allí. El cuento de la viña incluye una escena más. En ella, el hombre encargado de talar el árbol pregunta al dueño la razón de esa orden, y este únicamente le responde que se trata de una pregunta «loca» («Lo senyor de la vinya dix que folla era la questió que'l pagés faya»). El relato concluye abruptamente allí, y el interlocutor de Fèlix retorna de inmediato al cuento de los dos hermanos, comparando la locura de la pregunta con la del obispo negligente: «Mas pus foll era lo bisbe, qui per seyornar cuydava mes viure que'l cavaler son frare». Esa referencia a la locura tiende así una especie de puente entre ambos niveles narrativos (y nótese también la presencia de la figura del demente que increpa al obispo algo más arriba). Para el concepto de *mise en abîme*, vid. Dällenbach (1977).

ponderarse su voluntad con su poder. Lógicamente, todos los cuentos proponen la misma enseñanza, tejiendo una respuesta adecuada a la pregunta de Fèlix (es la falta de coincidencia entre quienes pueden y quienes quieren convertir a los infieles, en efecto, la causa de la situación de desamparo de esa tarea misionera).²⁸ Es difícil sustraerse al encanto de esa cadena de ecos y reflejos, a la armonía de un discurso que despliega, de modo descendente, tantas modulaciones sobre una trama en cierto modo única. Pero, en ese juego de identidades, un hecho atrae poderosamente la atención: el último cuento, situado en el nivel más profundo de la narración, reproduce con exactitud la situación entre el rey y el labrador planteada al inicio de todo el relato. El pasaje enuncia así, de nuevo, una *mise en abîme* vertiginosa, paradójica. Como en aquel cuento de los dos árboles, el relato ha vuelto también aquí al que no pasaba de ser su punto de partida, disolviendo la «realidad» de todas las ficciones intermedias (la del obispo y el canónigo, y la del Poder, la Voluntad y el ermitaño), desvelando, así pues, su condición de meros artificios verbales.

7. LA VIRTUALIDAD NARRATIVA

La virtualidad de los cuentos lulianos es algo más que una vaga impresión: tiene claras consecuencias narrativas y arroja un interrogante sobre las leyes que rigen la lógica discursiva de los textos del autor. A este respecto, no resulta demasiado significativo que algunos de los cuentos que reaparecen en varias de sus obras lo hagan con modificaciones significativas, dadas las dificultades que plantea la reconstrucción de la intertextualidad de los escritos del beato.²⁹ Pero sí resulta algo más inquietante el caso de uno de los relatos del *Llibre de meravelles*, que parece adoptar dos argumentos diversos en dos lugares distintos de la misma novela. En el libro VIII, al abordar el pecado de la acidia, el ermitaño que dialoga con Fèlix introduce el ejemplo de un hospital destruido por la negligencia de sus regidores ante la pasividad del obispo y de su cabildo, a quienes había encargado su custodia el burgués que lo había construido. Ese es el punto de partida, casi exacto, de un

28. *Llibre de meravelles* I, 12 (NEORL X: 138-140).

29. Es paradigmático el caso de la fábula de los monos y la luciérnaga, analizado desde perspectivas diversas por Llinarès (1987), Hauf (2002: 314-319) y Aragüés Aldaz (2016: 60-64).

ejemplo narrado a Fèlix por el mismo ermitaño en el libro X, dedicado a las penas del Infierno.³⁰ Pero en esta ocasión el relato es mucho más complejo. Inicialmente, el cuento vuelve a narrar la destrucción de un hospital por el descuido de su administrador (ahora en singular) y del obispo de la ciudad. Ello provoca una primera reflexión de Fèlix acerca de la posible condena eterna del obispo, tema, en efecto, del capítulo. Pero tras esa reflexión, que parecía dar por finalizado el cuento, este se completa con dos nuevos episodios, sin que resulte sencillo saber si el responsable de esa adición es el narrador original del ejemplo (el ermitaño) o el propio Fèlix (como parece sugerir la sintaxis del pasaje).³¹ El primero de esos episodios añadidos refiere el caso de un clérigo que, tras sofocar un incendio por la noche, es incapaz de levantarse para atender a un moribundo, lo que ocasiona la condenación eterna de este. El segundo episodio es más sorprendente: en él reaparece el obispo del inicio del cuento, quien reprocha al clérigo perezoso del episodio anterior su negligencia hacia el moribundo, al tiempo que ese mismo clérigo afea al obispo su descuido en la destrucción del hospital. Esa escena final establece un nexo oportuno entre el núcleo original del cuento y su extraña prolongación. Pero, ante todo, declara el carácter perfectible, provisional, de su argumento. El relato propuesto por el ermitaño en el libro VIII no poseía un final fijo. Y si —como parece— el enunciador de su continuación en el libro X es Fèlix, tampoco puede sentirse «patrimonio» de un solo autor.

Esa sensación de provisionalidad, de inconstancia narrativa, puede rastrearse en algún otro pasaje del *Llibre de meravelles*. En el libro primero, Fèlix pregunta a Blaquerna la razón por la que no existen profetas en el presente. La respuesta de este último consiste exclusivamente en un cuento. En él, un monarca envía por todo su reino mensajeros, encargados de anunciar las cortes que habían de celebrarse para armar caballero a su hijo y cederle la corona. Una vez celebradas las cortes, los mensajeros cesan en su oficio («après la cavalleria del rey jove e lo compliment de la cort, çessaren los missatges»). La correspondencia alegórica del rey, su hijo y los mensajeros con Dios, Cristo y los profetas es tan obvia que no precisa que le sea explicada a Fèlix. De hecho,

30. *Llibre de meravelles* VIII, 72, y lib. X, cap. 121 (NEORL XIII: 136-137 y 328-329).

31. Por esta posibilidad se inclina Bonner, en su edición de la obra (OS: 387-388), frente a Galmés o Batllori, y así lo acepta Bonillo (2004: 66-68). En la edición de Badia *et al.*, citada en la nota anterior, el parlamento parece corresponder al ermitaño, a diferencia de lo propuesto, al parecer, en la traducción de Butiñá & Domínguez Reboiras, eds. (*Fèlix o Libro de maravillas*, 2016: 555-556).

poco después, este último seguirá indagando sobre algunas cuestiones relativas al asunto de los profetas, pero lo hará ya refiriéndose de modo exclusivo a los personajes del cuento. Una de las preguntas de Fèlix es por qué los mensajeros que anunciaron las cortes murieron antes de que estas se celebrasen («per que morien enans que fos la cort»). Obviamente, la pregunta resultaba muy pertinente referida a los profetas, muertos antes de la llegada de Cristo, pero no se ajustaba en modo alguno a lo planteado en el cuento de Blaqueria (en el que los mensajeros, en efecto, tan solo habían cesado en su oficio tras las cortes, por lo que estaban vivos antes y después de estas). Ese leve desajuste delata el verdadero sentido que el ejemplo tiene para Fèlix (y para el propio Ramon Llull). Sus personajes son solo «nombres» con los que designar, de modo transparente, a los seres que en verdad interesan en el diálogo. El cuento no es, de ese modo, una unidad literaria inamovible y unívoca, sino una ficción «flexible», que puede ser replanteada de acuerdo con las necesidades del discurso. Su argumento inicial es poco más que una excusa, un punto de partida para hacer avanzar la conversación. Y, como tal, puede ser traicionado, disolviendo así su propia entidad narrativa, su misma realidad.³²

8. METAJEMPLARIDAD

No conviene descontextualizar el sentido de ese levísimo desajuste en la recepción del cuento de los apóstoles. Como tampoco parece oportuno exagerar el número ni la trascendencia de aquellos otros ejemplos que, según decíamos más arriba, carecen de una conclusión explícita —por ser apenas un «marco verbal» para la introducción de un nuevo cuento— o adoptan un final diverso en función de las necesidades puntuales de la conversación. Pero sería acaso más arriesgado ignorar la relación entre esa flexibilidad y otro de los principios que presiden la escritura de la literatura ejemplar del autor: la condición modélica de muchas de esas secuencias, su concepción como meras muestras para la creación, por parte del lector, de su propio corpus de ejemplos y semejanzas. Cuentos y, a la vez, modelos de cuentos, los relatos lulianos manifiestan así una doble «ejemplaridad» —ontológica y «poética», si así se quiere—, presente ya en sus textos más tempranos. Las elaboradas «metáforas» de los *Començaments de medicina*, sin ir más lejos, no solo ofre-

32. *Llibre de meravelles* I, 1 (NEORL X: 134).

cían un cúmulo de correspondencias analógicas entre todas las esferas de la Creación, guiadas por el patrón combinatorio del Arte, sino que se erigían también, de modo explícito, en modelos encaminados a iniciar al lector en el dominio de esas estrategias de demostración.³³

Ramon Llull reconocería esa misma condición arquetípica para las secuencias del *Arbre exemplifical*. Las ocupaciones del autor y la voluntad de brevedad hacían que estas últimas se concibieran como una breve muestra de la materia que una completa «ejemplificación» de los contenidos del *Arbre de ciència* podría aportar. En este sentido, era el lector quien debía suplir las lagunas del repertorio, deduciendo, a partir de las secuencias aportadas por el beato, nuevos ejemplos: «emperò, segons ço que direm, doctrina darem com hom se pusca haver a atrobar novells proverbis e novells recontaments, e estendre son enteniment per la gran matèria d'aquest arbre».³⁴ Desde esa perspectiva, el carácter incompleto del *Arbre exemplifical* se revela no tanto como una carencia, sino como una invitación a la participación del lector en la reflexión y la difusión metafóricas del Arte.

La sección de *pulcra exempla* de la *Rhetorica nova*, por su parte, se postulaba como un repertorio de formas útiles para su ulterior utilización por parte de cualquier lector, pero algunas de sus secuencias parecen más bien meros esbozos o esquemas de ejemplos posibles.³⁵ De hecho, la oferta de un repertorio cerrado de formas no era el objetivo del capítulo, si atendemos a las declaraciones, en buena medida redundantes, que enmarcan el comienzo y el final del mismo. La serie —señalaba aquel inicio— pretendía «ofrecer la doctrina necesaria» para que el orador aprendiera «a tomar ejemplos y aplicarlos con el orden debido a sus palabras» («exempla sumere et ad verba sua ordine debito applicare»), insertándolos «en los lugares convenientes» («in locis congruentibus»). Con los ejemplos propuestos —aclaraba la conclusión— se habían ofrecido enseñanzas para que cualquiera pudiera «otorgar realce a su discurso, narrando hermosos ejemplos y aplicándolos al fin conveniente» («conferre decorem narrando pulcra exempla, et ipsa fini verborum cui conveniunt applicando»). En otras palabras, se había ofrecido allí un método para «indagar y descubrir nuevos ejemplos» («exempla inquirere et invenire»)³⁶. A esa luz cobra sentido la variedad formal y temática de las

33. *Començaments de medicina*, dist. X (NEORL V: 104-114).

34. *Arbre de ciència*, parte XV, I (OE I: 799).

35. Rubió i Balaguer (1985: 221).

36. Parte 2, 4, § 0 y 25 (Johnston, ed., *Rhetorica nova*, 1994: 14, 24).

narraciones que conforman la sección de *pulcra exempla*, y el interés del autor en acompañar cada una de ellas con un breve comentario en torno a su posible sentido moral.

Una voluntad muy próxima manifiesta el casi coetáneo *Liber de lumine*. La sección central del opúsculo ofrece una aplicación de los principios del Arte al asunto concreto de la luz física. Esa aplicación se constituye en modelo de explicación de toda la realidad en el siguiente apartado, que ofrece un recorrido por las diversas esferas del universo a través de una serie de preguntas o problemas (las consabidas «quaestiones»), que el lector debe resolver a partir de la teoría expuesta en la sección precedente. La obra propone así una suma de ejercicios encaminados a orientar el entendimiento, pero se constituye también, según su colofón, en instrumento al servicio de la predicación, «puesto que enseña a extraer y aplicar semejanzas a un propósito» («et est bonus ad praedicandum, eo quia tractat de omnibus materiis, et docet extrahere et applicare similitudines ad propositum»).³⁷

Las series de cuentos, semejanzas y «metáforas» que nutren los tratados teóricos de Ramon Llull componen, de ese modo, una suerte de método para la creación de secuencias ejemplares, un verdadero «ars inveniendi exempla» que el lector todavía podría completar acudiendo a la lectura de sus novelas. Los consejos de los personajes del *Llibre de meravelles* acerca del uso asiduo de la literatura ejemplar —o aquella dura reprensión del maestro a su discípulo por el olvido de su uso, en el libro IV— se convierten así en un eco, desde el interior de la ficción, de aquellas mismas reflexiones que, a propósito de la utilidad del género, el autor había vertido en la *Rhetorica nova* o en las exposiciones de los principios del Arte (esencialmente, en el *Art demostrativa* y en el *Ars inventiva veritatis*).³⁸ Y a esa misma luz conviene entender todas las precisiones de los personajes de aquella misma novela en torno al sentido recto de algunos de sus ejemplos, o las demandas de aclaración y los reparos de Fèlix ante ciertas semejanzas propuestas por sus maestros. En esos diálogos, en esas dudas y justificaciones —y en las que, de manera especular, asoman por los propios cuentos narrados por los protagonistas— aparece cifrado un completo programa para el manejo de las he-

37. *Liber de lumine*, III (ROL XX: 62).

38. Vid., de modo respectivo, *Art demostrativa* III, 10 (OS I: 388) y *Ars inventiva veritatis* III, 7 (MOG V: 45). Y añádanse Rubió i Balaguer (1985: 290), Pardo Pastor (2002), Pring-Mill (1991b: 250-251), Johnston (1996: 112), Gisbert (2004), Bonner (2012), Barenstein (2014) y Aragüés Aldaz (2016: 40-51).

rramientas de la analogía y la ejemplaridad. Al final de su camino, Fèlix no solo ha comprendido la estructura del universo. Ha aprendido a rastrear, sin ayuda de sus maestros, las «semejanzas» desplegadas por Dios en la Creación y, ante todo, se siente ya capaz de transmitir esa lectura del mundo por medio de cuentos y comparaciones. Es decir, ha adquirido un dominio absoluto de las estrategias del ejemplarismo divino y de la literatura ejemplar.³⁹ Es esa doble y profunda enseñanza la que, en un enésimo reflejo, se proyecta sobre los lectores, que han descubierto así algunas de las claves esenciales de los ejemplos lulianos, que son las que marcan su singularidad en el panorama de la narrativa coetánea: su carácter proteico, su infinita versatilidad, pero también su propuesta fugaz, efímera, al modo de meras hipótesis narrativas, de artificios verbales, irreales por momentos y, en buena medida, provisorios.

BIBLIOGRAFÍA

I. Obras de Ramon Llull

- Arbre de ciència*, Joaquim Carreras i Artau & Tomàs Carreras i Artau, eds., OE I, 555-1046.
- Ars brevis de inventione iuris*, Alois Madre, ed., ROL XII, 1984.
- Ars inventiva veritatis*, MOG V, 1729, 1-211.
- Art demonstrativa*, Anthony Bonner, ed., OS I, 273-521.
- Arte breve de la invención del derecho*, Rafael Ramis Barceló & Pedro Ramis Serra, eds., Madrid: Universidad Carlos III, 2015.
- Començaments de medicina*, Lola Badia, ed., NEORL V, 2002.
- Félix o Libro de maravillas*, Julia Butiñá & Fernando Domínguez Reboiras, eds., Madrid: UNED-BAC, 2016.
- Liber de lumine*, Jordi Gayà Estelrich, ed., ROL XX, 1995, 1-62.
- Llibre de meravelles*, Lola Badia, Xavier Bonillo, Eugènia Gisbert, Anna Fernández Clot & Montserrat Lluch, eds., NEORL X y XIII, 2011-2014.
- Obres essencials*, Joaquim Carreras i Artau *et al.*, eds., Barcelona: Selecta, 1957-1960.
- Obres selectes de Ramon Llull (1232-1316)*, Anthony Bonner, ed., Palma de Mallorca: Moll, 1989.

39. Un completo recorrido por ese aprendizaje de la ejemplaridad por parte de Fèlix ofrece Johnston (1992), con jugosas reflexiones acerca de la proyección de esas enseñanzas sobre los lectores. Y vid. Ysern (1999: 41-42).

Retòrica nova, Josep Batalla, Lluís Cabré & Marcel Ortín, eds., Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum, 2006.

Rhetorica nova, Mark D. Johnston, ed., *Ramon Llull's New Rhetoric. Text and Translation of Llull's Rhetorica nova*, Davis: Hermagoras Press, 1994.

Romanç d'Evast e Blaquerma, Albert Soler & Joan Santanach, eds., NEORL VIII, 2009.

II. Referencias bibliográficas

ARAGÜÉS ALDAZ, JOSÉ (2015a). «Ramon Llull: la invención del milagro mariano», en Íñigo Ruiz Arzalluz et al., eds., *Estudios de Filología e Historia en honor del Profesor Vitalino Valcárcel*, Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco.

— (2015b). «Tradición y novedad del *exemplum* luliano: el *Arbre exemplifical*», *Revista de Poética Medieval* 29, 55-75.

— (2016). *Ramon Llull y la literatura ejemplar*, Alacant: Universitat d'Alacant.

— (2017). «Cuentos efímeros. Ejemplo verosímil y diálogo en el *Llibre de meravelles*», *Caplletra* 62, 127-152.

ARBONA PIZA, MIGUEL (1976). «Los *exemplis* en el *Llibre de Evast e Blanquerma*», *EL* 20, 53-70.

BADIA, LOLA (1981). «No cal que tragats exempli dels romans», en *Miscel·lània Pere Bohigas*, I, «Estudis de Llengua i Literatura Catalanes» 3, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 87-94.

— (1999). «La literatura alternativa de Ramon Llull: tres mostres», en Santiago Fortuño Llorens & Tomàs Martínez Romero, eds., *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, I, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 11-32.

BADIA, LOLA, & BONNER, ANTHONY (1993). *Ramón Llull: Vida, pensamiento y obra literaria*, Barcelona: Sirmio – Quaderns Crema.

BADIA, LOLA, SANTANACH, JOAN & SOLER, ALBERT (2013). «Ramon Llull», en Lola Badia, dir., *Literatura medieval (I). Dels orígens al segle XIV*, *Historia de la Literatura Catalana*, I, Àlex Broch, dir., Barcelona: Enciclopèdia Catalana – Barcino – Ajuntament de Barcelona, 377-476.

— (2016). *Ramon Llull as a Vernacular Writer: Communicating a New Kind of Knowledge*, London: Tamesis.

BARENSTEIN, JULIÁN (2014). «La *demonstratio per aequiparantiam* en acto: presupuestos, condiciones y aplicación de la más demostrativa de todas las demostraciones», *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades* 31, 25-33.

BAUÇÀ OCHOAVIA, MANUEL (1989). *L'exemplarisme de Ramon Llull*, Palma: Centre d'Estudis Teològics de Mallorca.

BÉTÉROUS, PAULE (1978). «Ramon Llull et le renouvellement du thème des miracles Mariaux au XIII^e siècle», *Cultura Neolatina* 38, 37-47.

- BIAGGINI, Olivier (2014). *Le gouvernement des signes. El conde Lucanor de Don Juan Manuel*, Paris: PUF-CNED.
- BONILLO HOYOS, Xavier (2004). «Els exemples del paradís i de l'infern del *Llibre de meravelles* de Ramon Llull», *SL* 44, 53-78.
- (2008). *Literatura al Llibre de Meravelles*, Barcelona: UOC.
- (2015). «Catálogo de ejemplos lulianos», *Magnificat* 2, 55-127.
- BONNER, Anthony (2012). *L'Art i la lògica de Ramon Llull. Manual d'ús*, Barcelona – Palma: Universitat de Barcelona – Universitat de les Illes Balears.
- CABRÉ, Lluís, ORTIN, Marcel & PUJOL, Josep (1988). «“Coneixer e haver moralitats bones”. L'ús de la literatura en l'*Arbre exemplifical* de Ramon Llull», *EL* 28, 139-167.
- COLOM FERRÁ, Guillermo (1972). «Ramon Llull y los orígenes de la literatura catalana [8]», *EL* 16, 37-47.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977). *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris: Éditions du Seuil.
- GALLEY, Claude (1987). «Une autre évolution du conte oriental: lo *Llibre de les bèsties* de Ramon Llull», en *Atti del V Colloquio della International Beast Epic, Fable and Fabliau Society*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 259-271.
- GAYÀ, Jordi (1980). «Sobre algunes estructures literàries del *Llibre de meravelles*», *Randa* 10, 63-69.
- (2016). «Introducción», en Ramon Llull, *Félix o Libro de maravillas*, Julia Butiñá & Fernando Domínguez Reboiras, eds., Madrid: UNED-BAC, xxxiii-lxxv.
- GISBERT, Eugènia (2004). «Metaforice loquendo: de l'analogia a la metàfora en els *Començaments de medicina* de Ramon Llull», *SL* 44, 17-52.
- GONZÁLEZ-CASANOVAS, Roberto J. (1998). *La novela ejemplar de Ramón Llull*, Madrid: Júcar.
- GRIMALT, Josep A. (2002). «Notes sobre les fonts del *Llibre de les bèsties* de Ramon Llull», *Randa* 48, 37-46.
- HAMES, Harvey J. (2012). «Through Ramon Llull's Looking Glass: What Was the Thirteenth-Century Dominican Mission Really About?», en Maribel Ripoll Pirelló & Margalida Tortella, eds., *Ramon Llull i el lul·lisme: pensament i llenguatge. Actes de les jornades en homenatge a J. N. Hillgarth i A. Bonner*, Barcelona – Palma: Universitat de Barcelona – Universitat de les Illes Balears, 51-74.
- HAUF, Albert G. (2002). «Sobre l'*Arbor exemplificalis*», en Fernando Domínguez Reboiras, Pere Villalba Varneda & Peter Walter, eds., *Arbor Scientiae. Der Baum des Wissens von Ramon Llull (Akten des Internationalen Kongresses aus Anlaß des 40-jährigen Jubiläums des Raimundus-Lullus-Instituts der Universität Freiburg i. Br.)*, Turnhout: Brepols, 303-342.
- JOHNSTON, Mark D. (1978). *The Semblance of Significance. Language and Exemplarism in the «Art» of Ramon Llull. With the Text of the Rhetorica nova from Paris B. N. Ms. Lat. 6443C*, Baltimore: Johns Hopkins University, tesis doctoral.

- (1992). «Exemplary Reading in Ramon Llull's *Llibre de meravelles*», *Forum for Modern Language Studies* 28, 235-250.
- (1996). *The Evangelical Rhetoric of Ramon Llull. Lay Learning and Piety in the Christian West around 1300*, Oxford – New York: Oxford University Press.
- JOLLES, André (1972). *Formes simples*, Paris: Seuil.
- LACARRA, María Jesús (2013). «De las *fazañas* a las *ficciones legales*: textos jurídicos y cuentos orientales», *El Cronista del Estado Social y de Derecho* 40, 28-37.
- LALOMIA, Gaetano (2004). «La rappresentazione del conflitto nel *Llibre de les bèsties* di Ramon Llull», *La parola del Testo. Semestrare di Filologia e Letteratura europea dalle origini al Rinascimento*, VIII/II, 2, 355-368.
- LLINARÈS, Armand (1987). «Les singes, le ver luisant et l'oiseau. Note sur l'utilisation répétée d'une même fable dans l'œuvre de Lulle», *Romania* 108, 97-106.
- LUZÓN DÍAZ, Rubén (2006). «Una aproximación a la noción de *exemplum* en la obra luliana, seguida de un breve comentario en los *exempla* del capítulo 62 del *Llibre de meravelles*», *Revista de llenguas y literatures catalana, gallega y vasca* 12, 253-276.
- MARSAN, Rameline E. (1974). *Itinéraire espagnol du conte medieval (VIII^e-XV^e siècles)*, Paris: Klincksieck.
- MARTÍN PASCUAL, Llúcia (1997). «Algunes consideracions sobre la relació entre les faules del *Llibre de les Bèsties* de Ramon Llull i l'original oriental», *Catalan Review* 11, 83-112.
- (2002). «“On pus escura és la semblança, pus altament entén l'enteniment qui aquella semblança entén”. Ramon Llull i el didacticisme científicoteològic del *Llibre de meravelles*», *Randa* 50, 25-39.
- PARDO PASTOR, Jordi (2002). «Filosofía y teología de Ramón Llull: la *Demonstratio per aequiparantiam*», *Revista Española de Filosofía Medieval* 9, 265-274.
- PEREIRA, Michela (1988). «El concepte de natura en el context de les obres científiques de Ramon Llull», *Randa* 19, 57-67.
- PRING-MILL, Robert D. F. (1991a). «El microcosmos lul·lià», en *Estudis sobre Ramon Llull (1956-1978)*, Barcelona: Curial – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 31-112.
- (1991b). «L'estructura analògica de l'Art luliana», en *Estudis sobre Ramon Llull (1956-1978)*, Barcelona: Curial – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 241-252.
- (1991c). «Els *recontaments* de l'*Arbre Exemplifical* de Ramon Llull: la transmutació de la ciència en literatura», en *Estudis sobre Ramon Llull (1956-1978)*, Barcelona: Curial – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 307-317.
- RODRÍGUEZ-VELASCO, Jesús (2011). *Plebeyos márgenes: ficción, industria del derecho y ciencia literaria (siglos XIII-XIV)*, Salamanca: Semyr.
- RUBIO, Josep Enric (2008a). «Thought: The Art», en Alexander Fidora & Josep Enric Rubio, eds., *Raimundus Lullus. An Introduction to his Life, Works and Thought*, Turnhout: Brepols, 243-310.

- (2008b). «The Natural Realm», en Alexander Fidora & Josep Enric Rubio, eds., *Raimundus Lullus. An Introduction to his Life, Works and Thought*, Turnhout: Brepols, 311-362.
- RUBIÓ I BALAGUER, Jordi (1985). «La *Rhetorica nova* de Ramon Llull», en *Ramon Llull i el lul·lisme*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 202-233.
- RUIZ SIMON, Josep Maria (1988). «De la naturalesa com a mescla a l'art de mesclar (sobre la fonamentació cosmològica de les arts lul·lianes)», *Randa* 19, 69-99.
- (1999). *L'Art de Ramon Llull i la teoria escolàstica de la ciència*, Barcelona: Quaderns Crema.
- SANTANACH I SUÑOL, Joan (2005). «Dos exemples de Ramon Llull inclosos en un recull de miracles», *Randa* 55, 7-13.
- (2015). «Ramon Llull i l'obscuritat que il·lumina. Apunts sobre l'origen i la rendibilitat literària d'un recurs exegetic», *Anuario de Estudios Medievales* 45, 331-354.
- TAYLOR, Barry (1995). «Some Complexities of the *Exemplum* in Ramon Llull's *Llibre de les bèsties*», *The Modern Language Review* 90/3, 646-658.
- THOMAS, Yan (1995). «*Fictio Legis*. L'empire de la fiction romaine et ses limites médiévales», *Droits. Revue française de théorie juridique* 21, 17-63.
- VIERA, David J. (1990). «Exempla in the *Libre de Sancta Maria* and Traditional Medieval Marian Miracles», *Catalan Review* 4, 221-231.
- YATES, Frances A. (1954). «The Art of Ramon Llull. An Approach to it through Llull's Theory of the Elements», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 17, 115-173.
- YSERN, Josep-Antoni (1999). «*Exempla* i estructures exemplars en el primer llibre del *Fèlix*», *SL* 39, 25-54.