

# La ficción luliana en los orígenes de las letras catalanas\*

Lola Badia (Girona)

## 1. Ficción y literatura: Ramon en su marco románico

Ficción y literatura son dos nociones estrechamente emparentadas, dos casi sinónimos, de manera que al evocar las discusiones sobre la legitimidad de la ficción entre los intelectuales de la baja Edad Media, a la que pertenecen Ramon Llull y su recepción inmediata, quedan inevitablemente implicados todos los géneros que pueden dar pie a la ficción, desde la poesía clásica y trobadoresca, a la novela románica, a la narrativa breve más o menos ejemplar. Es sabido que la inclusión de los escritos lulianos romances, donde no falta la ficción, en la historia de la literatura constituye un dato canónico en los actuales manuales de la rama catalana de esta disciplina; se trata de una operación taxonómica de nuestro siglo y del anterior, que conlleva varios puntos oscuros.

Así por ejemplo, Jordi Rubió y Balaguer, a quien seguimos considerando como maestro todos los que nos ocupamos de las antiguas letras catalanas, no veía nada claro que se hiciera de Llull un literato. Pues, al discutir la inclusión de una parte de la obra luliana en la historia literaria, creyó necesario respetar escrupulosamente la noción luliana de las dos intenciones, una teleológica, que es la exaltación de Dios, y otra instrumental, que abarca todos los medios que hacen posible la primera; al comprobar, además, que Ramon usaba instrumentalmente los recursos literarios para su labor de propaganda y promoción del Arte, Rubió propuso hablar de "expresión literaria" en Llull y desvincularlo de todo compromiso con las exigencias propias de géneros que cultivó con singular originalidad, como la lírica, la narrativa breve o sostenida o la paremiología.

Como ya he comentado otras veces, la propuesta de Rubió resulta esclarecedora desde el punto de vista de la comprensión de la actitud espiritualista de Llull y de otros muchos escritores religiosos que figuran en las historias de la literatura y que habrían abominado de la categorización de que son objeto (san Francisco convertido en el primer lírico de la tradición italiana en los manuales escolares de la vecina península); sin embargo, no me repugna seguir llamando novela al *Libro de Evast e Blaqueria* ni canción al *Canto de Ramon*. El estudioso de la literatura antigua necesita dar una explicación de las opciones retóricas y

---

\* Este trabajo, que pertenece al Programa de Investigación PB91-0662 de la DG CYIT del Ministerio de Educación, está redactado en forma de conferencia, es decir sin notas ni remisiones bibliográficas pormenorizadas. Por otra parte no pretende ser más que un estado de la cuestión de asuntos tratados en otras partes; por ello apunta también varias pistas para investigaciones posteriores.

BADIA, L.

formales de los autores, por muy espirituales y superiores a la superfluidad del envoltorio literal que sean sus aspiraciones. Por otra parte, lo que hemos aprendido estos últimos años sobre la homilética luliana en los escritos de Johnston y, sobretodo, en las ediciones y estudios de Domínguez, nos muestra en qué medida Llull se movía en un clima intelectual mediatizado por modelos de difusión doctrinal que contemplaban el uso de la ficción entre los procedimientos de vulgarización del catecismo. En cualquier caso, y sin perder de vista lo que tiene de convención el cánón académico de la historia literaria, resulta estimulante recorrer los términos del debate sobre la legitimidad de lo literario a partir de textos de escritores de los siglos XIII, XIV y XV, a ser posible próximos a Ramon. Las letras catalanas ofrecen varios agarraderos, los más explícitos posteriores a Llull; entre ellos, como veremos, no falta uno que lo tiene muy en cuenta.

Así pues la literatura luliana, con sus poemas, sus novelas, sus ejemplos, sus aforismos y sus sermones, florece entre 1272 y 1313, en los albores de las letras catalanas antiguas; son las décadas en que emerge en Europa la espiritualidad laica, como nos ha enseñado André Vauchez, y en que los mendicantes se aplica en la difusión capilar de la pastoral cristiana. Cualquier consideración sobre la legitimidad y sentido de tales textos lulianos debería enfrentarse con la fluida variación de posturas teóricas contemporáneas a propósito de la validez y utilidad del material literario "inventado". En efecto, todas las fuentes tardomedievales laicas o eclesiásticas, profundamente marcadas por la escolástica, atribuyen una función ética irrenunciable a cualquier discurso poético, histórico o científico producido por el hombre: con esta premisa, la ficción puede ser relegada entre los engaños diabólicos que distraen al buen cristiano de su deber primordial o, por el contrario, entronizada entre los dones celestiales que permiten potenciar en las mentes de los indoctos la intuición de las verdades ocultas.

En el paso del siglo XIV al XV el carismático predicador valenciano Vicente Ferrer quería ver al católico Dante, muy apreciado en Cataluña y hasta traducido en verso en 1429, quemando en el infierno verdadero; pero había escritores contemporáneos suyos, como Bernat Metge, secretario de Juan I de Aragón, que tras las huellas de Macrobio y de Boccaccio, sabían perfectamente que era posible legitimar la lectura alegórica hasta de las ficciones poéticas de los autores paganos antiguos, que, por ejemplo, narraban el cuento del descenso a los infiernos de Eneas, el fundador de Roma. Ni faltaban clérigos, como el prestigioso orador sagrado Felip de Malla, que en aquellos mismos años se lanzaban a crear ficciones poéticas teológicas, con visiones más o menos espectaculares y rigurosamente ortodoxas: mientras se trate de cantar la gloria de Dios, de la Virgen o del rey todo escritor puede disponer a sus anchas de la retórica, y con todos sus recursos.

Como ya he apuntado al mencionar a Rubió, creo que es metodológicamente rentable tratar del uso de la ficción en la obra de Llull que modernamente nos parece literaria desde la perspectiva de las letras catalanas. Los tres escritores que he mencionado antes, Ferrer, Metge y Malla, que son posteriores de un siglo a Llull, muestran que existe una tradición literaria romance local, con sus lugares comunes y sus valores particulares, que no por ser

tardía y periférica en un mundo románico insistentemente francocéntrico, deja de tener una personalidad propia. Las obras literarias redactadas en catalán por Llull pertenecen a las tres últimas décadas del siglo XIII y a las dos primeras del XIV; por aquel entonces, los textos catalanes con ambición estética escaseaban y, de hecho, Ramon es el primer prosista de envergadura, si descontamos la obra del cronista Bernat Desclot, que relató hacia mitad de los ochenta con singular aliento épico las gestas del rey aragonés Pedro el Grande, vencedor de sarracenos y franceses. Su padre, Jaime I, el fundador militar y político de la Corona de Aragón, había dictado antes de 1276 una autobiografía didáctica para la formación de los futuros príncipes de la dinastía, el *Libro de los hechos del rey Jaime I*, que fue vertido al latín por un dominico y transformado así en una crónica al uso; gracias a la proyección legendaria de la vida del Conquistador concebida por él mismo, el *Libro de los hechos del rey Jaime I* ha alimentado la mitología patriótica catalana hasta nuestro siglo. Don Jaime construye su libro desde una primera persona narrativa, como lo hará a principios del XIV el cronista Ramon Muntaner, que, en vida de Llull (1302-1311), acompañó una famosa expedición de mercenarios catalanes y aragoneses al imperio de Bizancio en guerra contra los turcos.

La literatura catalana medieval del XIV y del XV abunda en textos que explotan el recurso a la primera persona para crear efectos de lo más variado. Llull es uno de los representantes más conspicuos de la literatura del yo catalana y pertenece a una época en que el uso de la primera persona, fuera de la lírica, tiene un valor todavía invariablemente prefijado: dar testimonio de veracidad respecto a lo expuesto. Así los narradores de hechos históricos (Jaime I, Muntaner y hasta el objetivo Desclot) sellan la autenticidad de lo relatado con su participación en los actos ("y esto fue como digo, pues yo lo vi con mis ojos"). La presencia del yo es garantía de verdad contra toda falsificación o "ficción", como decían algunos. Un siglo más tarde, a partir del último cuarto del XIV, escritores como Perellós, Torroella, Metge, Turmeda y los hermanos Jaume i Pere March desbordarán el valor testimonial del yo, para atribuirse con éxito experiencias inverosímiles (viajes al más allá supuestamente reales o soñados), con el propósito de justificar conductas personales algunas veces poco ejemplares; este nuevo ingrediente literario no menoscabará, sin embargo, la exigencia programática de veracidad de los escritos y nacerá el debate sobre si es mejor un relato estrictamente "honesto y verdadero" o uno "de ficción", aliado con todas las artes de la persuasión. El tema es frecuente en el siglo XV en general; en el ámbito catalán incluso hay una novela, el *Curial e Güelfa*, en que el autor anónimo, que está contando la historia inventada de su héroe invicto, mantiene la teoría de que hay que contar la verdad y evitar la ficción; lo que en su caso remite al recurso a la verosimilitud de un relato escrito según el modelo de los cronistas y a la reivindicación de la verdad moral recogida en su libro "inventado".

## 2. Ficción y literatura del yo en Llull

La literatura luliana ofrece desde sus primeras manifestaciones la dualidad entre el recurso al yo de lo verdadero y la ficción de lo inventado, ya que Ramon habla de si profusamente ya en el *Libro de contemplación en Dios* de 1273-1274, presentándose como un pecador abyecto cuyo nombre debe ser olvidado; en esta misma inmensa obra, junto con otras múltiples sugerencias, en los capítulos 352-357 urde tres extravagantes alegorías de las dimensiones de un cuento, que Armand Llinarès llamó "El combate del cuerpo y del alma", "La vía del paraíso" y "El cielo y el infierno". No tardarán en cobrar vida los episodios narrativos del tratado de polémica religiosa que es el *Libro del Gentil* (1274-1276) o la ficción biográfica de Blaquerua, el santo asceta que la caridad convierte en héroe reformador. El *Libro de Evast e Blaquerua* (1283) contiene, además, la historia, típica de la espiritualidad laica del Trecento, del matrimonio continente de sus padres Evast y Aloma, y la de su novia frustrada, Natana, construida sobre formas de santidad femenina de modelo mendicante. Seguirá la historia alegórica de los viajes de Félix en el *Libro de Maravillas* de 1288-1289. No faltan atisbos autobiográficos en estas obras, como aquel loco de Dios que se llama Ramon y ameniza con sus extravagancias la corte del pontífice, en los capítulos 79 a 83 del *Blaquerua*, o la figura del padre de Félix que se hallaba "en tristeza y pesadumbre ... en extraña tierra", y que, "para que Dios sea conocido, amado y servido, hace este *Libro de maravillas*, el cual divide en diez partes a saber: Dios, Angeles, Cielo, Elementos, Plantas, Metales, Animales, Hombre, Paraíso, Infierno".

Sin embargo, notas como estas, y algunas otras todavía más explícitas, aparecen sometidas a un riguroso proceso de objetivación, ya que no es anterior a 1295 la asunción por parte de Llull de su propia imagen como instrumento propagandístico: alrededor de esta fecha nuestro autor hizo de si mismo, es decir del Ramon Llull histórico, un personaje literario tipo que era, a la vez, un ser real.

Desde la perspectiva de la biografía luliana queda claro que el recurso a la ficción sostenida que da lugar a lo que formalmente se pueden llamar novelas (*Blaquerua*, *Félix*) pertenece a su primera etapa, anterior a la reformulación del Arte de hacia 1290. El descubrimiento posterior de la "materia del yo" da lugar a obras versificadas tan notables como el *Desconsuelo* (1295) o el *Canto de Ramon* (1300), paralela, la primera, al diálogo entre Ramon y el monje que aparece en el prólogo literario del *Árbol de ciencia* (1295-1296). La configuración del personaje Ramon Llull está en relación por lo menos con dos fenómenos distintos. Por una parte, la recuperación sublimada de la experiencia poética anterior a la conversión de 1263; por otra, la necesidad pragmática de relanzar la nueva versión del Arte hacia principios de los noventa, treinta años después de esta fecha y sesenta a partir del nacimiento de su creador.

La abominación luliana por lo trovadoresco se puede rastrear en toda su obra, pero es emblemático el conocido capítulo 118 del *Libro de contemplación en Dios*, en el que se

describen los males que engendra la juglaría. Este término para Llull designa cualquier forma de expresión poética en vulgar y se asocia a las composiciones versificadas de tema político o amoroso: Llull adopta la postura agustiniana, desarrollada y precisada por la escolástica, según la cual sólo es moralmente legítima la lírica religiosa que practicó David en los salmos. Cualquier otra opción temática es necesariamente perversa, de lo que se deduce que hay que volver la poesía romance sobre la guerra o las mujeres a su finalidad auténtica, y Llull propone un variado repertorio juglaresco de carácter teológico y pastoral. El antitrovadorismo luliano se manifiesta en el hecho de que, a pesar de la recuperación pragmática de la lírica de hacia 1295, en 1311 todavía quiso consignar una visión turbia y demonizada de la poesía románica sugiriendo al redactor de la *Vida coetánea* la anécdota del poema adúltero que componía Ramon cuando se le apareció Cristo clavado en cruz para llamarlo al recto camino:

Contó primeramente ... que ... como quiera que se hallase en la plenitud de su juventud y se hubiese dado al arte de trovar y componer canciones y dictados de las locuras de este mundo, estando una noche en su cámara sobre el bancal de su lecho, imaginando y pensado una vana canción, y escribiéndola en vulgar, para una enamorada suya, a la cual entonces con amor fatuo amaba..." (ROL VIII, 1-2).

Aquí Llull, dictando el *accessus* a su propia obra, se comporta como los redactores contemporáneos de las *vidas* y las *razones*, textos narrativos que acompañan a los poemas de los trovadores en los cancioneros occitanos a partir de finales del XIII; con la salvedad de que es su aversión al género de la lírica lo que produce un relato didáctico y ejemplar.

Se suele observar que el rechazo luliano por lo trovadoresco le impulsó a abandonar la koiné occitana de la tradición a favor de un catalán más genuino y a abominar de todo preciosismo estilístico, tanto de forma como de fondo: la métrica y la prosodia lulianas son de una austeridad pareja a la cisterciense en materia decorativa. Un siglo más tarde sesudos teólogos como el ya mencionado Felip de Malla se esforzaron en legitimar esta aborrecida juglaría, con toda su pompa retórica, si estaba encaminada a fines divinos o monárquicos; la vía estética del laico Ramon, sin embargo, no admite tratos con lo no funcional: en lugar de combinaciones de rimas, tiradas monorrimas; en lugar de consonancias rebuscadas, similcadencias gramaticales; en lugar de imágenes sorprendentes, reiteración de nociones verdaderas, etc.

Como sucede en la polémica antiaverroista (Paris, 1309-1311), en su trato con la lírica románica Ramon denigra la imagen prefabricada de un enemigo ideológico en el que reúne todos los males: ya sabemos que para Llull el poeta de corte se identifica con el juglar mundano, que, con inútil refinamiento, canta a la mujer ajena e incita a la guerra entre cristianos. Sin embargo, apenas había lugar para donjuanes belicistas en la lírica trovadoresca de finales del XIII, producida después de los efectos políticos y culturales de la Cruzada contra los Albigeses. Es suficiente leer al más ilustre de los trovadores catalanes coetáneos de Llull, Cerverí de Girona (documentado entre 1258-1285), poeta áulico de Jaime I y de Pedro el Grande, para darse cuenta de las dimensiones morales e intelectuales de la poesía

profana tardía de expresión occitana, en la que se expresaban los poetas catalanes del momento. Cerverí no únicamente trata de todos los temas divinos y humanos, además del amor y de la guerra, sino que se permite aconsejar a los reyes sobre la legitimidad moral de su conducta política, gracias al estatus superior que precisamente le otorga su condición de poeta. Preocupado por la dimensión ética del cantor a sueldo de la corte, Cerverí antepone la figura del trovador como creador a la del juglar como mero ejecutante y construye entorno de su yo literario una compleja figura intelectual y moral. Entre Cerverí, el poeta moralista que critica a sus poderosos protectores y exalta el amor hacia la Virgen, la única hembra que mejora con el amor de muchos, y el Ramon del *Desconsuelo* y del *Canto de Ramon* hay, sin embargo, un abismo: la renuncia, por parte de Llull, a la vida mundana y la consagración al servicio exclusivo de Dios sin que ello represente la adhesión al clero secular o regular.

Si la poesía de tradición trovadoresca del contexto de Llull podía suministrarle ingredientes técnicos para construir un discurso lírico de contenido ético, Ramon usó la primera persona poética para cantar, con dolor y entusiasmo a la vez, su elección personal de la vía ascética de perfección, entendida, claro está, como un compromiso inquebrantable con el amor hacia Dios, a quien todo debemos, y hacia los demás, que hay que rescatar de la ignorancia y del desaliento espiritual. Así, el *Desconsuelo* reproduce en 69 estrofas de 12 decasílabos monorrimos el diálogo que sostienen el personaje Ramon Llull y un ermitaño anónimo y de actitud cambiante, a propósito del sentido del Arte del primero y de sus planes apostólicos *ad intra* y *ad extra*. Las cuatro primeras estrofas del poema tienen carácter narrativo y constituyen una de las varias versiones del curriculum de Ramon: no falta la aparición del Crucificado ante el hombre que siguió equivocadamente la carnalidad, ni el hallazgo del Arte, destinado a predicar la verdad de la Trinidad, la Encarnación y la Redención a todo el mundo. El *Desconsuelo* desgrana todos los puntos de un examen de conciencia de Ramon ante los repetidos fracasos de su programa, cuya conclusión optimista es que, al hallarse éste limpio de sospecha, la adhesión entusiasta de adeptos hará triunfar necesariamente al Arte. Así pues, al final del poema, el ermitaño se convierte al lulismo y se aleja de Ramon prometiéndole que luchará por sus ideales:

-¡Dios humilde, piadoso! Por merced os demando  
que esté con vos Ramon y le guardéis de daño.  
Quiero, Señor, mi amigo Ramon encomendaros;  
y que mandéis al mundo hombres bien pertrechados  
para morir por vuestro amor, y andar mostrando  
verdades de la fe, al mundo predicando,  
según veis que Ramon lo va ya comenzando.  
(Ramon Llull, Obra escogida, trad. P. Gimferrer, estr. 67)

El *Desconsuelo* hibrida elementos de distintos géneros literarios: el yo de la lírica, un diálogo con atisbos dramáticos, un metro que explícitamente remite al estrofismo de la épica (el "so de Berard" con que hay que declamarlo). No hay que olvidar el ingrediente de ficción narrativa presente en la figura del ermitaño: este interlocutor, inicialmente hostil a los planes

de Ramon, será doblegado dialécticamente en el momento en que su mente se ilumina y comprende la validez del negocio espiritual luliano. Es el "cuento de la conversión del adepto": Ramon nos lo propone en una fecha en qué todavía confía en el triunfo de sus propuestas. Al cabo de los años, por ejemplo en el *Fantasticus* de 1311, posterior a los sinsabores de la batalla antiaverroista de París, el cuento de la conversión del adepto se transformará en el "cuento de la perdición eterna del enemigo moral e intelectual". En este diálogo en prosa latina entre el anciano Ramon y el mundano arcedianio Pedro, en efecto, el hiato que separa la elección espiritual del primero y el conformismo nepotista del segundo se cierra con un insalvable desacuerdo dialéctico: cada interlocutor considera loco al otro, pero Ramon sabe que Dios está de su parte y no de la de un representante del clero que descuida sus deberes. El desarrollo narrativo del *Desconsuelo* muestra, a mi parecer, el poder y la naturaleza funcional de la ficciones lulianas.

Volviendo al yo y a la lírica, el *Canto de Ramon*, fechado por Romeu i Figueras en 1300, se nos ofrece como un producto más rigurosamente ceñido a las convenciones de la canción, ya que se minimizan los elementos de ficción. Sus 14 tiradas de octosílabos monorrimos corresponden a la presentación del currículum ejemplar del creador del Arte y a una plegaria a Dios y a la Virgen, en la que se pide lo que en el *Desconsuelo* le es concedido a Ramon en el plano de la ficción:

Dios me dé sabios compañeros,  
devotos, humildes, fieles, cuerdos,  
en procurar sus honramientos (ibidem).

He mencionado ya tres veces el currículum ejemplar de Ramon, presente, en orden cronológico, en el *Desconsuelo* (1295), en el *Canto de Ramon* (1300) y en la *Vida coetánea* (1311). Hay que añadir su inclusión también en el *Fantasticus*, de este mismo año. Las cuatro ocurrencias ofrecen el mismo repertorio de motivos, que separadamente se pueden rastrear en muchos otros lugares del dilatado *opus* luliano, aun antes de que Ramon se nos propusiera como personaje-tipo: los treinta años de vida carnal, el aviso del Crucificado y la conversión a la penitencia, el descubrimiento y la formulación del Arte, los otros treinta o cuarenta años, según los casos, de militancia en el amor a Dios y en el apostolado. El currículum en su versión completa constituye, sin lugar a dudas, la construcción por parte de Llull de su propia imagen pública. Se trata de ofrecer una figura, controlada desde las técnicas de la persuasión, que otorgue credibilidad a la *causa efficiens* humana del Arte que Dios dio a ese hombrecillo de Mallorca. Como ya he apuntado más arriba estoy convencida de que Llull apostó por la objetivación propagandística de su yo en el momento en que su recorrido vital le permitía contrastar las tres décadas de su juventud desviada (de 1232 a 1263) y las tres siguientes de intachable dedicación a la causa de Dios (de 1263 a 1295), con la redacción de la primeras Artes y de parte de las segundas y con las duras pruebas de los viajes a Roma, París y Túnez, sin olvidar la "tentación de Génova", de 1292. Por otra parte, el recurso a la fijación de un personaje-tipo como autor material del Arte respondía a la peculiar circunstancia social de

Llull, metido a teólogo, filósofo y misionero desde el laicado. A pesar de las diferencias que las separan, la autobiografía ejemplar de Llull es coetánea de la vida real los primeros santos laicos canonizados, como el provenzal Elzear de Sabran (1286-1332), esposo de Delfina de Puimichel (1284-1360), uno de los contados casados continentales que subieron a los altares (1369). La ingerencia de nobles o mercaderes en el quehacer institucionalmente propio de los clérigos exigía la fijación del perfil ortodoxo del singular *laicus religiosus*, para que fuese reconocido como tal; también el comerciante genovés Inghetto Contardo, que al parecer predicaba eficazmente entre los judíos de Mallorca en 1286, tuvo que fijar, con una digresión de autopresentación, su figura pública de voz laica al servicio de Dios en la *Disputatio contra Iudaeos* que reporta sus hazañas misioneras.

El "cuento del venerable Ramon", que purgó sus pecados de juventud al servicio de Dios y que ofrece una Arte robusta y dúctil para la propagación de la fe *ad extra* y *ad intra*, es, pues, otro producto genuino de la capacidad luliana para crear marcos de ficción con una clara utilidad funcional. Este caso, además, tiene la particularidad de haber preparado para la posteridad con probada eficacia la imagen del creador del Arte. En esto Ramon está en la línea del rey don Jaime I, el Conquistador, que fijó en su autobiografía, dictada antes de 1276, el perfil de un héroe mundano, fundador de la patria, ya que no tenía méritos espirituales suficientes para competir con parientes suyos que supieron ser guerreros y santos: Fernando III de Castilla (canonizado en 1671) y Luís IX de Francia (canonizado en 1297).

Colocar en su marco literario e intelectual ciertas operaciones retóricas lulianas que implican el uso de la ficción como recurso didáctico y propagandístico creo que contribuye a comprender mejor la naturaleza funcional del recurso a lo literario en Llull. Esto no impide, naturalmente, que la escasa recepción literaria de Llull en la tradición catalana del XV haya leído desde otra óptica los cuentos lulianos: es de todos sabido, por ejemplo, que el que figura en el prólogo del *Libro del Orden de Caballería* sirvió a Joanot Martorell en la segunda mitad del XV para pergeñar el empalme de la primera parte de su novela *Tirante el Blanco*, que no es más que una adaptación de un *roman* anglonormando del XIII, el *Gui de Warwick*, con las siguientes, que propiamente narran las hazañas del héroe epónimo. Martorell finge un encuentro entre los dos protagonistas de su obra en los términos del que Llull describió entre un anciano ermitaño y un joven escudero en la suya. Los cuentos espirituales de Llull són literariamente válidos porque son y fueron mundanizables: son creíbles en términos de ficción.

Vistas así las cosas, el abandono de la narrativa de amplios vuelos después del *Blaquerna* y del *Félix* no afecta en lo más mínimo a la eficacia de la ficción luliana, puesto que el "cuentos de la conversión del adepto" y el "cuento de la perdición eterna del enemigo moral e intelectual", que he evocado más arriba, y, sobretodo, el del "venerable Ramon", son posteriores al cambio de rumbo mencionado, cuando Llull insistentemente busca de forma más inmediata sus recursos divulgativos en el mundo de la homilética: del ejemplo como pieza suelta al sermón doctrinal propiamente dicho.

Volver sobre el *Félix* y, especialmente sobre el *Blaquerna*, desde esta perspectiva permite valorar de forma más próxima a las intenciones lulianas las discontinuidades de tono y el fragmentarismo narrativo de la obra, que la crítica suele subrayar en ella. El "cuento de *Blaquerna*", en efecto, es la historia del hijo único de una pareja burguesa de devotos cristianos que, a pesar de haber elegido la vía ascética, no consigue realizar su ideal contemplativo hasta el final de una larga vida activa, consagrada a enseñar a sus semejantes, desde el núcleo familiar al gobierno de la cristiandad ejercido por el papado, fórmulas para la reorientación espiritual de la conducta humana. Como ya he recordado más arriba, este hilo conductor narrativo sirve de marco a la incorporación de muchos más cuentos, ordenados según la visión estamental de la sociedad sometida al ideal ascético: las opciones de vida siguen un orden de perfección creciente desde el matrimonio, a la vinculación a un orden religioso (femenino y masculino), a la jerarquía intermedia, al papado, a la vida contemplativa.

El valor ejemplar del cuento-marco de *Blaquerna* creo que cobra más intensidad si se relaciona con los modelos de santidad vigentes a finales del siglo XIII. La peripecia de *Blaquerna* no invalida la vía ascética de san Antonio o de los santos ermitaños Barlaam y Josafat, sino que la corrige desde la perspectiva bajomedieval, con sus afinidades franciscanas y con sus paralelos con el currículum ejemplar de los santos laicos de origen urbano coetáneos, para los que la dimensión de la caridad hacia el prójimo ocupa un lugar decisivo, que caracteriza y exalta la perfección individual. Algunos artículos recientes de Francesco Santi y de Roberto J. González Casanovas han insistido sobre este particular. Estas nociones abundan en lo expuesto por Fernando Domínguez en su introducción al ROL XV (xxiii-xxxiv) sobre el compromiso del conjunto de la operación artística luliana con los programas de instrucción cristiana desde los idiomas populares, que florecen en la Europa cristiana a partir de finales del XIII. La ejemplaridad del acopio organizado de cuentos que se incluyen en el *Blaquerna* arranca de un uso didáctico de la literatura de raigambre mendicante como ya señaló Wolfgang Schleicher en su día, y, sin embargo, la eficacia real de todo este universo de pequeñas ficciones lulianas no deja de ser un fenómeno digno de estudio al margen de su funcionalidad expresa.

Creo que se puede llamar sincretismo literario al modo de proceder luliano, capaz de integrar en su novela materiales elaborados a partir de las sugerencias más disparatadas. Así, por ejemplo, supo hallar insospechadas dimensiones espirituales en la herencia narrativa de la tradición románica, puesto que en una fase de su vida, capítulos 42-51, *Blaquerna* se comporta como un caballero errante, en versión pacifista, ascética y penitente. El héroe se enfrenta a prodigios teológicos (el diálogo con los Diez Mandamientos), se relaciona con un juglar y un emperador y hasta rescata a una indefensa doncella de las garras de su desalmado raptor. Estos son los recuerdos caballerescos que sugirieron a Martín de Riquer un paralelismo entre el *Blaquerna* luliano y el héroe puro de la tradición artúrica, Galaad. Pero en el *Blaquerna* hay más que una versión a lo divino de algunos episodios de la narrativa profana de moda.

En este sentido es notable la elaboración del carácter del protagonista, a menudo dispuesto a llevar a cabo curiosos actos de provocación de fuente hagiográfica verosímelmente franciscana: en su fase errante Blaquerua es capaz de recomendar a un emperador hambriento que coma hierba del campo, capítulo 48, y en su primera reincorporación a la vida social, cuando hace de criado del mal penitente Narpán, se atreve a cocinarle una zorra incomedible, capítulo 53. La singularidad del Blaquerua del cuento luliano cobra sentido también gracias a este carácter provocativo: Blaquerua llega a ser papa y, al encarnar a la máxima autoridad de la Iglesia, acoge a su lado al loco de Ramon, ya mencionado, que es capaz de fabricar con fuego, harina y agua, ante la curia apostólica, una hogaza de virtudes para alimentar a todos los que estén faltos de ellas, capítulo 82. Si la renuncia de Blaquerua al papado es una extravagancia, desde luego entra, sin mayores dificultades, en la peculiar lógica de la ficción luliana.

El mencionado sincretismo de la literatura de Ramon nos lleva a detectar cuentos de contenido científico entretreídos con los consagrados a la didáctica moral. Terreno abonado para ello es el *Félix o Libro de Maravillas*, una enciclopedia popular encubierta bajo el cuento del joven Félix que recorre el mundo asombrándose de todas las perversiones de la primera intención. No es mi propósito ahora discutir el uso del ejemplo en esta obra; sólo deseo recordar que la convicción luliana de que la comprensión de la verdad debe ser asequible al intelecto de todos los hombres, incluye, al lado de la divulgación de los temas centrales del dogma cristiano, la vulgarización de los principios fundamentales de la filosofía natural que, en el planteamiento del Arte, tenían una clara función propedéutica para la comprensión de las nociones más altas de la teología. Basta leer las páginas de la *Doctrina pueril* (1274-1276) en que Ramon reseña las ciencias que su hijo debe aprender antes de enfrentarse a la reina de los saberes, la teología (véase capítulos 73-79).

Llegados a este punto, lo que resulta realmente asombroso, desde la perspectiva del estudio de las formas literarias, es que Llull sea capaz de contar cuentos declaradamente científicos: la "ficción natural" de Llull es una de sus rarezas más geniales y ya Robert Pring-Mill se ocupó en su día de explicar en qué consistía la singular operación luliana de convertir la ciencia en literatura a través de la producción de ficciones insólitas, en las que los cuatro elementos disputan acaloradamente a causa de sus relaciones de dependencia mútuas o un alquimista pelea con Don Mercurio a propósito de la imposible trasmutación del azogue en plata.

Llull probó todos los procedimientos didácticos a su alcance, incluso el de escribir un largo poema en pareados sobre el catecismo para comentarlo luego, como si se tratara de un texto con *auctoritas* propia: me refiero al *Dictat de Ramon*, de 1299, con su *Coment* de 1300, cuya versión castellana del siglo XV fue publicada recientemente por Fernando Domínguez. Según mi modo de ver la probatura más genial de la literatura luliana está en la línea de los cuentos de "ficción natural" reunidos en un opúsculo que ya es en sí mismo una rareza: el "árbol" simbólico número quince de la gran enciclopedia *Árbol de ciencia* de 1295-1296, destinado a sugerir a los predicadores la posibilidad de extraer ejemplos literarios de los contenidos de

cualquier noción doctrinal. Es el *Arbol ejemplifical*, lleno a rebosar de extravagantes ficciones, repartidas en siete grupos, correspondientes a las raíces, tronco, ramas, ramos, hojas, flores y frutos del árbol simbólico que, a su vez, incorpora los conocimientos de los catorce árboles precedentes: elemental, vegetal, sensual, imaginal, humano, moral, imperial, apostolical, celestial, angelical, eviternal, maternal, cristianal, divinal.

En homenaje a los atrevimientos de la ficción luliana, llamo la atención sobre el *ejemplo del fruto humano*:

Cuéntase que el cuerpo y el alma se contrastaron acerca del hombre, pues el cuerpo decía que el hombre era su fruto, y el alma decía lo contrario. Alegaba el cuerpo que el hombre era su fruto, porque él era de más cosas que el alma, pues él era de cuatro árboles, a saber, de elemental, vegetal, sensual, imaginal, y el alma no era sino de un solo árbol solamente. Y entonces el alma dijo al cuerpo que él no sabía qué había dicho santidad a honra. -¿Y cómo fue eso? -dijo el cuerpo.

-Cuéntase -dijo el alma- que un obispo estaba en compañía de diez canónigos que eran hombres buenos, devotos y de santa vida, y hacían muy bien el oficio de la iglesia. Aquel obispo tuvo gran deseo de ser arzobispo, para ser más honrado y tener más canónigos en su señorío. Aquel obispo fue a la corte y procuró ser arzobispo, y cuando fue arzobispo los canónigos de aquel arzobispado, que no eran hombres buenos ni de santa vida, contrastaron al arzobispo, que les amonestaba, y diéronle gran trabajo, y dijeron que si él no era de su manera ellos le matarían. Y entonces el arzobispo dijo que santidad hace prelado y no honra, aunque santidad no lleve a tantos animales por el camino como honra, y dijo que de buena gana dejaría honra por santidad si recobrarla pudiese. Y entonces dijo santidad a honra que ella valía más con paz que honra con trabajo-. Y también dijo el alma al cuerpo que ella honra más al hombre que él, pues él ponía en el hombre la natura de los animales, y ella ponía en el hombre la natura de los ángeles. (Ramon Llull, *Obra escogida*, trad. P. Gimferrer, pp. 606-607).

Personificar al cuerpo y al alma y enzarzarles en una disputa forma parte de las tradiciones líricas latina y románica, pero el cuento luliano traduce a términos científicos el debate, ya que la superioridad del alma intelectual sobre el cuerpo depende de su unicidad, mientras que este está dominado por una cuaternidad que se refiere a la vez a los cuatro elementos de la materia y a los cuatro árboles que explican esta materialidad más la de las tres "almas" inferiores que el hombre comparte con los animales: vegetativa, sensitiva e imaginativa. La ingeniosidad de Ramon se cifra en el desarrollo narrativo en que el alma intelectual establece un paralelismo moral entre su superioridad con la de la santidad (bienes espirituales) sobre la honra (bienes materiales) y cuenta la historia de aquel prelado ambicioso que aprendió muy a pesar suyo que es mejor la paz de un pequeño obispado que el desasosiego de un gran arzobispado dominado por canónigos intrigantes. El alma, al relatar el transparente caso del prelado ambicioso, guiña el ojo al lector llamando "animales" (*bèsties*, en el original) a los bienes materiales que acarrea la honra, puesto que la conclusión de todo el ejemplo es la formulación científica de que la dualidad humana nos hace partícipes a la vez de las naturalezas animal y angélica.

La "ficción natural" es una creación literaria luliana que agudiza el ingenio del lector y lo ejercita en el pensamiento analógico; por extravagantes que sean sus contenidos, nunca deja de incorporar ingredientes morales y de remitir a nociones doctrinales de formación general básica.

### 3. Ferran Valentí: Llull en la ficción doctrinal del XV

Se ha repetido mucho que no existe una recepción literaria propiamente dicha de la ficción luliana en las letras catalanas de los siglos XIV y XV. Los lulistas documentados de estos siglos, como los que perseguía el inquisidor Nicolau Eimeric a finales del Trescientos, en efecto, no aprecian la vertiente estética de Ramon, sino aquellos puntos de su doctrina susceptibles de cuadrar con un inmaculismo a ultranza, pongamos por caso, o compatibles con el espiritualismo laico que se enfrenta a la jerarquía religiosa en el marco del Cisma. Hasta principios del XVI, en tiempos de la cuidada impresión valenciana del *Blaquerna*, patrocinada por mossèn Joan Bonllavi, no aparecen escritos catalanes que tomen al Llull de la ficción sostenida como punto de partida: este es el caso del *Espill de la vida religiosa* del fraile jerónimo Miquel Comalada, publicado en 1515, que se inspira sobretudo en el *Libro de maravillas*.

Creo, sin embargo, que un análisis más pormenorizado de los textos literarios catalanes del XIV y del XV, sin cambiar sustancialmente la opinión general, permitiría apuntar algunas líneas de contacto con el opus luliano, desatendidas hasta ahora. Ya he señalado antes el conocido episodio de la reutilización del prólogo del *Libro del orden de caballería* en el *Tirante el Blanco* de Joanot Martorell; baste aquí con señalar que tanto Albert Hauf como quien les habla hemos detectado en el complejo entramado de préstamos literarios de esta novela más contactos lulianos de los que deja esperar el episodio mencionado. Que Martorell recuerde a Llull no quiere decir que comparta sus ideales ascéticos; lo que cuenta ahora es comprobar que en alguna medida ciertos textos de Ramon y una versión bastante exacta del programa apologético luliano estén presentes en las mentes de los súbditos medianamente informados de la Corona de Aragón en el siglo XV.

Son testimonio de ello los inventarios de las bibliotecas, en las que figuran aquí y allá obras de Ramon, a pesar de las estrecheces de la difusión causadas por la persecución inquisitorial que describió Josep Perarnau. Desde este punto de vista, el estudio de los depósitos bibliográficos mallorquines anteriores a mediados del XVI, llevado a cabo recientemente por J.N. Hillgarth en su *Readers and Books in Majorca, 1229-1550*, permite aquilatar con una cierta precisión el desarrollo del lulismo insular de la segunda mitad del siglo XV. Antes de que la eclosión de este lulismo institucional sea documentable, sin embargo, tenemos un testimonio de la presencia de Ramon en la mente de los hombres cultos del Cuatrocientos de expresión catalana, al que creo que todavía no se ha concedido suficiente crédito. Por lo menos no me consta que el elogio ditirámico de Llull que el jurista mallorquín Ferran Valentí incluyó en el prólogo a su traducción catalana de las *Paradojas* de Cicerón forme parte del repertorio de pruebas de la recepción de Llull, habitual entre los lulistas.

He entresacado del prólogo de Valentí los tres párrafos que afectan a Llull y los he traducido al castellano respetando al máximo las rebuscadas soluciones retóricas que

presentan; unas soluciones que encajan perfectamente con el gusto por la escritura culterana de ampuloso modelo latino, tan apreciada por el público catalán del otoño medieval. Antes apuntar algunos comentarios al texto mencionado, una breve noticia de su contexto. Ferran Valentí (1400 aprox.- 1476) era un jurista vinculado a Juan II de Aragón, con aficiones clásicas que le llevaron a reunir una biblioteca notable y a realizar algunas probaturas literarias en latín. Por el prólogo a su traducción (ca. 1450) de las *Paradojas* de Cicerón, sabemos que en Palma los que no sabían latín le consideraban un maestro y que le pidieron que les sirviera de truchimán literario. Valentí, sin embargo, a pesar de proclamarse alumno de Leonardo Bruni en Florencia, no se considera suficientemente preparado para enfrentarse a la prosa de Tulio y se atreve a traducir el precioso opúsculo movido por el imperativo ético con autoridad bíblica, que obliga a los que saben a poner su saber al alcance de los demás: una introducción a la filosofía estoica, en efecto, le parece imprescindible para la formación de un hombre de letras.

Si la traducción de Tulio obedece sobretodo a un impulso ético, que la justifica, la utilización del vulgar como vehículo para la transmisión de la filosofía moral necesita también una legitimación teórica. Es aquí donde Valentí recurre al ejemplo de la cultura latina: san Jerónimo tradujo la biblia del hebreo y Boecio vertió a Aristóteles. El los días de Valentí el humanismo italiano estaba recuperando estas operaciones de trasvase idiomático: volvía ya a haber intelectuales capaces de enfrentarse con el griego. Según Valentí el mejor de todos es Leonardo Bruni, que, además de traducir del griego al latín, también lo hacía del toscano al latín y del latín al toscano. Fue Bruni quien enseñó a Valentí la dignidad de la lengua popular: Dante, Petrarca, Boccaccio y Cecco d'Ascoli habían situado al toscano a la altura del latín vertiendo a esta lengua los contenidos del saber antiguo.

Sólo le queda a Valentí aplicar a su idioma, el catalán insular y continental, el modelo importado de Florencia, y así Ramon Llull se convierte en el Bruni local y Bernat Metge y los traductores valencianos, mallorquines y catalanes de los escritores latinos, en los "clásicos del idioma". Establecido este marco, ya puede Valentí verter a Cicerón a su lenguaje materno para instrucción de sus amigos y contertulios.

No creo necesario glosar el abismo que separa al filólogo e historiador humanista Leonardo Bruni de la figura intelectual y espiritual de Ramon; para un mallorquín culto del XV, sin embargo, Llull era el personaje más importante que habían producido su isla y su tradición literaria; por eso la afición de Ramon al idioma popular se podía emparejar con la legitimación del toscano propuesta por el canciller florentino en su *Vida de Dante y de Petrarca*. Lo que me parece realmente asombroso es como se las arregla Valentí para transformar a Llull en un traductor (en el sentido lato de quien realiza un trasvase de nociones culturales de un idioma a otro); también merecen encomio la exactitud y la profundidad de su comprensión del mensaje artístico de Ramon. Vale la pena valorar, también, el complicado "cuento del descenso de Ramon" que Valentí pergeña a partir de las catábasis de Eneas y de Cristo, sin olvidar, en el trasfondo, la de Dante. El descenso de Eneas es ficción falsa y

mentirosa mientras que el de Cristo es verdad que alumbró: la catábasis de Ramon es intelectual y cobra valor de la real de Cristo.

El gusto por lo clásico, la distorsión sintáctica y la elevación del estilo a su máximo punto de tensión retórica están a las antípodas de la austeridad luliana en lo literario antes comentada; Valentí, sin embargo, no era un mal lulista. Veámoslo.

[8] No fue, cierto, de menor estima [que Leonardo Bruni], pues más altas y sutiles cosas ha tratado, investigado y conseguido con aquella arte suya nueva e inaudita, resiguiendo todos los cielos y cuerpos en aquellos errantes y fijos, tratando y moviendo aquellas inteligencias en orden y en grado distintas, las cuales nosotros angeles llamamos; y más aún ha entrado en aquel gran y profundísimo, inmeso y sobreterno secreto inefable de la Santísima Trinidad y Humanidad, todo lo que se ha podido y se podrá en lo venidero por inteligencia humana; y más aún tras bajar sobre la tierra, recorriendo esta nuestra máquina mundanal, [ha] entendido y conocido, enseñando la composición de aquellos cuatro cuerpos elementales igualmente entremezclados e interrelacionados entre sí como entre los individuos y particulares compuestos de aquellos, y más aún la resolución de aquéllos en el grado y materia de todas estas cosas sin forma alguna. Y además nos ha instruído, mostrando que la corrupción alcanza estas formas nuestras visibles y accidentales, y no la materia.

[9] Y bajando todavía más, ha recorrido aquellas grandes profundidades oscuras y sin caminos, cavernosas y abruptas, sin comparación más intrincadas que aquella gran fábrica del Laberinto, es decir el reino Estigio, señoreado por Plutón, príncipe del tenebroso imperio, navegando por aquella gran vastidad procelosa de Aqueronte, río infernal, con aquella pequeña barquita, con la que en tiempos pasados hizo navegar la gran Sibila al padre y principio seminal de la casa Julia y del Imperio romano. Sin embargo no iba velado a la par de aquél, ni cubierto de armas, ni le fue menester adoctrinamiento de aquella Sibila, ya que por aquél no habría pervenido, a la par que no lo hizo ella --ni en consecuencia quien hubiese sido enseñado por ella-- a aquel alegre puerto de perpétua felicidad, jocundidad y suavidad; sino que fue adoctrinado por aquella clarísima y santísima sibila, madre de Aquel que desnudo y herido en cinco llagas, ciertamente no armado como Eneas, por sí mismo descendió y rompió las férreas puertas de la ciudad oscura, y sacó consigo de prisión y ataduras a aquellos a quienes el gran dragón antiguo había apresado y cautivado, puesto que no habían sucumbido en tal batalla; y esto, en tanto que al entrar en aquélla tuvieron esperanza en un gran capitán, venidera liberación de ellos y de otros, se acortaron las vestiduras para no tener travas y pudieron por esto libremente y expeditamente salir, entre los cuales no estuvieron ni Eneas, ni Prámo, ni el gran Héctor, ni Paris ni Menelao, ni el fuerte Aquiles, ni Hércules ni Jasón, sino que estuvo el viejo cano con muchos hijos, que siguió a aquélla que fue causa y principio de tan larga prisión; venían después Abraham, Jacob, Sansón y Salomón, primero el padre e infinitos tras él. El postrero tenía por nombre Trajano, quien murió y volvió a cobrar la vida cuando lo echaron a un río; después fue preso y liberado de tal cárcel y prisión.

Más adelante nos ha mostrado y manifestado el dicho gran dragón que ha intentado apresar a aquella santísima sibila antes mencionada, a la par de lo que hacían con los demás, pero fue frustrado y escarnecido, como uno que quiera abrazar o estrechar los rayos del sol o tener y mover el aura sutil e inpalpable, y de halla a sí mismo no habiendo otra cosa. Así fue de la fiera antigua, que no alcanzando a aquélla, ni pudiéndola retener o tocar, se hallaba a sí misma y, frustrada de esta manera, estaba asombrada.

[10] Este que ha hecho y acabado todas estas cosas, ha sido luz, gloria y honor de la gran isla balear, doctor y maestro sobre todos los demás -requiriendo su paz y benevolencia, puesto que no lo digo para infamia de aquéllos sino con amor, fraternidad y caridad-, maestro Ramon Llull, nacido de padres ilustrísimos y noble a causa de sus virtudes, las cuales son el verdadero y seguro medio para obtener y conseguir la nobleza. Esta ha querido tratar y deducir tantas y tales cosas en

lengua materna, aunque para instruir a muchos y para enseñarles, también ha escrito y puesto tal doctrina en otras lenguas.

El párrafo [8] atribuye al Arte la capacidad de describir los cielos y los astros, los ángeles y la divinidad, en lo referente a la Trinidad y a la Encarnación. Concretamente, se dice que el Arte lleva la comprensión de estas nociones al límite de lo que le está concedido a la inteligencia humana. Pero el Arte no solo describe lo espiritual sino también lo material. Los cuatro elementos, en si mismos no corruptibles, se mezclan entre ellos produciendo cuerpos singulares, dotados de formas particulares que los hacen perecederos.

El párrafo [9], aprovechando la noción de que entre lo espiritual y lo material media un desnivel, se lanza a evocar la parafernalia clásica de un descenso que para Valentí es figurado: el de Eneas a los infiernos del libro VI de la *Eneida*, que era un tema muy explotado en las letras catalanas tardomedievales de una cierta ambición culta. El descenso de Ramon, que es intelectual y guiado por la Virgen, no es "velado", es decir cubierto con el velo de la ficción literaria, sino real. La maternidad de Maria es la clave de este paso de la ficción a la realidad. Nótese la extravagancia sintáctica de Valentí, que construye como una dilatada aposición ("madre de Aquel que desnudo...") la exposición del descenso de Cristo al mundo inferior y de la liberación de los patriarcas. La Redención es, pues, el tercer gran tema teológico explicado por el Arte de Ramon. Valentí se las ha arreglado para utilizar una ficción poética clásica para embellecer su evocación luliana y dar un cierto tono culto a su prosa. La misma ficción poética, sin embargo, le sirve para afirmar la superioridad de la verdades del cristianismo sobre unos cuentos antiguos vacíos de significado teológico y, por lo tanto, incapaces de llevar a los hombres "a aquel alegre puerto de perpétua felicidad, jocundidad y suavidad" que es la salvación. Valentí, que bebió en las fuentes más auténticas del humanismo filológico florentino, sigue compartiendo con su paisano Ramon una desconfianza programática ante toda ficción literaria que no sea inmediatamente rendible desde un punto de vista doctrinal.

El cuento de la salvación del emperador Trajano por mediación del papa Gregorio, es una leyenda piadosa que se halla en la *Divina Comedia* y que era objeto de meditación al más alto nivel, ya que santo Tomás discute su verosimilitud en la *Summa theologiae*. La salvación de Trajano compensa la condena de los héroes clásicos; pero todo esto no son más que chanzas al lado de puntos doctrinales como el de la Immaculada Concepción de María, con que el Valentí cierra la digresión que había empezado con la comparación entre la Virgen, guía verdadera, y la Sibila de Eneas, vana ficción.

Al nombrar finalmente a Ramon en el párrafo [10], Valentí hace gala de patriotismo balear y subraya la nobleza de los orígenes familiares de Llull: Valentí pertenecía a la misma extracción social que los Llull y su apego al Arte puede estar vinculado, como sugiere Hillgarth, a un cierto orgullo de casta. La condición de maestro que se atribuye a Llull quiere ser una propuesta irénica, porque lo que le interesa a Valentí es mostrar que, a pesar de su habilidad en el manejo de otros idiomas, al igual que Leonardo Bruni, Ramon Llull quiso

hacer uso de su mallorquín, que tal vez sea visto por un jurista palmesano, en paralelismo con el mundo italiano, como el vulgar local más ilustre.

Llegados a este punto ya sólo me queda reiterar la idea de que la vertiente literaria de Ramon Llull, por más secundaria que sea en su perfil intelectual, no debe ser menostenida: no solo existen todavía muchos puntos por esclarecer, sino que es metodológicamente rendible la inclusión de Ramon en el panorama general de las letras catalanas antiguas y también modernas, puesto que hay una copiosa recepción literaria de Llull a partir del XIX, recientemente inventariada por Joaquim Molas. Como adelanto de lo mucho que queda todavía por precisar, pretendo haber mostrado que el uso luliano de la ficción, a pesar de responder a unas fórmulas de origen mendicante o escolástico en una acepción amplia, también cobra sentido en el marco de la "teoría literaria" de uso corriente en las letras catalanas de sus días y de los de su recepción medieval; no en vano toda la teoría literaria románica hasta el siglo XV ahonda sus raíces en las enseñanzas de las escuelas.

#### Bibliografia utilitzada

Omito la cita de las obras lulianas según las ediciones canónicas (ENC, OE, ORL, OS, MOG, NEORL, ROL). Para las obras catalanas mencionadas remito a Riquer, Història.

Asperti, Stefano: "El rei i la història. Propostes per a una nova lectura del *Libre dels feyts* de Jaume I".- En: Randa, 18 (1985) 5-24.

Badia, Lola: Teoria i pràctica de la literatura en Llull, (Barcelona: Quaderns Crema, 1992).

Badia, Lola: "Ramon Llull: autor i personatge".- En: F. Domínguez et al. (eds.), *Aristotelica et Lulliana magistro doctissimo Charles H. Lohr* dedicada (Steenbrugge-The Hague, 1995) 355-375.

Badia, Lola y Albert Soler (eds.): *Intel.lectuals i escriptors a la baixa Edat Mitjana* (Barcelona: Curial - Montserrat, 1994).

Batllori, Miquel: "Ramon Llull i el Lul.lisme".- En: *Obra Completa de Miquel Batllori* (València: Tres i Quatre, 1993).

Bonner, Anthony i Lola Badia: *Ramon Llull. Vida, pensament i obra literària* (Barcelona: Empúries, 1988). Traducción española (Barcelona: Sirmio, 1993).

Brioschi, Franco y Costanzo Di Girolamo: *Manuale di Letteratura Italiana: storia per generi e problemi, I* (Turín: Bollati-Boringhieri, 1993).

Cabré, Miriam: "*L'entenció del nom: recursos etimològics a l'obra de Cerverí de Girona*".- En prensa en: *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*.

Contardo, Inghetto: *Disputatio contra Iudeos*, ed. de G. Dahan (París: Les Belles Lettres, 1993).

Domínguez, Fernando: "Els apòcrifs lul.lians sobre la Immaculada. La seva importància en la història del lul.lisme".- En: Randa 27 (1990) 11-43.

Domínguez, Fernando: "Els apòcrifs lul.lians sobre la Immaculada. La seva importància en la història del lul.lisme".- En: Randa 27 (1990) 11-43.

Domínguez, Fernando: "El *Coment del Dictat* de Ramon Llull: una traducció castellana de principis del siglo XV".- En: Studia in honorem prof. M. de Riquer, IV (Barcelona: Quaderns Crema, 1991) 169-232.

González-Casanovas, Roberto: "Llull's *Blanquerna* and the Art of Preaching: The Evolution towards the Novel-Sermon".- En: Catalan Review. Vol. 4, Homage to Ramon Llull (1990) 233-262.

González-Casanovas, Roberto: "Preaching the Gospel in *Barlaam* and *Blanquerna*: Pious Narrative and Parable in Medieval Spain".- En: Viator 24 (1993) 215-231.

Johnston, Mark D.: "The *Rethorica nova* of Ramon Llull: An *Ars praedicandi* as Devotional Literature".- En: De Ore Domini. Preacher and Word in the Middle Ages, ed. Thomas L. Amos, (= Medieval Institute Publications) (Kalamazoo, Michigan, 1989) 119-145.

Hauf, Albert: Ramon Llull i el "Tirant" (Mallorca: Publicacions dels Centre d'Estudis Teològics, 1992).

Hillgarth, J.N.: Readers and Books in Majorca (1229-1550), 2 vols. (París: CNRS, 1991).

Llinarès, Armand: "Théorie et pratique de l'allegorie dans le *Libre de Contemplació*".- En: EL 15 (1971) 5-34.

Llull, Ramon: *Obra escogida*, traducció de Pere Gimferrer (Madrid: Alfaguara, 1981).

Meneghetti, Maria Luisa: *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo* (Modena: Mucchi, 1984).

Molas, Joaquim, "Ramon Llull i la literatura contemporània".- En: Atti del Convegno Internazionale Ramon Llull; il lullismo internazionale, l'Italia. Napoli, 30 e 31 marzo, 1 aprile 1989, (= Istituto Universitario Orientale. Annali: Sezione Romanza, XXXIV) (Nápoles, 1992) 399-412.

Pring-Mill, Robert D.F.: *Estudis sobre Ramon Llull*, ed. de Lola Badia i Albert Soler (Barcelona: Curial - Montserrat, 1991).

Pujol, Josep: "Psallite sapienter: la gaia ciència en els sermons de Felip de Malla de 1413 (Estudi i Edició)".- En *prensa en: Cultura Neolatina*.

Riquer, Martí de: *Història de la Literatura Catalana*, 3 vols. (Barcelona: Ariel, 1964). Reedició, 4 vols. (Barcelona: Planeta, 1985).

Rubió i Balaguer, Jordi: *Ramon Llull i el Lul.lisme, Obres Completes de Jordi Rubió i Balaguer II*, (Barcelona: Generalitat de Catalunya - Montserrat, 1985).

Romeu i Figueras, Josep: "Interpretació del *Cant de Ramon de Llull*".- *Serta Philologica F. Lázaro Carreter II* (Madrid: Cátedra, 1983) 449-463. Tambien en *Quatre lectures de poesia medieval* (Barcelona: La Magrana, 1991), pp. 12-41.

Santi, Francesco: "Santità dei laici e glorificazione della carne in Raimondo Lullo".- En: *Santi e santità nel secolo XIV* (Asfs: Università degli Studi de Perugia, Centro di Studi Francescani, 1989) 139-195.

Schleicher, Wolfgang: Ramon Lulls "Libre de Evast e Blanquerna": eine Untersuchung über den Einfluss der franziskanisch-dominikanischen Predigt auf die Prosawerke des katalanischen Dichters (París-Ginebra: Minard-Droz, 1958).

Valentí, Ferran: Traducció de la "Paradoxa" de Ciceró i Parlament al gran e general consell, ed. de Josep M. Morató (Barcelona: Biblioteca d'Obres Catalanes Antiques, 1959).

Vachez, André: Les laïcs au Moyen Age. Pratiques et expériences religieuses (París: Les Editions du Cerf, 1987).

# Constantes y fragmentos del pensamiento luliano

Actas del simposio sobre  
Ramon Llull en Trujillo,  
17 – 20 septiembre 1994

Editadas por  
Fernando Domínguez y Jaime de Salas



MAX NIEMEYER VERLAG TÜBINGEN

1996