

RAMON LLULL Y LOS ORIGENES DE LA LITERATURA CATALANA *

Tenemos muestras de datación cronológicamente segura del catalán de su tiempo en los documentos de la cancillería de Pedro el Grande en el Archivo de la Corona de Aragón. Poseemos también un texto muy extenso de R. Llull, el *Libre de Contemplació*, transcrito del original de Mallorca el año 1280¹⁴. La comparación de estos testimonios arrojaría mucha luz sobre las particularidades del estilo, de vocabulario y ortografía y sobre los cultismos y neologismos del lenguaje luliano. No podría ser ensayado con igual confianza en cuanto a la fecha de la copia en la mayoría de las otras obras que de R. Llull nos han llegado. Hasta qué punto los copistas posteriores modernizaron los textos originales? La pregunta no es ociosa, ya que una rápida ojeada dada a los manuscritos que nos han conservado el *L. de Contemplació* nos permite constatar diferencias que importa tener en cuenta¹⁵. Ante cada texto luliano hemos de preguntarnos por tanto a qué grado pertenece de la transmisión y no debemos aceptar a ciegas como lulianos la ortografía, la flexión verbal y la forma de ciertos vocablos que en muchos casos presentan los manuscritos.

El problema no se presenta tan grave en las obras versificadas. Es un hecho que R. Llull las escribió en un lenguaje poético convencional, como muchos discípulos de los trovadores en Cataluña en el siglo XIV¹⁶. Este tinte de provenzalismo, pero, los copistas de los manuscritos de poesía ya estaban acostumbrados a conservarlo, al menos en los lugares donde la supresión habría perjudicado a la rima o a la medida del verso. Por lo tanto la modernización con frecuencia no es

* Véase ESTUDIOS LULIANOS, IX, 1965, 193-206; X, 1966, 171-192; XII, 1968, 175-200; XIII, 1969, 133-151; XIV, 1970, 163-179, XV, 55-66.

¹⁴ Mss. A, 268 inf. i D. 549 inf. de la Biblioteca Ambrosiana de Milán.

¹⁵ J. Rubió, Interrogacions sobre una vella versió llatina del Libre de Contemplació «Miscel·lània Lul·liana», Barcelona, 1935.

¹⁶ V. R. d'Alòs, *El manuscrito Ottobiano lat. 405*, «Cuadernos de trabajos de la Escuela Española de Arqueología e Historia en Roma», vol. II (Madrid, 1914), 97-127. J. Rubió, *Notes sobre la traducció manuscrita de l'opus lullà*, «Franciscalia» (Barcelona, 1928), 335-348. J. Tarré, *Los códices lulianos de la Biblioteca Nacional de París*, «Analecta Sacra Tarraconensia», XIV (1941), 155-182.

tan radical en las diversas copias que conservamos de una misma obra y parece que podemos juzgar algo sobre la lengua poética de R. Llull. La impresión general es que a veces, en las rimas, donde no es verosímil la alteración por parte del copista, el poeta desinenciaba torcidamente para facilitar el consonante.

En las más antiguas copias de las obras en prosa es innegable cierta coloratura provenzal de vocabulario y terminaciones verbales, pero en los fragmentos publicados del manuscrito «princeps» del *L. de Contemplació* no hemos sabido ver muestras de declinación. Hasta qué punto este texto representa con fidelidad la lengua en que Llull escribía en los primeros tiempos de su producción? Él, que se ensayaba en un catalán tan poco trabajado aún literariamente, ¿qué consciencia tenía de sus provenzalismos? Tampoco debemos olvidar que R. Llull cultivó la lírica profana antes de su conversión. Nada se ha conservado de esta primera etapa de su obra, que sería contemporánea de la de los mejores tiempos de Cerverí de Girona. La pérdida es muy grande, porque parece imposible que el acento tan personal y apasionado de las creaciones de la época del apostolado Iuliano no resonara en la poesía amorosa del joven Ramón.

Hay aún otro aspecto en el lenguaje de R. Llull en el cual hemos de reconocer el resultado de su voluntad de adaptar el idioma a la filosofía, especialmente en el vocabulario, que va enriqueciendo con abundantes neologismos latinos. Todas las lenguas románicas fueron recibiendo sucesivas incorporaciones de términos abstractos. Habladas primeramente sin ambiciones de invadir el terreno de la vida especulativa, reservado al latín, tenían vocablos para denominar todas las cosas de la vida. Muy bien lo observamos —para no citar más que un ejemplo contemporáneo de R. Llull— en los libros de cuentas de la casa del Infante Don Pedro, el hijo del Conquistador. Aquella lengua, pero, en manos de los traductores de códices al catalán y de los burócratas de la cancillería y de los eclesiásticos que querían hacer llegar al pueblo la doctrina de los Libros sagrados y de los Santos Padres necesitaba un caudal de palabras y expresiones que tenían que pedirse prestadas al latín. De él fueron tomadas y trasladadas con frecuencia directamente al romance, sin dar tiempo a que evolucionaran en labios del pueblo. Son los cultismos que hallamos en todos los idiomas. El lenguaje Iuliano está repleto de ellos. Necesitaba el autor un vocabulario que expresara su pensamiento filosófico, y lo creó con deliberación y consciencia de lo que hacía. Así no solamente enriqueció el catalán con un caudal de vocablos originales tomados del latín y hasta en ciertos casos del árabe¹⁷, sino que osó ir aún más lejos en su

¹⁷ Prólogo, párrafo 5.

afán de expresar con justeza su pensamiento, recurrió al sistema de declinar una raíz añadiéndole diversos sufijos y terminaciones a la manera arábica, aún sabiendo que no era cosa corriente en la latina¹⁸.

No cabe duda que este recurso, dejando aparte el valor que tenga en la historia del vocabulario filosófico, no es un logro propiamente literario y que los tratados simplemente didácticos de R. Llull, en prosa o en verso, son frecuentemente monótonos y su léxico es poco variado y principalmente abstracto. Pero ello no quita el mérito a la tentativa de forjarse un medio personal de expresión. Por otra parte su creador, original en todo, no quiso nunca hacer literatura en el sentido que hoy, y puede que también entonces, se entendía por tal. Ya veremos cual era su retórica, a la cual permaneció siempre fiel. Cada vocablo era para él una maravilla de sentido, y sabía y creía —como dice en el prólogo a los *Cent noms de Déu*— que Dios «havia posada virtut en paraules». De ahí proviene aquella autenticidad inmediata en el estilo luliano. Cuando no encontraba el término en el lenguaje corriente, lo tomaba del latín, sin preocuparse mucho de la forma que hubiera tomado, de haber seguido la evolución fonética normal, y lo incorporaba a su léxico. Así, por ejemplo, en el cap. XXXI de los *Cent noms de Déu*, exclama:

«O Deus qui has *product* de no-res
tot quant en creació has mes...»

Y después lo modula, con su sistema que diríamos declinativo, especificando:

«O Deus qui has bellea en virtut
de produent, produir e product» (Ibid., cap. XXXII).

LAS REDACCIONES EN CATALÁN Y EN LATÍN DE LAS OBRAS Y SU TRANSMISIÓN

Pero las obras de R. Llull no son todas, como hemos visto, secamente didácticas. Escribió muchas donde la lección y la propaganda eran presentadas bajo formas amables y amenas. Es en ellas donde palpamos toda la eficacia literaria de la lengua que plasmó con tanta personalidad y donde el maridage del vocabulario abstracto con el popular nos da un conjunto rico a veces de color, otras de movimien-

¹⁸ Edición por Otto Keicher: *Raymundus Lullus und seine Stellung zur arabischen Philosophie* (Nunster, 1909), 221.

to dramático y elocuente. Nadie diría que aquellos libros son los primeros conocidos donde la prosa catalana hizo sus primeros ensayos por las vías de la creación literaria. El poeta-filósofo había creado con ellos un nuevo instrumento.

Cómo escribía Ramon Llull? Cómo eran divulgados sus libros? El autor vivió en el extranjero la mayor parte de los años posteriores al de 1276, fecha que marca cuando R. Llull, libre de lazos familiares, se entregó enteramente a sus obras y a su apostolado. Esta circunstancia tuvo gran influencia en su transmisión. En las ciudades donde residía o por donde pasaba debía dejar los textos, puede que no siempre bien acabados, de su producción, en manos de amigos y discípulos. Su temperamento frenético no estaba hecho a esperar que se hubieran sacado copias y es posible que cada ciudad donde fechara la conclusión de un libro se volviera un centro de difusión de su obra. También es posible que la transmisión arranque de diferentes estados de redacción o corrección de una misma obra cuando su autor la daba a conocer en las estaciones de sus viajes, que siempre hacía acompañado de libros. Como es sabido hay obras de R. Llull que sólo nos han llegado en latín o en catalán y otras que nos han llegado en ambas lenguas.

No llevaremos nuevamente al debate la cuestión, en otro tiempo tan apasionadamente discutida, de si R. Llull no escribió más que en catalán e ignoró el latín, alegando que, a confesión propia, no sabía «gramática». Habida cuenta de que ya era hombre maduro cuando empezó a estudiar a fondo, lo que seguramente quería expresar era que no dominaba las buenas normas de la expresión latina. Por eso en el prólogo a los *Cent noms de Déu* pide al papa y a los cardenales que hagan poner la obra en latín, «*en bell dictat*», es decir en elegante estilo, añadiendo «*car jo no l'hi sabria posar*». R. Llull que vivió tantos años en Francia y en Italia, en contacto con la curia papal y los círculos universitarios, como podía ignorar la lengua de la enseñanza filosófica y teológica y la de la Iglesia? Tanto como procuró aprender el árabe durante los largos años que, recluso en casa o en el monasterio de la Real, entregóse al estudio, habría descuidado el latín, que era precisamente el idioma de los libros de los teólogos cristianos que tanto se afaná para estudiarlos? En la *Doctrina pueril*, en el programa de estudios de su hijo, mucho cuida de poner el de la gramática latina en primer término. Ramon Llull hablaría y escribiría el latín por el estilo de como hablan lenguas extranjeras la mayoría de los que no las han aprendido en la infancia. Con tal afirmación no veremos, pero, sostener que muchas de las obras latinas que hoy poseemos sean hijas inmediatas de una primera redacción latina suya. Lo que parece fuera de duda es que poseemos algún manuscrito que fue

corregido o elaborado en latín por él mismo o bajo su dirección, y puede tener la categoría de arquetipo. Recordemos también que en el *Art amativa* pondera la dificultad de *transportar* en vulgar *per defalliment de vocables*¹⁹. No quiere esto decir que la obra había sido pensada por él en latín?

Las grandes obras literarias de R. Llull que nos han llegado en catalán tienen un estilo inconfundible, que las identifica a todas. Sentimos en ella su mano. Creemos, pero, que fuera simplificar en demasía pretender hacer un esquema que pusiera por principio, encima de toda su genealogía, los textos en catalán, y de ellos hiciéramos derivar siempre los latinos, considerándolos así como simples versiones de menor autoridad en la historia de cada obra. Si tenemos en cuenta ciertos manuscritos conservados de obras latinas de R Llull, nos inclinaríamos a pensar con Rubió que de bastantes tratados lulianos de los que conocemos versiones en ambas lenguas, tanta autoridad tiene el texto latino como el catalán. Ambas redacciones brotaron probablemente bajo la mirada del maestro y fueron fruto del mismo propósito, cuando tenía a mano algún colaborador a quien confiar la elaboración latina. Si le escaseaba el tiempo, se resignaba a entregar la obra en una redacción menos cuidada y pedía indulgencia: «licet hoc quod dixi, no bene ordinavi nec in bono dictamine posui, quia sufficiens grammaticus non sum neque rhetoricus». Así se expresaba al acabar la *Declaratio per modum dialogi* dedicada a los doctores de la Sorbona²⁰. La *Lògica d'Algatzel*, después de haberla traducido del árabe al latín, para los estudiantes de Montpellier, la puso en verso catalán. La *Rhetorica nova*, en cambio, no fue trasladada al latín hasta dos años después de la redacción en romance. Es posible que en Chipre, donde la compuso, no dispusiera de un buen traductor que entendiera el texto catalán y necesitara esperar volver a tierras de Occidente.

Ramon Llull no demuestra preferencia por los textos originales salidos directamente de su mano. Lo que buscaba era la eficacia de sus escritos y puede que aceptara incluso las correcciones que sus traductores introducían en sus primitivos borradores, tanto si sólo eran gramaticales como de concepto. La versión del *Liber de articulis fidei* no fue hecha literalmente sino siguiendo únicamente su sentido²¹. De ahí tal vez proviene que haya textos auténticos catalanes lulianos que no se entienden bien si no es en función de la versión latina. El *Art demostrativa*, por ejemplo, obra que pertenece en cuanto a la época

¹⁹ *La Lògica del Gazzali posada en rim per En Ramon Llull, per Jordi Rubió*, «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans», 1913-1914, 322, vers. 1-10.

²⁰ Hist. littéraire de la France, XXIX, 165.

²¹ V. T. y J. Carreras y Artau, *Historia de la Filosofía Española. Filosofía cristiana de los siglos XIII al XV*. Madrid, 1939, vol. I.

de composición a la primera etapa del *Ars magna*, anterior a su simplificación impuesta por la experiencia didáctica en París. El texto latino de esa obra tan difícil no puede asegurarse que sea traducción del catalán, y éste, plagado de vocablos latinos típicos de la enseñanza filosófica (*ergo, e converso, immediate mediate, metaphorice loquendo*, etc.), es a veces inexplicable sin aquél. Es que la versión latina fue hecha sobre un primer borrador en catalán, copiándolo, precisándolo y ampliándolo? El texto catalán, muy arcaico de lenguaje, sin que le fueran incorporados los retoques del latino, se puso en limpio, debió abismarse en los armarios de la Escuela luliana y no tuvo descendencia manuscrita, lo cual no pasó con la versión latina. Sin embargo, otras veces, como en *L. de Contemplació*, existen dos familias en la transmisión en catalán, una de las cuales podría ser hija de las modificaciones introducidas en el manuscrito «París 3348 A» o al menos conuerda con éllas en ciertos pasajes.

Todo este trabajo de elaboración de la obra luliana parece significar que su autor algunas veces no daba personalmente el último toque a sus escritos. Pero los pensaba y elaboraba lentamente. Su arquitectura no ha sido improvisada. La técnica de su sistema, que tanto por su dificultad como por la plástica combinatoria y figurativa que la acompaña, ejerció tanta atracción en vida y en muerte de su inventor, exigía un gran esfuerzo mental. Pero, una vez concebido y planeado un libro, Ramon Llull podía proceder con velocidad sorprendente en la redacción... Ninguno escribió tan largo como el *L. de Contemplació*. Primeramente lo había compuesto en árabe, ayudándose probablemente del maestro que de esta lengua tenía, y fue traducido al catalán desde la Pascua a fin de año, tiempo brevísimo para obra tan larga, aunque sólo se tratase de traducirla sin hacer ampliaciones ni modificaciones al original. Se comprende que el autor nos diga que escribía *a grans bocades* y lleno de frenesí para acabar su tarea. Debía citar mucho, sobre todo en su vejez, lo cual podría ayudar a explicar tal vez el tono de resumen que frecuentemente acusan los libros lulianos posteriores al *Arbre de Filosofia d'amor*. Muchos de ellos parecen guiones. Por eso creemos que si queremos penetrar el secreto de la técnica de la composición de los escritos lulianos no hemos de exagerar en demasía la separación de su obra en catalán y en latín.

DIVERSIDAD DE FORMAS EN LOS ESCRITOS DE RAMON LLULL

Ramon Llull no sólo había predicado la unidad, sino que fue de ella un ejemplo viviente. Toda su obra es la manifestación de un solo

propósito: la conversión de los infieles y la unión de los hombres bajo una misma fe. Pero los medios que puso en práctica para conseguirlo fueron de muy diversa naturaleza y a veces, a quien sólo los observe superficialmente, pueden parecer indicio de inestabilidad. Reduciéndolos solamente a las obras escritas en catalán, qué variedad más extraordinaria de formas! La disputa, o mejor la exposición apologética, nutrida de fuentes orientales, o la discusión inflamada y dramática con respecto al *Llibre del Gentil* y al de *Santa Maria*; la novela de aventuras espirituales con respecto al *Fèlix* y hasta al *Blanquerna*; la evocación lírica del *Cant de Ramon*; la más árida enseñanza rimada en las *Regles introductòries*; la exteriorización del diálogo interior, implacablemente pesquisidor en el *Desconhort*, igualmente en verso épico en cuanto a la forma; el simbolismo casi algebraico, para dar un ejemplo, en la citada *Art demostrativa*, o florido e imaginativo en el *Arbre de Ciència*; el injerto místico de una elegía amorosa a la francesa, sobre un fondo escolástico, en el *Arbre de Filosofia d'amor*, etc. Ramon Llull ensaya todas las posibilidades consciente o inconscientemente asimiladas del ambiente literario donde estaba sumergido, a veces en una misma obra, como en *Medicina de peccat*. Las formas se multiplican, pero la *intenció* (el gran vocablo luliano) es siempre igual. La encontramos formulada y potente en el *Llibre de Contemplació en Déu*, que es la fuente originaria de toda la obra posterior luliana. El autor vierte en ella todas las meditaciones de sus años de preparación, vertebrándolas en una construcción que, tal como está expuesta en la introducción a la obra, tiene el ritmo triunfal de la portada de una catedral románica.

Hemos hablado de formas ante la variedad de las que ofrece una simple ojeada al catálogo de la producción luliana, pero lo que hoy llamamos *teoría de las formas* parece no tener aplicación a la obra de nuestro filósofo-poeta. Porque, en nuestro entender, la forma no puede decirse que nazca ligada con la expresión de la idea madre ni condicionada por ella. El pensamiento luliano las supera y las desborda y hasta a veces el autor parece preocuparse bien poco de ellas siéndole puramente adjetivas. Con razón dice Américo Castro que la obra luliana no puede descomponerse en *materia y manera*²².

Por qué Ramon Llull, tan dado a un solo ideal, lo vistió de tan diferentes maneras? Tal vez por la gran receptibilidad que tenía para asimilar los ambientes que le rodeaban, y por la voluntad que ponía en adaptarse a ellos a fin de captarlos para sus finalidades. El hecho es paradójico hasta el punto de que Ramon Llull nos parezca una figura que vivió sin estar del todo a la línea del tiempo. Es cierto que

²² Américo Castro, *España en su historia* (Buenos Aires, 1948), p. 289.

quiso hacerse suyos los problemas de la época, pero los defendió con una peculiaridad tan personal que en muchas partes debió resultar de tonante, caminando por el mundo como un solitario. El tuvo plena conciencia de ello. Por eso pedía a Dios «companyons coneixents» en el *Cant de Ramon* lamentándose de no tener «ajuda d'home nat».

La obra luliana evolucionaba en cuanto a los temas y a la manera de tratarlos según el terreno donde el autor concentraba su inmediata finalidad. No es que abandonara un propósito en favor de otros, porque su idea dominante fue siempre la misión entre judíos y sarracenos, con su *Art* como arma irrefutable, pero a medida que se ensanchaba en Ramon Llull la experiencia y el conocimiento del mundo político de su tiempo, iba cambiando su táctica de combate. La primera etapa de la vida literaria de Ramon Llull se concentra en la redacción del *Llibre de Contemplació* y en la creación de su *Ars Magna*. Forjado el primero todo de un golpe y en un solo bloque, es el más gran monumento lingüístico de nuestra literatura en el siglo XIII y es también un monumento de arquitectura literaria. La *alegría* y la *audacia* por *força de gran amor* no han sido aún enturbiadas por los desengaños ni por las exigencias de la eficacia apostólica. Pero aquel libro místico es también el soporte de la primitiva *Ars Magna*, y los capítulos 330 y siguientes son la exposición de los recursos gráficos y alfabéticos de los que se valdrá siempre Ramon en sus artes. Error sería creer que hay una línea divisoria que separa las efusiones del *Contemplador* de las sequedades de la combinatoria.

Escrita el *Ars*, inicia Llull su vida pública y se da por entero al ensayo didáctico. Sus experiencias en Montpellier y en París le obligan a la simplificación del sistema. Nace así el *Ars inventiva*. El maestro ha de formar discípulos para la predicación. Fallándole el éxito y vacando la sede apostólica, quiere probar fortuna *saltem solus*, aunque solo absolutamente. Y salta al Africa (1292) a probar un recurso inédito, el de predicar directamente a los infieles, no ensayado aún por él en aquellos años de planteamiento de las diversas soluciones que había pensado. Con esta tentativa se cierra el primer período de la vida literaria de Ramon Llull.

Sigue a esta primera etapa de su producción un período muy movido de su vida, que va desde su retorno de Africa hasta el Concilio de Viena del Delfinado. Durante estos años escribió sus obras literarias más duraderas, exceptuando el *Llibre de Contemplació*. No es fácil agruparlas bajo una sola bandera. A juzgar por la *Vida coetània*, su actividad fue principalmente diplomática, y la Cruzada el tema constante de sus anhelos. La idea no era nueva en el programa de Ramon Llull (ya habla de emplear *força d'armes* en el cap. 358 del *Llibre de Contemplació*), pero ahora aparece más concreta y coherente. Quizás

vistos de cerca los sarracenos del Africa, había perdido algo de su primera confianza para obtener su conversión. A la Cruzada corresponden tres escritos básicos, conservados únicamente en latín: el *Liber de fine* (1305), tan concreto, tan experimentado, y bajo cuyo estilo y sintaxis percibimos el eco del catalán en que fue pensado; el *Liber de acquisitione Terrae Sanctae* (1309) y el *Liber natalis pueri parvuli* (1310), escrito en París y dedicado al rey de Francia. La redacción del primero y del segundo de estos tratados está separada por un gran momento de depresión, nacida del fracaso de las rápidas ilusiones puestas en la Cruzada bajo la protección de Clemente V. Márcase aquí la intensidad de su desencanto con la producción de su poema *Desconort*, cuya fecha ha sido fijada después de tantas vacilaciones. Pero su fe en la Cruzada no se le ha apagado. Y su larga estancia en París y el anuncio del Concilio de Viena la rejuvenecen. Entonces canta Ramon el *Concili*.

Durante estos años de la campaña de la Cruzada y sin estar a ella directamente orientados, escribió otros libros de tono muy distinto de los antes citados. El *Arbre de Ciència* (1296), ensayando una forma menos abstracta para hacer más popularizable su *Ars*, el *Fèlix*, el *Blanquerna* y el *Arbre de Filosofia d'Amor*, condicionados en su forma narrativa por la influencia de la literatura novelesca francesa, que conoció en París, y la *Rhetorica nova*.

El Concilio de Viena, con el *Phantasticus* como precedente, cierra el segundo período. Comienza el que podríamos llamar el tercer acto en la vida de Ramon, y cambia súbitamente el escenario. Ramon vuelve a su isla natal. Ya no quiere trabajar para una cruzada militar, y vuelve a la idea de la pacífica polémica tal como la había presentado idealizada en las páginas del *Libre del Gentil e dels Tres Savis*. El rey de Mallorca y sobre todo el de Sicilia serán los protectores de la nueva misión en la cual han de participar cristianos y sarracenos, no como enemigos, sino hermanados por la fe en la verdad²³. Los escritos de esta época son opúsculos, casi todos brevísimos, a manera de esquemas para la controversia. Solamente escapa algo a la sequedad de esta producción el *Libre de consolació d'ermità* (Mesina 1313) por la introducción, no ciertamente nueva, sino simple reproducción de los lugares comunes de la escenografía luliana. Ramon hace su testamento en Mallorca en 1313 y marcha a Sicilia, despidiéndose para siempre de su patria. Ramon Llull era ya muy entrado en años, pero su fuego interior no se había extinguido. Bien lo demuestran los prólogos, dedicatorias y suscripciones ardientes de sus últimos escritos.

²³ V. *Liber de participatione Christianorum et Sarracenorum* (Ed. del prefacio por H. Wieruszowski en *Miscel.lània Lul.liana*, vol. I (Barcelona, 1935), 100-110.

Las tres etapas literarias que hemos intentado caracterizar, tal vez podrían resumirse así:

- a) Creación y elaboración del instrumento para la obra misional.
- b) Ensayo de divulgación con una desviación hacia la cruzada militar por influencia de las circunstancias y de la coyuntura política.
- c) Concentración en la primera ilusión de predicar y convencer por razones necesarias.

La finalidad esencial es siempre manifiesta, pero hay un sin número de matices en la ejecución. Ramon Llull vive plenamente en el mundo. No se comunica solamente con discípulos y teólogos, sino con reyes, políticos, seculares influyentes y damas fáciles al entusiasmo idealista. Si no puede conseguir su propósito por *manera de saber*, ensayará la *manera d'amor*²⁴ y no dudará en derivar hacia la técnica de un escritor de obras de imaginación. Las diversas ramificaciones de la obra luliana van así incrementándose con innumerables elementos nuevos. Unos de orden histórico o político, recogidos de la problemática contemporánea; otros recibidos por contagio con la literatura de moda. La alegoría al modo oriental, que tan francamente aparece en algún capítulo del *Llibre de Contemplació*, se enriquece con otras formas de origen francés que por vez primera se manifiestan en el *Arbre de Filosofia d'amor* en las letras catalanas. La retórica dictatorial medieval sugiere una transformación muy original.

Los cambios no son únicamente externos y formales, es decir, no confinados a la coloratura artística, sino que acusan una adaptación a cada nueva circunstancia. El autor no se hace esclavo de los nuevos recursos ni del espíritu que los inspira, sino que los pone al servicio de su personal actitud. A veces es tan diferente de la que en teoría parecía lógica, que sus discípulos no supieron interpretarla rectamente. Recordemos un caso. La *Vida coetània* figura que Ramon Llull marcha a Bujía en plan provocativo. No le otorguemos demasiado crédito, ni tampoco a las escenificaciones, del gusto de muchos antiguos lulistas, prefiguradores del martirio. Fiémonos más de lo que el mismo declara cuando el ermitaño del *Desconort* teme la reacción fanática de los musulmanes a la predicación cristiana. Ramon quiere introducir una prudencia diplomática en la controversia planteada por *força d'argument* y sin herir inoportunamente el auditorio: *ni no cal que hom blastom Mañumet mantinent*²⁵. Es la táctica del *Llibre del Gentil*, que ya declara ingenuamente en el prólogo del *Art amativa*²⁶ cuando explica como se proponía hacer la versión árabe del libro.

²⁴ *Arbre de Filosofia d'amor*, «Obres originals», vol. XVIII (Mallorca 1935).

²⁵ V. *Desconort*. est. 28, l. c.

²⁶ V. *Art amativa*, pàrr. 6, l. c.

INFLUENCIAS QUE PUEDEN EXPLICAR LA VARIACIÓN DE FORMAS

El constante esfuerzo para hallar caminos nuevos en la tarea de captación de adhesiones al programa luliano nos presenta su obra como dotada de un dinamismo interior. Evoluciona constantemente, no en el pensamiento, sino en la táctica y en las formas. Y no de una manera paralela en cada una de sus ramificaciones. Siempre hay los obstáculos o rodeos que la realidad interpone. Igual que los caminos, se entrecruzan las formas en los itinerarios lulianos y van y vienen siempre obedeciendo a una secreta inclinación del viajero que a veces nos desorienta; así los libros de Lull se van sucediendo, fieles a su respectiva genealogía. Cada uno conserva el tono de la característica que le es propia. Es la intención de los libros más bien que las fechas, cuando son conocidas, lo que nos dirá de qué colores retóricos se vistieron, o de qué estilo, seco o inflamado, alegórico o narrativo, se valdrá el autor.

Esta facultad proteica de variación de las formas literarias, por el mismo hecho de venir excitada de fuera a dentro, sugiere en seguida la cuestión de descubrir sus fuentes de influencia que las puedan explicar. Parece más fácil enumerarlas que no marcar cronológicamente el instante en que comenzaron a hacerse presentes en la voluntad de Ramon Lull. El predicaba una cruzada y se adaptaba a los diferentes climas literarios que, según los momentos, podían parecerle más atractivos y a las formas más aptas para que los hombres leyese sus libros. Lo que no hizo fue únicamente imitar y confinar su talento de escritor a buscar el éxito en una fórmula de moda, solamente interesado en tal fórmula. Siempre mete en sus formas una semilla de su propio pensamiento o un ideal de acción. Por eso nos parece mucho más apasionante el estudio de la obra luliana cuando le preguntamos, puede ser que en vano, el porqué de su manera, que no cuando creemos descubrir más o menos el modelo para la producción literaria de su tiempo. En este caso, lo que ponemos en primer término es el detalle que para Ramon Lull tendría menos importancia. Y si nos contentáramos con tal descubrimiento, no por ello Ramon Lull se nos hubiera aproximado más. No es, pues, presentándolo como receptor pasivo de influencias, sino como crisol donde se funden y transforman, como podemos forjarnos una interpretación de su obra de escritor²⁷.

²⁷ JORDI RUBIO, *L'expressió literària en l'obra de Ramon Lull* (Obres essencials de Ramon Lull, vol. I, p. 96 sqs.) Editorial Selecta, Barcelona, 1957.

EL PROVENZALISMO POÉTICO DE RAMON LLULL

Insistiendo en el provenzalismo poético de Ramon Llull como recurso estilístico, dos panoramas se nos presentan a la consideración. Uno, vital, auténtico: el de su personalidad unificadora de los motivos captados. El otro es la individualización de estos motivos, que nos parecerían resacos y sin jugo alguno si los inventariáramos uno a uno como piezas de guardarropía, sin negar que no tenga su interés la tarea de analizarlos. Cuando no, siempre demostrarían el grado de saturación trovadoresca que alcanzaron Cataluña y Mallorca en la segunda mitad del mil doscientos. Fuera de eso, por muchos elementos probatorios o coincidencias verbales que llegásemos a sumar, no interpretaríamos más auténticamente el legado literario de Ramon Llull. La moderna estilística sabría hilar con preciosismo analítico estudios llenos de novedad sobre el proceso de creación de la poesía lulliana. Pero hay un abismo entre el hombre y la anécdota de los ropajes que vistió. Y sólo lo salvaremos huyendo del peligro de considerarlos como dotados de vida propia. No tienen otra que la que el poeta les da. Cuando aislamos tales elementos, sin querer podemos falsearlos. Nos hallamos con imágenes o modos de expresión que, desconectados del conjunto, suenan como tópicos que no podemos asegurar que se hubiesen empleado con deliberación, tan difundidos andaban en el habla poética convencional. Únicamente la intención podía darles vibración personal, y tal intención es el único recurso que puede salvarlos de aparecer como piezas hechas en serie e intercambiables. Con razón dice Montoliu que las metáforas del *Llibre d'Amic* tienen valor de símbolos. Siendo así, no podemos preguntar su significación a ningún vocabulario ni interpretarlos según el sentido que tuvieron en otros trovadores. Si clasificáramos todos los temas poéticos que salen en las obras en verso y en prosa de Ramon Llull y encasilláramos bajo el mismo título en cada grupo —*presó, ocell, secret, vies, font, verger d'amor*, etc.— los motivos e imágenes parecidos que podemos recoger en el cancionero de los trovadores, nada hubiéramos hecho, como no fuera un fácil ensayo de erudición. La carga sentimental e intelectual de cada uno es de sentido absolutamente diferente²⁸.

²⁸ J. RUBIO, *ibid.*

LOS GÉNEROS

Igual resultado poco eficiente conseguimos, en lo que es vital, si salimos del terreno de los tópicos trovadorescos y entramos en el de los géneros que con forma estrófica característica suelen darse en la poesía provenzal. Pero aquí las coincidencias o aproximaciones son más consistentes. Tratándose de estructuras métricas determinadas, no es arriesgado pensar que el poeta las había escogido precisamente porque se adaptaban a lo que quería expresar o a su estado de espíritu. Ciertas formas estróficas eran preferidas para determinados géneros de carácter o intención parecidos y su estructura métrica se ajustaba a la melodía con que se cantaban. Cantábanse también los poemas de Ramon Llull y los textos nos dicen frecuentemente el tono que les correspondía²⁹.

Ramon Llull, familiarizado en su juventud con la versificación y los géneros propios de la poesía trovadoresca, siguió siendo fiel, como hemos visto, al uso de sus metros cuando ya no canta el amor mundano; pero, si alguna vez adopta, en su nueva vida de poeta, alguno de los géneros de la escuela a la que estuvo afiliado en otro tiempo, se los hace sustancia propia. Así el *Desconort*, un *dictatz no principal*, según la tradición recogida por las *Leys d'amors*, se convierte en Ramon Llull en la expresión de uno de los momentos más altos y auténticos de su obra. En su última estrofa repite la palabra que ya había sonado en el primer verso:

Fenit lo desconhort que Ramon ha escrit.

Lo que fine no es pues la tristeza que le descorazonaba, sino el *dictat*, el poema. Por eso el último verso puede adjetivarlo de *bell*. El vocablo ha adquirido una significación completamente nueva. Ya no es un género poético que importaba escribir en verso, sino el nombre que da Ramon a un estado de íntima y desolada contradicción, superado con un programa

en lo qual l'ordenament del món ha dit.

Podía el poeta haberlo expresado en un discurso, pero lo hace *en xantant* y lo ha

en rimes posat per ço que no s'oblit.

²⁹ El de los Salmos (*Cent noms de Déu*), el de los Himnos (*Hores de Nostra Dona*), «lo so de Berart» (*Desconhort*).

EL REFRÁN EN LA MÉTRICA LULIANA

En cuanto al estilo de los poemas lulianos, nada le precisaba inventar a su autor respecto a la forma; el repertorio ya estaba constituido. Con todo, podemos admitir la posibilidad de que los cantos litúrgicos le sirviesen alguna vez de modelo. Las *Hores de Nostra Dona*, en nuevas rimadas, habían de ser cantadas al *so dels himnes* y los *Cent noms de Déu*, con su forma estróficamente más libre, al son de los Salmos. En cambio el *Cant de Ramon* parece compuesto en un metro parecido al de la antigua *Cançó de Santa Fe d'Agen*³⁰ y de otros viejos poemas narrativos, si bien regularizado en cuanto al número de versos de las estrofas. Pero Ramon vierte en aquel molde una efusión lírica sin par en toda su obra por el vuelo de sus íntimas sugerencias apenas apuntadas. Puede que después de cada estrofa se repitiera como un refrán la antífona *Laus et honor*, etc., que los manuscritos añaden al final del poema, y así se cantaría como una secuencia. La misma antífona se indica para ser cantada al final de cada diez versos o versículos de los *Cent noms de Déu*, a manera de *Gloria Patri*. El *Cant*, con el refrán, nos daría así un viejo metro narrativo transformado en estrofa lírica. Esta mezcla de una antífona latina alternando con versos en catalán, parece indicar que Ramon Llull, si bien no llegaba a eliminar las reminiscencias de la poesía de los trovadores y juglares, era en los cantos sagrados donde encontraba su modelo.

En algún caso el refrán actúa realmente como tal, como en la última parte del *Concili*. Las partes I-X están escritas en un metro que, por el ritmo, se parece extraordinariamente al de una canción de Guillem IX d'Aquitània³¹. No hay que pensar que Ramon fuera a buscar en él el modelo para su canto, tan vibrante de forma como de intención. La última parte tiene un esquema diferente (a a a bbbb). Spanke³² llama *romankestrophe* a esta combinación de tres o más versos iguales en ritmo y rima, con un refrán de rima y extensión diferentes, añadiendo que la evolución de tal forma presenta a veces cruzamientos con ciertas modalidades del *rondeau*. En esta parte del *Concili* un solista cantaría las estrofas, y el coro el refrán.

³⁰ Publicada por E. Roepffner y P. Alfaire. *La chanson de Sainte Foi* (París, 1926), publications de la Faculté de Lettres de l'Université de Strasburg, fasc. 32-33.

³¹ La núm. 6 de la edición de JEANROY, *Les chansons de Guillaume IX duc d'Aquitaine* (París, 1913); vide esquema núm. 25. 5 del *Répertoire métrique de la poésie des troubadours* (París, 1953) de ISTVAN FRANK.

³² *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik* (Berlín, 1936), pp. 53 y 161.

VERSOS DE MÉTRICA IRREGULAR: PRIMER PASO HACIA LA MÉTRICA LIBRE

De vez en cuando Ramon Llull (acaso por influencia de la forma popular del refrán, rimado pero no siempre ritmado) se libra del esquema rígido de los versos de sílabas contadas. A esta particularidad debemos algunos de los momentos más ricos de sugestión de la poesía luliana. Son como una transición entre el verso y la prosa. Los fragmentos en prosa rimada que hallamos en las efusiones de *Oració* en algunos de sus libros serían recursos estilísticos de carácter emocional que tal vez surgieran espontáneamente, sin intención de emplearlos por sistema, en momentos de gran tensión espiritual. Estas expansiones líricas, al desbordar el esquema rígido de los versos de sílabas contadas, representarían el primer paso hacia la métrica libre. No queremos con ello significar que distingamos tres etapas cronológicamente caracterizables en la versificación luliana (metro normal, prosa rimada, rima con versificación irregular), ni mucho menos que presumamos que una sea más antigua que otra. Lo que nos parece ver son dos maneras de alcanzar la expresividad poética, enlazadas por una intermedia, que sería la prosa rimada.

En los *Cent noms de Déu* nos advierte en el prólogo que *no fem força si en alguns versos ha mais síl·labes que en altres*. Pagès i Riquer entienden que por *verses* Ramon significa *versets* o *versicles*. Así parece, pero también es cierto que no solamente es diferente la medida de los *versets* o grupos de tres versos en cada capítulo, sino que los de cada terceto, y no el ritmo, que con frecuencia falla completamente, con absoluto descuido, de parte del autor, para conseguirlo. Ya se excusaba de ello anticipadamente en el prólogo: *car assò sostenim per so que meylor matèria puscam posar en est libre*. Esto no impide que, cuando es posible, el isosilabismo resulte perfecto, pero es evidente que no aspira a ello. Parécenos que toda duda, en cuanto a la desigualdad de sílabas ya en el original, queda desvanecida comparando los capítulos correspondientes de los *Cent noms de Déu* con los pasajes que de ellos transcribe el *Arbre de Ciència*. Ramon abandona en ellos, cuando le place, la norma trovadoresca de las sílabas contadas. Aparte de estos tercetos, hay dísticos en el mismo *Arbre de Ciència* que parecen prosa rimada y salen mezclados con la normal, como en el párrafo 6 del capítulo VI, *De les flors de l'Arbre exemplifical*, proverbios 2, 5 y 6. Pero otros proverbios hay en el mismo capítulo (párrafo 14-17) donde lo que Ramon escribe son verdaderos poemas de valor extraordinario, completamente libre de la coacción de la tradicional métrica del arte poética culta de su tiempo, con un ritmo intencional,

severamente mantenido y hecho patente con el paralelismo del diálogo y la rima final de cada frase. Es poesía concentrada en breves exclamaciones, coherentes cada una con la actitud obligada del interlocutor, avara de palabras, pero de la más rica plenitud de sentido. A partir de su publicación en las Obras originales de Lull, que nos la ha dado a conocer por vez primera, no podrán faltar de hoy en adelante en las antologías de la poesía catalana, en sentir de Rubió, el espeluznante diálogo entre el paraíso y el infierno, el de Cristo y la Virgen, o aquel coloquio de la Trinidad, de una profundidad sólo comparable a la economía verbal con que el autor lo concibiera:

Véase, como muestra, el primero de ellos:

«Infern, —dix paradís—; què desirats? — Paraís: que nengún bé no hajats.

Infern: per què estàs tan irat? — Paraís: car Christ m'ha despullat.

Infern: per què fas mal a ton amic? — Paraís: car no ame bé public.

Infern: has molt què beure e què menjar? — Paraís: los homens no fan mas pecar.

Infern: has beguda sang de rei? — Paraís: tot (jo) n'estic vermell.

Infern: què paga hom en ton hostel? — Paraís: desesperança e tot mal.

Infern: pot de tu null hom eixir? — Paraís: en mi no's pot hom penedir.

Infern: per què has tant home begut? — Paraís: car Christ no és amat ni temut.

Infern: per què ets tan mal? — Paraís: car som deslleial.

Infern: de qui has haguda paor? — Paraís: de Christ perdonador»³³.

LA RHETORICA NOVA Y LA TÉCNICA LITERARIA DE RAMON LLULL

Ningún libro tan concreto como la *Rhetorica nova* de Ramon Llull para tener la clave de un aspecto de su técnica literaria y del estilo que es su consecuencia. No cabe duda alguna que R. Llull tiene su estilo propio, tanto en verso como en prosa. Lo tiene en el pensamiento y en la argumentación y en la manera como los viste. Estudiando su *Rhetorica nova*, podremos descubrir los principios en que su estilo se apoya?

La *Rhetorica nova* es aún inédita en su lengua original, y sólo la conocemos por la redacción latina hecha en Génova en 1303. El original catalán, que parece perdido, lo escribió Llull en Chipre el mes de

³³ V. J. RUBIO, *Sobre la prosa rimada de Ramon Llull*, «Estudios dedicados a Menéndez Pidal», vol. V (Madrid 1954), 307-318.

septiembre de 1301. En la Edad Media se daba el nombre de *nova* a la *Rhetorica* pseudo-ciceroniana *ad Herennium*. La adjetivación que Ramon ponía a la suya respondía, en cambio, al convencimiento de la virtud renovadora, de acuerdo con la originalidad de su pensamiento, que él veía en su libro. No confundamos los términos creyendo que sea una preceptiva según la significación dada a las palabras por los retóricos del Renacimiento. Es una retórica orientada hacia la persuasión y de cara a la predicación a los infieles; un manual teórico para uso de los discípulos que quería formar para su cruzada. El *Ars magna praedicationis* (1304) era su complemento: la antología de sermones que habían de servir de ejemplo práctico a los estudiantes. En realidad, pues, era un *Ars praedicandi*, diferente por su propósito de las *Poetria* o artes de *segona retòrica* que se referían a la preceptiva poética.

No es aquel tratado el único libro donde Ramon Llull nos habla de retórica: lo hace ya en la *Doctrina pueril*, cuando trata de las siete artes, y muy especialmente en la *Aplicació de l'Art general*. Su raíz, pero, la hallamos en el cap. 359 del *Llibre de Contemplació*, que desarrolla la tesis de adornar las palabras según una estética que basa la belleza de los vocablos en su significado, de acuerdo con una jerarquía de valores de todos los seres. El retórico ha de buscar la ornamentación de su discurso en palabras de alta significación. Este principio era uno de los puntos cardinales de la exposición del pensamiento luliano. Ya lo había elaborado y hecho suyo en los primeros tiempos de la construcción de su sistema del mundo y de la ciencia, expuesto después de los largos años de estudio y preparación al *Llibre de Contemplació*. La idea es consecuencia de la doctrina sobre el juego de las cinco figuras expuesta al comienzo del cap. 359. El § 9 nos da en cierta manera su resumen. *Bells dictats e belles paraules* están potencialmente en la *potencia motiva sensual* y ésta no puede actuar sin la intelectual con las tres potencias, y a las vez (§ 7) la razón ha de señorear el movimiento intelectual y sensual. Tal vez podríamos ver aquí una transformación de la idea de los tres estilos de la retórica medieval. De todas maneras la teoría luliana es bien personal y cargada de la intención intelectual y moral que predomina siempre en sus obras. El criterio básico que formula Ramon Llull es válido y normativo para toda la coloratura retórica de su vastísima producción en prosa y en verso. La *Rhetorica nova* está compuesta con conocimiento innegable de las preceptivas corrientes de su época, como se demuestra en ciertas reminiscencias que se encuentran en la nomenclatura y en la importancia dada al *ordo*, al *proverbium* y al *exemplum*, etc. Quien sabe si conocía también, directa o indirectamente, el libro IV del tratado *De Doctrina christiana* de San Agustín!

La diáctica de la retórica luliana no se reduce a la pura línea for-

mal como hacía el arte dictatoria de la Edad Media. Esta ponía su gracia y buscaba la elegancia prescribiendo un orden para las palabras de acuerdo con su acentuación, según las normas fijas del *cursus*. Ramon Llull eleva el precepto del orden a una zona más alta. No enseña a combinar palabras según un ritmo que halague el oído, puramente acústico, sino según una ley de orden ideológico que hable a la inteligencia. No le preocupa la armonía de los sonidos, sino la de las ideas. Y lo realiza con una osadía que puede parecer arbitraria, pero que excluye de su método todo empirismo formal. «Aitant com hom parla de les coses qui son pus belles e majors e pus vertuose, d'aitant son les paraules pus belles e mills agradables a oyr e a ésser enteses» (*Libre de Contemplació*, cap. 359, § 11). El *Ars dictandi* ponía toda su ambición en alinear las palabras solamente por su combinación de ritmos, descuidando su significación. Para Ramon Llull las palabras sólo valen en la medida en que hacen vibrar las cuerdas de la inteligencia o del corazón. *Pus bellament* se mueve la potencia *motiva sensual* cuando el que habla «nomena rosa o lliri o poma, que no fa com nomena garrova o romaguera» (ibid., § 12). No se mueve, pues, por el sonido de las palabras, sino por las asociaciones que despiertan. Es la retórica que enseña a graduar los efectos, mediante la graduación de sus resortes.

Cortedad de vista supondría el deducir de este criterio que Ramon Llull rehusa o excluya palabras de su vocabulario. No, sino que quiere indicar que todo depende de la oportunidad: «paraules son pus agradables a dir e a escoltar en un temps que en altre» (ibid., § 22). Y por encima de todo, lo que en términos modernos llamaríamos la carga de expresividad de las palabras. El alma —dice Ramon Llull— (ibid., § 26) no se puede saciar en este mundo, y de ahí que «tota paraula *novella estranya* s'acosta mills al desig de l'ànima qui desitja so que no ha, que no fan les paraules belles».

Sobre estos principios está construída la *Rhetorica nova* en la parte que podríamos decir teórica. Pero en la práctica se formulan otros tres, a los cuales siempre fue fiel Ramon Llull; la verdad, la valentía y la caridad. Y aún, si bien en otro orden, la mesura, a la cual falta el hombre *massa arengador*, que el autor censura —y no irónicamente como la frase parece presumir—. Gracias a la *Rhetorica nova* distinguimos mejor los recursos que constituyen la coloratura decorativa de los escritos lulianos. Muchos de ellos derivan de la técnica de la literatura medieval, pero Llull los transformó esencialmente en cuanto a la intención, con su teoría de la *vox significativa*, empleando la frase que saca a relucir en su *Art generalis ultima* (1308), teoría tan antigua como el *Libre de Contemplació*. Sus años de preparación en Mallorca, antes de comenzar su vida pública, al mismo tiempo que creó su arte

filosófica, fijó el método de su arte suasoria, poniendo a contribución las experiencias de su etapa de trovador profano y las *artes praedicandi*. Pero ya hemos dicho que ni las técnicas oratorias ni los diversos géneros que ensaya jamás le esclavizan. Para él son únicamente procedimientos de captación.

RECURSOS ESTILÍSTICOS CONVENCIONALES, TÓPICOS

Tal vez por este motivo resulta tan uniformada, a despecho de la variedad relativa de los escritos lulianos, su técnica estilística. No la hemos de identificar con la fuerza evocadora de humanidad que tienen sus figuras simbólicas pero palpitantes de emoción y de la pasión de su creador. Aquella uniformidad de recursos puede observarse desde las primeras hasta las últimas obras de Ramon Llull; pero así como en sus comienzos la descripción tiene siempre un gran vigor y hasta parece que el autor se desahoga a gusto empleando una fórmula literaria cuyo uso tal vez contribuyera para él una novedad, a la larga este recurso, invariable en sus líneas, va paralizándose y acaba por volverse puramente esquemático. Entonces no podemos menos de constatar que los elementos de decoración son en gran parte adjetivos y que, si no eran ya tópicos inicialmente, en tópicos se han vuelto en manos de su autor. Muchos de esos tópicos son estériles y no tienen vitalidad para sobrevivir, aunque la primera vez que los sorprendemos en cualquier obra luliana, nos halaguen con su ingenuidad y gracia avasalladora. De estos elementos lulianos de composición que no dudamos en llamar tópicos, los hay de tres categorías, que Ramon Llull emplea muy frecuentemente y que se enseñaban por la didáctica retórica de su tiempo; las descripciones del paisaje, los proverbios y los ejemplos.

EL «LOCUS AMOENUS». INTERPRETACIÓN LULIANA DEL PAISAJE

El *locus amoenus* es el lugar idealmente concebido y descrito donde Ramon Llull se complace en poner tan frecuentemente la escena de sus alegorías y disputaciones. Los elementos principales del paisaje luliano son la selva o el vergel, el árbol y la fuente. Es allá donde convergen las figuras peregrinantes que serán sus protagonistas. Esa escenografía puede a veces simplificarse y quedar reducida al bosque, como en el *Desconhort*. Ramon Llull, ansioso de vida eremítica, sentíase atraído por la soledad, y era ella su escenario preferido. El tópico del *locus amoenus* lo dispone así de una manera auténtica y personal.

El árbol, pero, tiene una significación muy especial, que lo convierte en imagen característica de la simbología luliana. Se independiza del conjunto del paisaje y recibe un trato original que ya no debe nada al tópico general del *locus amoenus*. Si acaso, es más bien tópico luliano. Recordemos la descripción del *bell prat on hac una beyla font qui regava cinc arbres*, del *Libre del Gentil*, o los árboles del de la *Ciència*, o el de la *Filosofia d'Amor*. Otras veces es el camino donde se juntan los protagonistas en su itinerario, hasta encontrar la dama noblemente vestida a la vera de una fuente o a la sombra de un árbol, como en el *Libre de Santa María*. Las descripciones de paisajes son muy frecuentes, pero puede que ningún libro de Ramon Llull contenga tantas como el *Libre de meravelles del món*. Fèlix, el actor, va siempre andando, fiel a su vocación, «per los boscatges, per munts e per plans, per erms e per poblats, e per prínceps e per castells e per ciutats». Ya no es siempre el típico lugar del bosque, del árbol y la fuente. La pintura varía, siempre evocadora, pero esquematizada, a penas sugerida, sin la minucia de las miniaturas pero igualmente expresiva: el valle con el camino que lleva a la iglesuela; la tempestad en la gran selva con la cueva del pastor; el maestro de filosofía desengañado de la ciudad que se ha retirado en el espeso bosque y que aparece a la sombra de un bello árbol, «en lo qual havia molts d'aucells», cabe la obligada fuente; el prado con su rebaño de ovejas y el pastor negligente en perseguir al lobo y la *gran forest* por donde anda Fèlix hasta encontrar la abadía... Las descripciones de tan bellos parajes no tienen, sin embargo, aquella riqueza enumerativa de la selva del *Gentil*, que ya no hallaremos repetida en ninguna de las obras posteriores de Ramon Llull. Pero, poeta franciscano, sentía la naturaleza y sabía expresar en pocas palabras su virtud sedante y consoladora y también a veces la tristeza que angustia el corazón, no por puro romanticismo, sino por contraste entre la riqueza de las flores, perfumes y frutos y la idea de la muerte, como en el *Gentil*.

El marco parece concebido en función de un tópico, pero Ramon Llull lo convierte en el ambiente propio para toda clase de enseñanzas y también de aventuras, porque las selvas lulianas, como las de los «romans» franceses, rebosan de castillos y palacios de encantamiento y de personajes a la búsqueda de una caballería espiritual. Cuando el autor abandona esta escenografía, las discusiones o las enseñanzas de sus tratados no le sugieren ya otras, sus libros pierden la vivacidad de obras literarias y devienen simples exposiciones didácticas. Así, por ejemplo, el *Art amativa*, que tanto se hubiera prestado a un desarrollo imaginativo y dramático, el autor la expone con el seco simbolismo de las figuras del *Ars magna*. Es el otro recurso luliano: sistemático, no retórico.

Al decir *recurso retórico* creemos rebasar el límite de lo que precisa decir para expresar el valor del paisaje en los escritos del Maestro Ramon. Es recurso que debió aprender de la literatura de su tiempo, en las poéticas de Mathaeus de Vendome o de Gaufridus de Vinosalvo, directa o indirectamente conocidas, pero *retórico* en realidad no lo es: le falta el trabajo de amplificación. Y Llull lo emplea dotándolo de intención intelectual más bien que decorativa. Creemos que por eso tiene tan poco colorido el paisaje que describe en la mayoría de las obras posteriores al prólogo del *Gentil*.

LA INTELECTUACIÓN DE LA FANTASÍA

El *locus amoenus* de Ramon Llull es en el *Fèlix*, como hemos visto, un escenario que podría variarse a voluntad. De ordinario, pero, de ambiente amable pasa a ser como un nuevo personaje, personaje mudo, pero que insinúa juntándose a los que dialogan o disputan. Y si insinúa, es porque tiene una función simbólica razonadora, como ya hemos indicado. Así *l'Amic* y *l'Amat*, tópicos de la expresión mística luliana, se convierten en protagonistas del famoso libro, pero no siempre allí donde los versículos que los nombran son más ricos de sentido y de poesía. Las *condicions* y *qüestions* del *Art amativa*, las *Flors d'Amor* enviadas al papa Celestino V como un ramo escogido y recreado de la cosecha de aquéllas, y el *Arbre de Filosofia d'amor*, sobre todo en las partes III y V y en la maravillosa parte VII, a veces superan el efecto, porque los tópicos son más concisos o intensos de formulación. Diríamos que el simbolismo del amor lo trata Ramon Llull con colores especiales de su paleta. Y se hace más patente aquella *bella manera de parlar* después de la primera estancia de Llull en París, aunque hemos dicho que ya aparece en el *Libre de Contemplació*. Nuevos estudios irán aclarando lo que aún se nos presenta algo borroso por falta de una cronología segura de muchas de las obras lulianas. Precisaría inventariar analíticamente todos los versículos comparativamente. Tal vez fuera posible establecer su genealogía y distinguir la versión que pudo ser la primera, de sus amplificaciones o refundiciones.

GUILLERMO COLOM FERRA

(*Finalizará*)