CUENTOS EFÍMEROS. EJEMPLO VEROSÍMIL Y DIÁLOGO EN EL *LLIBRE DE MERAVELLES*

EPHEMERAL STORIES: PLAUSIBLE EXAMPLE AND DIALOGUE IN THE *LLIBRE DE MERAVELLES*

José Aragüés Aldaz
Universidad de Zaragoza
jaragues@unizar.es

Resumen: El *Llibre de meravelles* de Ramon Llull incluye un extenso corpus de cuentos verosímiles, utilizados por los personajes para mostrar su visión del mundo o para expresar su posición en el debate. Se trata de cuentos creados *ad hoc* por el autor, cuya vida comienza y concluye con esa enunciación única en el interior de la novela. Y esa condición fugaz, efímera, les otorga el aspecto de meras hipótesis narrativas. Algunos de esos cuentos parecen poseer incluso una trama provisional o inestable, acentuando su carácter virtual, casi ilusorio. La escritura del *Llibre de meravelles* revela, en cualquier caso, un enorme esfuerzo de experimentación narrativa, visible en el diseño de los relatos, pero también en el «diálogo» que el discurrir de la novela establece entre los mismos. Y ese afán de experimentación se proyecta finalmente sobre los lectores, pues el texto se erige en una auténtica guía para la invención de nuevos cuentos. Esa dimensión metaejemplar constituye el mayor signo de la originalidad de la propuesta luliana en el panorama de la literatura ejemplar de la Edad Media.

Palabras clave: literatura catalana, literatura medieval, Ramon Llull, *Llibre de meravelles*, ejemplo verosímil, cuento, diálogo, experimentación narrativa.

Abstract: The *Llibre de meravelles (Felix or the Book of Wonders)* by Ramon Llull includes an extensive collection of plausible stories, used by the characters to show their views about the world or to express their position in the debate. The stories are created ad hoc by the author and their life begins and ends with that single enunciation within the novel. That fleeting, ephemeral condition occasionally gives them the appearance of mere narrative hypothesis. Some of these stories even seem to have a provisional or unstable plot which emphasizes their illusory nature. The writing of the book reveals an enormous effort of experimentation, visible not only in the design of the

Caplletra 62 (Primavera, 2017), pp. 127-152. ISSN 0214-8188, ISSN versió electrònica 2386-7159
Rebut: 06/07/2015. Acceptat: 18/09/2015. DOI: 10.7203/Caplletra.62.9573

stories, but also in the «dialogue» that is established among them. This desire for experimentation is finally projected onto the reader, as the text truly becomes a guide for inventing new stories. That meta-exemplary dimension is the clearest sign of originality of Llull's proposal in the scene of Medieval Exemplary Literature.

Key words: Catalan Literature, Medieval Literature, Ramon Llull, *Felix or the Book of Wonders*, Plausible example, Story, Dialogue, Narrative Experimentation.

INTRODUCCIÓN

El *Fèlix* o *Llibre de meravelles* (1287-1289) constituye la más decidida incursión de Ramon Llull en el universo de la ficción verosímil. Ese universo define la trama principal de la novela, centrada en el aprendizaje de su protagonista, Fèlix, a través de una sucesión de diálogos con diversos personajes. Y al modelo del ejemplo verosímil responden, en definitiva, la mayor parte de los cuentos subordinados a esa trama, si hacemos abstracción de la séptima sección del conjunto (el peculiar *Llibre de les bèsties*). La obra consolida (y en buena medida clausura) aquellos tanteos novelísticos del autor iniciados en el *Blaquerna*. Aunque todo un abismo separa la arquitectura de ambos textos. Si el *Blaquerna* era una novela decorada ocasionalmente con ejemplos, estos últimos se imponen ya como la más valiosa aportación literaria del *Llibre de meravelles*. La obra reúne el más copioso corpus cuentístico incorporado por el autor a cualquiera de sus escritos. No es extraño. La narración de cuentos constituye la herramienta más usada por los protagonistas para mostrar su visión del mundo, para exponer sus dudas o para urgir una respuesta en esa conversación sin fin sobre la que se funda la novela.[1]

Ello explica también la naturaleza de esos ejemplos. Se trata en su mayor parte de narraciones creadas por Llull, cuyos argumentos brotan de acuerdo con las necesidades específicas del discurso. A diferencia de aquellos cuentos tradicionales, repetidos una y mil veces en la oralidad y en la escritura, la vida de los relatos del *Llibre de meravelles*

1. El presente trabajo se integra en el Proyecto de Investigación FFI2013-43927-P («La literatura hagiográfica catalana, entre el manuscrito y la imprenta»). Las citas del *Llibre de meravelles* corresponden a la edición de Badia *et alii* (2011, para los libros I-VII i 2014, para los libros VIII-X). Para una primera aproximación a la presencia de la literatura ejemplar en algunos de los libros del texto, véanse al menos Ysern (1999) y Bonillo (2004; 2008). Un análisis de la obra en el contexto de toda la producción ejemplar del autor, en Aragüés (en prensa). Allí se alude también por extenso al *Llibre de les bèstie*s, cuyo análisis desborda la intención de estas páginas.

comienza y concluye con esa enunciación única. Improvisadas por los protagonistas de la novela, modeladas *ad hoc* sobre la combinación y la modificación de un elenco de escenarios, tipos humanos y situaciones en parte recurrentes, las narraciones adoptan a veces el aire de una construcción efímera. Es, en efecto, ese desfile inacabable de cientos y cientos de ejemplos, en última instancia fugaces, el que hace que estos últimos acaben asemejándose a meras hipótesis o simulacros narrativos, susceptibles de ser desmontados y reconstruidos una y otra vez, para dar lugar a nuevos relatos, tan reales (o irreales) como los anteriores. Son muchos los detalles que contribuyen a reforzar esa impresión. Como veremos, algunos de los ejemplos introducidos por los sabios para dar respuesta a Fèlix poseen una trama minúscula, limitándose a proyectar en un nuevo nivel narrativo aquella misma situación conversacional de la historia-marco: en esos ejemplos, absolutamente transparentes, un discípulo plantea una pregunta a su maestro, y éste le ofrece una respuesta que es también, de manera literal o a través de una sencilla metáfora, la solución a aquella cuestión planteada por el protagonista de la novela. En algunos otros casos, los cuentos parecen presentar una trama provisional o inestable, como si se hallaran desprovistos de unas fronteras definitivas. Uno de esos ejemplos aparece así en dos lugares muy alejados de la novela, adornado con dos finales diversos; en otro pasaje, Fèlix reflexiona sobre un cuento recién escuchado, olvidando u obviando los verdaderos trazos de su argumento, y disolviendo así su propia entidad narrativa, su misma existencia.

Nada de ello va en menoscabo de su valor. Con esos ejemplos casi incorpóreos, Ramon Llull está confirmando la versatilidad de un género concebido por encima de todo como un lenguaje, como un modo convencional y metafórico de conversar (y de reflexionar). El Beato se ha entregado en la obra a un agotador ejercicio de experimentación narrativa, generando un corpus ejemplar riquísimo, pleno de matices y de registros alegóricos, a veces ciertamente complejos. Y, con ello, ha sabido ensayar algunas nuevas estrategias literarias, que permiten un curioso «diálogo» entre los propios cuentos: en el *Llibre de meravelles*, los ejemplos pueden subordinarse a otros relatos, reflejarse de manera especular u oponerse dialécticamente. También en este punto, la escritura de la novela revela un esfuerzo creativo sin precedentes.

La presencia de esas narraciones, por lo demás, constituye una más entre las varias facetas de la ejemplaridad del texto. Y es que no se trata tan sólo de que los ejemplos contribuyan a explicar metafóricamente la estructura de la realidad: para Ramon Llull, como para tantos de sus contemporáneos, es la propia Creación la que constituye, en todos y cada uno de sus niveles, un reflejo «ejemplar» de su Creador. Por supuesto, existe una enorme distancia entre esta última concepción de la ejemplaridad, de carácter ontológico o teológico, y aquella utilización retórica

o literaria de los cuentos a la que veníamos aludiendo en los párrafos anteriores. Pero es verdad que ambos discursos se imbrican en las páginas del *Llibre de meravelles*. La novela, de hecho, es también la historia del aprendizaje, por parte del protagonista, de esas dos misiones del pensamiento analógico: la indagación en el universo de las huellas o semejanzas de Dios y su comunicación gozosa por medio de ingeniosos cuentos y símiles (también llamados en el texto *eximplis* o *semblançes*).

Por esa vía, el *Llibre de meravelles* adquirirá una tercera y última dimensión ejemplar. O, por mejor decir, «meta-ejemplar». Porque toda la novela parece ofrecerse como una enorme guía para orientar el pensamiento y el lenguaje metafórico de sus lectores. Las reflexiones de los protagonistas en torno a la literatura ejemplar (sus precisiones sobre el sentido exacto de ciertas secuencias, sus reparos a los cuentos propuestos por otros personajes) no sólo ayudan a interpretar rectamente las claves del pensamiento luliano: ante todo, están mostrando al lector el camino para idear sus propios relatos y para insertarlos adecuadamente en su discurso oral o escrito. Todos esos comentarios acaban configurando, en efecto, un auténtico *ars inveniendi exempla*, convirtiendo al tiempo los cuentos de la obra en modelos o prototipos narrativos: una condición que Llull reconocerá ya de modo explícito para los *recontaments* y *proverbis* de su *Arbre exemplifical* y para los *pulcra exempla* de la *Rhetorica nova*, y que otorga a toda la producción ejemplar del autor un carácter perfectible y, en cierto modo, provisional o inacabado. Por supuesto, es esa metaejemplaridad, esa «distancia reflexiva» adoptada por el autor frente al género, la que acentúa definitivamente la singularidad de su propuesta narrativa en el panorama de la cuentística de la Edad Media.[2]

NOVELA, ENCICLOPEDIA, EJEMPLARIO

El *Llibre de meravelles* se inaugura con un breve prólogo, que explica la noción que da título al conjunto: la «maravilla». En ese prólogo, un *home en stranya terra* se presenta como autor de la obra y, al tiempo, como generador activo de su trama. Ese hombre, en efecto, se admira de que las gentes conozcan y amen tan poco a Dios (es decir, de que ignoren la que debiera ser su «primera intención»), siendo que el universo ha sido ofrecido a la humanidad con ese fin. Por ello decide escribir la obra que allí se inicia, ordenando a su hijo Fèlix que camine por el mundo y se maraville al observar la contradicción entre los designios divinos y el comportamiento de los

2. Esa condición modélica o ejemplar del *Llibre de meravelles* fue estudiada en profundidad por Johnston (1992).

hombres.[3] Con todo, el itinerario de la obra (que es, así pues, el itinerario de Fèlix) desbordará enseguida ese propósito inicial. El concepto de maravilla asoma siempre que una realidad (no necesariamente religiosa) asombra al protagonista, y afecta a todo tipo de escenas y personajes. En este mismo sentido, la idea de un mundo ofrecido al hombre para ser contemplado acaba convirtiendo la novela en un completo panorama de la creación. Esa es la gran enseñanza ofrecida simultáneamente a Fèlix y a los lectores: una explicación cabal del mundo, la ilustración de su maravillosa estructura, y no tan sólo la denuncia de una humanidad poco atenta a ese espectáculo divino.

Desde ese punto de vista, el *Llibre de meravelles* es, tanto o más que una novela, una peculiar enciclopedia. Las enseñanzas recibidas por Fèlix discurren a través de diez libros correspondientes a Dios, los ángeles, el cielo, los cuatro elementos, las plantas, los metales, las bestias, el hombre, el paraíso y el infierno. La obra recorre así los diversos niveles de la escala del ser, aunque su ordenación específica parece guiada por una voluntad diacrónica: si los primeros libros se disponen según el ritmo de la creación (de los ángeles y el cielo a los animales y el hombre), los dos últimos atienden, de modo pertinente, a las postrimerías.[4] En ese itinerario, el aprendizaje de Fèlix nace de la conversación. Con la excepción del libro VII (el citado *Llibre de les bèsties*), el texto se sustenta tan sólo en una sucesión de diálogos entre el protagonista y los sabios que aparecen en su camino. Uno de ellos es el propio Blaquerna (que asoma por el libro I) y los demás se corresponden con algunos arquetipos humanos muy conocidos en la escritura luliana: tres ermitaños (en los libros I, II, VIII, IX y X), un pastor (III), el hijo mayor del rey y su maestro (IV) y un filósofo solitario (V-VI). Al final del camino, Fèlix compartirá con ellos la posesión de la sabiduría. Ese es el sencillo argumento del texto, que no da demasiado lugar a la acción ni, por supuesto, a la aventura.

Su dimensión novelesca se limita a la presencia del viaje (dotado, por lo demás, de escasas concreciones espacio-temporales) y a la inclusión de algunas escenas «ejemplares», que el protagonista contempla y que excitan su deseo de aprender.[5] La obra aparece, en efecto, volcada sobre la palabra, sobre la demanda de la sabiduría y la satisfacción de esa demanda. Y es ese contexto el que permite la circulación o el intercambio de

3. Para la promoción de la teoría de la primera intención en el texto, Johnston (1992). Para la relación entre esa teoría y la «maravilla», y para los precedentes medievales de este último concepto, Bonillo (2008: 22-37). Y añádanse Badia y Bonner (1993: 177), Ysern (1999: 26) y Badia, Santanach y Soler (2013: 451-452).

4. Gayà (1980: 66-67) ha señalado la relación de los primeros libros con el orden de la creación (y con los presupuestos del *Liber Chaos*). Para el recorrido por la escala del ser, Johnston (1992: 236).

5. La doble dimensión del texto, novelística y enciclopédica, es analizada por Bonillo (2008: 37-50), Martín Pascual (2002: 27) y Luzón Díaz (2006: 265-266). Para su lectura como «manual de predicación», añádase Domínguez Reboiras (2007).

ejemplos entre Fèlix y sus interlocutores. El protagonista plantea ocasionalmente sus preguntas acerca de la creación a través del cuento. Y, con más frecuencia, son los sabios los que proponen sus respuestas o las refuerzan por medio de relatos. Como veremos más adelante, ese intercambio de informaciones no presenta siempre un aspecto sencillo y lineal. Muchos de los ejemplos tienen una difícil interpretación, y el diálogo se llena de dudas y demandas de aclaración, de matizaciones, de correcciones. Algunos de los relatos están destinados, de hecho, a declarar el sentido correcto de un cuento anterior; otros, sencillamente, a justificar una actitud personal, una posición en el debate. Y todo ello, claro está, no puede sino confirmar el lugar central que la literatura ejemplar ostenta en la construcción narrativa de la obra.

La crítica luliana, por lo demás, ha recordado que la inserción de ejemplos en un marco dialogado figuraba en numerosos textos medievales: de los *Diálogos* de San Gregorio o el *Dialogus miraculorum* de Cesarius Heisterbachensis a diversas colecciones de cuentos de inspiración oriental, como la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso, el *Barlaam e Josafat* o el *Sendebar*.[6] Pero con igual o mayor motivo debería señalarse el posible influjo a ese propósito del *Kalila wa-Dimna*: un texto que, al margen de constituir la fuente esencial del *Llibre de les bèsties*, se halla introducido por el diálogo entre un rey y un filósofo, e incorpora en su prólogo el tema del viaje en busca del saber. Como podría postularse también una mínima deuda con los compendios de sentencias coetáneos, en los que tampoco faltan ese motivo del viaje sapiencial o el recurso a la conversación entre sabios. En cualquiera de los casos, lo que más acerca el *Llibre de meravelles* a las colecciones de cuentos citadas es la importancia que en él han adquirido los ejemplos. Y eso es justamente lo que le aleja definitivamente del *Blaquerna*. Es verdad que en ambas novelas los ejemplos aparecen subordinados, desde el punto de vista de la sintaxis narrativa, a una trama dialogada: pero, en el caso del *Llibre de meravelles*, esa trama se ve eclipsada, minimizada, por la densidad y el interés del caudal cuentístico que cobija, nutrido por no menos de quinientos relatos.[7]

La novela, en efecto, adopta por momentos el aspecto de un copioso repertorio de narraciones, la mayor parte de ellas sustentadas en un cauce genérico muy concreto: el del ejemplo verosímil, protagonizado por personajes humanos. En el texto, la fábula casi ha desaparecido. O, por mejor decir, parece haberse refugiado en un solo libro (el *Llibre de les bèsties*), haciendo más evidente la autonomía de este último en

6. Ysern (1999: 51) y Bonillo (2008: 77-85). Para un análisis del conjunto de las obras dialogadas lulianas en la tradición medieval del género, véase, por supuesto, Friedlein (2011).

7. Un utilísimo listado de los ejemplos de la obra ofrece Bonillo (2008: 107-128). Al respecto de los cuentos del *Blaquerna*, Arbona Piza (1976).

el conjunto. Tampoco son demasiado abundantes los símiles o los relatos alegóricos (aunque estos últimos tengan una cierta presencia en el libro VIII, en los capítulos dedicados a los vicios y virtudes). Y, por supuesto, estamos todavía muy lejos de esa extravagante floración de cuentos que adornará el *Arbre exemplifical*, llenándolo de personajes inverosímiles: la rosa, la pimienta, la espada, el triángulo, los planetas o las dignidades divinas.[8] Los ejemplos del *Llibre de meravelles*, en efecto, están poblados por reyes (muchas veces sabios) y caballeros (no siempre virtuosos), por burgueses y filósofos, por monjes y ermitaños. Algunos de esos relatos parecen derivar directamente de la cuentística oriental. Así sucede con el cuento del rey y el falso alquimista, que figuraba ya en la obra árabe de Al-Yawbarī, un siglo anterior a la producción luliana, y que gozaría después de una evidente fortuna. O con el del ciego que recuperó sus mil monedas con otras mil que no tenía: un cuento relacionado con algunos conocidos apólogos orientales de custodia de tesoros, también documentado tempranamente en la tradición árabe y dotado igualmente de una amplia difusión posterior, oral y escrita.[9]

Con todo, son muchos los ejemplos de *Llibre de meravelles* que recuerdan más el tono de los ejemplos históricos de la época. Algunos de los relatos del primer libro han sido relacionados recientemente con secuencias del ya citado *Dialogus miraculorum* o del *Alphabetum narrationum* de Arnoldus Leodiensis, en un cotejo ampliado después a otras secciones de la novela luliana y a otros textos coetáneos.[10] En cualquier caso,

8. Abordo una clasificación de los cauces genéricos que adopta el ejemplo en la obra luliana en Aragüés (en prensa). Para esos curiosos cuentos del *Arbre exemplifical* (que en aquella publicación denomino, no sé si con demasiada osadía, «ejemplos artísticos»), véanse al menos Pring-Mill (1991), Cabré, Ortin y Pujol (1988), Badia (1999a) y Hauf (2002). A ese originalísimo modelo se aproximan, con todo, algunos de los pasajes del *Llibre de meravelles*, como la disputa entre el hierro y la plata, referida por el propio Fèlix, o el debate entre el alquimista y el fuego, narrado por un filósofo (VI, 34 y 36; 2011-2014: I, 210 y 218-219). Más abundantes son en el *Llibre de meravelles* los símiles, muchas veces basados en las cualidades de los cuatro elementos (véanse por ejemplo los analizados por Bonillo, 2004, correspondientes a los dos últimos libros). Para los cuentos alegóricos, véanse I, 7 y 12; VIII, 67-68 y 70-71 (2100-2014; I, 115-116 y 139-140; II, 115-122 y 126-133).

9. El primer cuento (VI, 36; 2011-2014: I, 220), que narra los engaños del alquimista al introducir previamente oro en la mezcla, figura mucho más desarrollado en el texto de Al-Yawbarī, titulado *Libro de los defraudadores y de los estafadores*. Así lo señala Marsan (1974: 388-394), quien lo pone en relación con el relato de Llull y con dos versiones castellanas, presentes en *El libro del Caballero Cifar* y *El Conde Lucanor*, de Don Juan Manuel. El segundo cuento (VI, 34; 2011-2014: I, 211-212) narra el robo, por parte de un vecino, de las mil libras (*besans*) escondidas por un ciego bajo una piedra, y su posterior recuperación gracias a una argucia: el ciego, en efecto, anuncia al vecino su intención de sumar otras mil monedas a esa fortuna escondida y éste, engañado, las repone, esperando robar después las dos mil. Para su presencia en la tradición, véase De la Granja (1974) y Agúndez (2008). Marsan (1974: 461-464) señala su relación con otros relatos que giran en torno al mismo motivo del dinero robado y recuperado, presente ya en el *Panchatantra* indio, en el *Kalila wa Dimna*, en la *Disciplina clericalis* o en los «isopetes».

10. Ysern (1999), para el libro primero, y Bonillo (2008: 98-107), para otras secciones de la obra. En la distancia con respecto a las compilaciones de ejemplos coetáneas ha insistido también Sansone (1960: 86).

las deudas con esas obras son siempre parciales (el diseño de un personaje, el punto de partida de una trama) y revelan, tanto como el conocimiento de esa ejemplaridad histórica, su definitivo abandono. O, quizá mejor, una suerte de equilibrio entre el acercamiento y la renuncia a la misma.

No se trata de ninguna paradoja. Es evidente que una de las marcas más significativas de la literatura luliana es la escasísima presencia en ella de esos ejemplos históricos o verídicos, en cualquiera de sus dos modalidades esenciales: la clásica, correspondiente a la tradición de los «dichos y hechos memorables», o la homilética, nacida al abrigo de la predicación mendicante. Ramon Llull prefirió siempre emprender la búsqueda de argumentos apropiados para la difusión de su pensamiento por el territorio, mucho más libre y flexible, de la ficción.[11] Pero también parece claro que la poética de los cuentos verosímiles del autor se sustenta muchas veces en una suerte de recreación del ambiente y la estructura de esos mismos ejemplos verídicos (ante todo de los homiléticos), como si el autor intentara, precisamente, suplir la ausencia de estos últimos en sus textos. Quizá consciente del dominio que los ejemplarios históricos ostentaban en el panorama de la literatura coetánea, Ramon Llull tejió a su imagen en el *Llibre de meravelles* un «ejemplario verosímil», sustentando en un universo ficticio, pero absolutamente reconocible para los lectores.

Por lo demás, el *Llibre de meravelles* comparte con esas colecciones homiléticas una cierta intención moral. Existe, por ejemplo, una inevitable correspondencia entre algunas rúbricas del libro VIII de la novela, dedicadas a los vicios y virtudes, y los capítulos que ordenan la materia en cualquier ejemplario franciscano o dominico de la época. Pero no debemos olvidar que, en el caso luliano, el didactismo del texto aparece guiado por la mencionada teoría de la «primera intención», y que, por tanto, esos capítulos morales tan sólo pueden ser entendidos en el marco de un programa más ambicioso: el de la ilustración de todos los pormenores de la creación como medio para el conocimiento de Dios. Los cuentos referidos por los sabios en la novela hablan siempre de casos humanos, pero lo hacen muchas veces para explicar metafóricamente la esencia de los ángeles, de los animales, de las plantas o de los metales. Y ello otorga al texto, esta vez sí, un aire extraño, paradójico, que invierte las convenciones de la ejemplaridad de la época. El lector medieval estaba acostumbrado a comprender los conflictos morales y sociales que asolan al hombre a partir de símiles deducidos del mundo natural, de ejemplos tomados del espectáculo de la creación. El *Llibre de meravelles* propone el camino contrario: la ilustración analógica de todas las escalas del

11. Para ese olvido de la materia histórica, y sus excepciones, Colom Ferrá (1972: 40-41), Rubió i Balaguer (1985: 294-295) y Badia (1981).

universo a través de la escenificación de las más diversas situaciones protagonizadas por el hombre.

MODELOS EJEMPLARES: ANÉCDOTAS Y DIÁLOGOS

A pesar de la uniformidad otorgada por esa ambientación humana, la estructura de los ejemplos del *Llibre de meravelles* puede adquirir perfiles muy variados. En todo caso, y como simple punto de partida, parece posible distinguir la presencia en la obra de dos modelos narrativos básicos: si muchos relatos cobran la forma de una anécdota (es decir, de una sucesión de acciones y conflictos finalmente resueltos), algunos otros se limitan a referir un brevísimo diálogo entre dos personajes (frecuentemente, un maestro y un discípulo).

En el primer modelo, es la trama de la anécdota la que, de forma metafórica, da respuesta a la cuestión planteada en el marco narrativo. Así sucede, por ejemplo, en un cuento referido por un ermitaño como respuesta a la admiración de Fèlix ante el hecho de que el mundo hubiera sido creado de la nada. En ese cuento, un rey envía a un caballero a otra corte para que combata con un escudero. Poco después, un doncel visita al mismo rey y le informa de la victoria del caballero. La noticia es recibida con enorme alegría, aunque, en realidad, ha sido inventada por el doncel para lisonjear al monarca. El ermitaño de la historia-marco deduce el significado del cuento y, con él, la respuesta a la demanda de Fèlix: si el rey se ha alegrado de «lo que no era nada ni tenía ser», con más razón pudo Dios hacer el mundo de la nada.[12] La sencillez del cuento y el carácter diáfano de su lección no deben, con todo, conducirnos a engaño. La interpretación de este tipo de relatos puede alcanzar en ocasiones una dificultad enorme. Esa dificultad nace, habitualmente, de la propia «distancia» existente entre los hechos narrados y la enseñanza de ellos deducida, es decir, de la opacidad que presenta la relación entre los planos literal y alegórico del ejemplo. Pero puede deberse también a una suerte de falta de simetría entre esos dos planos. Un caso evidente es el de aquellos cuentos cuya lección debe deducirse no de su trama completa, sino de un aspecto (quizá lateral o aparentemente secundario) de la misma. Son, en efecto, muy numerosos los relatos lulianos cuya exégesis requiere una lectura «oblicua». Como abundan también aquellos que, lejos de ofrecer una respuesta a la cuestión suscitada,

12. I, 6 (2II-2014: I, 108).

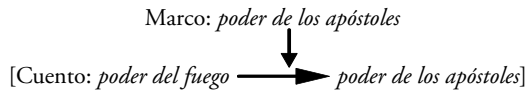
se limitan a sugerir algunas claves para que Fèlix (y el lector) encuentren esa respuesta por sí solos.[13]

Los ejemplos correspondientes a nuestro segundo modelo (aquellos que presentan un breve diálogo entre un maestro y un discípulo) son un tanto diversos. Como decíamos al principio de estas páginas, esos ejemplos reproducen a veces con una simetría absoluta la propia situación del marco narrativo en el que se insertan. Es una pregunta de Fèlix a su interlocutor la que propicia la narración, por parte de este último, de uno de esos cuentos dialogados. Todavía más: en ocasiones, es la propia pregunta de Fèlix la que reaparece, de modo literal, en boca del discípulo del cuento intercalado, por lo que la respuesta dada a este último por su maestro resuelve de modo exacto la demanda del protagonista de la novela, haciendo innecesaria cualquier aclaración. Quizá no se haya reparado suficientemente en la absoluta simplicidad de esos brevísimos cuentos, que evidencian una cierta infrautilización de las herramientas de la ejemplaridad. Son relatos que se presentan por lo general desnudos, con un grado de narratividad mínimo. Y que carecen, además, de cualquier valor metafórico. Su única misión parece ser la de trasladar a un nivel narrativo inferior una respuesta que bien pudiera haberse ofrecido de modo directo, sin necesidad de un cuento. Los personajes de esos ejemplos son poco más que una máscara, tras la que cualquier lector percibe, de modo transparente, la voz de los protagonistas del marco narrativo. Fuera de esa modesta función, la existencia de esos personajes (y la de los propios cuentos) no tiene razón de ser.

Cierto es que, en otras ocasiones, el traslado al ejemplo de la cuestión debatida en el marco narrativo se muestra algo más sofisticado. En un pasaje del primer libro, Fèlix se pregunta cómo los apóstoles, tan pocos en número, pudieron convertir tantas gentes. Blaquerna le responderá con un cuento. En él, un discípulo de filosofía se admira de que una chispa de fuego pueda bastar para quemar cuanta leña se desee, cuestión que su maestro explicará con una imagen muy pertinente: la de los propios apóstoles, capaces de convertir a las masas por hallarse «inflamados por la gracia y la inspiración divina».[14] Con esa última expresión, el cuento ofrecía de nuevo una respuesta literal y absolutamente precisa a la pregunta planteada por Fèlix en la historia-marco. Pero lo hacía gracias a un curioso circunloquio, toda vez que la imagen de los apóstoles tan sólo era, en el nivel del cuento, una ingeniosa metáfora para iluminar su asunto central, relativo al poder del fuego. Por supuesto, ese circunloquio no era en absoluto gratuito. Tanto Fèlix como sus lectores podían invertir aquella metáfora (es

13. Gayà (1980: 67-68).
14. I, 12 (2011-2014: I, 138).

decir, podían desandar ese camino analógico) para descubrir en la imagen del fuego un precioso símil del asunto que en verdad les interesaba: el de la milagrosa labor misionera de los discípulos de Cristo.



No escasean en el *Llibre de meravelles*, en efecto, los relatos cuya exégesis demanda un sencillo intercambio de sus términos literal y alegórico. Son pasajes que llenan la novela de reflejos invertidos entre la historia-marco y los niveles narrativos a ella subordinados, y que permiten introducir ya algo de ese alegorismo tan grato al autor. Pero ese alegorismo puede teñir de un modo mucho más sugerente los cuentos dialogados. Hacia el final del libro III, Fèlix pregunta a un pastor la razón por la que el sol parece mayor por la mañana que al mediodía. El pastor refiere un cuento. En él, un filósofo pasea por un hermoso vergel tras la comida para favorecer su digestión. Allí, un discípulo le plantea una *molt greu questió*, que no figura de manera explícita en el texto, pero que pronto sabemos que es la misma introducida por Fèlix en la historia-marco. El filósofo responde a ella, explicando que la imagen del sol al inicio del día está deformada por los vapores de la mañana, gruesos e indigestos, al no haber sido purificados por el calor del propio sol. De nuevo, la respuesta a la pregunta de Fèlix aparece explícitamente en las palabras de un personaje del cuento. Pero esta vez no lo hace a través de una «inversión analógica». La dimensión alegórica del cuento nace, por el contrario, de su propia trama, ciertamente delgada, pero en absoluta superflua. Y es que el paseo inicial del filósofo en busca de una digestión plácida constituye un referente metafórico destinado a iluminar el asunto central del ejemplo: el carácter indigesto del aire matutino. En este caso, el ejemplo no se limita ya a trasladar a un nuevo nivel narrativo la pregunta de Fèlix y su respuesta correcta. Una parte de su argumento se constituye al tiempo en «eco» alegórico de esa respuesta.[15] Por la vía de esa levísima complicación de su trama, algunos de los ejemplos dialogados se aproximan a aquellas complejas anécdotas mencionadas más arriba, dotadas de una lección oscura u oblicua. De hecho, ambos modelos ejemplares se mezclan y confunden a menudo en el curso de la novela.

15. III, 18 (2011-2014: I, 161-162).

MISE EN ABYME: ARTIFICIOS NARRATIVOS

Los ejemplos del *Llibre de meravelles* pueden llegar a poseer una estructura mucho más desarrollada, dado que cualquiera de sus personajes puede convertirse, a su vez, en relator de un nuevo cuento, de acuerdo con el conocido recurso de las muñecas rusas o de las cajas chinas. Ramon Llull manipula con entera libertad ese recurso, que permite una multiplicación indefinida de los niveles narrativos del texto. Gracias a ello, la novela se llena de correspondencias y ecos especulares, que declaran toda la cuidada carga de experimentación que acompaña su escritura.[16]

Uno de los capítulos más hermosos y elocuentes a ese respecto es el dedicado a la corrupción de los árboles, en el libro v. Allí, a la historia-marco se subordinan dos niveles narrativos descendentes, representados por otros tantos cuentos intercalados. En el marco, Fèlix y su interlocutor, un filósofo solitario, observan cómo un hombre corta un árbol hermoso, pero carente de fruto. Poco después contemplan un segundo árbol, con muchas ramas desgajadas a causa del peso de sus abundantes frutos. Fèlix se pregunta cómo un árbol puede provocar su propia destrucción, y el filósofo le responde con el primer cuento. En él, dos hermanos muestran comportamientos antagónicos. El primero es un obispo, hermoso pero incapaz de cumplir con sus obligaciones, como el árbol estéril. El segundo es un caballero, veguer de la ciudad, que trabaja noche y día para mantener la justicia, al punto de hacer peligrar su salud, como el árbol cargado de fruto. Un día, un loco increpa al obispo por su actitud, provocando su respuesta airada y la intervención de un clérigo sabio, que introducirá el segundo cuento. Este último relato establecerá sutiles conexiones con la escena campestre del marco narrativo, por un lado, y con el cuento en el que directamente se inserta (el del obispo y su hermano), por otro. El cuento refiere la existencia de una viña, donde se hallan dos manzanos, uno de ellos hermoso y estéril, y el otro cargado de fruto. Por supuesto, ambos árboles simbolizan a los dos hermanos del cuento superior. Pero, de manera todavía más evidente, recuerdan (y de algún modo, también «son») aquellos mismos árboles de la historia-marco. La reaparición de los mismos en ese nivel profundo de la narración supone una evidente sorpresa, que el cuento multiplica al presentar al dueño de la viña ordenando la tala del primer manzano (algo que, en efecto, acababa de suceder en la historia-marco). El carácter circular (y potencialmente infinito) de esa *mise en abyme* provoca en el lector una impresión paradójica, una extraña sensación

16. Para el empleo del recurso de las cajas chinas en la cuentística oriental, véase Sklovski (1971: 119-122). Y, para el ámbito hispánico, Palomo (1976: 33-44), Lacarra (1979: 47-75) y De la Torre (1992). Algunas útiles reflexiones, al hilo de la pervivencia de esas estructuras en el Siglo de Oro, en Núñez Rivera (2013).

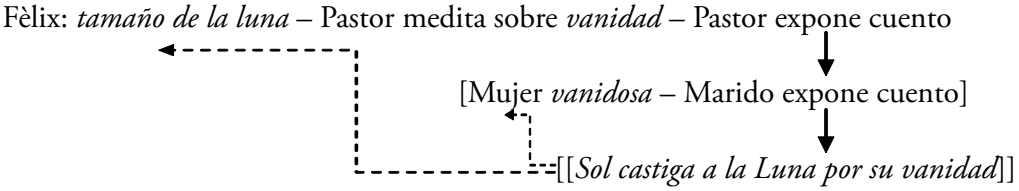
de irrealidad. El cuento constituye, en efecto, un verdadero artefacto narrativo, que manipula las fronteras de la verosimilitud en una especie de juego ilusionista, en lo que constituye una feliz transgresión de los usos más frecuentes en la cuentística de la época.[17]

En cualquiera de los casos, conviene no olvidar que la voluntad esencial de los relatos lulianos no es lúdica, sino estrictamente didáctica.[18] El objetivo de todos los cuentos es, como bien sabemos, ofrecer una solución, literal o metafórica, a una cuestión teórica planteada en el nivel narrativo inmediatamente superior. En el caso de una multiplicación de esos niveles, ello puede dar lugar a un curioso juego de identidades y divergencias entre las respectivas lecciones de cada uno de esos cuentos sucesivamente intercalados. El pasaje recién comentado constituye una muestra relativamente sencilla de ese procedimiento, toda vez que tanto la escena del marco narrativo como los dos ejemplos a ella subordinados iluminan un único asunto (el debate entre la hermosura y la virtud). Pero el procedimiento puede sofisticarse considerablemente, al punto de permitir que un solo cuento dé respuesta a varias cuestiones distintas, planteadas en niveles sucesivos de la narración. En el libro III, por ejemplo, Fèlix formula a su interlocutor, un pastor, una pregunta: «Señor, ¿por qué la luna es mayor en un tiempo que en otro?» El pastor se maravilla inicialmente de ese tratamiento de «señor» (*senyer*), pero entiende que el mismo se le ha dado por su sabiduría y no por su apariencia o sus ricos vestidos. El objetivo del pastor es, desde ese momento, doble: ilustrar el tema recién suscitado de la vanidad y, al tiempo, dar

17. V, 31 (2011-2014: I, 197-199). Pero los ecos entre todos los niveles de la narración no se agotan allí. El cuento de la viña incluye una escena más. En ella, el hombre encargado de talar el árbol pregunta al dueño la razón de esa orden, y éste únicamente le responde que ésa era una pregunta loca («Lo senyor de la vinya dix que folla era la questió que·l pagés faya»). El cuento concluye abruptamente allí, y el interlocutor de Fèlix retorna de inmediato al cuento de los dos hermanos, comparando la locura de la pregunta con la del obispo negligente: «Mas pus foll era lo bisbe, qui per seyornar cuydava mes viure que·l cavaler son frare». Esa referencia a la locura tiende así una especie de puente entre ambos niveles narrativos (y nótese también la presencia de la figura del loco que increpa al obispo algo más arriba), aunque hubo de provocar una curiosa confusión en la traducción castellana del *Llibre de meravelles* impresa en Palma, en 1750, atribuida al capuchino Luis de Flandes (1948: 698-701). El traductor pensó, en efecto, que esa alusión a la locura del obispo también formaba parte de la respuesta del dueño de la viña: «A que éste respondió que era loca la pregunta que le hacía, pero que más loco era el obispo, que por sus placeres se cuidaba más de vivir». Nótese que ello provocaría una auténtica ruptura de la lógica narrativa, toda vez que el personaje del cuento intercalado estaría vertiendo su opinión sobre un personaje de un nivel superior de la narración. Estaríamos, en efecto, ante una suerte de metalepsis involuntaria, ajena por completo a Llull. Es asunto que desborda, de nuevo, el interés de estas páginas. Para el concepto de metalepsis aplicado a la ficción, véase Genette (2006). Para el concepto de *mise en abyme*, Dällenbach (1977).

18. En este sentido, Badia, Santanach y Soler (2013: 453-455) ofrecen un excelente análisis del capítulo recién comentado, al hilo de sus contenidos teológicos, naturales y morales, y al margen ya de la cuestión de la *mise en abyme* que aquí nos ocupaba.

solución a la pregunta de Fèlix sobre la luna. Para ello introduce un ejemplo, que narra los afanes de una mujer por adornarse y parecer más hermosa, y la oposición del marido a ese comportamiento. Pero ese ejemplo, a su vez, incluye dentro de sí un nuevo cuento, relatado por el marido a su mujer y amigos. En él, el Sol ilumina un día con todo su esplendor a la Luna, ésta se muestra vanamente orgullosa, y el Sol decide quitarle la luz, interponiendo la Tierra entre él y ella. El breve relato sirve de advertencia a la mujer vanidosa del cuento superior y arroja una luz, de paso, sobre la cuestión formulada en la historia-marco: la pregunta de Fèlix acerca del diverso tamaño de la luna.[19]



CUENTOS EFÍMEROS

Relatos como el anterior constituyen la mejor muestra de la habilidad luliana en el manejo de las herramientas de la ejemplaridad. El último cuento intercalado, brevísimo, anuda y resuelve las dos cuestiones suscitadas en los dos niveles superiores de la narración. El cuento establece así un «diálogo» con ambos, de los que depende desde el punto de vista de la sintaxis narrativa, y a los que responde el diseño final de su argumento. Sucede casi siempre así. La mayor parte de los relatos del *Llibre de meravelles* son ficciones creadas *ad hoc* para iluminar las preguntas suscitadas paulatinamente por el propio devenir de la obra. De hecho, esa es la condición que parecen ostentar en el «interior» de la ficción. No parece, en efecto, que debamos suponer que esos cuentos han sido escuchados y memorizados por los personajes lulianos en un momento «previo» a su aparición en la novela: la originalidad de los mismos invita a aceptar que se trata de un fruto exclusivo de su imaginación. O, quizá mejor, de una extraordinaria capacidad para la improvisación.

Hablábamos al inicio de estas páginas de la efímera existencia de muchos de los cuentos del *Llibre de meravelles*, nacidos para esa enunciación única en el curso de la novela. Esa sensación de fugacidad se agudiza —decíamos también— al observar las

19. III, 18 (2011-2014: I, 162-163).

inmensas proporciones del corpus ejemplar albergado en la obra y la propia naturaleza de los relatos que lo integran. No son pocos los escenarios, conflictos y situaciones que parecen saltar de un cuento a otro, combinándose de mil modos diversos. Y es ese ejercicio combinatorio, tan del gusto del autor, el que acaba por otorgarles el aspecto de meras conjeturas narrativas: de cuentos sencillamente «posibles», propuestos de manera provisional, a la espera de ser reconstruidos una y otra vez de acuerdo con las necesidades de la trama.

Algún ejemplo, de hecho, parece adoptar dos argumentos diversos en dos lugares distintos de la novela. En el libro VIII, al abordar el pecado de la acidia, el ermitaño que dialoga con Fèlix introduce el caso de un hospital destruido por la negligencia de sus regidores, ante la pasividad del obispo y de su cabildo, a quienes había encargado su custodia el burgués que lo había construido. Ese es el punto de partida, casi exacto, de un ejemplo narrado a Fèlix por el mismo ermitaño en el libro X, dedicado a las penas del infierno. Pero en esta ocasión el relato es mucho más complejo. Inicialmente, el cuento vuelve a narrar la destrucción de un hospital por el descuido de su administrador (ahora en singular) y del obispo de la ciudad. Ello provoca una primera reflexión de Fèlix acerca de la posible condena eterna del obispo, tema, en efecto, del capítulo. Pero tras esa reflexión, que parecía dar por finalizado el cuento, éste se completa con dos nuevos episodios, sin que resulte sencillo saber si el responsable de esa adición es el narrador original del ejemplo (el ermitaño) o el propio Fèlix (como parece sugerir la sintaxis del pasaje).[20] El primero de esos episodios añadidos refiere el caso de un clérigo que, tras sofocar un incendio por la noche, es incapaz de levantarse para atender a un moribundo, ocasionando la condenación eterna de éste. El segundo episodio es más sorprendente: en él reaparece el obispo del inicio del cuento, quien reprocha al clérigo perezoso del episodio anterior su negligencia hacia el moribundo, al tiempo que ese mismo clérigo afea al obispo su descuido en la destrucción del hospital. Esa escena final establece un nexo oportuno entre el núcleo original del cuento y su extraña prolongación. Pero, ante todo, declara el carácter perfectible, provisional, de su argumento. El relato narrado por el ermitaño en el libro VIII no poseía un final fijo. Y si, como parece, el enunciador de su continuación en el libro X es Fèlix, tampoco puede sentirse «patrimonio» de un solo autor.

La provisionalidad de los cuentos lulianos es algo más que una vaga impresión: tiene claras consecuencias narrativas y arroja un interrogante sobre las leyes que

20. Por esta posibilidad se inclina Bonner, en su edición de la obra (X, 121; 1989: 387-388), frente a Galmés, Batllori y Badia *et alii* (2011-2014: II, 328-329), y así lo acepta Bonillo (2004: 66-68). La primera versión del cuento, en VIII, 72 (2011-2014: II, 136-137).

rigen la lógica discursiva de la novela. En algún caso extremo, los relatos del *Llibre de meravelles* pueden adoptar un aire casi virtual, meramente ilusorio. Así sucede en un pasaje del libro I, en el que Fèlix pregunta a Blaquerna la razón por la que no existen profetas en el presente. La respuesta de este último consiste exclusivamente en un cuento. En él, un rey envía por todo su reino mensajeros, encargados de anunciar las cortes que habían de celebrarse para armar caballero a su hijo y cederle la corona. Una vez celebradas las cortes, los mensajeros cesan en su oficio («aprés la cavalleria del rey jove e lo compliment de la cort, çessaren los missatges»). La correspondencia alegórica del rey, su hijo y los mensajeros con Dios, Cristo y los profetas es tan obvia que no precisa ser explicada a Fèlix. De hecho, poco después, este último seguirá indagando algunas cuestiones relativas al asunto de los profetas, pero lo hará ya refiriéndose de modo exclusivo a los personajes del cuento. Una de las preguntas de Fèlix es por qué los mensajeros que anunciaron las cortes murieron antes de que éstas se celebrasen («per que morien enans que fos la cort»). Obviamente, la pregunta resultaba muy pertinente referida a los profetas, muertos antes de la llegada de Cristo, pero no se ajustaba en modo alguno a lo referido en el cuento de Blaquerna (en el que los mensajeros, en efecto, tan sólo habían cesado en su oficio tras las cortes, por lo que estaban vivos antes y después de éstas). Ese leve desajuste delata el verdadero sentido que el ejemplo tiene para Fèlix (y para el propio Ramon Llull). Sus personajes son solo «nombres» con los que designar, de modo transparente, a los seres que en verdad interesan en el diálogo. El cuento no es, de ese modo, una unidad literaria inamovible y unívoca, sino una ficción «flexible», que puede ser replanteada de acuerdo con las necesidades del discurso. Su argumento inicial es poco más que una excusa, un punto de partida para hacer avanzar la conversación. Y, como tal, puede ser traicionado.[21]

Es justamente esa versatilidad la que hace de la literatura ejemplar el vehículo perfecto para la enunciación de las ideas que atraviesan la obra, el modo esencial de comunicación entre sus personajes. La utilización de cuentos se convierte así en una convención, en un pacto casi siempre tácito, pero absolutamente ineludible para todos ellos. En el libro III, por ejemplo, Fèlix se admira de que su interlocutor haya abandonado los estudios de filosofía y teología, y viva en el bosque como pastor. Este último le responde refiriendo el caso de un filósofo que, observando a un buey rumiar en un lugar apartado el alimento, decide tomar sus libros, abandonar la ciudad y vivir en una alta montaña, meditando acerca de lo aprendido. Evidentemente, las palabras del pastor son un resumen de su propia vida, como bien comprende Fèlix («molt plach a Felix la vida del pastor e en ses paraules conech que·l pastor era philo-

21. I, II (2011-2014: I, 134).

sof»). Una extraña convicción ha obligado a ese narrador a convertir su biografía en un ejemplo, a través del empleo de la tercera persona verbal y de la adición de una imagen cargada de implicaciones en la obra luliana (la del buey que rumia en soledad). Su vida se ha mimetizado así entre la de todos los personajes ficticios que deambulan por los cuentos de la novela.[22]

Esa irresistible vocación cuentística aflora en muchos lugares del texto. En el libro IV, un aprendiz de filosofía escucha las enseñanzas de su maestro acerca de los cuatro elementos y repite de modo sistemático la lección «por semejanza». Ante una pregunta de Fèlix (por qué una vela puede encender otra sin disminuir su luz), el aprendiz abandona ese método de exposición y responde de manera literal. Ese olvido del uso de la semejanza provoca la dura reprensión de su maestro («son maestre lo représ com no havia respost a Felix per semblança»).[23] Aquel pacto tácito para el empleo de las formas ejemplares se ha hecho por fin explícito. Definitivamente, la ejemplaridad es un lenguaje. O, mejor aún, es «el lenguaje» del *Llibre de meravelles.*

LOS AVATARES DE LA CONVERSACIÓN

Por supuesto, ese lenguaje no resulta siempre sencillo. La propia novela está llena de reflexiones acerca de la dificultad ocasional de la literatura ejemplar. La más conocida de todas ellas es la que recuerda todos los beneficios intelectivos ligados al desciframiento de las semejanzas aparentemente más oscuras («que cuanto más oscura es la semejanza, más altamente entiende el entendimiento que comprende esas semejanza»). No es cuestión de volver aquí sobre todas las implicaciones del pasaje, imprescindible en cualquier acercamiento crítico a la literatura luliana. Pero lo que no debe perderse de vista es el propio contexto en el que esa reflexión se vierte. Esas palabras, en efecto, son la respuesta de un ermitaño a una queja de Fèlix, «maravillado» ante la aparente falta de correspondencia entre los ejemplos aducidos por ese mismo ermitaño y los asuntos teóricos planteados en el debate.[24]

22. III, 18 (2011-2014: I, 160-161). Para la imagen de la digestión de los rumiantes, Badia (1999b).

23. IV, 20 (2011-2014: I, 169-170).

24. «Sényer —dix Fèlix al sant ermità—, molt me meravell de vostros eiximplis, car vijares m'és que no facen res al prepòsit de què jo us deman. Bells amics —dix lo ermità—, escientment vos faç aitals semblances per ço que vostro enteniment exalcets a entendre; car on pus escura és la semblança, pus altament entén l'enteniment qui aquella semblança entén» (II, 14; 2011-2014: I, 149). Las interpretaciones del pasaje y, en general, de la dificultad inherente a muchos de los ejemplos lulianos, son muy numerosas. Un análisis detallado, en

Son muchos los pasajes en el que ese omnipresente concepto de «maravilla» (mezcla ahora de asombro y de contrariedad) se asocia a la dificultad de comprender cabalmente alguna de las semejanzas propuestas. De hecho, esa sensación de sorpresa puede afectar tanto a los protagonistas de la historia-marco como a los personajes de los cuentos, intrigados por el sentido de alguno de los relatos intercalados en los mismos. Como puede afectar, desde una perspectiva absolutamente contraria, a los propios sabios que Fèlix encuentra en su recorrido, maravillados ocasionalmente por la facilidad con la que el joven descifra alguna similitud especialmente compleja: «Mucho gustó al ermitaño cómo Fèlix había entendido la semejanza que le había dado, y maravillose de cómo la había entendido tan ligeramente».[25] En este mismo sentido, el texto se va llenando de precisiones acerca de la recta interpretación de los relatos, demandadas o no por los protagonistas. En algunos casos, los ejemplos se acompañan de una exégesis muy completa, en la que resulta posible discernir incluso dos momentos sucesivos: la «aclaración» del sentido alegórico de la trama y su «aplicación» concreta al asunto teórico debatido.[26]

La sucesión de preguntas y respuestas que incardina la trama del *Llibre de meravelles* adopta, en efecto, perfiles no siempre lineales. En esa trama tienen cabida todos los avatares de la conversación: la urgencia asociada a la demanda de información o la insatisfacción ante una respuesta incompleta, por parte de Fèlix; el silencio ocasional, la demora en la respuesta e incluso algún leve reproche, en el caso de sus maestros. El texto deja traslucir, en efecto, todas las tensiones inherentes a la comunicación humana y al intercambio del saber. Y lo curioso es que, de nuevo, la herramienta esencial esgrimida por los interlocutores en esa dialéctica, en ese intercambio de posturas y emociones, es la literatura ejemplar, el cuento. No todos los relatos incluidos en el *Llibre de meravelles* tienen el propósito de ilustrar metafóricamente un aspecto de la realidad: por el contrario, son verdaderamente abundantes los dedicados a comentar el sentido de otro cuento, o a rebatirlo. Y no faltan los que, de modo más sutil, pretenden tan sólo justificar una actitud o posición personal. De ese modo, si la trama de la novela es la que justifica la presencia de los cuentos intercalados, muchas veces

el contexto de la teoría intelectiva del autor, ofrece Johnston (1978: 77-79; 1996: 52-55). Y véanse Arbona Piza (1976: 70), Taylor (1995), Badia (1999a: 16), Hauf (2002: 311), Luzón Díaz (2006: 259) y Martín Pascual (2002).

25. IX, 116 (2011-2014: II, 310). Y cfr. V, 32; VI, 34; VIII, 73, 100 y 115 (2011-2014; I, 204 y 213; II, 141, 249 y 307).

26. Para esas fases, véase Ysern (1999: 34-38), quien estudia en profundidad los modos de interrelación entre los ejemplos y sus mecanismos de vinculación con la trama principal, distinguiendo todo un elenco de estructuras posibles, algunas ciertamente complejas. Y véase Bonillo (2004) para un lúcido análisis de la relación entre los ejemplos y su lección en los libros IX y X.

son estos últimos los que parecen ir guiando esa trama, exigiendo la reacción de sus personajes y, con ello, la inserción de nuevos relatos.

ESCENAS EJEMPLARES

El peso de la literatura ejemplar en la obra, en efecto, no parece conocer límites. Porque, al margen de los relatos narrados por los protagonistas, son numerosas las escenas de la historia principal que operan como breves secuencias ejemplares: es decir, como cuentos «vistos» por esos mismos personajes, dotados de una lección que es preciso armonizar con la aportada por los relatos «escuchados». Algunos de esos episodios han gozado de una notable atención por parte de la crítica. Así sucede con la conocida escena ubicada al comienzo del itinerario del protagonista. La escena se inicia con el encuentro de Fèlix con una pastora, que vive en el bosque rodeada de fieras, pero guarda su ganado tranquila, confiada en la protección divina. Cuando Fèlix se aleja, escucha los gritos de esa pastora, que corre tras un lobo que había robado uno de sus corderos. Finalmente, el lobo la despedaza, al tiempo que devora parte de su rebaño. El pasaje ha sido relacionado con el género de la pastorela trovadoresca (Riquer), con algún episodio del *Barlaam et Josaphat* (Badia) y con varios ejemplos homiléticos de la época (Ysern). Pero, más allá de esas deudas, lo que importa a nuestro propósito es la interpretación incorrecta, por parte de Fèlix, de su sentido: la escena provoca, en efecto, la perplejidad del protagonista (es decir, su primera «maravilla») haciéndole dudar de la existencia de Dios. Todo ello hará necesaria la adición de una suerte de «contra-ejemplo» por parte de un ermitaño. El relato (el primero de los «escuchados» por Fèlix) referirá el caso de un santo hombre que, tras una larga cavilación, logra entender el significado de una estatua colocada en su momento en un palacio ahora deshabitado. El cuento constituye una simple invitación para que Fèlix medite largamente acerca de la hermosura del mundo, hermosura que revela la existencia del bien y, por lo tanto, de Dios. El capítulo inaugural de la obra se cerrará con diversas reflexiones y con un nuevo ejemplo «vivido» por los personajes: el paso de una gran serpiente, que provoca el miedo de Fèlix, mas no el del ermitaño. Este último deducirá de ese ejemplo nuevas pruebas acerca de la existencia de Dios, que completarán las aportadas por sus palabras.[27]

27. I, 1 (2011-2014: I, 83-87). Para los referentes literarios de la escena de la pastora, Ysern (1999: 27-30), quien remite a los trabajos de Riquer (1984), Badia (1989; 1992) y Badia-Bonner (1993 [1987]). Y añádanse Johnston (1992: 239-240), Martín Pascual (2002: 26) y Luzón Díaz (2006: 266), para el sentido global de ese tipo de escenas.

Esa interacción entre los cuentos y las escenas de la historia-marco se aprecia de manera igualmente nítida hacia el final del libro IV. Allí, Fèlix asiste a un duelo, junto a un rey, sus dos hijos, aprendices de filosofía y armas, y los maestros de ambas disciplinas. En el duelo se enfrentan un orgulloso caballero, hábil en las artes guerreras, y un escudero, falsamente acusado por aquel. El duelo concluye sorprendentemente con la derrota y muerte del caballero, que el maestro de filosofía explicará mediante un cuento. En él, un gallo se encuentra subido a un árbol con gran cantidad de gallinas, pero, paralizado por el miedo que le provoca la presencia de una zorra, cae al suelo, siendo finalmente devorado por ésta. El hijo mayor del rey —el aprendiz de filosofía— explica a su hermano que la conciencia de poseer la razón había dado el valor necesario al escudero, valor que le faltaba al caballero, a quien el recuerdo de su falsedad había dejado paralizado, como el gallo del cuento. En este punto, Fèlix introduce una cuestión aparentemente de detalle acerca del argumento de esa fábula: la razón por la que las gallinas no habían caído del árbol. La respuesta llegará por la vía de un nuevo cuento, referido también por el hijo mayor del rey. En él, un hombre muere de miedo ante una sierpe horrible y es devorado por ella, mientras su mujer logra escapar con vida, gracias a la fe que había depositado en la fuerza del marido. Efectivamente, solo la «confianza» había preservado a la esposa, como había salvado a las gallinas, seguras del poder del gallo, y, en definitiva, al escudero, confiado en el valor de la verdad. La narración del cuento final —el de la sierpe— completaba así la exégesis de aquella fábula que le servía de marco —la del gallo y sus gallinas— y, a su través, confirmaba el sentido de la escena ejemplar contemplada por los protagonistas de la novela.[28]

Las escenas con valor didáctico asoman por muchos otros lugares del texto. Se ubican ante todo en el inicio de algunos de sus libros, presentando a los personajes que intervienen en los mismos o introduciendo los asuntos teóricos que los incardinan. El diseño de esos libros recuerda en algo al de algunos tratados teológicos del autor, inaugurados también por una escena literaria, que refiere a menudo el encuentro, en un escenario idílico, de aquellos personajes que dialogarán después a lo largo de la obra. En el *Llibre de meravelles*, en cualquier caso, la trama camina con absoluta naturalidad de esas escenas del marco narrativo a los cuentos intercalados, y de estos últimos a

28. IV, 29 (2011-2014: I, 188-190). El pasaje ha sido brillantemente analizado por Badia (2004), quien ha mostrado la originalidad luliana en el tratamiento de la fábula del gallo y la zorra, presente en otros textos medievales, como *El Conde Lucanor*. La propuesta del miedo como causa de la caída del gallo o la adición de la pregunta sobre los motivos de la salvación de las gallinas parecen, en efecto, aportaciones del Beato.

aquéllas, entrelazando sus lecciones al amparo de una ejemplaridad compartida por todos los niveles de la narración.[29]

EL APRENDIZAJE DE LA EJEMPLARIDAD

Todo el aprendizaje de Fèlix se sustenta en esa sucesión de ejemplos escuchados y de ejemplos vistos, sabiamente comentados por sus sucesivos maestros. Por esa vía analógica, el protagonista descubrirá la estructura de la creación. Con ello, logrará conocer y amar a Dios, obedeciendo así a la primera intención para la que fue creado y culminando aquella misión que daba inicio a su camino y, con él, a la propia novela. Pero, en ese itinerario, Fèlix ha aprendido algo más: ha conseguido dominar las herramientas de la ejemplaridad. Al final de la novela, el protagonista parece capaz de descifrar, por sí solo, aquellas semejanzas de Dios desplegadas por el universo, siguiendo las huellas del ejemplarismo ontológico o teológico impuesto en el pensamiento de su tiempo. Y, desde luego, ha adquirido una indudable maestría en el manejo de la literatura ejemplar: es decir, en la técnica de comprender rectamente el sentido de los relatos, y, ante todo, en el arte de improvisarlos.

Con el trasfondo de ese aprendizaje cobran todo su sentido las constantes matizaciones de los sabios en torno a la interpretación exacta de sus cuentos, las dudas acerca de la adecuación de ciertas semejanzas al asunto propuesto o, en definitiva, la citada reprensión de aquel maestro de filosofía a su discípulo por no entender que la literatura ejemplar era el único lenguaje posible para la transmisión de sus enseñanzas. Toda la novela está encaminada a mostrar a Fèlix los beneficios de la «comunicación

29. El inicio del libro v refiere, por ejemplo, el encuentro entre Fèlix y un escudero, quien lamenta que su maestro haya marchado a la soledad, decidido a contemplar a Dios a través de las plantas y árboles. La escena concluye con las críticas de Fèlix a la tristeza de ese escudero, que debiera ser alegría (v, pról.; 2011-2014: i, 191-192). Con todo, es seguramente en el libro viii donde las escenas iniciales adquieren un mayor valor didáctico. Allí figura la visión por parte de Fèlix de un lobo que despedaza ovejas mientras un perro intenta avisar en vano al pastor (escena en la que el pastor simboliza a la jerarquía eclesiástica, y el perro a los cristianos cercanos a los infieles). Y, poco más adelante, se refiere el encuentro del protagonista con dos personajes alegóricos: el llamado «En poco me tengo» (*Poch-m'o-preu*), que simboliza el amor a Dios, y el llamado «Qué dirán los hombres» (*Diria-hom*), emblema del amor propio. Ambos disputan acaloradamente e intercambian un par de ejemplos, antes de que el segundo de ellos entre elegantemente en la ciudad, donde hallará la muerte (en lo que constituye un evidente *exemplum ex contrariis*). A cambio, el varón humilde guiará a Fèlix hacia un ermitaño filósofo, que pasará a convertirse en el interlocutor del protagonista a lo largo del libro y con el que se iniciará el consabido intercambio de ejemplos (viii, pról.; ii, 35-41). Para la referida presencia de escenas literarias al inicio de las obras teóricas del autor (esquema evidente también en el *Llibre de l'orde de cavalleria*), véanse Colom Ferrá (1972: 39-40), Rubió i Balaguer (1985: 292-293) y, ante todo, Friedlein (2011).

ejemplar», y las estrategias de su uso. A ese fin asisten, en efecto, toda una serie de mecanismos especulares, facilitados por la consabida multiplicación de los niveles narrativos del texto. A esa luz adquieren un nuevo valor, en efecto, aquellos sencillos ejemplos dialogados en los que un maestro responde a su discípulo por medio, precisamente, de un cuento. Esos ejemplos, como ha mostrado Ysern, reproducen «a escala» el mismo intercambio de relatos que define la historia-marco, mostrando a Fèlix un reflejo exacto de ese proceso de aprendizaje al que él mismo se halla sometido. Pero qué duda cabe de que ese reflejo había de llegar también hasta los lectores, que, al decir de Johnston, verían en las dudas y progresos de los personajes de la novela y, ante todo, en los del propio Fèlix, una versión «dramatizada» de esa misma iniciación a las técnicas de la ejemplaridad y de la analogía por ellos emprendida.[30]

En este sentido, el aprendizaje de la ejemplaridad es el fruto de un proceso lento y gradual, como sabe plasmar con sutileza el texto. Basta con comparar la actitud inicial de Fèlix ante los cuentos de sus maestros, admirada y un tanto pasiva, con el dominio de las claves de esa cuentística mostrado hacia el libro IV. La adquisición definitiva de esa destreza ejemplar, con todo, llegará tan solo con las enseñanzas del ermitaño al que acompaña en los tres últimos libros de la obra. Es decir, con su último maestro. Con él, Fèlix se acostumbrará a «entender un ejemplo por otro» («entendre un semblant per altre») y a declarar su sentido profundo: «tant hac estat Fèlix ab l'ermità, e tant hac après ab ell, que encontinent entenia les semblances que l'ermità deia e declarava-les».[31] Tan sólo tras haber sido «bien adoctrinado», el protagonista invertirá los términos más frecuentes del diálogo en la historia-marco, pasando de ser pupilo a maestro y convirtiéndose, ante todo, en narrador de semejanzas.

Así sucederá en el epílogo de la obra. Allí, el protagonista llega a una abadía muy noble, donde se dedica a referir «ejemplos y maravillas» a los monjes, tomando los hábitos y disponiéndose a recorrer el mundo «contando el *Libre de meravelles*». La muerte le sobreviene antes de que pueda llevar a cabo su voluntad, pero, poco después, un monje santo que había conservado en «su memoria y entendimiento» aquellos «ejemplos y maravillas» retomará la misión. Bajo el nombre de «segundo Fèlix», ese monje caminará por el mundo, difundiendo el mismo *Llibre de meravelles*, «y multiplicándolo, según las maravillas que encontraba». Al tiempo, se decide que el convento albergue siempre un monje encargado de ese oficio: un monje que mantendrá ese nombre de «Fèlix». La ejemplaridad se concibe así como una cadena

30. Ysern (1999: 41-42) y Johnston (1992).

31. Véase, respectivamente, VIII, 100 y IX, 121 (2011-2014: II, 250 y 328). Para los avances de Fèlix en el libro IV, Ysern (1999), Badia (2004) y Badia, Santanach y Soler (2013: 447).

infinita, como un almacén de la memoria que custodia los viejos ejemplos y añade a ellos nuevas semejanzas, nuevas maravillas. De modo casi virtual, el itinerario y los mismos contenidos del *Llibre de meravelles* se prolongan más allá de las últimas líneas de la novela, negando la propia posibilidad de su final. Tras esa conclusión abierta, es el espectáculo de la creación el que se ofrece a los ojos de los lectores como un inacabable libro. Como el auténtico «libro de las maravillas».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agúndez García, J. L. (2008) «Cuentos populares andaluces (xxii)», *Revista de Folklore*, 326, pp. 60-72.

Aragüés Aldaz, J. (en prensa) «Llull and Medieval Exemplary Literature», en M. D. Johnston & A. M. Austin (ed.), *A Companion to Ramon Llull*, Leiden, Brill.

Arbona Piza, M. (1976) «Los *exemplis* en el *Llibre de Evast e Blanquerna*», *Estudios Lulianos*, xx, pp. 53-70.

Badia, L. (1981) «*No cal que tragats exempli dels romans*», en *Misceil·lània Pere Bohigas*, i, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 87-94.

— (1989) «Manipulacions literàries lul·lianes: de la pastorel·la al sermó», en M. Salleras (ed.), *El debat intercultural als segles xiii i xiv. Actes de les Primeres Jornades de Filosofia Catalana. Girona, 25-27 d'abril de 1988*, Girona, Estudi General, pp. 13-27.

— (1992) «La novel·la espiritual de Barlaam i Josafat en el rerafons de la literatura lul·liana», en *Teoria i pràctica de la literatura en Ramon Llull*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 121-140.

— (1999a) «La literatura alternativa de Ramon Llull: tres mostres», en *Actes del vii Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, en S. Fortuño Llorens & T. Martínez Romero (ed.), Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, i, pp. 11-32.

— (1999b) «La caiguda dels greus i la digestió dels remugants: variacions lul·lianes sobre l'experiència del coneixement», en P. Valsalobre & A. Rafanell (ed.), *Estudis de Filologia Catalana. Dotze anys de l'Institut de Llengua i Cultura Catalanes, Secció Francesc Eiximenis*, Girona/Montserrat, Institut de Llengua i Cultura Catalanes, pp. 153-173.

— (2004) «Cavalleria, rondalles i filosofia natural al capítol 29 del *Fèlix*», en G. Colón, T. Martínez Romero & M. P. Perea (ed.), *La cultura catalana en projecció de futur. Homenatge a Josep Massot i Muntaner*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 55-72.

Badia, L. & A. Bonner (1993) *Ramón Llull: Vida, pensamiento y obra literaria*, Barcelona, Sirmio. [1988, 1a ed.]

Badia, L., J. Santanach & A. Soler (2013) «Ramon Llull», en *Historia de la Literatura Catalana*, I (Literatura medieval (1). Dels orígens al segle xiv, dir. L. Badia) Barcelona, Enciclopèdia Catalana / Barcino / Ajuntament de Barcelona, pp. 377-476.

Bonillo, X. (2004) «Els exemples del paradís i de l'infern del *Llibre de meravelles* de Ramon Llull», *Studia Lulliana*, 44, pp. 53-78.

— (2008) *Literatura al «Llibre de Meravelles»*, Barcelona, UOC.

Cabré, Ll., M. Ortin & J. Pujol (1988) «*Coneixer e haver moralitats bones*. L'ús de la literatura en l'*Arbre exemplifical* de Ramon Llull», *Estudios Lulianos*, xxviii, pp. 139-167.

Colom Ferrá, G. (1972) «Ramon Llull y los orígenes de la literatura catalana [8]», *Estudios Lulianos*, 16, pp. 37-47.

Dällenbach, L. (1977) *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, París, Éditions du Seuil.

De la Granja, F. (1974) «Nunca más perro al molino», *Al-Andalus*, 39, pp. 431-442.

De la Torre, V. (1992) «El relato intercalado en la *Historia de los siete sabios de Roma*», en M. Smerdou Altolaguirre & M. Bonsoms (ed.), *El relato intercalado*, Madrid, Fundación Juan March y SELGyC, pp. 67-75.

Domínguez Reboiras, F. (2007) «Una lectura del *Llibre de meravelles* como *ars praedicandi*», *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 43, pp. 131-160.

Friedlein, R. (2011) *El diàleg en Ramon Llull: l'expressió literària com a estratègia apologètica*, Barcelona / Palma de Mallorca, Universitat de Barcelona / Universitat de les Illes Balears, 2011. [2004, 1a ed.]

Gayà, J. (1980) «Sobre algunes estructures literàries del *Llibre de meravelles*», *Randa*, 10, pp. 63-69.

Genette, G. (2006) *Metalepsis: de la figura a la ficción*, Barcelona, Reversos. [2004, 1a ed.]

Hauf, A. G. (2002) «Sobre l'*Arbor exemplificalis*», en F. Domínguez Reboiras *et alii* (ed.), *Arbor Scientiae. Der Baum des Wissens von Ramon Llull*, Turnhout, Brepols, pp. 303-342.

Johnston, M. D. (1978) *The Semblance of Signifiance. Language and Exemplarism in the "Art" of Ramon Llull*, Baltimore, Johns Hopkins University, Ph. Diss.

— (1992) «Exemplary Reading in Ramon Llull's *Llibre de meravelles*», en *Forum for Modern Language Studies*, 28, pp. 235-250.

— (1996) *The Evangelical Rhetoric of Ramon Llull. Lay Learning and Piety in the Christian West around 1300*, Oxford-Nueva York, Oxford Univ. Press.

Lacarra, M. J. (1979) *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Llull, Ramon (1948) *Fèlix o maravillas del mundo*, en Ramón Llull, *Obras literarias*, ed. de M. Batllori y M. Caldentey, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 597-1000.

— (1989) *Llibre de meravelles*, ed. d'A. Bonner, *Obres selectes de Ramon Llull (1232-1316)* Palma de Mallorca, Editorial Moll, vol. II, pp. 7-393.

— (2011) *Llibre de meravelles.* Volum I (llibres I-VII), ed. L. Badia, X. Bonillo, E. Gisbert y M. Lluch, *NEORL*, X, Palma, Patronat Ramon Llull.

— (2014) *Llibre de meravelles.* Volum II (llibres VIII-X), ed. L. Badia, X. Bonillo, E. Gisbert, A. Fernàndez Clot y M. Lluch, *NEORL*, XIII, Palma, Patronat Ramon Llull.

Luzón Díaz, R. (2006) «Una aproximación a la noción de *exemplum* en la obra luliana, seguida de un breve comentario en los *exempla* del capítulo 62 del *Llibre de meravelles*», *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 12, pp. 253-276.

Marsan, R. E. (1974) *Itinéraire espagnol du conte médiéval (VIII[e]-XV[e] siècles)* París, Klincksieck.

Martín Pascual, Ll. (2002) «'On pus escura és la semblança, pus altament entén l'enteniment qui aquella semblança entén'. Ramon Llull i el didactisme científico-teològic del *Llibre de meravelles*», *Randa*, 50, pp. 25-39.

Núñez Rivera, V. (2013) «En los orígenes de la novela. Series narrativas con marco ficcional, entre abismos y reflejos», en V. Núñez Rivera (ed.), *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)* Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 25-47.

Palomo, M. P. (1976) *La novela cortesana*, Barcelona, Planeta / Universidad de Málaga.

Pring-Mill, R. D. F. (1991) «Els *recontaments* de l'*Arbre Exemplifical* de Ramon Llull: la transmutació de la ciència en literatura», en *Estudis sobre Ramon Llull (1956-1978)* Barcelona, Curial Edicions / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 307-317.

Riquer, M. de (1984) *Història de la literatura catalana. Part antiga*, Barcelona, Ariel.

Rubió i Balaguer, J. (1985) «Alguns aspectes de l'obra literària de Ramon Llull», en *Ramon Llull i el lul·lisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat («Obres de Jordi Rubió i Balaguer», III) pp. 248-299. [1959, 1a ed.]

Sansone, G. E. (1960) «Ramon Llull narratore», *Revista de Filología Española*, 43, pp. 81-96.

Sklovski, V. (1971) *Sobre la prosa literaria*, Barcelona, Planeta.

Taylor, B. (1995) «Some Complexities of the *Exemplum* in Ramon Llull's *Llibre de les bèsties*», *The Modern Language Review*, 90, 3, pp. 646-658.
Ysern, J. A. (1999) «*Exempla* i estructures exemplars en el primer llibre del *Fèlix*», *Studia Lulliana*, 39, pp. 25-54.