

El *Llibre de Meravelles* i alguns aspectes relacionats amb la *matière de Bretagne*

The *Llibre de Meravelles* and some aspects related to the *matière de Bretagne*

EMANUELA FORGETTA
eforgetta@unior.it

Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»

Resum: En aquest article s'analitza la presència de la *matière de Bretagne* al *Llibre de Meravelles* de Ramon Llull, en particular es fa referència al concepte de meravella, a algunes similituds existents entre Perceval i Fèlix i a l'ús de l'al·legoria.

Paraules clau: Ramon Llull, *matière de Bretagne*, meravella, Perceval, Fèlix

Abstract: This article analyzes the presence of the *matière de Bretagne* in Ramon Llull's *Llibre de Meravelles*, in particular it refers to the concept of wonder, to some similarities between Perceval and Felix and to the use of allegory.

Keywords: Ramon Llull, *matière de Bretagne*, wonder, Perceval, Fèlix

1. *De mirabilibus*

Analitzant el *Llibre de Meravelles* a la recerca de les que són, o millor dit, de les que podrien ser les influències dels arguments de l'anomenada matèria de Bretanya, potser seria més fàcil procedir per negació que no pas per afirmació. Moltes són les imatges que –a un primer cop d'ull– ens farien pensar al meravellós món d'aquell tipus de narracions. Però, com més es procedeix amb l'anàlisi, més ens adonem que ens trobem potser davant d'una il·lusió. Són com una efímera projecció que se'ns envaeix de les mans si intentem agafar-la.

Tot i tenir una identitat clara, relacionada més aviat amb l'herència de les disciplines escolars del trivi –les de la meravella i la semblança (Llull 2011: 22)– que amb l'univers fantàstic de les narracions de Bretanya, ens és impossible no retornar-hi davant l'ús del terme «meravella» per part del Doctor Il·luminat en la novel·la en qüestió; i no em refereixo només a la significació del títol, sinó a tots els termes que, declinats en totes les maneres possibles (adjectius, verbs, substantius ect.), a aquella paraula retornen.

DATA PRESENTACIÓ: 20/03/2022 ACCEPTACIÓ: 01/04/2022 · PUBLICACIÓ: 01/06/2022

La terminologia de la meravella troba en l'àmbit medieval un lloc de respecte. És inevitable, anant-hi a parar, no esmentar un text pioner en aquest àmbit, el de Le Goff;¹ on s'interpreta la noció de meravella, meravellós, present en la literatura medieval en relació amb la visió cristiana i la mentalitat de l'època. Interessants són també els punts de vista de Poiron (1982: 4), de Lecouteux i de Martin que entre els anys 80-90 afegeixen noves perspectives sobre el tema. Especialment Martin (1998: 175-176), que arriba a establir una connexió indissoluble entre el meravellós i el símbol: «dans l'un et l'autre cas, il s'agit d'un langage élaboré pour tenter d'exprimer l'indicible, dont les concepts et les mots courants ne sauraient rendre compte».

Una de les primeres referències al meravellós en la novel·la la trobem en el *Romanç d'Eneas*, d'autor anònim i que marca justament el passatge de l'èpica a la novel·la. Per proposar aquella història – adaptant a la forma de romanç l'*Eneida* virgiliana– al públic del segle XII, reconstrueix una nova relació entre el món narratiu i el món contemporani. La distància existent entre la dimensió virgiliana i el *hic et nunc* de la França del segle XII és incommensurable; i justament per això és possible embolcallar les accions, els motius, amb el color del meravellós.² Ens diu Varvaro (1985: 268) a tal propòsit: «il mondo narrativo si autorizza come sede del sognato, dello straordinario, ma in cambio non avanza nessuna pretesa di rappresentazione storicamente esatta». Així mateix en aquelles novel·les en què el protagonista resulta ser Artús –que segons la *Historia regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth, es tractava d'aquell rei Arturus que va viure al segle V– es nota una certa autonomia entre la matèria utilitzada i la pseudo-història de Geoffrey de Monmouth, que com a molt podia servir com a 'marc' per enquadrar una sèrie d'aventures que només marginalment tenen a veure amb el rei. Si en la *Historia regum Britanniae* el protagonista és el rei Artús, en les novel·les del cicle arturià els protagonistes són els cavallers. L'avantatge d'aquestes novel·les era que resultaven ser «sostanzialmente autonomi rispetto alla pseudo-storia, potevano essere liberamente modellati secondo le intenzioni dei poeti e le esigenze del loro pubblico» (Varvaro 1985: 274-275). És segons aquest criteri que es pot complir l'impossible –s'enfronten a enemics de força descomunal i de vegades provinents de la imaginació del seu autor: dracs, cavallers de dos caps, animals fantàstics, etc. o que un sol cavaller pugui vèncer cent persones– gràcies a la meravellosa força d'uns cavallers amb dots excepcionals i irreal.

Ara veiem en quina mesura es pot considerar extraordinària l'empresa del Fèlix i quin és el valor que podem atribuir al seu sentit del meravellós. Ens diu Lola Badia (2011: 29) en la introducció que acompanya el *Llibre de Meravelles* que les meravelles del *Fèlix* ens suggereixen, encara que d'una manera vaga, «aquests àmbits» (referit als de la *matière*), però «no són cap d'aquestes coses perquè es produeixen en l'ordre moral, i ben resoltes a través d'ensenyaments artístics, són la presa de consciència constructiva, tant pel que fa al coneixement com a la conducta».

1 La referència va al seu *Le merveilleux dans l'Occident Médiéval*, aparegut a *L'Étrange et le Merveilleux dans l'Islam médiéval*, (1978).

2 En certa manera és això el que fa Llull, adaptar un escrit perquè pugui ser llegit per molts. Diu Varvaro a propòsit del *Romanç d'Eneas* que és una obra d'un *litteratus* escrita per a *illitterati* i, justament perquè vol ser una obra viva, actual, s'adequa a noves mesures, comprensibles i acceptables per al contemporani (Varvaro 1985: 266-267).

Per poder entendre el sentit d'aquesta afirmació, cal fer un pas enrere i donar l'exacta connotació, o almenys intentar-ho, del que meravella volia dir per al beat. Meravella, per ell pot arribar a tenir un desplegament molt ampli de matisos, que van de la sorpresa i admiració, a l'escàndol i la consternació (Badia 2011: 28). De vegades anomena 'meravelles' els 'eximpli' que usa per a convèncer els seus interlocutors. Meravella pot indicar tant la referència a una terminologia en voga, ben present en el *roman arturienne*,³ com pel que fa al títol, el *De mirabilibus urbis Romae*.⁴ És més, ens suggereix Badia (2011: 26), podríem considerar-les com unes peculiars meravelles morals i lianes que estan fortament teixides amb la figura literària de Fèlix: «On pus Fèlix cogitava, pus se meravellava, e demanava a l'ermità per què hom pecador havia plaser en ço que membrava» (Llull 1980: 167). I encara:

Molt cogità Fèlix en la concordança e en la contrarietat que lo ermità deïa, e meraveyllà-se de la granea en què pot ésser concordança e contrarietat, car molt li era vijares que gran fos la concordança que hom pot haver a Déu, a la contrarietat que hom pot haver; e açó és per la granea de la semblança que hom ha a Déu. Hon, con Fèlix molt se fo meraveyllat, ell dix al ermità estes paraules:

–Sènyer ermità, gran meraveylla me dó com pot ésser que gran semblança sia enfre Déu e hom, e que ten gran contrarietat haja enfre Déu e hom (Llull 1934: 151-152).

Una altra possibilitat d'interpretació ens ve de la visió cristiana del món; ben coneguda per Llull i pels seus contemporanis. En la visió cristiana, l'Esclatúra no és l'única revelació que Déu ha lliurat als homes, diu san Pau en la carta als romans:⁵ «ciò che Egli ha di invisibile, fin dalla creazione del mondo, si rende visibile all'intelletto attraverso le sue opere». Aquest mateix tema també el va reprendre Hug de Sant Víctor que en el *De tribus diebus* afirma:⁶

Tutto questo mondo sensibile è infatti come un libro scritto dalla mano di Dio, cioè creato dalla potenza divina, e le singole creature sono come figure, non inventate dall'arbitrio, ma istruite dalla volontà di Dio per manifestare ed indicare la sua invisibile sapienza. Ma come un analfabeta, quando vede un libro aperto, scorge i segni, ma non capisce il senso, così lo stolto e l'uomo animale che non capisce le cose divine in queste creature visibili vede solo l'aspetto esteriore, ma non ne capisce interiormente il significato. Colui che è spirituale, invece, ed è capace di valutare tutte le cose, mentre considera all'esterno la bellezza dell'opera, interiormente comprende quanto mirabile sia la sapienza del Creatore.

3 Vegeu a tal propòsit com el Perceval és ple de termes com meravella, meravellós.

4 Ens diu Miquel Batllori que amb el títol *De mirabilibus urbis Romae*, en l'edat mitjana, eren conegudes les guies per als pelegrins i els visitadors de la ciutat eterna. La primera edició que duia explícitament el títol *De mirabilibus urbis Romae* o bé *De mirabilibus quae Romae quondam fuerunt nel adhuc sunt* va ser escrita pel mestre Gregori (entre el segle XII i XIII) i va tenir molt d'èxit. A partir de llavors hom començà a anomenar *Mirabilia* tot aquell gènere literari, en el qual és feu remarcar el cardenal Nicolau Rosell, dominic mallorquí (1326-1362), el *De mirabilibus ciuitatis Romae* que és una refosa de textos precedents, composta a Avinyó per ús dels pelegrins que feien pelegrinatge a Roma. Llull trobà aquest títol en plena voga, i la seva originalitat hauria consistit només a traspassar-lo de Roma a tota mena d'éssers, de Déu mateix al món material (Batllori 1993: 165).

5 La referència va al v. 20 del llibre primer de la Bíblia.

6 La cita extreta del capítol IV de *De tribus diebus* (dins Ditadi 1994: 82-83).

Existeixen dos grans llibres divins que funcionen com un espill: el llibre de l'Escriptura i el llibre de la Natura. També aquest últim ha de ser llegit i interpretat com el primer, i, a través de la profunda reflexió sobre la meravella que genera la creació, s'ha d'anar a la recerca del missatge espiritual que s'hi amaga.

Retornem un moment a un dels intel·lectuals que hem citat al començament d'aquesta part dedicada a la meravella, és a dir J. Le Goff (1985: 12). Parlant de novel·les cavalleresques i cortesanes diu que el meravellós està profundament integrat en la recerca de la identitat ideal i col·lectiva del cavaller idealitzat. El fet que totes les proves per les quals ha de passar un cavaller impliquen tota mena de meravelles va portar Erich Köhler a escriure que la mateixa aventura del cavaller, pel que fa a la recerca de la identitat del cavaller en el món cortesà, amb totes les seves proeses, és en si mateixa una meravella.

Si continuem amb aquest discurs, podríem considerar meravellós en si mateix també el viatge de Fèlix. El seu, no és un viatge normal, perquè se situa fora de l'espai i del temps (Badia & Bonner 1993: 177); sinó que és un viatge científic i al·legòric que més que descriure la vida del protagonista, se centra en la seva formació intel·lectual i moral (Badia-Bonner 1993: 177). En ambdós casos, sigui en les novel·les de cavalleria, sigui en la novel·la lul·liana, hi ha una mateixa evasió del món real. En el primer cas resolt amb el típic món de ficció cavalleresca o arcàdica, en el segon amb un món ideal de perfecció moral i religiosa o bé metafísica transcendental (Batllori 1993: 163). De fet, Littré defineix el *Fèlix* com un veritable *roman à tiroirs*, una novel·la episòdica, una mena de llibre de la cavalleria espiritual:

Com Gui de Warwick o Tristany sortien a córrer món a la recerca d'aventures o a la qüestió del Sant Graal, Fèlix, empès per son pare, que es planya de la mort de la saviesa i de la caritat en el món, va per les muntanyes i per plans, per ermassos i ciutats, per ermites i castells, meravellant-se de les meravelles que Déu ha espargit per tot el món, lloant-l'en amb agraïment i procurant que tothom les admiri i l'en lloï (Batllori 1993: 163-164).

2. Fèlix i Perceval

Entre tots els protagonistes de les novel·les de Chrétien, potser el cavaller que més podem acostar al protagonista del *Llibre de Meravelles* és Perceval. El *Conte del Graal* representa per al mateix Chrétien un canvi en la seva activitat d'escriptor, ja que es nota una participació espiritual major en explicar els moments més religiosos viscuts pel seu heroi, respecte a la usada per les aventures dels altres cavallers (Pellegrini 1991: 483). És inevitable al llarg d'aquesta història no retrobar elements d'origen cèltic, però tampoc no es pot deixar de mirar al cristianisme en l'anàlisi d'alguns elements, com ara la llança que sagna i el mateix graal.⁷ Pel que fa a la paraula 'graal' no sabem l'etimologia certa, però sabem que va ser utilitzada ja abans de Chrétien en el *Roman d'Alexandre*, en el sentit de vas o de plat fondo, i sembla que hagi d'identificar-se amb el vas en el qual Jesús va celebrar la Pasqua amb Simó, i dins del qual va ser recollit, al Calvari, la sang de Jesucrist que va vessar de la ferida del costat. Així doncs, la llança d'on regalima la sang és la mateixa amb la qual Longí va ferir mortalment Jesús, fet

7 Diu Armand Hoog (1974: 21): «Le thème du Graal est tout ensemble oriental, celtique et chrétien».

que també es recorda cap al 1130 en la *Chanson d'Antioche*: aquesta, segons la hipòtesi de Mario Roques representaria el sacrifici perpetu de la Redempció, com en el 'graal' l'Església hauria recollit la sang de Crist, i l'Església es representaria amb la Donzella que porta el 'graal' (Hoog 1974: 484).

En aquest recorregut de solució mística per a la cavalleria mundana, encara que en el Perceval és una clau de lectura només en fase germinal, podem situar també la figura de Fèlix.⁸ En ell, com en Perceval, trobem alguns matisos importants a l'hora de viure les seves *aventure* i *queste*. L'aventura no és gratuïta, ni casual i no passa indiscriminadament a qualsevol: «esiste una sorta di misteriosa congruenza fra un uomo e la sua avventura».⁹ Es tracta d'una 'aventura' absolutament individual, feta a mida per al protagonista i que s'uneix, com en una trama, al seu destí.¹⁰ Tant Perceval com Fèlix parteixen d'una situació d'absència de coneixement, d'una absoluta virginitat cultural i moral i a poc a poc, mitjançant, les seves experiències personals aniran adquirint tot l'aprenentatge que és necessari per a la seva formació. I el lector, en ambdós casos, acaba tenint la mateixa percepció del protagonista, és a dir les coses es van revelant progressivament. Per això mateix podríem parlar de *Bildungsroman*, ja que es van explicant les històries de dues formacions personals. L'element determinant, en tot el procés de formació i que el denotarà qualitativament, serà l'aspecte moral. En el *Conte del Graal* el que compta no és tant el fet que Perceval esdevé «a poc a poc» cavaller, sinó com aquest procés de maduresa s'integra, enriquint-la, a la seva personalitat i li doni la capacitat de superar proves cada cop més difícils. De la mateixa manera, en Fèlix l'aspecte important és l'adquisició de la seva formació intel·lectual i moral fins a arribar a la seva fi, més que no allò que li succeeix durant el seu viatge.

Una cosa curiosa és l'inici d'ambdues novel·les. Sabem que Fèlix és el «hijo joven del hombre triste y exilado, al que envía a peregrinar por el mundo para que evalúe la diferencia que hay entre la doctrina recibida del padre y la realidad humana» (Badia-Bonner 1993: 176-177). La situació de Perceval no canvia molt, ja que és el fill d'una vídua que viu aïllada en la solitària *Forest Gaste*. Llegim en Lull: «En tristícia e en languiment stava un home en stranya terra. [...] Aquest home havia un fill que molt amava, e qui havia nom Fèlix» (Lull 1934: 25-26). Llegim en Chrétien: «il figlio della dama Vedova che abita nella solitaria Foresta Guasta» (Chrétien de Troyes 1991: 448). Els pares de tots dos, durant l'aïllament, havien tingut cura personalment de l'educació dels seus fills, basada en el respecte i l'amor per Déu. La diferència substancial es produeix a l'hora de la partença, en el moment que comença l'aventura de l'erràtic 'viatger'. Si el pare de Fèlix li dona l'empenta necessària perquè surti de l'aïllament i aprengui -per després contar a la resta d'homes- totes les meravelles que Déu ha creat; la mare de Perceval fa de tot

8 Llegim en *Il guerriero e il cavaliere* de Franco Cardini: «L'invito alla soluzione mistica della cavalleria mondana giungerà, sempre ai primi del Duecento, anche da un testo di probabile autore o quanto meno ispiratore cistercense, *La queste del Graal*, dove i temi avviati dal romanzo *Perceval* di Chrétien de Troyes, nell'ultimo quarto del secolo precedente, sulla base della leggenda arturiana e di un patrimonio mitico-folklorico di base celtica, sono risolti in chiave ascetica, e dove la misteriosa presenza del Graal viene decodificata secondo una puntuale simbologia eucaristica» (Cardini 1997: 101).

9 Com Alberto Varvaro ens fa reflexionar, es tracta d'un derivat del llatí *adventura*, participi futur de *advenire*, «allò que és a punt de succeir» (Varvaro 1985: 283).

10 A diferència de l'èpica, que implica a tota la col·lectivitat (Varvaro 1985: 283).

perquè el fill no abandoni l'aïllament i romangui sa i estalvi on és ella. Exhorta l'home: «Ve per lo món, e meravelle't dels hòmens per què cessen de amar e conèixer Déu. Tota ta vida sia en amar e conèixer Déu, e plora per los falliments dels hòmens qui Déus ignoren e desamen» (Llull 1934: 26).

La dona, en canvi, impedeix el viatge de Perceval que vol anar a la descoberta del meravellós món dels cavallers. Durant tot el passatge de la preparació al viatge llegim: «Caro figlio, ti raccomando a Dio, ché ho gran paura per te» (Chrétien de Troyes 1991: 493-494), o bé: «Ora ho un gran dolore caro figlio, vedendovi partire» (495). O encara, llegim de la ploma del narrador: «La madre lo trattiene quanto le è possibile, e lo fa indugiare» e «ogni lusinga fu inutile» (495). Fins i tot hi ha un passatge blasfem, quan Perceval, parlant dels cavallers, diu a la seva mare, que mentrestant intenta aturar-lo: «Il sont plus bel, si com je quit, / Que Diex ne que si angle tuit» (495).

Una qüestió que apropa molt les dues obres i l'experiència dels dos personatges és la confrontació dialèctica i dialògica amb l'ermità. Una figura per la qual Llull mostra una particular predilecció en el moment en què, en contraposició amb qui ama les riqueses i la mundanitat, són exemple de vida senzilla i espiritual.¹¹ L'ermità, de fet, és aquell home que per qüestions religioses, s'aparta del món, no només espiritualment, sinó també materialment, anant a viure a llocs solitaris. I és justament aquest el lloc que uneix qui oblida el món (com a pecador) i qui d'aquest s'allunya (l'ermità).¹²

L'encontre amb l'ermità representa el punt d'arribada de la trama de Perceval, obligat a un veritable recorregut formatiu en tres etapes: l'educació a la cavalleria, l'aprenentatge de l'amor cortès i adquisició dels valors cristians (en aquesta tercera fase hi ha el diàleg entre l'heroi i el sant ermità). En l'escena inicial el personatge pateix una profunda contradicció amb si mateix, privat de qualsevol tipus de valor religiós, capficat només en la recerca de l'objecte símbol de la cristianitat, el Sant Graal. Perceval – usant els termes clau de la novel·la cortesa – substitueix, durant cinc llarguíssims anys, *queste* interior dels valors cristians amb moltes *avantures*, sense ser capaç de distingir entre ètica cavalleresca i moral religiosa. L'ermità que acull un cavaller forma part del concepte de l'home sant a qui es consulta i es demana el significat dels esdeveniments i de la realitat: aquest és el tipus que apareix al *Llibre de meravelles* (Soler i Llopart 1989). És paradigmàtic el cas de l'ermità que ensenya a Perceval la moral del *miles Christi*, a *Li contes del Graal*, perquè és el primer cas d'adoctrinament d'un cavaller per part d'un ermità; a partir d'aquest episodi, la relació entre ermità i cavaller esdevé fonamental a la literatura cavalleresca. El relat que presenta Llull es desenvolupa en aquest marc, es relaciona amb una tradició literària portadora d'una ideologia cavalleresca determinada. El receptor pot reconèixer immediatament el

11 En contraposició amb la figura del burgès, per exemple, que representa la propensió pels bens materials. Al llarg del *Llibre de Meravelles*, hi ha molts exemples negatius que tenen com a protagonista el burgès o el mercader, com per exemple: «Aquell burgès era molt mundà, e anc no féu reverència s l'esgleia»; «Aquell burgès vivia de ses rendes, e no faïa nenguna cosa d'utilitat, mas que menjava e bevia e faïa ço que es volia» (Llull 1934: 147-334).

12 El desert o també el bosc: «és l'espai on podem trobar homes peculiars; sobretot, on els cavallers busquen l'aventura i on els eremites busquen Déu, que són formes d'un individualisme molt semblant que s'oposa a la resta de la societat. Al bosc, aquests dos tipus d'herois poden penetrar en la saviesa i en allà que és sagrat» (Soler i Llopart 1989).

motiu del savi cavaller-ermità, instructor del jove cavaller, i la tradició i el concepte que s'hi associen. Lull coneix, si més no, la tradició del motiu i s'hi refereix (Soler i Llopart 1989). Des del primer capítol, el dedicat a Déu, Fèlix té com a terme de confrontació constant la figura de l'ermità, que en aquest cas específic l'ajuda a esvaire els seus dubtes sobre el creador. Acabada la semblança que l'ermità mostra com a exemple, el jove - que encara desconeix aquell tipus de llenguatge però que, a poc a poc, anirà aprenent- li demana el sentit, i de seguida l'ermità contesta: «Bell amic -dix lo ermità- considerar devets que aquest món és per alguna ocasió de bé; car sens ocasió de bé no poria ésser tan bell món com aquest. E, si Déus res no era, seria lo món per ocasió de mal, car més seria de mal que de bé» (Lull 1934: 30-31). O també al capítol VIII, a propòsit de la dissertació sobre l'existència humana, llegim:

Sènyer -dix Fèlix-, per qual natura volen los hòmens viure llongament en est món? L'ermità dix que en totes coses cascun ésser és amant si mateix per natura, e desama no ésser; e car viure ha concordança ad ésser, e morir ab no ésser, per açò ama hom viure llongament, e desama morir (Lull 1993: 157).

O, sempre en el mateix capítol, en la part intitulada *De fe e descreença* recordem el passatge en què, parlant del 'deshonor' de la fe en aquest món, l'ermità diu: «Fill, obri tos ulls, e veges com a honraments personals, que res no vaen, són poc dubtats treballs, perills, morts, e les altres coses semblants a aquestes. Meravella't, fill, pus que veus meravelles» (Lull 1993: 157).

Tornant a Perceval, veiem com el sant home li revela quin ha estat el seu pecat més greu: el d'haver causat, havent-se'n anat, la mort de la mare.¹³ El cavaller, redimit per la comprensió i per la confessió dels seus pecats, pot aleshores escoltar la revelació més important de la novel·la: el Graal conté una hòstia amb què el pare del Rei Pescador s'alimenta.¹⁴ El sacre graal es transforma, així, d'imatge externa i 'cavalleresca de la religió (com creu l'heroi a l'inici de la *queste*) en símbol de major valor de la cristianitat: l'eucaristia, la comunió de l'home amb Déu. Ara bé, Perceval, per poder dur a terme la seva recerca, ha d'integrar els ideals de l'ètica cavalleresca amb els de la moral cristiana.¹⁵ Li permet aquest salt la penitència que li ha impartit l'eremita, amb la qual pot cessar la narració de les *aventures*: l'heroi ha trobat finalment l'objecte de la seva *queste*. L'aventura continuarà amb les aventures de Gauvain, la recerca del Graal per part de Perceval ja s'ha dut a terme. La història de l'heroi cristià simbolitza, per tant, un recorregut completament interior que arriba no tant al retrobament de l'objecte físic, sinó al descobriment dels valors del Cristianisme.¹⁶

13 «Fratello, molto ti ha nociuto un peccato di cui non sai nulla» (Chrétien de Troyes 1991: 584).

14 «Il sant'uomo sostiene che conforta la sua vita di una sola ostia che gli si porta nel graal» (Chrétien de Troyes 1991: 584).

15 Llegim en Pellegrini (1991: 485): «si trattava di un essere formatosi nell'isolamento più assoluto, che dall'ignoranza completa della vita era portato ad avere una sua indipendenza spirituale e a conoscere i problemi più gravi ed eterni, a sentir sorgere in sé a poco a poco, attraverso le esperienze più straordinarie, il bisogno del divino, e a poco per volta, tenendo a freno gli impulsi che lo dominavano».

16 Roman durant dos dies amb l'ermità, fa penitència, plora els seus pecats. Llegim al text: «Cosi Perceval riconobbe che Dio morì il venerdì e fu crocifisso: il giorno di Pasqua ricevette degnamente la Comunione. Il racconto qui non

El fulcre narratiu del *Llibre de Meravelles* és la recuperació de la saviesa, la caritat i la devoció, detectant, cada vegada, les innumerables ocasions en què el comportament humà falla. Aquestes ocasions són alhora repte i meravella per al protagonista durant el seu viatge. Desolació, tristesa i plors seran la resposta a l'oblit general de Déu mentre que, mitjançant la comprensió de cadascuna de les causes, Fèlix emprendre el camí de la saviesa (Badia 2011, 27), «car per aquelles semblances s'exalta l'ànima a membrar, entendre e voler» (Llull 1934: 352). Després d'haver peregrinat una vida sencera, Fèlix arribarà a una abadia de monjos on tindrà la possibilitat de contar-los tot el que ha vist i après durant el seu viatge i poc després, mor. Considerant fonamental la perpetuació i propagació de les 'meravelles' que Fèlix ha contat, se saludarà i beneirà el «Segon Fèlix» que continuarà la missió del primer.¹⁷

Fèlix, així com Perceval, és el símbol d'un recorregut completament interior, que arriba no tant al retrobament de l'objecte físic o compliment d'un projecte, sinó al descobriment dels valors del cristianisme. Per això mateix, seran els seus successors qui completaran les seves accions: Gauvain i el Segon Fèlix. Llegim en el *Llibre* (són les paraules que Fèlix pronuncia tot just abans de morir): «Sènyer Déus, plàcia't que pus que jo defall a complir aquest ofici, que tu lo dons a altre qui en sia pus digne de mi» (Llull 1934: 353).

3. Al legorització i *locus amoenus*

Entre els aspectes que Ramon Llull pot haver pres de la tradició literària francesa, podem mencionar l'al legorització. En aquest cas, ens podríem referir a dues vies: la del cicle de les novel·les en prosa de Chrétien de Troyes i la de la segona part del *Roman de la Rose*, escrita per Jean de Meun.

Contemporàniament al primer naixement del poema al·legòric, el tema del Graal elaborat per Chrétien de Troyes inspirarà un cicle d'obres en prosa en què els elements cristians tendiren a esdevenir dominants. Així mateix, vist que l'escriptura en prosa del segle XIII aspira a ser com un text sacre, quasi com un evangeli de la cavalleria, no ha de sorprendre que aquesta reivindiqui la seva interpretabilitat segons els models d'al·legoria bíblica (Zambon 1994: 265). És per això que Perceval o Roman du graal el podem considerar com la primera novel·la al·legòrica; les seves aventures, com les dels altres cavallers de l'obra, estan inserides en un clar disseny teològic que bascula en l'oposició entre la vella i nova Llei, tot això minuciosament il·lustrat, durant la narració, pels ermitans que van trobant els protagonistes. Tot i les referències al món cèltic, tota la història de Perceval s'encabeix en un model cristològic (Zambon 1994: 265). De la mateixa manera, aquest esquema narratiu el retrobem en *Lancelot* i en la *Queste del saint Graal* (1225-1230). Aquí trobem les aventures cavalleresques reproduïdes en *semblances* sota les quals s'amaga una profunda

parla più oltre di Perceval, anzi mi avrete udito parlare assai di messer Galvano prima che mi sentiate ancora parlare di Perceval» (Chrétien de Troyes 1991: 586).

¹⁷ Llegim en la introducció de L. Badia les referències al «Segon Fèlix» a la nota 19 de la pàgina 27 (Badia 2011: 27).

senefiance, i serà l'ermità, l'home savi, qui se'n farà càrrec de la interpretació (Zambon 1994: 265). El contingut ideològic de la novel·la està íntimament lligat a aquesta estructura formal que preveu l'estratificació d'un nivell literal (la *semblance*) i un d'al·legòric, establint, d'aquesta forma, una sèrie de correspondències entre el passat bíblic i el present de l'aventura de la novel·la. A més, una altra font d'inspiració al·legòrica pot haver estat la versió de Jean de Meun del *Roman de la Rose*. Per Jean de Meun, va ser fonamental no només haver desenvolupat l'esquema al·legòric embastit pel seu predecessor, Guillaume de Lorris, sinó que amplià les disgressions que fan els personatges durant els discursos. Ell mateix defineix el seu Roman un *miroër aus amoreus* i aclareix que la seva referència a *miroër* no és res més que la forma francesa de *Speculum* (Zambon 1994: 265); i de fet, era ben conegut l'*Speculum maius* de Vicent de Beauvais.

Tant els *Specula* com la *summa* – és a dir, els models de les enciclopèdies del segle XIII – aspiraven a oferir una suma de tot el coneixement humà, i és inevitable que aquest objectiu condicionés també l'ús del llenguatge al·legòric. Zambon (1994: 271) també ens fa reflexionar sobre la figura de Raó en les dues parts del Roman, és a dir, en la de Lorris i en la de Meun. En el primer cas veiem com Raó intervé per dissuadir el protagonista de la passió amorosa, que és només «follia i puerilitat,» però de seguida és rebutjada per la llei d'Amor. És a dir, aquest conflicte es presenta com una mena de reacció psicològica momentània. En canvi, en el cas de Meun, Raó representa una complexa exposició de principis filosòfics als quals s'inspira. En tota l'obra es nota un clar allunyament d'allò que es considerava la falsedat i la hipocresia de l'ètica cortesana, les quals *Faus-Semblant* encarna a la perfecció. Després d'haver fet aquestes consideracions és inevitable no pensar en Ramon Llull. I no només per les possibilitats al·legòriques, sinó també per qüestions estructurals i temàtiques.¹⁸ És ben sabut que el *Llibre de Meravelles* tenia una aspiració enciclopèdica i que Llull havia escrit l'obra uns anys després de Jean de Meun. No només això, sigui Llull sigui Meun, com ens recorda Alberto Varvaro, «si erano nutriti degli stessi succhi universitari» (Varvaro 1985: 327).

També l'al·legorització adoptada per Llull, com la de Meun, fa referència a un profund univers filosòficoreligiós. Recordem, per exemple, la que l'ermità Blanquerna –per veu del pagès– presenta a través «les semblances»:

(...) en ·I· sgleya ermitana s'encontraren Volentat e Poder. Gran contrast fo emfremdós; car Poder deya que més valia que Volentat, e Volentat deya que més valia que Poder. Amdues elegiren a jutge lo ermità d'aquel loch, lo qual dix aquestes paraules: Era ·I· savi hom sots la

18 Mostren en comú no només l'estructura de la *summa*, sinó també el caràcter misogin tan present en la tradició medieval. Molts dels exemples on apareixen figures femenines estan connotats negativament, sovint relacionades amb la luxúria o, de manera simbòlica, al pecat original. Llegim en el text: «O, folla fembra!, e con molt me fas meravellar! Cor tu plores com és caüda del palafre en l'aigua e has mullats tos vestiments, los quals són ornats per tal que pusques usar del soll de luxúria» (Lull 1993: 42); i també: «Un sant religiós estava en oració, en la qual lo demoni lo temptà de luxúria. Aquell sant hom membrà una dona molt bella, la qual s'era a ell confessada del peccat de luxúria. Aquell sant hom sentí en si mateix escalfament de carn, per ço que remembrà's de les paraules que la dona li havia dites» (Lull 1993: 70). De vegades, a l'aparició de la figura femenina, s'hi introdueix també el símbol del pecat original, la serp, com per exemple en el llibre IV, o en el llibre VII.

senyoria de ·I· rey. Aquell hom savi havia gran volentat en fer bé, e desiujava haver tan gran poder com sell que el rey havia, per ço que faés aquell bé que ·s· perdia en lo poder que ell rey havia en fer bé, per ço car agual voler no havia en fer bé son poder (Llull 1934: 126).

O la que trobem al capítol dedicat a l'home, -XXIV *De saviea e de follia*- on, a través del savi ermità, es torna no només a l'ús al·legòric del llenguatge, sinó també al *topos* usat en la literatura cavalleresca: el *locus amoenus*:

En ·I· bell prat, sots ·I· bell arbre, prés de una bella fontana, s'encontraren Saviesa e Foyllia. Sots aquell arbre estaven Caritat e Devoció, qui ploraven fortment com ten poch eren preades en est món. Saviesa e Foyllia lurs demanaren per què ploraven, e elles responeren que per ço car havien perduda granea en lo món, ploraven. Saviesa anà a la granea que los hòmens en est món han per honraments e riqueses, e sí ·s· féu Foyllia. Saviesa hi anà per ço que retés a Caritat e a Devoció la granea en què ésser solien; e Follia hi anà per ço que ells conservassen pauquesa en Caritat e en Devoció, pus que llongament le y havien conservada (Llull 1934: 134).

Llull pel simple goig d'escriure i amb la idea de posar-la a l'abast d'un públic majoritari, transformà l'estructura enciclopèdica en novel·lística (Molas 1980: 11), donant vida, d'aquesta forma, a l'esperit d'innovació que va esdevenir la literatura de les llengües romàniques, sobretot pel que fa al nivell lingüístic. Era fonamental l'obertura a un públic ben ampli, i sabem perfectament que Ramon Llull s'apropiava de qualsevol recurs que estigués a la seva disposició per garantir-li el consentiment per part d'un gran nombre de lectors. Entre les diferents possibilitats, «va adornar la matèria didàctica amb l'ús d'un tòpic, el del *locus amoenus*, amb el qual aconseguí instants d'una prodigiosa bellesa» (Molas 1980: 11).

Ara bé, quan parlem del retòric *ornatus*, per Llull no és només un simple *topos* literari, sinó un element en què l'aspecte retòric i el simbòlic es fonen. Ens diu Albert Soler (1989):

El «paratge deliciós» que descriu Llull inclou tots els elements indispensables de la tradició clàssica: prat, arbre, font. Hem de tenir en compte que en Llull el *locus amoenus* té una lectura segons la seva peculiar retòrica, segons l'Art, en darrer terme. L'hem d'interpretar com un recurs retòric adreçat a la potència imaginativa de l'ànima; el motiu reuneix en els seus elements la màxima bellesa que l'escriptor pot produir parlant del món corruptible: suggerir fecunditat i *continuitat de l'ésser*.

Així, llegim al capítol cinqué, *De generació de les plantes*:

Sesia lo filosof sots un bell arbre carregat de fulles e de flors; una bella fontana regava aquell arbre, en lo qual havia molts aucells qui dolçament cantaven. Segons la disposició de l'arbre e de la font, e dels aucells, contemplava lo filosof la granea e la bonesa de déu, qui en aquell arbre se representaven per manera de creador e de creatura (Llull 1993: 95).

Entre els diversos elements dels quals podem assegurar la presència, i d'aquest, més que de cap altre, amb una forta càrrega simbòlica, hi ha l'arbre.¹⁹ Entre els elements que conformen el motiu, l'arbre té un relleu especial:

19 «Bell amic -dix lo filosof-, en aquest arbre en què vós vesets estar fulles e flors, és diversificada la virtut vegetativa en diverses maneres; car en aïtantes fulles e flors com ha en l'arbre, se diversifica en nombre la virtut vegetativa, no estant l'una fulla l'altra, ne l'una flor no estant l'altra flor. Emperò la virtut tota és una en sí mateixa, mas segons que és diversitat en les coses qui reeben virtut, se diversifica la virtut que s'espan per tot l'arbre» (Llull 1980: 102).

(...) es tracta d'un símbol que excel·leix en el pensament lul·lià; Miguel Cruz ha definit tres vessants en la simbologia de l'arbre en Lull, que determinen el sentit més ampli i general de símbol còsmic de la vida. Des d'un punt de vista lògic, l'arbre és la metodologia del saber; en l'aspecte ontològic, representa el contingut essencial dels coneixements humans; en el teològic, és la imatge del cant de la Ciència Suprema de Déu, perquè el cosmos, amb totes les seves estructures analògiques, parla del poder, la saviesa i la Glòria de Déu (Soler i Llopart 1989).

No hem d'oblidar que d'allí a no molt, es produirà el passatge a l'organització arbòria de l'art lul·liana. És a dir, el període que va del 1290 al 1308, i que Bonner defineix com a etapa «ternària», i en la qual es produeixen obres com l'*Art inventiva* i l'*Art Amativa*, i també d'altres com l'*Arbre de filosofia d'amor* del 1298 i l'*Arbre de ciència* (1296-1297).

A l'inici d'aquesta breu part dedicada a l'al·legoria i al *locus amoenus* hem fet referència a les novel·les del cicle artúric i a la segona versió del *Roman de la Rose* per entendre si haurien pogut servir com a inspiració lul·liana per concebre alguns episodis al·legòrics i fer ús d'alguns *locus*. Sí que és possible que hi mirés per fer els seus escrits més atractius a la moda de l'època; ara bé, pel que fa al significat, és molt més probable que tingués com a referència una tradició cultural cristiana anterior. Si pensem en l'al·legorització d'algunes qualitats humanes, si pensem en el valor metafòric que el món allibera, no es pot no fer referència a la lliçó d'Agustí: «La pagina sacra sia il libro che ti consente di udire queste cose; il mondo sia il libro che ti consente di vederle. Nei codici le possono trovare soltanto coloro che sanno leggere; nella totalità del mondo può leggerle anche l'ignorante».²⁰

El món, les coses, totes les realitats sensibles són símbols, senyals que parlen a l'home del seu creador i que indiquen el camí a través del qual és possible provar d'arribar a Déu (Fumagalli Beonio Brocchieri 1996: 39). Per tant, qui no és capaç de llegir les sagrades escriptures, té a la seva disposició el llibre de la natura, però, òbviament, no ha de mirar les coses només des del punt de vista extern; ha d'anar més enllà, per prendre i comprendre la dimensió del significat i, per fer això, cal observar el món no com si fos un conjunt de dades separades. És necessari saber-lo veure com un conjunt orgànic de relacions, reclams, símbols, al·legories que lliguen cada realitat a una altra: cal saber llegir el llibre de la natura «en la seva totalitat» (Fumagalli Beonio Brocchieri 1996: 39).

20 La cita és extreta de *Enarratio in psalmos* (Fumagalli Beonio Brocchieri 1996: 40).

Bibliografia

- Badia, L. & Bonner, A. (1993), *Ramon Llull: vida, pensamiento y obra literaria*, Barcelona, Sirmio-Quaderns Crema.
- Badia, L. (2011), «Introducció», en Llull, R. (eds.), *Llibre de Meravelles*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Batliori, M. (1993), *Ramon Llull i el lul·lisme*, València, 3i4.
- Cardini, F. (1997), «Il guerriero e il cavaliere», en Le Goff, J. (eds.), *L'uomo medievale*, Bari, Laterza.
- Chrétien de Troyes (1991), *Romanzi*, Firenze, Sansoni.
- Ditadi, G. (1994), *I filosofi e gli animali*, Este, Isonomia.
- Fumagalli Beonio Brocchieri, M. & Parodi, M. (1996), *Storia della filosofia medievale da Boezio a Wyclif*, Bari, Laterza.
- Hoog, A. (1974), «Préface», en Chrétien de Troyes (eds.), *Perceval ou le Roman du Graal*, Paris, Gallimard.
- La Sacra Bibbia*. CEI 2008 ed. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2008. En línia: <http://sacrabibbia.altervista.org/index.php/bibbia/lettura/n/it/cei2008/romani/52/1>. Última cons.: 03/12/2020.
- Le Goff, J. (1985), *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa.
- . «Le merveilleux dans l'Occident médiéval» (1978), en Le Goff, J. et al. (eds.), *L'Étrange et le Merveilleux dans l'Islam médiéval (colloque organisé par l'Association pour l'avancement des études islamiques en mars 1974 à Paris)*, Paris, S.A., pp. 61-79.
- Llull, R. (2011), *Llibre de Meravelles*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- . *Llibre de meravelles* (1980), Barcelona, Edicions 62.
- . *Llibre de meravelles* (1934), Barcelona, Barcino.
- Martin, H. (1998), *Mentalités médiévales. XI XV siècle*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Molas, J. (1980), «Pròleg», en Llull, R. (eds.), *Llibre de meravelles*, Barcelona, Edicions 62.
- Pellegrini, C. (1991), «Nota introduttiva», en Chrétien de Troyes (eds.), *Romanzi*, Firenze, Sansoni.
- Poiron, D. (1982), *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France.
- Soler i Llopart, A. (1989), «Mas cavaller qui d'açò fa lo contrari. Una lectura del tractat lul·lià sobre la cavalleria», *Studia Lulliana* 29, pp. 1-23. En línia: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2b992>. Última cons.: 02/12/2020.
- Varvaro, A. (1985), *Letterature romanze nel medioevo*, Bologna, Il Mulino.
- Zambon, F. (1994), «La letteratura allegorica e didattica» en Di Girolamo, C. (eds.), *La letteratura romanza medievale*, Bologna, Il Mulino.