



De la *sagesse* des troubadours al *alegorismo cortés* de Ramon Llull*
Da *sagesse* des troubadours à *alegoria educada* de Ramon Llull
From the *sagesse* des troubadours to the *polite allegory* of Ramon Llull

Anna Maria COMPAGNA¹

Resumen: Si ciertas comparaciones entre obras rara vez van más allá de analogías superficiales, el concepto de figura permite enmarcar en una nueva luz la afinidad de algunas obras de Llull con la poesía trovadoresca, donde la dama como metáfora de la Sabiduría y como epifanía folclórica presagia lo que será el *alegorismo cortés* lulliano. La importancia que Llull da a la metáfora encuentra parte de su matriz en la historia de amor de los trovadores.

Abstract: If certain comparisons between works rarely go beyond superficial analogies, the concept of a figure allows us to frame in a new light the affinity of some of Llull's works with troubadour poetry, where the lady as a metaphor for Wisdom and as a folkloric epiphany presages what which will be the *courteous allegorism* of Ramon Llull. The importance that Llull gives to the metaphor finds part of his matrix in the love story of the troubadours.

Keywords: Ramon Lull – Troubadours – Laicism – Middle Ages.

Palabras-clave: Ramon Lull – Trovadores – Laicismo – Edad Media.

ENVIADO: 07.10.2018
ACEPTADO: 12.11.2018

* *De la sagesse des troubadours al alegorismo 'cortés' de Ramón Llull*, intervención en *Colloque d'Histoire de la Philosophie Médiévale*. A partir de Raymond Lulle: la philosophie des laïcs et l'hybridation des savoirs. Des Etats de la Couronne d'Aragon à l'ensemble des pays de langues romanes, à la fin du Moyen Age et dans la première modernité (Paris, 19-21 mai 2016). Las actes contendrán solo una parte de las comunicaciones presentadas. Traducción del italiano de Melane Alonso.

¹ Professor da Universidade de Nápoles Federico II. E-mail: compagna@unina.it.

Premisa

El secularismo de la filosofía de Ramon Llull tiene sus raíces en la cultura de los trovadores, “i primi a realizzare il tipo, in fondo già moderno, dell’artista, del poeta, dell’intellettuale, laico” (Marrou 1983: 44). De ahí la necesidad de cuestionar el vínculo que Llull establece con ellos una vez que han sido separados.

I. Il concetto di figura e l’intertestualità

Este título nace inspirado en un volumen de Lazzerini (2013) sobre los trovadores y la sabiduría, en el que la estudiosa da una nueva lectura de la lírica occitana del Medioevo basándose en el concepto de figura.

Ya sé que es superfluo recordar que el concepto de figura, en la exegesis cristiana medieval, indicaba un hecho histórico, concreto, que precedía a otro, igual de concreto: es decir el primer evento se podía interpretar como prefiguración del segundo, y el segundo como realización del primero. En san Agustín la interpretación se ramifica ulteriormente, sustituyendo la contraposición de los dos centros (figura y cumplimiento) en una actuación en tres grados: el Antiguo Testamento, figura profética de la venida de Cristo, el Nuevo y el Viejo, promesas de un cumplimiento que se realizaba en la vida eterna en el Reino de los Cielos, tercer centro del sistema. Anticipo que esta tendencia a la ramificación alcanzará su punto culminante en Llull.

Francesco Benozzo ha hecho la reseña del volumen de Lazzerini y de otro estudio precedente de la misma autora, porque ambos volúmenes responden a una exigencia, que parece imponerse cada vez más en los proyectos de investigación, después de que una filología formal, que ha llegado a hacerse incluso material, ha acabado por predominar sobre el equilibrio ponderado entre forma y contenido en el análisis del texto estudiado; llegando a renunciar a dar un sentido a los textos de la tradición alterada en circulación, antes de pasarlos a los diferentes repertorios informatizados creados *ad hoc*; bastaba que presentaran una forma considerada más o menos coherente para otorgarles la dignidad de publicación: renunciando así a comprenderlos.

Actuando de esta manera, han proliferado también textos que podrían no contener ningún significado, porque eran un simple ejercicio formal del autor, sin ningún tipo de interés...

Por esta razón me parece importante que Benozzo destaque que para quien se considera un investigador, el trascurso de los años comporta necesariamente una toma de conciencia del deber de tomar una posición, a no ser que se esconda tras mecanismos obsoletos y ridículas aserciones de neutralidad pseudo-positivista: en las ciencias filológicas el concepto de epistemología suscita todavía cierto estremecimiento, por encima de la falsa y rancia retórica que describe a los filólogos como humildes obreros de las letras a servicio del lector.

Benozzo en la reseña de los libros de Lazzerini, se pone de su parte y explica bien sus motivos: la investigación de la académica es un antídoto potente contra la exagerada prevalencia de la forma, contra la idea que la identidad de las tradiciones no tiene nada que ver con la semántica, sino que se califica en manera esencial de las cuestiones formales.

Cuando se leen los textos que estudia Lazzerini se percibe siempre (algo que no hay que dar por descontado) la presencia de sombras, de personas de carne y hueso, y no otros textos gobernados por misteriosos mecanismos de autogeneración textual.

Benozzo señala con insistencia como el mismo concepto de intertextualidad, actualmente, está ampliamente malinterpretado en los términos de una crítica clásica y estéril de las fuentes sometida a una simple renovación terminológica. En estos dos libros la intertextualidad es lo que tiene que ser: no una cadena de citas de textos a otros textos, sino una intersección de contextos, que resulta evidente gracias a precisas señales textuales. El procedimiento, en un cierto momento desaparece, para poder iluminar todo aquello que en caso contrario no notaríamos.

Además Lazzerini no se refiere, cuando habla de maestro, al conocido Gianfranco Contini, desmejorado sobre todo por su gran número de arrogantes secuaces que pueblan el “Giardino dei finti Contini” (expresión acuñada por Clemente Mazzotta), sino a Erich Auerbach. El hecho de declarar su opción metodológica es importante, sobre todo si tenemos en cuenta que Lazzerini es una de las mejores estudiantes de Contini, y de esta manera hace justicia y honor a su maestro como portavoz de un pensamiento libre y no del método “continiano” en serie.

Benozzo, como he dicho antes, enumera una serie de razones por las que se pone de parte de la estudiosa en un momento crítico en el que las polémicas parecen proliferar sobre todo en Italia, también entre quien forma parte de escuelas no italianas. Pero lo que más llama la atención es la convergencia de ambos hacia una vis polémica que les une y que no es para nada estéril, al contrario es extremadamente estimulante.

Benozzo se pone de parte de Lazzerini porque no está de acuerdo con ella en algunos puntos, y para él es una sensación nueva y gratificante la de poder confrontarse sobre hechos y opiniones. Generalmente se discute sobre la legitimidad de un método y no sobre sus posibles resultados. Lazzerini es para Benozzo una estudiosa que pudiendo elegir entre ser un agente del Imperio o un defensor de la disensión elige con orgullo la segunda posibilidad.

II. La dama como *Metáfora de la Sabiduría* y como epifanía folclórica

Se trata de afirmaciones fuertes que merecen ser tomadas en consideración también sobre otros temas diferentes de aquellos por las que se han hecho: como quando en el primer capítulo de los trovadores y la sabidurías, titulado trovadores y poetas del Stil nuovo según Auerbach: la lírica de las élites intelectuales, Lazzerini ofrece una interpretación, bastante convincente, en sentido figural-biblico de las canciones de Jaufre Rudel, un análisis que “funciona” tanto en el examen de los detalles (elementos lexicales con específicas referencias figurativas) como en el planteamiento de toda la estructura del canto (la tierra lejana, la peregrinación, la enfermedad).

En la fisionomía proteiforme de la dama deseada en el romance lírico, que forma parte de ese juego elegórico que une con sutiles y maliciosos entrelazamientos alusivos, textos sagrado y poesía vulgar (p. 36), conviven la imagen de la dama como metáfora de la Escritura, como alegoría de la Sabiduría y como epifanía folclórica. Experta de hadas, de Señoras de los animales, Lazzerini ciertamente no niega esta evidencia, aunque tiende a colocar las hadas en la prehistoria. La hada celta, según ella, sobrevive en la edad media sólo en la medida en que san Agustín acepta disfrazarla de Sabiduría: la mayor o menor continuidades con tradiciones paganas subterráneas es posible gracias a la alegoría cristiana, que da forma, al final, a una “domna philosophique” (este es también el título del décimo capítulo de los trovadores y la sabiduría).

Fassò (2015: 144) ha señalado cómo, debido al hecho de estar acostumbrados a un uso trivializado del verbo adorar (“yo adoro Dostoevskij”, “yo adoro los helados...”), nos cuesta darnos cuenta de que a principios del siglo XII el verbo se usaba con su sentido original. Se puede adorar sólo una creatura sobrenatural: la dama por lo tanto, o la Sabiduría que representa, que no puede no descender de las hadas de la tradición céltica!

Como siempre sucede en la compleja relación cultural entre presa y predador, se acaba por no saber quién encarna la primera de las dos funciones y quién la segunda: para

combatir el propio enemigo pagano, la Sabiduría, a su pesar, tiene que encarnar su fisonomía. Y cuando sucede esto dejamos de encontrarnos fuera de la relación entre prehistoria e historia, y hemos entrado en una memoria compartida. El hada no es simplemente la presa devorada/absorbida y recreada en sentido figurativo, sino que es el predador que sobrevive en la historia.

Por este motivo no se puede volver a poner en discusión la convivencia de los modelos.

III. *L'allegorismo 'cortese'*

Podemos continuar este discurso refiriéndonos a Lull. Y esto lo ha hecho Forgetta (2013). La estudiosa focaliza el discurso en la presencia de figuras alegóricas en el *Arbre de filosofia d'amor*, donde Lull se apropia de diferentes modelos y permite su convivencia de manera tal que no hay un modelo que devora otro: todos los modelos son devorados y devoran.

Lull tuvo la posibilidad de conocer las modas literarias parisinas y aprovechó los recursos metafóricos en la técnica de su método combinatorio: bellas imágenes de figuras alegóricas le sirvieron como soporte para su constante abstracción metafísica. La elaboración meticulosa de su sistema filosófico acabó por incidir también en la programación de las figuras que deberían haber hecho atractivos sus escritos. Se trata de dos modelos, el alegórico y el combinatorio, que se apoyan mutuamente.

El discurso de Forgetta es muy productivo, sobretodo en el ámbito literario porque finalmente supera el prejuicio de que las únicas obras literarias de Lull son las narrativas, *Blaquerna* y *Fèlix*, y sus poesías.

Lull sistema con rigor la alegoría y el simbolismo arbóreo, los conjuga juntos, incrementando el valor estético de su obra: de esta forma, después de haber determinado el fundamento teológico o filosófico al que se refiere, el autor y los destinatarios del texto se pueden dejar llevar por el más alto lirismo, que no huye de cierta narratividad.

Hasta aquí el artículo de la intelectual napoletana que trabaja en Sassari. Pero ¿qué hay detrás de este recorrido sino el de los trovadores que habían podido gozar de su sagesse para hacerla laica en un discurso poético extremadamente innovador?



Una forma laica sólamente aparente, según yo, si la abstracción del sistema cortés no excluye su extracción y desplazamiento de lo humano a lo divino, a través de su racionalización, gracias al sistema combinatorio de Llull; se trata paradójicamente de la racionalización de lo imaginario o la imaginariad de lo racional y por lo tanto la locura de la sagesse trovadóric...

IV. La matriz trovadóric

Emanuela Forgetta es muy consciente de la matriz trovadóric. Recorramos las etapas de su discurso.

- Todos sabemos que parte de la vida de Ramón Llull, antes de su conversión, la dedicó a la composición de lai y virolai y al indomable amor hacia el sexo femenino: “La bellea de les fembres és estada pestilència e tribulació de mos ulls”² afirma en el *Llibre de contemplació*. Es justo que se produce el cambio radical de su existencia, cuando esta creando una composición para la mujer amada. Es el año 1262 y Ramón tenía unos treinta años e se vio sorprendido por la aparición de Cristo, mientras intentaba dar forma poética a su delirio amoroso.

La aparición se repitió cuatro veces el día siguiente. De esta manera empieza su nueva vida, en la que, deja de lado “totes les superfluitats de vestidures, les quals ell acostumava d’aportar, vesti’s de l’hàbit molt honest e del pus gros drap que trobà”,³ y como Francisco de Asís, del cual quizás tenía un modelo en la vie de saint Alexis, y en la de Gioacchino da Fiore, abandonó la familia, la posición social y la riqueza para dedicarse completamente al servicio de Dios. Pero los ecos y sugerencias de este aprendizaje “cortés” permanecen también en su obra filosófico-teológica. Como en un título *Art abrenjada d’atobar veritat*, donde el trobar se refiere a ese arte poética experimentada en su juventud, y el hecho de que él siga expresándose con términos de los trovadores definiéndose, incluso después de su conversión, como “Joglar de ver amor e de ver valor”.⁴

Forgetta en su estudio intenta comprobar la persistencia de la experiencia lírico-cortés en la reflexión de Llull, en las formas de un alegorismo que orienta en profundidad algunos aspectos de su reflexión, y que sobretudo en un texto, el *Arbre de filosofia d’amor*, revela su familiaridad con motivos característicos de la literatura cortés, es decir, que bajo este punto de vista señala una proximidad ideal con otros dos textos

² RAMON LLULL, *Llibre de contemplació*, en *Obres essencials 1957-60*, II: 252.

³ RAMON LLULL, *Vida Coetània*, en *Obres essencials 1957-60*, I: 36.

⁴ RAMON LLULL, *Llibre d’Evast Aloma e Blanquerna*, Barcelona, ed. 62, 1962.

contemporáneos que representan la cima del alegorismo filosófico medieval, es decir el *Roman de la Rose*, de Guillaume de Lorris y Jean de Meung y el *Convivio* de Dante. El hecho de que en tres literaturas, y en el arco de pocas décadas, la investigación filosófica use las metáforas que les ofrece la tradición lírica, quizás sea algo más que una coincidencia y nos lleva a preguntarnos según qué paradigma epistemológico el deseo y sus peripecias psíquicas pueden llegar a ser modelos de comprensión en el nivel teórico más elevado.

Forgetta no quiere comparar los 'sistemas' de pensamiento subyacentes en las tres obras (de ellas, la francesa si no representa la fuente, representa al menos un importante punto de referencia para las otras dos),⁵ pero cree que en los tres casos el discurso del amor tiene la clara finalidad de acercar una especulación abstracta a la intimidad de la experiencia personal, que los líricos estaban desvelando y experimentando, con su exploración de los movimientos primarios de la psiche, lo que los médicos, por su parte, habían clasificado y descrito como amor hereos. Esta sistemática adopción del modelo nosográfico de la 'enfermedad de amor' acerca el texto de Llull a los otros dos, mostrándonos como el alegorismo 'cortés' puede funcionar como base/sistema conceptual para la más temerarias aventuras especulativas.

Ciertamente, le *Arbre de filosofia d'amor* está escrito bajo la influencia de una ley mecánica combinatoria y de la herencia de la primera formación cortés del autor, con su hermoso bagaje de metáforas y símbolos, tienen que adaptarse a las nuevas exigencias, aquellas dictadas por el deseo de ascesis hacia Dios y por lo tanto hacia la adquisición de la verdad: "Déus, ab vostra amor comensa l'*Arbre de filosofia d'amor*",⁶ Así empieza el texto. Michela Pereira nos sugiere que el lenguaje de Llull en el *Arbre de Filosofia d'amor* es un lenguaje enriquecido gracias a la narración alegórica y que presenta también interesantes convergencias con un importante escrito místico de esa época: Mirois de simples âmes de Margherita Porete.⁷ Conviven por lo tanto los dos modelos: el mecánico combinatorio y el cortés especulativo a través de metáforas y símbolos, de los que la tendencia a la ramificación nos lleva a la obra ya citada de San Agustín.

⁵ Dante conocía profundamente el *Roman*, y es muy probable que Ramón, que precisamente en París escribe *l'Arbre*, no lo conociera: "Fení Ramón aquest libre prés la sciutat de París, en l'any de MCCXC e VIII, en lo mes de oyturbre", leemos al final de su obra. Podríamos preguntarnos si Llull dominaba el francés, si así fuera nunca lo usó en sus escritos. Las lenguas que usó siempre fueron el latín, el árabe y el catalán.

⁶ RAMON LLULL, *Arbre de filosofia d'amor*, 1980, 2.

⁷ PEREIRA, 2008, 392.

Pero ahora encontramos una aportación de la cultura islámica, con la que Llull ya había entrado en contacto, en su Mallorca, recién reconquistada y repoblada, con problemas de integración probablemente menos graves de los que vivimos hoy en día, lo que nos hace surgir plantearnos la duda de que quizás los conquistados y repoblados seamos nosotros.

En unos apuntes escritos para el congreso sobre Ramón Llull (Nápoles 2016), Antonella Straface escribe que, solo a partir de la segunda mitad del siglo III/IX, el ismailismo se presenta como organización eficaz, dotado de una sofisticada estructura político-doctrinal. Conocidos en el mundo islámico como “gente de la enseñanza” (ahl al-ta’līm) o “de la nueva propaganda” (al-da’wa al-jadīda), los ismailitas profesaban una doctrina, raramente aprendida de forma completa y explícita, que atribuía significados alegóricos a los dogmas de la religión oficial. La alusión críptica que ellos usaban a nivel doctrinal, en honor al principio de “confidencialidad” (*kitmān*) y al uso de la “disimulación con fines defensivos” (*taqiyya*), preveía el recurrir a técnicas particulares, como la de *ḥisāb al-ḡummal* (tipo de alfabeto secreto que atribuía a cada letra un valor numérico).

V. La importancia que Llull da a la metáfora

Un poco de todo esto parece aflorar en la importancia que Llull da a la metáfora, no un simple retórico *ornatus*, sino una experiencia vital íntima, que orienta en lo más profundo el curso del pensamiento. No hay que olvidar que Llull tomó la decisión de emprender la redacción del *Arbre de Filosofia de Amor* debido al escaso éxito que su método había alcanzado entre el público de los intelectuales parisinos. El árbol es artificio que usa para representar los impulsos místicos y que contemporáneamente adornan el mismo árbol: este es el método típico de Llull para ordenar su pensamiento.⁸

Continuando con la lectura del prólogo vemos cómo el mismo Ramón nos explica los motivos que lo impulsaron a componer tal tratado. Con imágenes dignas de una novela cortés, Ramón se presenta inmerso en una dimensión casi maravillosa, el escenario que nos describe es el siguiente: un hermoso prado con un gran árbol en el centro y una fuente. El cuadro lo completa la presencia de una bella mujer llorando, que se ha cobijado a la sombra del gran árbol y la de un hombre que al verla siente curiosidad por entender algo más. La mujer representa la *Filosofia d'amor*; mientras el

⁸ CRUZ HERNÁNDEZ, 1977, 291.

hombre es el mismo Ramón Llull: un yo narrador que no quiere renunciar a ser también protagonista de su obra:⁹

“Ramon” dix la dona, “jo són apelada Filosofia d’amor, e planc e plor per so car he pocs amadors, e ma germana Filosofia de Saber n’à molts més que mi”.

Las preguntas apremian: ¿Cómo es posible que la *Filosofía de Saber* tenga más servidores que la otra? Y ¿por qué esto provoca la envidia de *Filosofía de amor*, a pesar de que se llamen hermanas? La explicación es la siguiente:¹⁰ los hombres una vez adentrados en una ciencia, se olvidan de la primera guía que les había mostrado el camino hasta ese momento, es decir el amor, y olvidar significa perder la capacidad de amar de manera pura e incondicional. En realidad, añade la señora en su desgarrador monólogo, el motivo de su desesperación no es en absoluto ni el orgullo ni la envidia, sino el hecho que “los demás homes d’est món no saben amar”, porque si fueran capaces por lo menos de amar en la misma medida en que son capaces de comprender, “per mi e per ma sor poria ésser tot lo món ordenat e en bon estament”.¹¹

La correlación con el escrito de Porete es evidente: *Filosofía de saber* y *Filosofía de Amor* están en íntima correlación con la pareja ciencia/amancia, y también, como figuras alegóricas, con dos personajes centrales del *Miroir* de Margherita Porete, *Entendement de Raison* e *Entendement d’Amour*, que a su vez recuerdan el *Intelecto de Amor* dantesco.¹² La doctrina lulliana hace suyas y fusiona las temáticas del ‘saber’ y del ‘amor’, símbolo de las obras que inauguran esta nueva etapa del pensamiento.

Jordi Rubió ha señalado en qué modo la estructura combinatoria del *Arbre de filosofia d’amor* choca contra el fluir constante, sin orden preciso y casi improvisado, de las transfiguradas imágenes que pululan su libro más conocido, el *Llibre de Amic e Amat* (ubicado dentro del *Blaquerna*, 1283), donde el impulso místico se nos propone repetidas veces con el mismo fervor, en el curso de la exposición mística del amor de Dios, una vez predomina la componente afectiva otra la sistemática.¹³

Cierto, en cuanto a la estructura, el *Arbre de filosofia d’amor* recuerda la del de mejor fortuna *Arbre de ciència* (1296-1297). En ambos recurre al símbolo del árbol, para

⁹ RAMON LLULL, *Arbre de filosofia d’amor* 1980, 18.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² PEREIRA, 2008, 394.

¹³ RUBIÓ I BALAGUER, 1985, 330.

exponer el contenido del Arte, con el deseo de hacerlo más accesible, más popular; pero, salvo esto las dos obras divergen: el *Arbre de filosofia d'amor* es más cercano a obras como el *Art amativa* o el *Llibre de Amic i Amat* o el *Llibre de Contemplació*, porque la intención primaria de Ramón no era la de escribir un tratado poético sobre el amor, sino un manual didáctico, no para ser leído lánguidamente por enamorados mundanos, sino para ser estudiado y comprendido en sus temas esenciales.¹⁴

Diferente es el discurso para el *Llibre de Amic i Amat*, donde la presencia de la componente heroica del amor, en la parte titulada *D'accidents d'amor*, hace que la obra sea más cercana al *Roman de la Rose*. Sobre esta parte del *Llibre* se puede hablar incluso de un cuento, en el que se narra la enfermedad de amor del amigo, la fuga y la prisión, el juicio y la condena a muerte, la confesión de amor, las últimas voluntades del testamento y su muerte y sepultura. Delicadas imágenes alegóricas aparecen en la descripción de la habitación donde el amigo yace enfermo.¹⁵

En una dimensión casi humana se presentan los dones d'amor, que en el texto representan las raíces del árbol simbólico, es decir los nueve principios divinos que van desde Bonea a Gloria: en la parte final del texto se preocupan de consolar a la dama de amor que llora la pérdida del propio amigo. La exhortación no es la de afligirse o desesperarse por la pérdida sino, al contrario, perseverar en la conquista de nuevos hombres capaces de amar de la misma manera absoluta que su defunto amigo le había enseñado. Bellísimo es el paso, digno de las más altas representaciones cortesanas, en el que elimina la frontera entre el personaje alegórico y el novelesco de la dama a consolar.

En cualquier caso el simbolismo fundamental del *Llibre* sigue siendo el árbol, que Llull, meticulosamente, secciona en siete partes: raíces, tronco, ramas, ramitas, hojas, flores y frutos. En el procedimiento combinatorio estas siete partes representan todas las instrucciones que hay que seguir, todos los procedimientos que hay que observar, para encaminarse hacia una forma original de amar, y por fin alcanzarla.

VI. La temática amorosa

Por lo tanto nos encontramos ante una obra mística, donde la dialéctica deriva de la lógica combinatoria del Art, pero también con una aplicación ya filtrada del *Ars Amativa*; en cualquier caso, se trata de una temática amorosa, desarrollada en un estilo y con una técnica de escritura bastante cercana a la de los trovadores y del *Roman de la*

¹⁴ RUBIÓ I BALAGUER, 1985, 333.

¹⁵ RAMON LLULL, *Arbre de filosofia d'amor*, 1980, 109.

Rose, mientras la estructura usa el esquema predilecto de Llull, el del árbol, sobre todo en el *Arbre de ciència*; el esquema lulliano presenta su funcionamiento a través de una serie de combinaciones posibles, como muestra el análisis de cada una de las partes del árbol símbolo, con sus funciones y su valor comprensivo. Forgetta aclara, en el discurso sobre esta segunda fase de su recorrido, que para Llull la bienaventuranza es fruto de amor, ya que Dios la ha creado para que la gocen eternamente los verdaderos amantes.

Ahora es posible hacerse todas las preguntas del Amic sobre el fruto de amor, para poder superarse y alcanzarlo. Los dones d'amor, es decir las 'raíces' del árbol, lo exhortan a dejarse interrogar por doncel d'amor (bonificar, magnificar, etc.) tanto sobre el amor como sobre el 'amado', para demostrar cuánto conoce ambos. Solo el 'amigo' concedor del buen amor y del propio 'amado' podrá recoger el fruto. Y tras juzgar su conocimiento, serán las 'raíces' las que, contentas después del exhaustivo examen, le permitirán la subida. Y así nos encontramos en la tercera etapa del recorrido de Forgetta.

El 'fruto de amor' coincide con una exposición de doctrinas teológicas, que van desde la creación, es decir desde la primacía del hacer sobre el ser, hasta la resurrección de la carne, es decir de visión beatífica.¹⁶ También las alabanzas cantadas por el novell amic, antes de llegar al fruto de amor, son una exposición, ahora filosófica, presentada a través del esquema del Art. En este momento es evidente la voluntad de una fusión entre enteniment y amor. Esto es lo que hace que Amico viva por languiments y muera por plaer. Es natural que el recorrido esté animado por dos impulsos contrastantes, uno que produce pensamientos, deseos y placeres; otro, lágrimas, sufrimientos y temores. Los trabajos para llegar al amor, los sufrimientos y los temores son recompensados por el consuelo y gozo que provoca la cercanía al Amado.

El proceso dialéctico de la mística lulliana se realiza a través del abandono de la voluntad y la completa transformación del sujeto, que una vez finalizada, genera un novell amic. Que alcanza el cúlmen de la experiencia mística con la 'vuelta' a la dimensión del sujeto con la finalidad de convertirse en mediador de la experiencia transformativa. Es decir, en esta experiencia, se manifiesta una anulación de los límites del sujeto y el nacimiento de un "multiplicarse de los amigos que la Dona d'Amor tendrá que nutrir". Y el amor por el Amado existe realmente, solamente cuando asume un carácter suprapersonal, que no está limitado en la individualidad del sujeto:

¹⁶ PEREIRA, 2008, 405.

ya en el prólogo, cuando anuncia a la *Filosofia d'amor* lo que pretende hacer, Ramón habla de otros muchos hombres que lo seguirán.

Incluso en un contexto tan delicado como la transición de amic a novell amic, son fundamentales las personificaciones alegóricas y las figuras del estilo cortés: el verdadero deseo de Llull es el conseguir una fusión entre *sciencia* y *amancia*. En su escenario cortés pacientemente construido 'Ramón' consuela la bela dona molt ornadament vestida que plorava, planya y se lamentaba de su dolorosa condición. Recordamos que la dona, es *Filosofia d'amor* y la dolorosa condición que le aflige es el hecho de que los hombres, en el proceso del conocimiento, se sienten más atraídos por su hermana, *Filosofia de saber*, que por ella. Ramón, después de haberla escuchado, le anuncia su propósito de hacer un Arbre d'amor, y le quiere dar el nombre de la dama y serà arbre on se contendrà art d'amar bé e esquivar mal. Se trata de otra composición suya que, junto al *Art amativa*, podrá contribuir a consolarla.

Llull nos introduce de esta manera en algunos conceptos básicos ya presentes en el *Art amativa* y a su vez tomados prestados del *Art inventiva*. Es así como el concepto de *sciència*, elaborado en el *Art inventiva*, y el de *amancia*, desarrollado en el *Art amativa*, encuentran su conjunción justo en el *Arbre de filosofia d'amor*.

Me parece que Forgetta se ha adentrado egregiamente en una silva portentosa, de lazzeriniana memoria, dentro de la cual se mueve con determinación, sin dejarse intimidar o desviar por la copresencia de otros modelos.

Conclusiones

Para concluir, añado solo que quizás valga la pena preguntarse hasta qué punto a Llull le ha sido útil ir a enseñar a París para entrar en contacto con las modas parisinas, si en 1283 el *Llibre de Amic e Amat* ya lo había escrito y se encontraba dentro de *Blaquerna*.

Cuando Llull está en París y experimenta el poco éxito que su método había encontrado entre los estudiosos parisinos, insiste y emprende la redacción del *Arbre de Filosofia de Amor*, donde no hace más que estructurar, confirmar, enriquecer y ordenar sus transfiguradas imágenes, las que pululaban en el precedente *Llibre de Amic e Amat*, donde ha propuesto numerosas veces el impulso místico con el mismo fervor. La novedad reside en el hecho que el *Arbre de filosofia d'amor* anticipa el más fortunado *Arbre de ciència* (1296-1297), donde Llull recurre también al símbolo del árbol, para exponer el contenido del Arte, con el deseo de hacerla más accesible, más popular,

pero, a parte de la forma exterior del árbol, las dos obras no nacen de la misma inspiración. La involución, en cuyo interior Llull permanece enredado ha comenzado. La locura sistemática, después de haber perdido el impulso literario, se convierte en un suicidio.

El árbol se pone por delante, pero ya no es el árbol del *Roman de la Rose*: ya no es un árbol cortés. El símbolo ha ocupado el lugar de la inspiración leteraria.

¿Hasta qué punto es diferente el recorrido que realiza Ausiàs March? Llull había elaborado una reescritura del juglar como joglar de ver amor e de ver valor, March se aleja de los trovadores, declarando, deixant de band l'estil de trobadors, para arribar a un vuelco de su credo y a una muerte definitiva, una vez acabado el deseo.¹⁷

Bibliografia

BENOZZO, Francesco. "Rec. a Lucia Lazzerini, Silva portentosa. Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento [Modena, Mucchi, 2010]; ed., Les troubadours et la sagesse. Pour une relecture de la lyrique occitane du Moyen Âge à la lumière des quatre sens de l'Écriture et du concept de figura". In: *Quaderni di Filologia Romanza* 23 (2016): 303-309.

CRUZ HERNÁNDEZ, Miguel. *El pensamiento de Ramón Llull*. Valencia: Fundacion Juan March / Editorial Castalia, 1977.

FASSÓ, Andrea. "Gli studi trobadorici oggi. Una messa a punto un secolo dopo Piero Misciattelli". In: *Bollettino Dantesco per il settimo centenario* 4 (2015): 83-119.

FORGETTA, Emanuela. "Ramón Llull: l'allegorismo 'cortese' nell'Arbre de filosofia d'amor". In: *Quaderns d'Italia* 18 (2013): 181-200.

¹⁷ Lazzerini (2017) subrayó cómo reanudar el texto lulliano e indicar sus convergencias con canciones famosas en *oc*, también significa repensar la poesía trobástica a la luz, no de la dicotomía rígida / sagrada usual (toda moderna y extraña a la forma mentis medieval), sino un juego sutil de metáforas y arte alusivo que implica los dos significados del amor, bien enraizado en la tradición eclesiástica y la exégesis mística. Tal vez sería mejor dejar de lado la categoría improductiva del amor cortesano para proponer un análisis "abierto" y problemático del texto del trovador, resaltando la ambigüedad que en la gran mayoría de los casos rodea al referente del objeto del amor, genéricamente llamado *amor, domna, midons*: un objeto enigmático en el centro de una invención que, con gran inteligencia poética y "sapiencial", ha dado vida a un modelo potencialmente polisémico, aplicable a entidades muy diferentes (Sabiduría - Cristo, la Jerusalén terrestre y celestial, la Iglesia Cátara, la La Virgen María en el lado religioso, todas las damas hermosas y nobles en el lado profano). Existe, con Llull, una diferencia sustancial: los trovadores generalmente no ofrecen las claves para una interpretación u otra; el Maiorchino en cambio, basándose en su propio repertorio, declara explícitamente la identidad de su amada.

- LAZZERINI, Lucia. *Les troubadours et la sagesse. Pour une relecture de la lyrique occitane du Moyen Âge à la lumière des quatre sens de l'Écriture et du concept de figura*. Ventadour: Cahiers de Carrefour Ventadour, 2013.
- LAZZERINI, Lucia. "Llull e i trovatori: amore, saggezza e follia". In: *eHumanista/IVITRA 11* (2017): 72-88. Internet, http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ivitra/volume11/1.7.%20Lazzerini.pdf.
- RAMON LLULL. *Obres essencials*. Barcelona: Selecta, 1957-60.
- RAMON LLULL. *Llibre d'Evast Aloma e Blanquerna*. Barcelona: ed. 62, 1962.
- RAMON LLULL. *Arbre de filosofia d'amor* (ed. Gret Schib), Barcelona: Barcino, 1980.
- MARROU, Henri-Irénée. *I Trovatori*. Milano: Jaka Book, 1983 (1ª ed. en francés 1971).
- PEREIRA, Michela. "La sapienza dell'amore: motivi comuni e sviluppi diversi nell'Ars *amativa boni* e nell'Arbor *philosophiae amoris*". Alessandro Musco, Marta M.M. Romano (ed.). *Il mediterraneo del '300: Raimondo Lullo e Federico III d'Aragona, re di Sicilia. Omaggio a Fernando Domínguez Reboiras*. Turnhout: Brepols ("Subsidia Lulliana" 3), 2008.
- RUBIÓ I BALAGUER, Jordi. *Ramón Llull i el lul·lisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985.