

“MAS CAVALLER QUI D'AÇÒ FA LO CONTRARI”. UNA LECTURA DEL TRACTAT LULLIÀ SOBRE LA CAVALLERIA

(Primera part)

Joanot Martorell és potser qui més clarament ha posat de manifest l'atractiu que exerceix el pròleg del *Llibre de l'orde de cavalleria*; em refereixo, és clar, a les dues refoses que en va fer, al *Guillem de Varoich* i al *Tirant*.

Es tracta d'una de les primeres mostres de narració de caire literari que trobem en la producció lulliana: un bell inici, simple i ben construït sense dobles sentits, deslligat de cap altra acció més àmplia i sense un propòsit didàctic o doctrinal, immediat almenys. Aquestes són algunes de les característiques que l'han fet i el fan atractiu al lector modern. Diversos estudiosos contemporanis, però, han expressat el seu desencís pel contrast que experimenta aquest mateix lector en passar del pròleg a la resta de l'obra (potser, amb la sola excepció de la part cinquena).¹

La pretensió de l'estudi que segueix aquestes ratlles és fer una lectura global del *Llibre de l'orde de cavalleria*, en el seu context; en un doble context evident: el de la realitat cavalleresca de final del segle XIII i el de l'obra i el pensament de Lull. Es presenta dividit en dues parts; en la primera estudiaré les formes literàries del llibre; en la segona, el concepte de cavalleria que es desprèn de la resta de l'obra, sovint tan incompresa. Dur a terme aquesta lectura crítica vol dir, no obstant això, preguntar-se per la coherència i el sentit del llibre sencer i, en definitiva, per la capacitat del beat de comprendre la realitat en què vivia i de fer-ne una projecció intel·ligent i raonable. Com ha dit J. N. Hillgarth:

On a souvent représenté Lulle comme étant détaché du contexte historique où il devait vivre, comme un reveur qui proposait des

¹ Veg. la nota 37.

idéaux impossibles et archaïques. On pourrait ainsi le rejeter comme ... utopiste et se dispenser de lire ses multiples écrits. Je crois que c'est une explication trop facile de l'homme et de l'oeuvre.

Je pense qu'on peut démontrer que Lulle était parfaitement capable de comprendre les réalités du monde où il vivait.²

I. L'expressió literària al llibre de l'orde de cavalleria

I.1. *L'esquema literari inicial: el pròleg*

El pròleg s'inicia amb la presentació de la vida de l'ermità; l'arrancada ens fa pensar que ens trobem amb un de tants *exempla* lullians. Així que hem llegit sencera aquesta narració ens adonem, tanmateix, que Llull no hi ha inclòs cap moralitat ni cap ensenyament; no hi ha sentit figurat, ni finalitat doctrinal immediata. És més, el relat no és una narració tancada, sinó un episodi de la vida de l'ermità i de l'escuder que podria formar part d'una narració més llarga. De fet, així ho va entendre Joanot Martorell en desenrotllar els dos extrems del relat lulljà.

Tota la història anterior del vell cavaller-ermità se sintetitza en una única oració composta:

En una terra s'esdevench que hun savi cavayler qui longament hac mantengut l'orde de cavaylaria en la noblesa e força de son alt coratge, e saviesa e ventura l'agren mantengut en la honor de cavaylaria en guerres e en torneigs, en assauts e en batayles, elegí vida ermitana con viu que sos dies eren breus e natura li defaylia per veylesa a usar d'armes.³

Després d'una breu indicació sobre com el cavaller abandonà els seus béns ("desemparà sos heretatges"), l'acció es trasllada "en hun boscatge gran", que és on realment succeeix l'episodi.

El bosc és una realitat ambivalent a la història cultural d'Occident.⁴ D'entre els significats que com a realitat imaginària el món medieval li ha atribuït, Llull el presenta ara, en primer lloc, com a marge natural de

² J. Hillgarth, "Raymond Lulle et l'utopie", *EL* 25 (1981-3), 175-185, p. 176.

³ Cito segons l'edició crítica preparada per qui signa aquestes ratlles, *ENC* (Barcelona, 1988). El fragment és del segon paràgraf del pròleg. A les pròximes citacions del *Llibre de l'orde de cavalleria*, es dona entre parèntesis quadrats la part en què es troba el fragment (en xifres romanes; Pr. si es tracta del pròleg) i a continuació el paràgraf (en xifres aràbigues).

⁴ Veg. J. Le Goff, "Le désert-forêt dans l'Occident médiéval", a *L'imaginaire médiéval* (París, 1985), pp. 59-75.

la societat: es contraposa a la societat organitzada. En segon lloc, 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 allò que és sagrat.⁵ Però l'ermità és aquell que ha trobat part de la saviesa perquè hi ha dedicat tota la vida (ja és vell) a través de l'ascesi i la contemplació; mentre que el cavaller és un jove, molts cops en procés d'iniciació a la cavalleria i a la vida.

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*.⁶ 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 eremita;⁷ a partir d'aquest episodi, la relació entre ermità i cavaller esdevé fonamental a la literatura cavalleresca. Els cavallers del Graal dialoguen amb ermitans i monjos (sovint cistercencs) que troben al cor del bosc. En els que correntment anomenem *romans* del cicle del Graal, apareixen molts ermitans que, de joves, han estat grans cavallers; afirma J. Frappier:

A quoi d'évident pourrait correspondre la mention répétée que ces ermites sont des gentilshommes et d'anciens chevaliers, si ce n'est au désir d'incliner le plus possible les valeurs religieuses au profit de la chevalerie?⁸

El relat que presenta Llull es desenrotlla en aquest marc, es relaciona amb una tradició literària portadora d'una ideologia cavalleresca determinada. El receptor pot reconèixer immediatament el motiu del savi cavaller-ermità, instructor del jove cavaller, i la tradició i el concepte que s'hi associen. Llull coneix, si més no, la tradició del motiu i s'hi refereix.

En el tercer paràgraf del pròleg, ens aproximem al món del cavaller en el seu eremitatge que ens confirma que el bosc no és un paratge in-

⁵ "[...] on peut aussi accorder quelque importance à un parallélisme psychologique entre la vie solitaire de l'ermite et l'aventure individuelle du chevalier, car tous deux, à l'écart du siècle, sont en quête d'une plus haute perfection." J. Frappier, "Le Graal et la chevalerie", *Romania* 75 (1954), p. 201.

⁶ Vegeu, per exemple, el cas d'una dona que acut a l'ermità Blaquerna acompanyada per Fèlix; R. Llull, *Llibre de Meravelles*, ENC, I, 80 i ss.

⁷ Chretien de Troyes, *Li contes del Graal* (Barcelona, 1985), vv. 6217-6518.

⁸ J. Frappier, "Le Graal et la chevalerie", a *Romania* 75 (1954), p. 202; a les pàgines que segueixen l'estudiós francès fa un inventari dels ermitans que havien estat cavallers al cicle del Graal.

hòspit (ja al segon paràgraf se'ns havia dit "e en hun boscatge gran, aondós d'aygües e d'arbres fructuosos, féu sa habitació e fogí al món"), sinó un *locus amoenus*. Aquest és un tipus gens infreqüent del motiu, que s'oposa al bosc perillós i diabòlic.⁹

El "paratge deliciós" que descriu Llull inclou tots els elements indispensables de la tradició clàssica: prat, arbre, font.¹⁰ 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 *continuïtat de l'ésser*.¹¹

Per al beat, com és ben conegut, *rhetoricus ornat cum voce significativa* i, per tant, és inútil de desfer-se en paraules, amb una *amplificatio* del motiu. El motiu expressa aquest màxim de bellesa a què poden atènyer la imaginació i els sentits, i això és suficient:

En ·i· beyl prat hac ·i· arbre molt gran, tot carragat de fruyt, on lo cavayler vivia en aquell afforest. Dessots aquell arbre hac ·i·^a fontana molt beyla e clara, de la qual era abundós lo prat e ls arbres qui li eren entorn. [Pr. 3]

L'arbre té un relleu especial entre els elements que conformen el motiu; es tracta d'un símbol que excel·leix en el pensament lullia; Miguel Cruz ha definit tres vessants en la simbologia de l'arbre en Llull, 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.¹²

Queda clar, per tant, que Llull no utilitza de forma automàtica i buida de sentit el motiu del *locus amoenus*, que era un *topos* literari. Des de la perspectiva de la seva obra i del seu pensament, té un doble sentit, retòric i simbòlic; a més, en aquest pròleg, el motiu té una funció en l'estructura de la narració, a la qual em referiré a continuació.

El quart paràgraf introdueix l'acció que s'ha de desenvolupar. El canvi respecte als dos paràgrafs immediatament anteriors ve marcat per la de-

⁹ Vegeu-ne exemples al treball de J. Le Goff, ob. cit., p. 63.

¹⁰ Veg. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, cito segons la versió en llengua castellana (Madrid, 1984^a), I, p. 280.

¹¹ Veg. L. Badia, "Et hoc patet per regulam C", *Quaderns Crema* 7 (1983).

¹² M. Cruz, *El pensamiento de Ramon Llull* (Madrid, 1977), pp. 125-144.

terminació amb què comença: “en aquell temps”; però, sobretot, pel canvi que introdueix la frase “en la entrada del gran ivern”. Per la primera de les frases, sabem que el relat se centrarà tot seguit en el cor de la qüestió. Per la segona, s'introdueix un canvi conceptual i estètic: el gran hivern s'oposa al *locus amoenus*; en la concepció estètica de Lull, l'oposició és evident: l'hivern significa corrupció, no regeneració. Adonem-nos que aquest contrast és un hàbil recurs d'economia narrativa ja que, en pocs mots, es modifica el temps i també l'espai de l'acció (els canvis implícits que podem suposar en el paisatge), se'ns porta del general al concret i determinat, i deixa llest l'escenari per a l'objecte del relat.

En aquest mateix quart paràgraf, Lull construeix els dos plans de la realitat que l'atzar ha de reunir: un escuder es dirigeix cap a les corts que un rei “molt noble, e de bones custumes bé habundós” ha convocat, però s'adorm; al mateix temps, l'ermità va cap a la font:

[...] hun assaut scuder, tot sol, en son palafre cavalcant, enava a la cort per ésser adobat a noveyl cavayler; on, per lo trebayl que hac sostengut de son cavalcar, dementre que enava en son palafre, adormís; e en aquella hora, lo cavayler qui en la forest fahia sa penitència ffon ve[n]gut a la ffont contemplar Déu e menysprear la vanitat de aquest món, segons que cascun jorn havia acostumat.
[Pr. 4]

Ja tenim els dos plans en paral·lel destinats a confluïr.

El motiu de l'escuder endormiscat i endut a l'atzar pel cavall prové d'una tradició literària que es remunta almenys a Guilhem de Peitieu.¹³ El cavaller en aquestes circumstàncies es posa a disposició de la bèstia, que el condueix allà on vol. Així ho expressa, per exemple, el *roman* provençal de *Jaufré* (més o menys, contemporani de l'opuscle lullian), l'heroi del qual passa per una experiència semblant:

Tal son a c'ades va durment
E ades sai e lai volven,
C'ades a paor de caser [...]
Mas lai on lo caval lo mena¹⁴

¹³ Em refereixo, és clar, al seu poema “Farai un vers de dreit nien”. M. de Riquer, *Los trovadores*, I (Barcelona, 1983²), fa un breu resum de la història del motiu trobadoresc que es trasllada de seguida al *roman courtois*; entre les obres que cita hi ha el *Llibre de l'orde de cavalleria* (p. 113). Riquer assenyala que, des de començament del segle XII, els arçons de les selles són el suficientment alts com per a què, si el cavall va al pas, el genet s'hi pugui adormir, arrepentant-s'hi.

¹⁴ Citat per *Ibid.*, p. 113.

En aquest cas, el cavall, com a força instintiva i material, inconscient, domina el cavaller, força espiritual i racional. El motiu, per tant, expressa l'errar, el cavalcar conduït per l'ànima irracional, en conseqüència l'entrada en l'aventura. El tema es relaciona amb el del cavaller que es deixa portar pel seu cavall, per la sort, en començar la recerca de l'aventura. Els *romans courtois* n'estan plens d'episodis com aquest.¹⁵

Llull recull el motiu. Només l'atzar podia conduir el jove escuder fins al cavaller, ja que, en el cas que ens ocupa, hi ha un camí i un objectiu fixats d'antuvi; l'atzar s'identifica amb el cavall. Tanmateix, si ens referim a Llull, podem parlar d'atzar? Certament no; hem de parlar, amb més propietat, de la Providència, que és qui propicia l'encontre dels dos personatges.¹⁶

Llull continua narrant l'episodi amb una gran precisió:

Dementre que l'escuder cavalcava enaxí, son palafre exí del camí e mès-se per lo boscatge e enà tant là hon li plac per lo boscatge [...] [*Pr.* 5]

El cavall abandona el camí que ha fixat l'escuder i el condueix al bosc, l'espai indubtable de l'aventura; així ho expressa J. Le Goff:

Mais, c'est surtout dans la littérature courtoise que la forêt va jouer un rôle matériel (dans l'intrigue) et symbolique capital. Elle est au coeur de l'aventure chevaleresque, ou plutôt celle-ci y trouve son lieu d'élection.¹⁷

Vull fer notar, però, que em sembla evident que Llull no expressa, en l'ús de tots aquests motius que he assenyalat, la simbologia profunda que se'ls pot atribuir en un *roman*. Per exemple, és evident que no tenim suficients elements en el relat com per dir que l'escuder està en un procés de recerca de la seva identitat, com ho està Perceval, per exemple; això

¹⁵ Diu Giovanni Allegra: "Va poi detto di passata, che el motivo del Vegliardo che vive romito in una specie di Eden, nel quale entra lo Scudiero semiadormentato, è uno dei luoghi costanti della letteratura cavalleresca. Si ricordino, ad es., i romanzi del ciclo di Ugo d'Alvernia, in cui Guerin meschino viene descritto nell'atto di penetrare inconsciente nel giardino incantato del Prete Gianni, dal quale riceve appunto sette doni, o sette virtù, ovvero, sette gradi dell'ascesa cavalleresca." Vegeu la seva edició de R. Lullo, *Il Libro dell'Ordine della Cavalleria* (Carmagnola, 1983), p. 54, nota 2. Com se sap, en el *roman*, cavalcar a l'atzar, errar, introdueix l'aventura, entesa com allò que perfà l'heroi, el perfecciona moralment en un procés de recerca de la seva pròpia identitat.

¹⁶ E. Köhler, *L'aventure chevaleresque* (Paris, 1974), p. 93, ho expressa com segueix: "Les voies de Dieu et l'aventure se sont tellement rapprochés qu'elles se confondent dans la «providence» qui met sur le même plan le cheminement du chevalier vers la purification et les actes accomplis en vue de rétablir un ordre agréable à Dieu et qui a été troublé."

¹⁷ J. Le Goff, ob. cit., p. 70.

no obstant, és innegable que la trobada amb el cavaller serà una fita decisiva en la seva formació. El bosc és l'espai de l'aventura, hem dit; en aquest cas l'aventura es redueix a un fet extraordinari pel que té de fortuït, o de providencial. El cavall és una força instintiva que juga un paper important en el procés d'iniciació; aquí el cavall és el conductor de l'escuder fins al cavaller, i prou. Etc. El fet realment remarcable és que Llull faci servir aquests motius novellescós.¹⁸

En el cinquè paràgraf a què em referia, Llull precisa encara més la narració, sobretot, amb la descripció dels moviments dels protagonistes:

[...] son palafre exí del camí e mès-se per lo boscatge, e enà tant là hon li plac per lo boscatge, tro esdevenç en la fontana hon lo cavayler stava en oració. Lo cavayler, qui viu venir l'escuder, lexà sa oració e assec-se en lo bel prat, a la ombra de l'arbre, e començà a legir a ·i· libre que tenia en sa fauda. Lo palafre, con fo a la font bec de l'aygua; e l'escuder, qui sentí en durment que son palafre no's movia, despertà's e viu denant si lo cavayler [...] [Pr. 5]

Curiosament, Llull presenta d'altres ermitans llegint un llibre, quan apareix un altre personatge en l'escena, sobretot al *Llibre de meravelles* (l'ermità Blaquerna, per exemple); sens dubte, es tracta d'un signe de saviesa. En aquest cas, el llibre que llegeix l'ermità és el mateix *Llibre de l'orde de cavalleria*.

La descripció de l'ermità-cavaller, que segueix a continuació, és bastant més detallada, per exemple, que qualsevol de les dels nombrosos ermitans de l'esmentat *Llibre de meravelles*. Una descripció arquètipa

¹⁸ Em sembla errònia completament la interpretació de G. Genovart, "El Cavaller i el Vell Savi", *Estudis Baleàrics* 4 (Palma, 1982). Genovart aplica al *Llibre de l'orde de cavalleria* l'anàlisi psicoanalítica tal i com s'ha aplicat als contes tradicionals: "L'encontre d'un jove heroï itinerant amb l'ancià o vell savi que trobam, brufat de referències simbòliques, dins la literatura popular, apareix, amb la mateixa significació profunda que presenta dins el conte de fades, a una de les pàgines més arcaiques i belles de la nostra literatura culta."

L'estudi treu de context el pròleg de l'opuscle lullian: en fa una lectura sense tenir en compte la resta del llibre, les intencions de l'autor, l'obra de Llull en general, ni la seva posició en les literatures romàniques medievals. Les conclusions a què arriba l'autor són d'allò més pintoresques; per exemple: "En el pròleg del *Llibre de l'Orde de Cavalleria* s'expressa amb el millenari llenguatge dels símbols aquest fet fonamental: cal morir a la vida passada per a assolir l'ideal d'existència a què s'aspira, cal que muira l'escuder perquè neixi un novell cavaller."

Fer una interpretació simbòlica de tipus psicoanalític, mecànica i aïllada, d'una obra és fàcil i els resultats solen ser espectaculars. L'anàlisi simbòlica de la literatura és, però, una altra cosa; no es pot aplicar a la literatura medieval sense més ni més, ignorant la inflexió que representa el segle XIII i la generalització del discurs allegòric per a la història de la mentalitat simbòlica.

de l'home vell, de llargs cabells blancs, signe de saviesa, però, alhora, amagrit per la penitència, signe de santedat.

L'acció paral·lela es completa amb la mútua sorpresa:

Molt se meraveylà la ·i· de l'altre, car lo cavayler avia longament stat en son ermitatge, en lo qual no avia nuyl hom vist depuys que hac desemparat lo món e's lexà de portar armas; e l'escuder se maraveylà fortment con era esdevengut en aquell loch. [Pr. 5]

El diàleg que s'estableix entre els dos personatges es desenrotlla gradualment: inclou una breu presentació, una explicació de les circumstàncies del viatge de l'escuder, fins a centrar-se en el tema de la cavalleria, com per atzar:

On, per aysò, jo vag a aquella cort per ésser noveyl cavayler; e mon palafre, dementre que jo m'adormia per lo trebayl que he aüt de les grans jornades, à'm amenat en aquest loch.

Con lo cavayler ausí parlar de cavayleria e remenbrà l'orda de cavayleria e so que y pertany a cavayler, adoncs gità ·i· suspir e entrà en consirer menbrant en lo honrament en lo qual cavayleria lo avia longament mantengut. Dementre que lo cavayler cogitava enaxí, l'escuder demenà al cavayler de què era son consirer. Lo cavayler dix [...] [Pr. 6-7]

En d'altres ocasions, com al *Llibre de meravelles*, la relació entre l'ermità i la persona que li consulta és més esquemàtica.

Però, la instrucció, l'escuder no la rebrà directament del cavaller, com hom podria esperar, sinó del llibre que el cavaller llegia. A través de l'opuscle (que el lector troba a continuació) l'escuder coneix què és l'orde de cavalleria. De fet, el tractat podia haver tingut, tot ell, una forma dialogada, entre els dos personatges, com el mateix *Llibre de meravelles*.

Aquesta intervenció fonamental del llibre implica una valoració especial d'aquest objecte com a difusor de la veritat. Fins al segle XII, el Llibre, per excel·lència, imatge de l'univers, transmissor de la veritat, havia estat només la Bíblia; això canvia al XIII i aquesta apreciació és generalitza; precisament Llull demostra una aguda consciència del valor dels seus llibres, com a objectes i com a continents d'una doctrina d'origen diví.

El penúltim paràgraf resol el problema de la difusió i de la transmissió del llibre, preocupacions constants en Llull:

[...] on, con aquest libre sie fet per retornar la devoció e la leyaltat e l'ordonament que cavayler deu aver en tenir son orde, per aysò,

bel fil, portats-vos aquest libre a la cort hon enats e mostrats-lo a tots aquells qui volen ésser cavalers novells; gardats-lo, car lo tenits, si amats l'orde de cavaylaria; [...] [Pr. 11]

I, al darrer paràgraf,

E sàviament e ordonada donà e representà aquest libre al molt noble rey e a tota la gran cort; e sofferí que tot cavayler qui am ésser en orda de cavallaria lo pusque translatar, per ço que a les vagades liga e recort l'orda de cavaylaria.

Podem relacionar la intenció del pròleg del *Llibre de l'orde de cavalleria* amb el conegut concepte retòric que Llull mateix expressa a la *Doctrina pueril*:

Si tu, fill, vols parlar per retòrica, dóna bels exemplis de beles coses al comensament de tes paraules; e la mellor matèria de tes paraules sia a la fi, per so que leix atalentament d'oïr en lo coratge d'aquels qui t'oïran.¹⁹

Llull construeix aquest relat tenint en compte una tradició i uns motius novellescós provinents del *roman courtois* francès, especialment dels *romans* del cicle del Graal. Si col·loca aquesta narració a l'inici per captar l'atenció del lector, o de l'oïent, i si aquesta s'insereix en una tradició literària determinada, és perquè, en escriure, el beat pensa també en un grup determinat de receptors, indubtablement els homes relacionats d'alguna manera amb la cavalleria.

1.2. *L'aplicació de l'allegoria: una innovació literària*

Amb el mot *allegoria* designem un tipus de discurs en què es proposa alhora un sentit literal i un de figurat; aquest discurs té un caràcter racional pel qual es desxifra el significat profund d'una història, d'un text o d'un signe. Seguint la terminologia d'Hug de sant Víctor podem dir que en el discurs allegòric diferenciem una *littera*, forma sintàctica del text, un *sensus* o sentit literal i una *sententia* o sentit figurat.

Ara bé, cal remarcar que a l'Edat Mitjana, la relació entre signe i significat es dóna de diverses maneres. En distingirem tres, que em semblen bàsiques: el simbolisme, l'allegoria i la representació figurat.

¹⁹ ENC, p. 170.

Es tracta de modes diversos i, fins i tot, oposats. Aquests tres conceptes, però, han estat confosos amb massa freqüència; per això en sembla que val la pena de dedicar un breu espai a precisar aquestes idees. Un passatge del *Diccionario de símbolos* de J. E. Cirlot ens ofereix una bona definició del simbolisme:

Este lenguaje de imágenes y de emociones, basado en una condensación expresiva y precisa, que habla de las verdades trascendentes exteriores al hombre (orden cósmico) e interiores (pensamiento, orden moral, evolución anímica, destino del alma), presenta una condición, según Schneider, que extrema su dinamismo y le confiere indudable carácter dramático. Efectivamente, la esencia del símbolo consiste en poder exponer simultáneamente los varios aspectos (tesis y antítesis) de la idea que expresa.²⁰

L'allegoria estableix una relació unívoca entre el signe i la realitat que aquest representa: ofereix una clau per a la interpretació del signe, desxifra una història. En canvi, el símbol té una interpretació polivalent; de fet, el símbol no necessita cap mena de descodificació (som nosaltres, els homes moderns, que hem perdut, a nivell conscient, aquesta capacitat de pensar en imatges). El símbol és una realitat dinàmica, carregada de valors emocionals i ideals que fuig de la determinació.

L'allégorie se fonde sur une propriété du langage; le symbole implique, au moins fictivement, une propriété des êtres. L'allégorie transforme un nom commun, désignant quelque espèce naturelle ou rationnelle, en un nom autodéterminé qui renvoie, à la manière d'un prénom, au sujet d'actions réelles. Le symbole suppose une conception des choses mêmes. L'allégorie repose ainsi sur la volonté du poète, et ne parle qu'en vertu de l'intention de celui-ci. Elle tend à se constituer, de façon virtuelle, en science, alors que le symbole relève d'un art.²¹

El simbolisme és un complex sistema de relacions que lliga el món físic i el metafísic. L'allegoria és un signe d'una abstracció. La representació figural relaciona dos fets o dos sers reals, històrics:

Figural interpretation establishes a connection between two events or persons, the first of which signifies not only itself but also the

²⁰ J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona, 1982^o), p. 30. Cirlot es refereix a l'obra de M. Schneider, *La danza de espadas y la tarantela* (Barcelona, 1948).

²¹ P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale* (París, 1972), p. 128.

second, while the second encompasses or fulfills the first. The two poles of the figure are separate in time, but both, being real events or figures are within time, within the stream of historical life. Only the understanding of the two persons or events is a spiritual act, but this spiritual act deals with concrete events whether past, present, or future, and not with concepts or abstractions.²²

Els esdeveniments i les persones de l'Antic Testament, de la història d'Israel, són una *prefiguració* del Nou Testament, de la vinguda del Crist. La interpretació figural forma part de la doctrina de la pluralitat de sentits de l'Escriptura; una gran part de la confusió que hi ha entre *allegoria* i *figuració* prové precisament del fet que amb el terme *sensus allegoricus* s'ha designat el mateix sentit figural o, fins i tot, el conjunt dels significats de l'Escriptura.

Ja que en la interpretació figural una cosa representa una altra, podem dir que ens trobem amb un tipus d'allegoria, en un sentit ample del terme, però no pròpiament; la diferència rau en la historicitat tant del signe com del significat en la figuració, mentre que en l'allegoria el signe real representa una abstracció i mai un esdeveniment definit i històric.²³ La representació figural també va ser aplicada fora de l'àmbit sagrat o religiós (Perceval com a prefiguració de Galaad, per exemple).

Aquests tres conceptes, tanmateix, tenen un element comú en la seva base: l'analogia. Efectivament, en els tres nivells, la relació entre les dues realitats (inferior i superior; signe i significat; figura i acompliment) es dona per similitud i per algun element comú. Hi ha una analogia simbòlica entre desenterrar una cosa i desembeinar una espasa (revelar, treure a la llum); entre Moisés, conductor del poble d'Israel a la Terra Promesa, i Jesús, salvador i conductor de la humanitat a la Terra Promesa celestial, hi ha una analogia de figuració. En el cas de l'allegoria, l'analogia no és estrictament necessària perquè, en el fons, el discurs alegòric és arbitrari, depèn només de la voluntat del seu autor; no obstant això, es dona en molts casos, Llull ens n'ofereix un exemple.

Ramon Llull incorpora el discurs alegòric a la seva obra des dels inicis; en trobem ja al *Llibre de contemplació*.²⁴ D'aquesta manera s'adscriu a una tendència i a una innovació pròpia del segle XIII. Naturalment, l'allegoria no és un patrimoni de l'Edat Mitjana, però no és fins aleshores

²² E. Auerbach, "Figura", a *Scenes from the drama of european literature* (1959), p. 53.

²³ En la història de la interpretació figural es va donar un debat entre els qui entenien que tot l'Antic Testament era una allegoria (no història) i aquells que afirmaven la historicitat de tota l'Escriptura, cas de sant Agustí, per exemple.

²⁴ Veg., per exemple, els capítols CCCLIV, CCCLV, CCCLVI.

que adquireix una significació conceptual i literària d'excepció.²⁵ És en aquest sentit que el títol que encapçala aquest apartat parla d'innovació literària.

Al *Llibre de l'orde de cavalleria* trobem dos tipus d'allegories. Una, al llarg de tota la cinquena part ("De la significança qui és en les armes del cavayler"), es desenrotlla en forma de discurs. L'allegorització es produeix precisament, com indica el títol, en l'atribució d'una *significança* a cadascuna de les armes del cavaller.

En començar el capítol, Llull adverteix i justifica el discurs allegòric que es proposa de desenrotllar. En realitat el que fa és indicar que una sèrie de realitats són un signe; i això ho fa a través de l'analogia que estableix amb els revestiments litúrgics del prevere. Ningú no pot dubtar que aquests revestiments litúrgics tinguin una significació més enllà de la que els atribueix la seva funcionalitat; no és el cas de les armes i les armadures del cavaller i per això Llull inicia el discurs amb aquesta observació:

Tot so que'l prevere vest per cantar la missa ha alcuna significança qui's cové a son offici; e cor offici de clergue e offici de cavayler se covenen, per aysò orde de cavaylaria requer que tot so qui és master a cavayler a usar de son offici aja alcuna significació, per la qual sie significada la noblea de l'orde de cavaylaria. [V. 1]

L'argumentació vol donar solidesa i autoritat a la seva exposició i això indica, per part de Llull, una voluntat de transcendir les simples funcions del discurs allegòric.

Aquesta advertència inicial no és necessària en un joc allegòric corrent perquè el públic receptor en coneix l'arbitrarietat. Però Llull justifica i insisteix, i revela així la seva pròpia consciència sobre l'arbitrarietat de l'allegorització, que depèn només del seu creador.²⁶

El fragment es pot interpretar com un intent de reforçar l'aspecte moralitzador de l'allegoria; el cert és que el lector s'assabenta que l'arnès del cavaller és un signe portador d'una *significança*.

A partir d'aquí l'allegorització s'opera com segueix: s'esmenta qualsevol arma, a la qual immediatament se li atribueix una significació, generalment una entitat abstracta:

Gorgera éss donada a cavaler a significança de obediència. [V. 8]

²⁵ Veg. C. S. Lewis, *The allegory of love*; cito segons la traducció castellana (Buenos Aires, 1969), pp. 37 i 71.

²⁶ Diu C. S. Lewis: "No hay nada de místico ni de misterioso en la alegoría medieval. Los poetas saben bien lo que hacen y se dan cuenta perfectamente de que las figuras que emplean son ficticias", a ob. cit., p. 40. Vegeu també P. Zumthor, ob. cit., p. 127.

Però Lull insisteix en tots els casos a explicitar una relació analògica entre signe i realitat, a establir la relació que hi ha entre els dos sentits quant a les seves propietats o funció:

Lansa és donada a cavayler per significar veritat, cor veritat és cosa dreta e no's tors, e veritat va devant a falsatat. E lo fferre de la lansa significa la forsa que veritat ha sobre falsetat; e lo panó significa que veritat se demostra a tuyt, e no à poder de falsetat ni de enguan; e veritat és recoldament de esperança, e axí de les altres coses qui són significades de veritat per la lansa del cavayler. [V. 3]

La lança és signe de la veritat per les seves propietats; el mateix passa amb cadascuna de les parts de l'objecte: ferro, penó, fusta. És a dir, la relació no és del tot arbitrària; la clau interpretativa de l'allegoria no l'ofereix de forma absoluta l'autor, sinó que ve justificada.

El segon paràgraf del capítol es refereix a l'espasa i inclou una analogia respecte a la forma, que arriba a tenir una significació d'una gran càrrega ideològica ja que la comparació es dóna entre Jesucrist i el cavaller, a propòsit de dues creus: la creu del sacrifici i la que forma l'espasa.

A cavayler és donada espaa, qui és feyta en semblança de creu, a ssignificar que enaxí con nostro senyor Jesucrist vensé en la creu la mort en la qual érem caüts per lo peccat de nostro pare Adam, enaxí cavayler deu venscre e destruir los enemics de la creu ab l'espaa. [V. 2]

El desenrotllament es dóna com segueix: espasa — forma de creu — creu de Jesús — funció de cavaller — espasa. El paràgraf inclou encara una significació respecte a la funció de tall de l'espasa:

E cor l'espaa és taylant de cada part, e cavayleria és per mantenir justícia e justícia és donar a cascun son dret, per aysò l'espaa del cavayler significa que lo cavayler ab l'espaa mantengua cavayleria e justícia. [V. 2]

Adonem-nos novament del procés d'argumentació: morfologia de l'espasa, funció de la cavalleria (ja definida al llibre) i definició de justícia, significat de l'espasa; el doble significat (mantenir cavalleria i justícia) es relaciona amb els dos talls de la fulla de l'espasa.

L'atribució de significació i la seva anàlisi segons la funció, forma característica, parts, etc., de la peça de l'armament en qüestió, es dóna

només en els casos de l'espasa, la llança i el capell de ferro, que són les tres primeres. Diu sobre la funció del capell de ferro:

E enaxí con capel defèn lo cap, qui és lo pus alt e lo pus principal membre qui sie en home, enaxí vergonya deffèn cavayler, qui és, après offici de clergue, lo pus alt offici que sie, que no s'enclí a vils fets, ni la nobilitat de son coratge no devayl a malvestat ni a engan ni a nuyl malvat nodriment. [V. 4]

En el cas de l'ausberg, la significació no es refereix a una noció abstracta com justícia, veritat o vergonya, sinó que Llull proposa com a significat una metàfora:

Ausberc significa castel e mur contra vicis e faliments; cor enaxí con castel e mur és enclòs enviro per ço que hom no y pusca entrar, enaxí ausberc és per totas parts enserrats e tancats [...] [V. 5]

La comparació s'estableix, doncs, entre un terme real i una metàfora. El significat de les "calces de ferro" és una funció del cavaller. Però, a més, l'analogia es dona a través d'una mena d'associació d'idees: les calces de ferro protegeixen les cames i els peus, per la qual cosa signifiquen que el cavaller ha de mantenir segurs els camins (això és, associació peus-camins). Per si això fos poc, el ferro de les proteccions s'associa al ferro amb el qual el cavaller manté segurs els camins, és a dir, les armes:

Calses de fferre són donades a cavayler per tenir segurs sos peus e ses cames, a significar que cavayler deu tenir segurs los camins ab ferre, so és, ab espaa e ab lansa, ab massa e ab les altres armes. [V. 6]

L'allegoria dedicada a aquest petit coltell anomenat *misericòrdia* es construeix d'una forma més dinàmica. Primerament explica per a què serveix el coltell; després en revela la significació; el procediment és el mateix que en el cas de les calces de ferro i els guarniments del cavall, però aleshores la part descriptiva és molt breu.

Misericòrdia és donada a cavayler per ço que si li deffallen armes, que's torn a la misericòrdia; cor si és tant prop a son enamic que no'l pusca ferir ab lansa ni ab spaa ni ab massa, que li faça colp ab la misericòrdia. [V. 10]

Fins aquí el lector ha pogut entendre el sentit literal de l'allegoria: la funció del coltell. Però el sentit ocult del text resta impenetrable, la qual

cosa evidencia que l'analogia que Llull proposa forma part de la pròpia resolució, però no és la clau del sentit figurat; fins i tot, el lector pot dubtar si l'autor fa un joc de paraules amb la virtut "misericòrdia" i si el sentit figurat rau en l'ètim del coltell.

On, aquesta arma, misericòrdia, significa que lo cavayler no's deu confiar a ses armas ni en sa forsa, e deu-se tant acostar a Déu per sperança, que ab l'esperança e ab Déu combata sos enamics e aqueyls qui són contraris a cavaylaria. [V. 10]

Però tampoc no podem dir que la misericòrdia signifiqui pròpiament l'esperança; en el text no hi ha una equivalència en les funcions, encara que l'autor ho pretengui. *Misericòrdia* significa tot el concepte: el cavaller confia en un últim extrem en el seu punyal, com el cavaller ha de refiar-se sempre, en darrer terme, de Déu. El sentit allegòric es correspon a tot el primer enunciat que ens parla del cavaller en situació extrema; Llull modifica, per tant, el concepte de *significança* ja que aquesta no radica en el signe sinó en la petita narració inicial.

L'allegoria del cavall, que significa noblesa de coratge, no conté explícitament una comparació, tot i que els motius que Llull aporta paral·lelament a la significació es poden entendre com una analogia:

Cavayl és donat a cavayler per significança de nobilitat de coratge, e per so que sie pus alt encavalcat que altre home, e que sie vist de luny, e que més coses tengua dejús si, e que enans sie a tot so que's cové a la honor de cavaylaria que altre home. [V. 13]

Quan Llull fa referència al senyal heràldic del cavaller no desenrotlla cap allegoria; explica simplement per què cada cavaller en té un: per ser identificat i perquè li siguin reconeguts tant els seus mèrits, com els seus defalliments. L'única allegorització que es pot entendre en aquest cas és la que el mateix senyal fa del cavaller, però això, en el text, s'ha de sobreentendre.

De les dinou distincions que Llull fa al capítol, tretze significacions es refereixen a virtuts o qualitats com obediència, expertesa, força o noblesa de coratge, etc.; tres fan referència a funcions o obligacions del cavaller (mantenir segurs els camins, estar entre el rei i el seu poble, mantenir l'honor del senyor i el seu heretatge); una altra significa els grans treballs que causa l'exercici de la cavalleria. En total, disset casos en què el significat de l'arma o l'armadura és una idea abstracta: són, per tant, disset alegories clares i indubtables. Hi ha també el cas de l'ausberg, en què el significat es formula amb una metàfora (ser castell i mur contra

vicis) que alludeix evidentment a una idea abstracta, encara que no la precisa.²⁷ Finalment, en un cas no s'ha formulat cap allegoria.

Sembla evident que Llull no crea un sistema allegòric coherent que tingui com a eix les virtuts o les funcions del cavaller, posem per cas. És un discurs estàtic i descriptiu que es desenrotlla a partir d'una idea central: l'arnès del cavaller té "alcuna significança qui's cové a son offici". Aquests elements materials, l'armadura i l'armament, configuren una determinada fisonomia general del cavaller; el valor que té aquesta imatge externa es demostra en la importància que la cultura cavalleresca conceeix als senyals externs identificatius: el cavaller s'identifica i es distingeix (ell mateix i el seu orde) a través d'aquesta imatge. Remarquem el relleu que atorga Llull a aquest element i en quin context se situa.

Segons Llull mateix, la significació és la revelació dels secrets que són mostrats amb el signe:

Significatio est *id quod per quod secretum* revelatur, ea quippe per significationem apprehenduntur, quae subjectum, et ex subjecto ingrediuntur, et exeunt.²⁸

Aquesta definició concorda amb el caràcter racional de l'allegoria i amb la mena d'optimisme essencial que comporta: tot té un sentit i aquest és desxifrabable. Però, *significança* vol dir només *sentit*, *explicació*? No exactament. D'entrada el terme té una certa transcendència que es demostra en el fet que és atorgada a l'objecte (constituïnt-lo en signe) en el moment en què és lliurat al cavaller (en general, en un temps remot): "A cavayler és donada espaa [...] a ssignificar [...]"; "Lansa és donada a cavayler per significar [...]"; "Gorgera éss donada a cavaler a significança de obediència [...]"; etc. Fins a tretze vegades es repeteix l'esquema. Qui va lliurar al cavaller el seu arnès? L'home, segons la part I^a del *Llibre de l'orde de cavalleria*, i no pas Déu, com hom podria esperar; això, no obstant, no nega la transcendència, sinó que la situa en un altre nivell.

D'altra banda, l'analogia funcional o morfològica a partir de la qual s'estableix la significança permet d'eludir l'arbitrarietat més immediata, si més no des del punt de vista del receptor.

²⁷ Cal no confondre l'allegoria amb una simple metàfora, ja que a l'allegoria la significació del terme mateix (l'espasa per exemple) no canvia, sinó que, a través del terme i el seu significat propi, es dóna a entendre una altra cosa; en la metàfora es tracta d'aplicar una denominació ja entesa, amb unes connotacions determinades però no amb un sentit literal, a un nou significat.

²⁸ *Logica nova*, ed. 1744, "De centum formis", p. 72. Els mots en cursiva apareixen així en l'ed. Citat per M. D. Johnston, *The semblance of significance: language and exemplarism in the "Art" of Ramon Llull*, "Diss. Johns Hopkins Univ." (Baltimore, Md., 1978), p. 108.

Charles Méla ha estudiat l'aplicació del concepte *senefiance* a les obres del cicle del Graal, especialment a l'obra de Robert de Boron. La defineix així:

Or la «senefiance» est autre chose qu'un procédé de la rhétorique, elle est, au sens étymologique de ce terme, la «théorie» du Signe. [...] Il s'agit donc d'une «designation» et la «senefiance» équivaut à une signalétique où l'information se communique au moyen d'une analogie entre le signe et ce qu'il indique.²⁹

Precisa encara més aquest sentit transcendent del terme:

Autrement dit, dans la «senefiance» un ordre se fait entendre, le destin prend forme et la réalité en prend acte. «Signaler» pour «senefier» serait trop faible, mais plutôt: «notifier». [...] La «senefiance» ne se limite pas à la ressemblance grâce à quoi une vérité sera reconnaissable; elle sert d'expression à une volonté qui laisse tomber son veredict et réalise son mystérieux dessein.³⁰

Acaba assenyalant que nosaltres, en la “senefiance”, tendim a buscar un “sentit”, mentre que els homes medievals hi celebraven un “signe”.

El funcionament del concepte *significança* no és exactament el mateix en el nostre cas, sobretot perquè no es refereix a esdeveniments que en signifiquen d'altres. Però hem d'admetre almenys que el seu ús confereix al signe un valor especial: n'accentua el seu valor com a realitat, tant per la transcendència que comporta, com per aquest entrellat de significacions que crea. L'existència de *significança* és el signe de “la noblea de l'orde de cavaylaria” que reclama al primer paràgraf del capítol: aquesta intenció que declara compta tant com el sentit de cada element, si no més.

Recordem que iniciàvem aquesta part de l'estudi constatant una certa voluntat de transcendir el “joc” allegòric; crec que això s'explica per l'aplicació del concepte de *significança*. Per tant, si abans deia que Llull no construeix un sistema allegòric coherent, ara cal afegir que, en canvi, sí que crea un conjunt de significacions, en el context del qual, el signe

²⁹ Ch. Méla, *La reine et le Graal* (París, 1984), p. 148. L'autor estudia la *senefiance* al llarg de la segona part del llibre. Méla, tanmateix, confon en el concepte de símbol, allegoria i representació figural, al qual oposa “senefiance”: “il est insuffisant de la traduire par ‘explication’ ou ‘représentation symbolique’, car, ce faisant, nous entendons seulement l'image sensible dont se figurent, suivant une analogie, la vérité morale ou l'événement historique. Dans le symbole le sens s'offre en transparence et il suffit de mettre en regard la représentation imaginaire et son interprétation morale ou historique pour obtenir une parfaite lisibilité du signe lui-même”. La seva concepció de la “senefiance” parteix, doncs, d'aquest error de situació entre els modes de representació i de concepció de la realitat.

³⁰ *Ibid.*, pp. 148, per al primer fragment, i 149, per al segon.

revelat adquireix un relleu més enllà del seu sentit allegòric concret i de la seva funció moralitzadora (o pedagògica) evident.

Fixem-nos ara en un fragment del *Llibre de contemplació* que és un germen evident del discurs desenrotllat a la cinquena part de l'opuscle que ens ocupa:

Savi Senyor, enaixí com la forma de l'espaa representant si mateixa demostra la matèria e lo maestre e la causa final, enaixí [...] ³¹

La forma de l'espasa *demostra*, és significativa. Al *Llibre de l'orde de cavalleria* hi ha alguns passatges (ultra els ja referits de la cinquena part) que expressen el mateix:

E, a significar que ·i· Déu és senyor de totes coses, emperador deu ésser cavayler e senyor de tots cavaylers [II. 6]

A demostrar la excellent senyoria, saviea e poder de nostro senyor Déus, qui és ·i· e pot e sap règer e governar tot quant és, descovinent cosa fóra que hun cavayler pogués per si mateix règer totes les gents d'aquest món [II. 7]

I no podem oblidar el preàmbul del llibre:

Per significança de les vii planetes, qui són corsos celestials e governen e ordonen los corssos terrenals, departim aquest libre de cavaylaria en vii parts, a demostrar que los cavaylers han honor e senyoria sobre lo poble a hordonar e a deffendre. [Pr. 1]

Significança vol dir, doncs, *demostrança*. A la base d'aquesta idea hi ha una concepció analògica de la realitat, d'arrel neoplatònica, que en línies generals forma part de la visió que l'home medieval tenia de l'univers.³² Tot el creat és relacionat de forma analògica perquè és un reflex de la divinitat que ho ha ordenat i ho regeix tot d'aquesta manera. Això permet d'entendre cada element de la realitat material o espiritual com a signe d'un ordre superior, fins arribar a la concepció de la creació com a signe de Déu.

L'analogia és una idea de fons en l'obra de Llull: és present en la seva obra literària, apareix sovint en passatges com els indicats, i alguns

³¹ OE II, p. 1190. Es tracta del capítol CCCLIII, paràgraf 27.

³² Veg. l'important estudi de M. D. Johnston, ob. cit., *passim*; també l'obreta, ja clàssica, de R. Pring-Mill, *El microcosmos lul·lià* (Palma, 1962), especialment la segona part.

cops es desenrotlla de forma considerable (com a la cinquena part del tractat sobre la cavalleria).³³

Aquesta concepció analògica, però, forma part d'una visió simbòlica i simbolista de l'univers, que en Llull prové del neoplatonisme. Se'ns planteja aleshores la següent pregunta: com és possible de combinar aquesta concepció simbòlica amb l'allegoria? Ja hem dit que l'allegoria entra en contradicció amb el simbolisme perquè redueix el signe a un sol i determinat significat. Es tracta d'una qüestió realment complexa i sobre la qual no tenim gaires estudis. Em permetré, tanmateix, de suggerir una resposta, a la llum del que ens aporta el *Llibre de l'orde de cavalleria*. Crec que hem de partir de l'optimisme intel·lectual que envolta tota la vida i l'obra del beat; un optimisme que és la base de l'Art: l'univers és un sistema de signes comprensible i l'art estableix el paradigma per tal que les diferents ciències puguin donar-ne raó. Aquest principi coincideix amb el caràcter racionalista de l'allegoria:

Elle implique que la structure de la vérité est fixée, objective, explicable, et que celui qui la connait peut être changé par elle.³⁴

Llull enfoca amb un optimisme exegètic fonamental la seva visió de la realitat (visible i invisible), concebuda de forma analògica. D'altra banda, sembla que una part del simbolisme medieval té també una funció "no esotèrica sinó clarificadora", per emprar les paraules d'Alberto Vàrvaro.³⁵

³³ La lulhista anglesa F. A. Yates, *Astraea, the Imperial theme in the XVI century* (Londres i Boston, 1975), p. 107, afirma respecte al preàmbul del *Llibre de l'orde de cavalleria*, ja citat: "In its opening words, Lull's *Book of the Ordre of Chivalry* puts chivalry into a cosmological context. God rules over the seven planets, says Lull, and the seven planets [...]" Crec que més que en un "context cosmològic", el que fa Llull en aquest preàmbul és situar el llibre en un context analògic general, retòric, de prestigi, que no determina la interpretació global de l'obra.

Cal tenir en compte, però, el que ha assenyalat Lola Badia, "Ramon Llull i la literatura", *L'Avenç* 64 (Barcelona, 1983), p. 64, respecte a la concepció analògica: "Amb aquesta justificació teòrica resulta que és possible que la reproducció de les plantes i dels animals sigui 'exemple' de la Redempció o que la baralla entre dos enemics sigui 'exemple' de com es poden repellar mútuament l'aigua i el foc. Tota la literatura lulhiana és feta a base d'exemples analògics, des de l'*Arbre exemplifical* de l'*Arbre de Ciència*, al *Blanquerna*, al *Fèlix*, al *Llibre d'Amic e Amat*, a les col·leccions de proverbis. Que algunes d'aquestes obres, a més, portin incorporada una estructura novel·lesca és una concessió que Llull feia a l'auditori, i amb la condició que aquesta estructura novel·lesca fos suficientment 'exemplar' i dotada de significacions morals." Veg. també R. Pring-Mill, "Els *recontaments* de l'*Arbre Exemplifical* de Ramon Llull: la transmutació de la ciència en literatura", *Actes del III col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes* (Oxford, 1976).

³⁴ P. Zumthor, ob. cit., p. 127.

³⁵ Veg. A. Vàrvaro, *Struttura e forme della letteratura romanza del medioevo*, cito segons la traducció castellana *Literatura románica de la Edad Media* (Barcelona, 1983), p. 63. "He aquí cómo descubre el hombre un entramado de correspondencias significativas que engloban

Cal esmentar encara dos passatges en què es formula un breu discurs de tipus allegòric. En primer lloc, es tracta de la cerimònia d'adobament dels escuders:

E lo cavayler li deu senyir l'espaa, a significar castetat e justícia; e, en significança de caritat, deu besar s'escuder, e donar-li quexada per ço que sie menbrant de so que promet [...] [IV. 11]

Desfer cavayler és con hés trancada la correga de la spasa detràs e li és toltà l'espasa, en significança que no ús de cavaylaria. [VI. 7]

La primera de les significacions s'atribueix a un objecte, a l'espasa, i la segona i la tercera a gestos; el cop ritual no és pròpiament allegòric perquè no se li atribueix cap *significança* sinó només una funció. Ens pot sorprendre que l'espasa tingui significats tan diversos en unes poques pàgines de diferència. Es tracta d'exègesis distintes del mateix objecte en contextos diferents.

El discurs allegòric a la V part del *Llibre de l'orde de cavalleria* no és un simple recurs retòric al servei dels seus propòsits pedagògics. La funció moralitzadora existeix, és evident, però caracteritzada per aquest ús concret de l'allegoria: un ús amb voluntat de transcendència.³⁶

Tot el contrari passa amb el segon tipus d'allegoria que trobem a l'opuscle. La trobem a la VI part, "De les costumes qui's pertanyen a cavaller". El beat parla de les set virtuts i dels set vicis, aplicats a l'ofici de cavalleria. Algunes de les indicacions sobre les virtuts s'acosten a una personificació; de fet, es tracta de l'efecte que provoca l'objectivació d'aquestes capacitats de l'ànima, considerades de forma externa al subjecte; no podem parlar pròpiament de personificació.

En referir-se a *fortitudo*, Llull inicia al mateix temps una contraposició d'aquesta virtut als set vicis, en forma d'enfrontament. Tanmateix, el motiu del *bellum intestinum* és només esbossat i té una aplicació del tot retòrica i tòpica; vegem-ne un exemple:

todo lo real y lo proyectan más allá de sus propios límites, abriéndolo ante nuestras preguntas como reserva inagotable de respuestas cifradas. Podríamos pensar que el hombre medieval se sentía como perdido en un mundo hecho de enigmas, pero, en realidad, debido precisamente a la naturaleza no esotérica sino cognoscitiva del simbolismo medieval, jamás el hombre vivió tan íntima y totalmente integrado en el universo. Era suficiente poseer la noción de la enorme potencialidad expresiva de lo real, para sentirse en un mundo que participaba de los mismos valores, que repetía hasta el infinito las verdades del espíritu, las enseñanzas divinas, la obra del Creador. El individuo entablaba un diálogo permanente con el Señor a través de los signos de la naturaleza."

³⁶ Llull mateix ho manifesta a la VI part del llibre: "[...] per aysò cavayler deu seguir raó e discreció, e la significansa que les armes signifiquen, segons que demunt avem dit [...]" [VI.20].

Lutxúria e fortitudo se combaten la i' contra l'altre; on, les armas ab què lutxúria combat fortitudo són jovent, beyles faysons, molt manjar e beure, ornats vestiments, avinentesa, faïsetat, tració, injúria, menyspreament de Déu e de paradís, e poc tembre infernals penas, e ab les altres armas semblants a aquestes. Fortitudo combat lutxúria ab recordar Déu e sos mandaments, e ab entendre Déu e los béns e'ls mals que pot donar [...] [VI. 11]

La personificació al·legòrica aquí és un simple recurs de l'argumentació didàctica.

Les formes literàries del *Llibre de l'orde de cavalleria* es redueixen al pròleg i a l'aplicació de l'al·legoria a la cinquena part del tractat. La resta és exposició i, sobretot, argumentació mitjançant dos mètodes: la reducció a l'absurd d'un argument i el desacord d'una conclusió amb un axioma (l'origen de la cavalleria i la intenció per a la qual va ser creada, en la majoria dels casos).

Diversos estudiosos han expressat la seva decepció per l'aridesa de les argumentacions dialèctiques que omplen el llibre, en contrast amb l'amenitat del pròleg.³⁷ Naturalment, el *Llibre de l'orde de cavalleria* és el que la tradició manuscrita ens ha transmès (i hem de suposar que s'acosta bastant al que Llull va escriure) i no el que ens agradaria que fos als lectors moderns. Hem de partir, en efecte, de l'estructura donada i dels contextos lullian i general de què forma part, si és que volem fer-ne una lectura aproximada als seus orígens.

El fet és, doncs, que el beat va escriure un tractat teòric adreçat als cavallers en el qual demostra per *raons necessàries* allò que la cavalleria és i allò que no és. L'obra forma part del primer cicle de l'Art (el de l'Art *abreujada d'atrobare veritat*) i en depèn, si entenem un cicle com una fase en l'estructuració del pensament de Llull. Es escrit juntament amb unes obres que tenen un caràcter analític, amb una clara voluntat

³⁷ Pere Bohigas, *OE I*, pp. 523-524, ha afirmat: "Aquest sistema d'argumentació està sens dubte desplaçat en una obra de caràcter moral com el *Llibre de l'Orde de Cavalleria* i li dóna un aire conceptuós i més o menys abstrús, poc adient amb el seu caràcter de divulgació". Del mateix parer era Sanchis Guarner, "L'ideal cavalleresc definit per Ramon Lull", *EL II*, p. 37: "En aquest opuscle, el pròleg de bella faigó novehesca, contrasta amb la monotonia del llarg soliloqui que és la resta del llibre, on, amb poca coherència, defineix Lull prolíxament la seva doctrina cavalleresca [...]". De forma semblant s'expressava Allison Peers, *Ramon Lull. A biography* (Londres, 1929), pp. 121-123: "Its fiction, like that of the *Book of the Gentile*, starts promisingly, but its interest is illusory, both interest and fiction ending with the prologue and the rest of the book depending upon them not at all. [...] And the reader, who was beginning to find both characters attractive —considerably more so than the Gentile and the three wise men— is disappointed." Més recentment l'historiador de la cavalleria M. Keen, *Chivalry* (Londres, 1984, versió castellana, Barcelona, 1986), pp. 22-23, opinava del tractat de Lull: "Es una obra sin ilación y las divagaciones de Lull dicen más de lo que puede resumirse en un corto espacio."

d'intervenir en diverses qüestions socials: la *Doctrina pueril*, el *Llibre d'Evast e Blaquerna* i el *Llibre d'intenció*.³⁸

Com hem vist, el relat inicial té una funció indubtable de *captatio benevolentiae*; pretén només captar l'atenció d'un determinat tipus de lector mitjançant el desenvolupament d'uns esquemes que reproduïxen els seus possibles hàbits literaris. Ni més ni menys que això. El que, per a Llull, és realment important és el que ve després del pròleg.³⁹ El text conté una preciosa indicació que aclareix la funció del llibre i en justifica la seva estructura:

Enaxí com los juristes e ls metges e ls clergues an sciència e libres, e oen la lissó e aprenen lur offici per doctrina de letres, tant és honrat e alt l'orde de cavayler, que no tant solament abasta que a l'escuder sia mostrat l'orde de cavayleria per pensar de cavayl ni per servir senyor ni per enar ab eyl en fet d'armes ni per altres coses semblants a aquestas; que enans seria covinent cosa que *hom de l'orde de cavayleria feés scola, e que fos sciència escrita en libres e que fos art mostrada, axí con són mostrades les altres sciències*; e que los infants fiyls dels cavaylers, en lo començament, que apressen la sciència qui pertany a cavayleria e, enaprés, que fossen scuders e que enassen per les terres ab los cavaylers. [I. 14]

El *Llibre de l'orde de cavalleria* és part d'aquesta *sciència escrita en libres* que Llull reclama per a l'orde dels cavallers; és *art mostrada* de la cavalleria. No hi ha cap disfunció interna en l'obra: el pròleg té la seva finalitat, i cadascuna de les set parts una altra de més important: conformar aquesta *sciència qui pertany a cavayleria*, segurament per primer cop a la història de la ideologia cavalleresca, ja que ni sant Bernat, ni Joan de Salisbury, ni Alfons X de Castella, etc., tenien una tal pretensió en escriure els seus tractats teòrics. La pruija argumentativa que aparenta l'obra s'explica precisament per això. El beat vol crear una escola que ensenyi l'art de cavalleria "per raons necessàries". Francis A. Yates ho havia expressat com segueix:

I no hi pot haver cap mena de dubte —penso— que el llibre sobre les regles de cavalleria, basat en el deure del cavaller de derrotar

³⁸ Veg. el primer capítol de l'estudi preliminar a l'edició d'ENC del *Llibre de l'orde de cavalleria*, pp. 5-12.

³⁹ La importància que Llull atorga al pròleg es demostra en el fet que no apareix en el preàmbul, on s'estableix l'analogia entre els set planetes i les *set* parts del llibre. El pròleg no s'hi esmenta ja que no forma part del nucli doctrinal de l'obra. Hi ha també la possibilitat que el pròleg fos afegit un cop l'obra ja havia estat acabada; veg. per aquest aspecte, el segon capítol de l'estudi introductori esmentat.

(o de vèncer) els vicis mitjançant la virtut, és una branca de l'art per a l'ús dels cavallers.⁴⁰

Em permetré una puntualització; penso que es tracta d'una "branca de l'art per a l'ús de la *cavalleria*", en abstracte. Ens ha perdut una mica el fet de pensar que el *Llibre de l'orde de cavalleria* és un "manual del perfecte cavaller", com se l'acostuma a definir. Certament, el beat s'adreça al cavaller, fins i tot l'interpella directament; però no crec que tingui la voluntat de ser un *manual*, en el sentit més estricte del terme. És més aviat, el primer pas cap a la *sciència demostrada per letres*:

On, si los clergues an maestra e doctrina e estan en scoles per ésser bons, e si tantes sciències són que stan en doctrina e en letres, injúria molt gran és feyta a l'orde de cavaylaria con no és enaxí una sciència demostrada per letres e que'n sie feta scola con és de les altres sciències. [I. 15]

Albert SOLER I LLOPART

Vilanova i la Geltrú

⁴⁰ F. Yates, "L'art de Ramon Llull: una aproximació a través de la teoria lulliana dels elements", a *Assaigs sobre Ramon Llull* (Barcelona, 1985), p. 70.