

Aproximaciones al viaje místico: Ramon Llull y San Juan de la Cruz

An Approach to Mystical Journey: Ramon Llull and San Juan de la Cruz

CÉSAR GONZÁLEZ ÁLVARO (UCM)

cesargonzalezalvaro@msn.com

Recibido: abril de 2016. Aceptado: mayo de 2016

Resumen: En el presente artículo atenderemos a los viajes místicos que nos muestran Ramon Llull en el *Llibre d'amic e amat* y San Juan de la Cruz mediante su poética del delirio. Nuestro planteamiento se hará entendiendo la literatura como un fenómeno sistémico, dinámico y diacrónico y, por ello, no consideramos de más comenzar con unas breves palabras respecto a las relaciones generales entre las literaturas catalana y castellano-española. Nos detendremos en las reconocidas fuentes de ambos autores, con cautela y sin perder de vista la intertextualidad. Asimismo, prestaremos atención al Arte de Ramon Llull y a los comentarios de San Juan a sus propios poemas y propondremos algunas diferencias y semejanzas que conforman sus propuestas de viaje místico.

Palabras clave: literaturas catalana y castellano-española, Ramon Llull, *Llibre d'amic e amat*, San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, viaje místico.

Abstract: The present article focuses on the mystical journeys that Ramon Llull shows us in *Llibre d'amic e amat* and San Juan de la Cruz in his poetics of delirium. Our proposal understands literature as a systemic, dynamic and diachronic phenomenon; therefore, it's important to start with a few words on the general relations between Catalan and Castilian-Spanish Literatures. Particular attention is paid to sources of both authors, cautiously and without losing sight of intertextuality. We will also pay attention to Ramon Llull's Art and to the comments written by San Juan on his own poems, suggesting some differences and similarities which shape their proposals for a mystical journey.

Keywords: Catalan and Castilian-Spanish Literatures, Ramon Llull, *Llibre d'amic e amat* (*Book of the Lover and the Beloved*), San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual* (*Spiritual Canticle*), mystical journey.

Al emprender un viaje siempre hay una o varias expectativas por cumplir y, sobre todo, mucho por descubrir en ese nuevo sitio al que se pretende acceder y donde nos hallaremos cara a cara con el otro. En el viaje no suelen faltar complicaciones, fatigas, lamentos, diversiones, etc., siendo el ansiado final también un punto de partida en tanto que existe un proceso transformador en dicho encuentro con el otro o en la vivencia de la soledad en un ambiente novedoso y previamente soñado, sospechado o imaginado, parcialmente cumplido o incumplido. El movimiento caracteriza al viaje, siendo una actividad no solo exterior sino interior, pues «nos reconocemos a nosotros mismos y nos vemos más claramente cuando nuestros confines —que son los límites más allá de los cuales el objeto deja de ser lo que es y llega a ser otro— son cuestionados» (Nucera 2002: 255).

Desde estos encuentros, descubrimientos, esfuerzos, deseos y movimientos que conlleva todo viaje trazaremos nuestra aproximación al viaje místico, a la desesperada y a veces desgarradora búsqueda del amor en el *Llibre d'amic e amat* de Ramon Llull (Ciudad de Mallorca, 1232-1316) y en la poesía de San Juan de la Cruz (Fontiveros, Ávila, 1542-Ubeda, Jaén, 1591). Partiendo de la idea de que el «modo de ser místico no es pensable como aproximación y metáfora del éxtasis más que en términos sólidamente racionales, aunque transfigurados por la tensión hacia lo absoluto» (Vàrvaro 1983: 121), intentaremos recorrer estos caminos a través de sus símbolos, motivos, temas, resonancias, etc., es decir, bajo toda la intensa actividad literaria, objetivo principal de nuestro análisis, que subyace, aflora y evoluciona sin descanso en las contemplaciones místicas de nuestros autores.

En todo viaje resultan indispensables unos preparativos que luego se revelarán más o menos necesarios, pero sin los cuales no se lo hubiera podido emprender. En nuestro caso particular creemos provechosas algunas palabras respecto a la relación entre las literaturas catalana y castellano-española. De esta manera, nos situamos en la definición de «comunidades interliterarias»:

We have here a variety of ways of development both of national literatures on the one hand and of interliterary communities on the other. The examination of the forms and laws of development, determining the existence of the interliterary communities, hitherto frequently neglected, is an unavoidable stage of observation without which it is impossible to perceive the variety or form of the literary process (Đurišin 1984: 212).

Desde ahí, entonces, podemos plantear y estudiar las relaciones históricas entre las literaturas catalana y castellano-española, porque, como el estudioso eslovaco añade con rotundidad: «Without this phenomenon we cannot imagine for example the “coexistence” of Spanish, Catalan and Galician literature» (Đurišin 1984: 217). Consideramos a nuestras literaturas, por tanto, como fenómenos de carácter diacrónico que han mantenido —y evidentemente mantienen mal que parezca pesarle a algunos— una comunicación continua cuyas distintas evoluciones se pueden aprehender con más garantías en una visión de conjunto, sin imposiciones y prejuicios de ninguna clase. A nuestro juicio, para ello debemos reconocer que nuestro entramado peninsular es una «red interliteraria ciertamente descompensada», donde se ha conformado «un mapa literario hecho de

periferias histórica e intelectualmente enlazadas entre sí y de un centro que, solo por opción individual, lanza interlocutores hacia los otros sistemas colaterales, minorizados unos y minusvalorado otros» (Ribera Llopis 2014: 73).

Por otra parte, el concepto de «polisistema» también nos puede ser útil a la hora de estudiar la comunicación entre nuestras literaturas, pues se trata de un «sistema de varios sistemas con intersecciones y superposiciones mutuas, que usa diferentes opciones concurrentes, pero que funciona como un único todo estructurado, cuyos miembros son interdependientes» (Even-Zohar 2007-2011: 10). El enfoque del polisistema, dinámico y diacrónico, nos permite quizá alcanzar en mejores condiciones la visión general que decíamos anteriormente, comenzando por asumir la heterogeneidad de los conjuntos bajo consideración y el carácter conflictivo y jerárquico de las estructuras que los componen. Así, a nuestro juicio, para que pueda existir una comunicación fluida entre nuestras literaturas debemos partir del entendimiento y aceptación de las diferencias y la reprobación de ciertos vicios e imposiciones, pues nos encontramos ante «una larga e intensa secuencia histórica, plagada de encuentros y desencuentros, de animosas empresas y de recelos que puede haber acabado por deslizarse mayoritariamente y hasta cronología inmediata hacia la asunción de una irremediable incompreensión, tocada de un agotamiento que no debiera evitar la meditación sobre una realidad histórica de largo recorrido» (Ribera Llopis 2014: 63).

Como sabemos, la intertextualidad resulta muy útil para la Literatura Comparada en tanto que nos permite superar el término de la influencia concebida a la manera de P. Van Tieghem en ese texto precursor que es *La littérature comparée* (1931). En el caso de nuestros autores, la intertextualidad será aún más provechosa puesto que nos situamos en el marco de la tradición mística cristiana, la cual formaría una estructura supranacional en donde caben géneros tan distintos como en los que se enmarcan la obra poética de San Juan de la Cruz, desarrollada principalmente entre 1582 y 1587, y las sentencias místicas de Ramon Llull en el *Llibre d'amic e amat*, opúsculo que constituye, junto al *Art de contemplació*, el final lógico del *Romanç d'Evast e Blaqueria* (1276-1283)¹. Ambos autores se

¹ El *Llibre d'amic e amat* «constitueix una solució genial al desafiament narratiu que planteja voler transmetre al lector una experiència mística que al mateix temps ha de ser la justificació de la peripècia vital del protagonista (...) No hi cap indicatiu material que permeti afirmar que hagi existit independentment del *Blaqueria* i, en cara menys, contràriament al que s'ha repetit sovint, que hagués estat compost abans que la novel·la i incorporat posteriorment. D'altra banda, l'anàlisi de les ocurrencies de la metàfora de l'amic i de l'amat en els caps. 79, 80 i 83 posa de manifest que en aquest punt de la novel·la l'opuscle encara no existia; i la referència a un *Llibre d'amic e amat* al cap. 88, que no es correspon amb allò que és realment l'opuscle, s'ha d'interpretar com una vacil·lació en la determinació del que encara havia de ser aquesta obra» (Soler + Santanach 2009: 29). Por otra parte, respecto a la transmisión del *Romanç d'Evast e Blaqueria* son varios los manuscritos que han llegado hasta nosotros: «La tradició manuscrita conservada del *Blaqueria* en català és força posterior als testimonis francesos, occitans o llatins més antics, alguns dels quals (...) són contemporanis de mestre Ramon. El còdex més complet que ens n'ha arribat, tot i que hi manca el primer quadern i alguns folis del segon, és l'esmentat A, del pas del XIV al XV i text base de l'edició que el lector té a les mans» (Soler + Santanach 2009: 34). En las siguientes citas del *Llibre d'amic e amat* nos referiremos siempre a esta edición

nutren, pues, de un fondo de elementos comunes, por lo que no resultará extraña la aparición de similares motivos, temas o imágenes. Además, debemos tener en cuenta que «la presencia de un tropo tradicional en una composición clásica o medieval nada prueba en cuanto a la influencia ejercida por el autor del mismo, ya que era uso común y en cierto modo obligación de los poetas el volver sobre las imaginaciones ya conocidas» (Cioranescu 2006: 27).

Entramos así en el terreno de las fuentes, las cuales han sido extensamente rastreadas en nuestros autores. Una de ellas, evidentemente común para ambos, son los textos bíblicos y, en concreto, el Cantar de los Cantares, con el cual *dialogan* el *Cántico espiritual*² o *Noche oscura* (1578-1579) y también el *Llibre d'amic e amat*, donde la huella de los Cantares «més que concreta i determinada en passatges fixos, es revela en la semblança de situacions poètiques i de to místic» (Riquer 1964: 320), y no solamente eso, sino que «la solució que Blaquerna proposa a la qüestió sobre la “manera” en què pot escriure el llibre converteix també el *Llibre d'amic e amat* en una alternativa a aquest llibre bíblic com a text de referència d'una comunitat textual cristiana pensada com a escola d'amor» (Ruiz Simon 2015: 70). Proponemos de manera general paralelismo con el canto de los amantes, la lucha por la consecución del amor, los reencuentros, las búsquedas desgarradoras del amor cuya acción en el *Cántico espiritual* comienza *in medias res* y de aquella forma tan sublime: «¿Adónde te escondiste, / Amado, y me dejaste con gemido?» (CE, 1). El diálogo de la poesía de San Juan con el Cantar de los Cantares es reconocido explícitamente en muchos momentos de las glosas a sus poemas. Por nuestra parte, no nos resistimos a mostrar aquí unos ejemplos libres a modo de conversación. Dice el novio en el Cantar: «Eres huerto cerrado / hermana y novia mía, / huerto cerrado, / fuente sellada» (Ct 4, 12); y *contesta* la esposa en el *Cántico espiritual*: «ven, austro, que recuerdas los amores, / aspira por mi huerto, / y corran sus olores»

de A. Soler y J. Santanach, indicada en la bibliografía, señalando con la abreviatura LAA y el número del versículo correspondiente.

² El *Cántico espiritual*, iniciado probablemente entre 1577 y 1578 y terminado en 1584, «ha llegado hasta nosotros en tres estados o redacciones distintas, denominados CA, CA' y CB: la versión final incorpora el acoplamiento de una nueva lira, y reorganiza la distribución de las estrofas» (López-Baralt + Pacho 2015: 31). En las siguientes citas nos referiremos a esta última y más extensa versión del *Cántico espiritual* contenida en la edición de la *Obra completa* (De la Cruz, 2015). Citaremos directamente sobre esta edición tanto en las glosas como en los poemas, si bien para el *Cántico espiritual* se utilizará la abreviatura CE; para la *Noche oscura*, NO; y para *Llama de amor viva*, LAV. Se indicará, además, la estrofa correspondiente a la que se hace referencia en cada poema. En cuanto a la composición original del *Cántico*, ésta se produce durante la conocida estancia de San Juan en prisión: «En la noche del 3 de diciembre de 1577, Juan de la Cruz es apresado y trasladado al convento de frailes carmelitas de Toledo, donde es obligado a comparecer ante un tribunal de frailes calzados que le conmina a retractarse de la Reforma teresiana... (...) Es recluso en una prisión conventual, una oscura y angosta celda en la que permanecerá más de ocho meses» (Elia + Mancho 2002: XXXIV). De esta manera, según R. Senabre en «Sobre la composición del *Cántico espiritual*», según citan Elia y Mancho en la referencia acabada de ver: «La composición tendrá mucho de método mnemotécnico —tal vez sobre gérmenes embrionarios brotados ya en Ávila—, pues durante mucho tiempo no le proporcionaron papel para escribir (Senabre 1993)».

(CE, 17). Y dice la novia en los Cantares: «Mi amado es mío y yo de mi amado, / que pasta entre azucenas» (Ct 6, 3); y *añade* la amada en los versos que cierran la *Noche oscura*: «cesó todo y dejéme, / dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado» (NO, 8). Esperando que el juego no haya sido excesivo, no queremos dejar de señalar que las referencias a los Cantares no solamente se diluyen o evolucionan en la poesía de San Juan, ya sea en la *Noche* o en el *Cántico*, sino que tan solo conforman una parte de los múltiples recursos del poeta:

Si, en un momento dado, para producir una sensación de peligro, por ejemplo, hay que usar un elemento bíblico, se hace, pero si, inmediatamente después, conviene echar mano de un planteamiento renacentista o pagano (...) se hace también. Que los dos temas o piezas utilizadas no encajen entre sí en el texto no importa, lo que importa es que los efectos producidos lo hagan (Ynduráin 2006: 197).

La poesía provenzal es igualmente una referencia común para nuestros autores, como quizá no podía ser de otra manera en tanto que su riqueza en formas y técnicas va a influir de manera determinante en la evolución de la poesía occidental. En esta tradición podemos encontrar trovadores ilustres como Guillem de Berguedà (¿1130?-1192/1196), Ramon Vidal de Besalú (¿1196?-¿1252?), Huguet de Mataplana (¿1174?-1213), Guillermo de Poitiers (1071-1126) o Arnaut Daniel (¿1150?-¿?), entre los muchos posibles a destacar, y cuyos textos pudieron quizá ser conocidos por Ramon Llull, pues su prosa literaria proviene de su formación «dentro de la tradición trovadoresca tardía» (Badia 1985: XIII). Asimismo, Llull pudo tener contacto con los textos de trovadores coetáneos como los escritos por Cerverí de Girona (¿?-1285), con quien mantiene además alguna coincidencia estilística (Riquer 1964: 254 y ss.), e incluso pudo tomar como modelo en referencia a la locura —o al menos en alguna de las posibilidades y significaciones que la locura tiene y adquiere en la obra de Llull—, tal y como señala A. Bonner en su edición del *Fèlix o Llibre de meravelles*, al «trobador provençal Peire Vidal (...) un model que devia resultar familiar per una persona com Llull» (Llull 1989: 226, n. 115).

Con estos referentes, y aprovechando para destacar el laicismo de Ramon Llull, quien fue, junto a Arnau de Vilanova (¿?-1311), «el promotor del programa més ambiciós que plantejà un laic a l'edat mitjana» (Badia *et al.* 2013: 377), podemos situar su obra en los inicios de la prosa literaria en catalán: «Ramon Llull's literary writings constitute the first example of refined Catalan prose, characterized as it is by complex syntax and a full range of vocabulary, which latter includes both technical and colloquial terms» (Badia + Santanach + Soler 2016: 331). Y así, en esta prosa literaria, marcadamente poética en el *Llibre d'amic e amat*, hallamos que los característicos *locus amoenus* de la poesía provenzal se convierten en los paisajes alegóricos por los que circula el amigo rastreando las huellas del amado y se asimilan, por tanto, elementos del amor cantado por los trovadores, que se transforma en amor a lo divino teniendo en cuenta que «la condició de possibilitat d'aquesta transposició és precisament l'existència d'una concepció més general i normativa de la naturalesa de l'amor (i, en concret, de l'amor d'amistat)» (Ruiz Simon 2015: 75). Asimismo, mediante esta prosa litera-

ria Ramon Llull nos presenta al ermitaño Blaquerna³, en quien podemos descubrir «un nuevo juglar a lo divino, cuya misión es ir cantando por los mundos de Dios la gloria y el esplendor del Creador y del Salvador» (Cruz Hernández 1977: 52). Llull propone, por tanto, un cambio en la concepción de la figura del juglar y lleva a la práctica dicho cambio, acorde con lo que ya manifestaba en el temprano *Llibre de contemplació en Déu* (1271-1274), en su capítulo 118 dedicado a los juglares (Badia + Santanach + Soler + Mensa 2013: 396).

Por otro lado, siguiendo a D. Alonso, la lírica provenzal encuentra su camino en San Juan de la Cruz a través de sus reiteradas lecturas de la poesía profana y cargada de ecos provenzales de Garcilaso de la Vega (Toledo, ¿1498?-Niza, Ducado de Saboya, 1536):

Pues sí, la poesía de San Juan de la Cruz, considerada desde el lado humano, tiene unas evidentes raíces. Es una consecuencia de la poesía de Garcilaso, como lo prueba no sólo la estrofa, la lira, que pudo llegar a San Juan a través de Fray Luis de León, sino también la fraseología y el léxico (Alonso 1948: 493).

Sin embargo, la puntualización de D. Alonso al señalar la influencia fundamental de la adaptación, del proceso de divinización al que sometió Sebastián de Córdoba la *Égloga segunda* del poeta toledano (Alonso 1948: 493 y ss.) ha sido rebatida, entre otros, por C. Thompson en *The poet and the mystic: a study of the «Cantico Espiritual» of San Juan de la Cruz* (1977), como así lo recogen P. Elia y M.^a J. Mancho:

Córdoba es un moralista y no demasiado imponente; San Juan es un místico, dado a arrebatos y exuberancias del lenguaje. Por tanto, debe concluirse que, a pesar de la importancia que se adscribe a Córdoba como influencia en la formación poética de San Juan, un examen de sus versiones a lo divino de Boscán y Garcilaso no produce más que una serie de palabras y temas comunes y compartidos por varios poetas y tal vez un caso de paralelismo indirecto (Elia + Mancho 2002: LVII).

Las fuentes árabes también han sido exploradas en nuestros autores, de tal manera que San Juan «parecería insertarse con absoluta comodidad» en «la tradición musulmana de poesía mística comentada, donde las rarezas del poeta», como su simbología y ambientación más orientales que occidentales, su poesía fragmentaria, sus veloces cambios de espacio y tiempo, su erotismo, etc., «no son hito aislado, sino fenómeno constante» (López-Baralt + Pacho 2015: 43). Asimismo, en el *Llibre d'amic e amat*, cuya autoría Ramon Llull cede al propio Blaquerna, se reconoce sin ambages que la semilla para la composición del

³ «The original spelling of this name is «Blaquerna» rather than «Blanquerna», which latter has been in common use since early times. The introduction of the letter «n» and the spread of the name «Blanquerna» came about within a Catalan context in the mid-fourteenth century; it was the result of the name's proximity to the noun «blanc» (meaning «white» or «whiteness») and to the concept of purity which so benefits the character» (Badia *et al.* 2016: 105).

opúsculo proviene de los «suffies» y sus «paraules d'amor e exemplis abreu-yats» (Llull 2009: 427). De esta forma se podría explicar el «hecho de que los dos protagonistas del diálogo —el amigo, o alma en busca de la unión mística, y el amado, que es su ideal— vengan representados por nombres masculinos (*Amic, Amat*), en contraste con la relación esposa-esposo de otras obras místicas» (Terry + Rafel 1977: 104), lo cual nos permite destacar también la vuelta de tuerca realizada por Llull en su opúsculo, puesto que «gràcies a aquest recurs, la relació gairebé inexpressable entre Déu i el creient es transforma en una història d'amistat, essencialitzada i desproveïda de component eròtic» (Badia *et al.* 2013: 442).

La importancia de la mística árabe se manifiesta no solamente en los nombres, en la estructura o en los motivos escogidos, sino —incluyendo el Arte de Llull, consciente e inevitablemente plasmado en el *Llibre d'amic e amat* al igual que en el resto de su obra— en la línea de pensamiento de la «síntesis neoplatónica musulmana de los teólogos del Kalām y de los místicos şuffies» (Cruz Hernández 1977: 168), lo que implica la herencia indirecta de algunos rasgos del pensamiento aristotélico, no suponiendo esto una contradicción con su reconocido rechazo de la doctrina escolástica reinante, tal y como reconoce este último y otros estudiosos del corpus luliano. Podemos ver un ejemplo cuando se dice:

Amor, amar, amich e amat se covenen tant fortment en l'amat que .i.^a actualitat son en essència. E diversses coses son l'amich e l'amat, conlcondants sens nullla contrarietat e diverssitat de essència. E per açó, l'amat es amable sobre totes altres amors (LAA, 204).

Por su parte, San Juan de la Cruz hace algunos llamamientos directos a las palabras de Aristóteles en distintos momentos de sus comentarios a la *Noche oscura*⁴. Así lo vemos cuando afirma que, para comprender el punto de partida de la *Noche*, «conviene suponer cierta doctrina del Filósofo, que dice que cuanto las cosas divinas son en sí más claras y manifiestas, tanto más son al alma oscuras y ocultas naturalmente» (De la Cruz 2015a: 534-535); y también en relación al verso «A oscuras y segura» (NO, 2), donde debemos tener en cuenta que «como dice el Filósofo, *cualquier cosa que se recibe está en el recipiente al modo que lo recibe*» (De la Cruz 2015a: 579).

Vistas así algunas fuentes destacadas, coincidentes en muchos casos, nos encontramos quizá en disposición de valorar brevemente las comunicaciones entre las obras de nuestros dos autores antes de continuar con el estudio de sus viajes místicos, lo que nos conducirá a descubrir nuevas semejanzas y diferen-

⁴ San Juan escribió dos tratados sobre este poema, posiblemente entre los años 1582 y 1587, primero la *Subida del Monte Carmelo* y luego otra glosa de igual título al poema, *Noche oscura*, que será sobre la que citaremos en este artículo. Ambas Declaraciones quedaron interrumpidas, como señalan L. López-Baralt y E. Pacho en su edición de la *Noche oscura*: «No parece que daba sospecharse falta de tiempo. Más bien la interrupción se debió a no querer repetir lo que había escrito en otras obras, como en el *Cántico*. Según la confesión prologal, a partir de la estrofa tercera, la temática coincidió con la de *Cántico* y *Llama*. No merecía la pena insistir sobre lo mismo» (De la Cruz 2015a: 616, n. 40).

cias a través de las «metàfores morals», como tituló Ramon Llull a sus versículos en el *Llibre d'amic e amat*, y los versos de San Juan de la Cruz. Así, H. Hatzfeld, en *Estudios sobre mística española* (1955), respecto a la influencia arabista en San Juan «introdujo, como eslabón de engarce entre las dos corrientes místicas la figura de Lulio» (Elia + Mancho 2002: XLVIII). Por su parte, en una línea que apuesta por el entendimiento de la literatura desde la intertextualidad y desde el diálogo, al mismo tiempo que desde posibles contactos más directos, reproducimos la siguiente cita de C. Robinson esperando que se nos disculpe la extensión, a nuestro juicio merecida:

I do not believe that Llull's works provide the only solution to the conundrum posed by the presence of *huellas del Islam* in the Iberian Peninsula's mysticism of the Golden Age, I do believe that they provide an important piece of the puzzle. More important, however —particularly given the popularity of Llull's works in Castile during the fourteenth and fifteenth centuries— I believe that the similarities between Llull's mysticism, that of the Shādhilīs and the Sufis in general, and San Juan's lyrics and commentary suggest a sustained dialogue (albeit often a combative or competitive one) between Muslim, Christian, and, doubtless, Jewish mystical and exegetical traditions throughout the fourteenth and fifteenth centuries (Robinson 2013: 306-307).

De esta forma, consideramos que sería un error obviar la probable lectura por parte de San Juan —o al menos su conocimiento— del *Romanç d'Evast e Blaquerna* o, si no de la primera versión del Arte en el *Art abreuçada d'atrobare veritat* (1274), quizá sí de la segunda en el *Art demostrativa* (1283), o del *Fèlix* o *Llibre de meravelles* (1287-1289) o del *Llibre de santa Maria* (1290-92)⁵. Asimismo, señalamos el posible conocimiento del Arte por parte de los místicos castellanos «mitjançant la difusió a Espanya i Portugal de les idees lul·lianes de Ramon Sibiuda (el Sebonde de Montaigne) per mitjà de la *Viola animae* del cartoià flamenc Pieter Dorlant» (Batllori 1993: 161). En fin, señalando nuestra adhesión a la comprensión general del fenómeno literario desde la intertextualidad y la diacronía, alejado de cualquier tipo de planteamiento estanco, siempre multiforme y en constante progreso —es decir, arriesgando a usar una sola palabra para ello: continuidad—, también pensamos que corresponde al compa-

⁵ Recurrimos otra vez a Robinson (2013: 183 y ss.) cuando destaca las aportaciones de Llull al culto de la Virgen y sus determinadas cualidades que también encontraremos en la mística castellana. No ha hallado la autora, sin embargo, referencias a ejemplares del *Llibre de santa Maria* en ninguno de los estudios sobre las librerías de diferentes personajes del ámbito castellano durante los siglos XIV y XV, donde sí aparecen con recurrencia unas u otras obras lulianas. No obstante, Robinson señala la importante divulgación de las ideas lulianas en aquellos siglos y, como ejemplo fundamental, llama la atención sobre el *Mariale sive de laudibus Beatae Virginis*, «an unpublished and quite lengthy anonymous treatise proceeding from the library of the Cathedral of Ávila and almost certainly composed there, probably during the latter decades of the fourteenth century» (Robinson 2013: 184). Y añade: «The treatise constitutes what is, in effect, an encyclopedic compendium of the epithets and metaphors used to praise the Virgin, as well as her qualities and virtues conferred upon her by these latter, and though they are not designated with the Lullian term «dignities», their Lullian heritage is clear» (Robinson 2013: 186).

ratista buscar aquellos posibles contactos desde el diálogo que puede establecerse entre determinados autores y sus correspondientes textos. Lo que sigue es, pues, una propuesta de continuación en la línea del diálogo.

La palabra «viaje», proveniente del provenzal y del catalán «viatge», «a su vez deriva del latín *viaticum*, que designaba originariamente los alimentos necesarios para realizar el camino» (Nucera 2002: 248). ¿Podemos señalar, por tanto, en la etimología del viaje la idea de un coste, de un esfuerzo imprescindible —y una evidente preparación—? Quizá es suponer demasiado, aunque, por otro lado, encontramos la idea de esfuerzo, padecimiento y sufrimiento «en el italiano *travaglio*, con sus significados de “tormento”, “trabajo”, y de “fase preliminar del parto”» (Nucera 2002: 249). En esta línea del viaje como fatiga hallamos múltiples ejemplos en el *Llibre d'amic e amat*. El amigo busca desesperadamente al amado por «terres stranyes» (LAA, 206), recorriendo caminos que son «longues, perilloses» (LAA, 2), enfrentándose a leones que, a pesar de su esperada fiereza, terminan besándole las manos y los pies (LAA, 108), no teniendo tanta suerte en otras muchas ocasiones: «E per açó fo pres en lo viatge e liurat a turments per los enemics de son amat» (LAA, 161). Es éste un viaje *narrado* mediante breves sentencias, con el propósito inicial de contener tantos versículos «con ha dies en l'ayn»⁶ (Llull 2009: 429), compuestas por una abrumadora cantidad de recursos: juegos de palabras, descripciones, correlatos objetivos, diálogos, metáforas, etc. Iremos viendo distintos ejemplos, pero no nos resistimos a destacar ya uno aquí como muestra de la indudable eficacia de sus imágenes:

Cantava e plorava l'amich cants de son amat. E dehia que pus ivaçosa cosa es amor en coratge d'amador que lamp en resplandor ni tro en ohiment; e pus viva es aygua en plor que en ondes de mar; e pus prop es suspir a amor que neu a blancor (LAA, 38).

Las sentencias *funcionarían* en un falso presente, puesto que Ramon Llull *cede* la autoría del *Llibre d'amic e amat* al propio Blaqueria para contar su viaje desde el recuerdo vivido o imaginado, transfigurado ahora en la figura del amigo, quien sigue su triple camino empujado por la naturaleza del Arte, pues tenemos un «“arte” para encontrar la verdad de tipo lógico-metodológico (...), un “arte” de salvación, cuya finalidad es el conocimiento y la contemplación de Dios (...) y un “arte” para la conversión de los infieles, típico del “apóstol-polemista”» (Cruz Hernández 1977: 90). Blaqueria, por tanto, continúa a través del amigo con su misión de trovador de lo divino y se propone la escritura del *Llibre d'amic e amat* como un manual «per lo qual puria muntiplicar frevor e devoció en los ermitans,

⁶ En cuanto al número de versículos que componen el opúsculo: «In the manuscripts through which the *Book of the Lover and the Beloved* has been transmitted, we do not find 365 (or 366) units, but rather an approximate number, calculated at 357 versicles (...) This anomaly can be explained by the fact that our author did not count the units he progressively wrote on behalf of Blaqueria and that, in effect, this short contemplative work was simply a fiction within the fiction» (Badia *et al.* 2016: 109). Asimismo, «tampoc no es pot descartar, és clar, que la falta d'algunes unitats sigui imputable a un error de còpia de l'arquetip facilitada pel sistema ambigu de separació dels versicles que va utilitzar» (Soler + Santanach 2009: 67).

los quals volia enamorar de Deu» (Llull 2009: 427). Su situación para hacerlo es inmejorable: tras su carrera meteórica en el seno de la Iglesia católica que lo llevó a convertirse en Papa, ha renunciado para dedicarse a su verdadera vocación y aspiración, que no era otra sino llevar una vida eremítica, solitaria, meditativa y contemplativa. Así, su posición es perfecta, erigiéndose como el ermitaño más capacitado para poder acometer la escritura de un texto como el *Llibre d'amic e amat*. Por último respecto a *Blaquerna*, abandonando por el momento el juego de espejos propuesto por Llull, señalamos dos aspectos más: primero, la intervención del personaje en otras dos obras del beato «escrites a París durant la seva primera estada a la capital francesa: al *Fèlix* o *Llibre de meravelles* (...) i al *Liber super Psalmum Quicumque*» (Soler + Santanach 2009: 23); y segundo, un hecho curioso, sumamente conocido pero no por ello menos destacable, como es que la ficción parece adelantarse en este caso a la realidad. Y es así que, aceptando la fecha de terminación del *Romanç d'Evast e Blaquerna* en torno a 1283, la primera renuncia en la historia del papado no se produce sino con Celestino V en 1294, por lo que no debemos descartar «que Celestino V, que estubo en contacto con Llull durante su breve pontificado, se sintiera impelido por el *Blanquerna* a dar ese paso» (Vàrvaro 1983: 114).

Regresamos a la fatiga, auténtica constante en el *Llibre d'amic e amat*, quizá comprendida mejor en ese costoso triple viaje en el que los sufrimientos son inmanentes al camino y la «benanança» (LAA, 65) para el amigo no es, en este mismo versículo, otra cosa sino la «malanança sostenguda per amor». La sensación continua es la de vivir una vida en muerte, mismo sentimiento que advertimos a su vez en San Juan de la Cruz:

Estando ausente de ti
¿qué vida puedo tener,
sino muerte padecer
la mayor que nunca vi? (*Coplas del alma que pena por ver a Dios*, 3).

Si se continúa el camino es por el deseo de la unión con el amado, con quien mantiene el amigo un verdadero coloquio de enamorados. Siendo así no podían faltar las diferencias de opinión o sentimiento: «Contrastaren-se l'amich e-l amat, e pascificaren-los lurs amors» (LAA, 113). De hecho, la discusión es un elemento importante en este viaje, pues el amigo a veces discute con Amor (LAA, 216), descubre a Verdad y Falsedad confrontadas en un «gran boscatge» (LAA, 185) o recurre en muchos versículos a la fórmula «E es questió», normalmente para enfrentar conceptos o sensaciones: «E es questió a qual es pus prop amor, o a libertat o a servitut» (LAA, 287). Asimismo, en este viaje repleto de «enemichs de son amat» (LAA, 134), el amigo cuenta para combatirlos con el Arte, herramienta fundamental, como apuntábamos, para el entendimiento, enseñanza y acceso al amado. El Arte se trata «de un conjunto de estructuras compuesto por “sistemas” (*figuras, árboles*) suficientes en sí, autodesarrollables y autorregulables» (Cruz Hernández 1977: 86), unas combinaciones de letras, cámaras y tablas de tradición oriental en su apariencia, todo ello con una «lògica i una dialèctica adreçades a una finalitat teològica de conversió, en el camp de les creences religioses, sense que això en destrueixi, tot amb tot, la vàlua

filosòfica del mètode» (Batllori 1993: 101). Como señalábamos anteriormente, la primera plasmación concreta de estas figuras, sistemas y símbolos la encontramos en el *Art abreuçada d'atobar veritat*, compuesto tras la iluminación de Llull en el monte Randa (1274):

Tal com explica la *Vida de mestre Ramon*, aquesta experiència va consistir en la visió o intuïció d'un sistema de relacions entre conceptes simples fonamentals que permetia explicar el sentit de totes les coses visibles i invisibles: és a dir, que Llull va «trobar» o descobrir la seva Art. El terme *il·luminació* fa referència al fet que el beat va voler atribuir a Déu la paternitat del seu sistema presentant-se com a receptor d'una revelació (Badia *et al.* 2013: 379).

Asimismo, como sabemos por la *Vida de mestre Ramon* (1311) —obra también conocida por el título de *Vida coetània*— y únicamente también por algunos pocos poemas (Butinyà 2006: 16), la ilustración de Randa tiene un precedente igualmente excepcional: la visión de Cristo en la cruz. La aparición, que tiene lugar antes de que Llull trate de terminar una poesía ya empezada, es sumamente insistente, tanto que «després de la cinquena aparició compregué Ramon Llull que Jesucrist volia que desempares el món i que es lliures al seu servei» (Riquer 1964: 210). Este episodio no solo da lugar a la conversión de Ramon Llull, sino que su influencia recorre toda su obra: «la visión de la cruz es motor y explicación, pues en ella se genera la metáfora del árbol a la que va a adecuar su Arte o método» (Butinyà 2006: 21).

Si bien entonces podemos establecer el pistoletazo de salida del Arte, al cual Llull dedicará todos sus esfuerzos dentro de su amplísima producción literaria —tan solo por nombrar algunos ejemplos: el *Ars demonstrativa* (1283), el *Art amativa* (1290), la *Taula general* (1293-1294), el *Arbre de ciència* (1295-1296) o el *Ars generalis ultima* (1305-1308)—, el germen del Arte, sus principios, el esbozo de las figuras que luego desarrollará más detenidamente, podemos hallarlo ya en el *Llibre de contemplació en Déu* (1271-1274). Es ésta una obra enciclopédica, escrita primero en árabe y luego en catalán, en donde se concentra el pensamiento luliano en una etapa considerada pre-Arte y en la que, sin embargo, ya percibimos una de las ideas fundamentales del Arte como es la búsqueda del método correcto y más efectivo para la predicación⁷ y conversión de «infeles», con lo que podemos señalar la continuidad entre el *Llibre de contemplació en Déu* y el resto de la obra de Llull (Rubio 1997: 169). Además, siguiendo de nuevo a este experto lulista —y adelantando aquí las «dignitats» sobre las que volveremos en breve—, se puede concretar dicha continuidad en la anticipación de la figura A del *Art abreuçada d'atobar veritat*:

⁷ Esta búsqueda de la manera más eficaz de propagar el mensaje cristiano será una constante a lo largo de la vida de Ramon Llull, puesta en práctica no solamente en sus conocidos viajes misioneros, sino, una y otra vez, mediante su escritura, como por ejemplo con el explícito *Liber de praedicatione* (1304). Además: «Entre l'octubre del 1312 i el febrer del 1313 Llull va escriure els seus dos darrers tractats sobre la predicació, tots dos en doble versió, llatina i catalana: el *Llibre de virtuts e de pecats* o *Art major de predicació* i l'*Art abreuçada de predicació*» (Badia *et al.* 2013: 414).

Les dignitats presents al LC⁸ s'organitzen en grups variables d'acord amb les necessitats argumentatives de cada capítol, amb uns esquemes més o menys repetits, i que en bona mesura anticipen la figura A de l'Aaav⁹. Aquesta simplement recollirà el material emprat al llarg de l'obra anterior i el reestructurarà, oferint-ne un únic llistat tancat, enfront de la multiplicitat de llistes del LC (Rubio 1997: 123).

En consecuencia, el Arte atraviesa transversalmente la obra de Llull, ya sea en su etapa considerada pre-Arte o en cualquiera de las otras divisiones habituales sobre su vida y obra —etapas cuaternaria, ternaria o post-Arte¹⁰—, en las que no nos detendremos en exceso al ser otro el objeto de este artículo, tan solo apuntando que «la data de 1290 marca la fita, el pas de l'Art quaternària a la ternària amb la composició de l'*Ars inventiva*» (Rubio 1997: 66). El Arte, por tanto, es causa, medio y fin en el *Llibre d'amic e amat* y, en concreto, la versión desarrollada en el *Ars compendiosa inveniendi veritatem*¹¹. Vemos la presencia explícita del Arte en la siguiente metáfora moral:

Misatge era l'amich als prínceps crestians e als infeels per son amat, per ço que-ls mostrás la art e-ls començaments a conixer, amar l'amat (LAA, 137).

El amigo proclamará el Arte allá donde vaya en su largo recorrido, apoyado por las tres potencias del alma de tradición agustiniana, el entendimiento, la memoria y la voluntad, que le permiten entender al amado, recordarlo y amarlo en la infinita perfección de su unidad y su pluralidad que «abasta a totes unitats e a totes pluralitats» (LAA, 299). Estas tres potencias se representan en la importante figura S del *Ars compendiosa inveniendi veritatem*:

La figura S, que representa el psiquisme o l'ànima racional humana, i en la qual s'evidencia que Ramon Llull va acceptar sense dubtar-ho els ensenya-

⁸ *Llibre de contemplació en Déu*

⁹ *Art abreuçada d'atrotar veritat*, «obra conocida también por el título latino de *Ars compendiosa inveniendi veritatem* o *Ars Magna et maior*» (Cruz Hernández 1977: 90).

¹⁰ Nos referimos aquí a la conocida división propuesta por A. Bonner, sobre la que J. Butinyà se pregunta si no se podría advertir una «relación entre los conocidos múltiplos que han provocado la división de Bonner» y la evolución en la estructura de las obras de Ramon Llull «según las formas arbóreas», cuyo origen se encuentra en aquella repetida aparición de Cristo en la cruz (Butinyà 2006: 22-23).

¹¹ Las figuras que componen esta versión inicial del Arte y sus relaciones entre sí encuentran su correspondencia en muchos versículos del *Llibre d'amic e amat*, tal y como demuestra R. Luzón (2010). Así, percibimos la intervención de la figura S —sobre la que, siguiendo a este experto lulista, nos detendremos en breve—, la «figura A, de carácter circular, serveix per representar Déu, i totes les lletres subordinades que en formen part denoten una per una les diferents dignitats divines (...); la figura V, de les virtuts i els vicis, igualment circular (...); la figura X, de la predestinació i el lliure albir» (Luzón Díaz 2010: 33), etc. El camino recorrido por el amigo, por tanto, permitirá poner en práctica la aplicación de los diferentes elementos de estas figuras y su supeditación a la figura A, que es, «per dir-ho d'alguna manera, la que haurà de predominar en qualsevol consideració de caire teològic, ja que predica la perfecció i l'excel·lència per damunt de la creació de totes les dignitats divines, convertibles essencialment entre si» (*ibid.* cit. anterior).

ments de sant Agustí, segons els quals la caracterització de l'ànima racional humana com a conglomerat de les tres potències que la constitueixen (memòria, enteniment i voluntat) manté clares correspondències analògiques amb la tríada de persones que conviuen i concorden essencialment en l'únic Déu del cristianisme (Luzón Díaz 2010: 35).

Casi siempre que aparecen estas tres potencias en el *Llibre d'amic e amat* vienen asociadas con verbos como «pujar» (LAA, 133), «levar» (LAA, 177), etc., ya sea hacia las alturas o hacia «lo munt del amat» (LAA, 99), con lo que nos encontramos en estos versículos con la indicación del viaje vertical que debe seguir el amigo en contraste con la circularidad reinante en tantos otros aspectos de su camino. Sin embargo, se da la paradoja de la separación y la unión al mismo tiempo entre los amantes, es decir, la constatación de una distancia que los separa —y que requiere de elevaciones para recorrerla— y la pertenencia a la misma esencia divina, creándose nuevamente una impresión de circularidad (LAA, 186). El juego entre las tres potencias es continuo, tomando mayor relevancia una u otra según la ocasión, la memoria con su capacidad de recreación del amado (LAA, 265), el entendimiento con su velocidad que le permite alcanzar antes a su amado (LAA, 19) y la voluntad con su poder de decisión que le otorga cierta capacidad de mando:

Volch pujar molt altament la volentat del amich per ço que molt amás son amat. E maná al enteniment l que puyás a tot son poder; e l'enteniment ho maná al remembrament. E tots .iii. puyaren contemplar l'amat en sos honraments (LAA, 219).

En este juego de las potencias del alma intervienen los sentidos físicos y los cinco sentidos espirituales —reflexión, apercibimiento, conciencia, sutileza y fervor—, a través de los cuales se puede producir el conocimiento pleno de las «dignidades» o «virtudes» divinas, que tienen «una activitat *ad intra* (quan fan referència a la constitució essencial de Déu) o *ad extra* (referides a la seua activitat exterior cap a l'home i la creació)» (Rubio 1997: 114). La aspiración última es la contemplación final de estas dignidades —Poder, Bondad, Justicia, Sabiduría...—, sujetas a variaciones en las distintas versiones del Arte, pero cuyo objetivo contemplativo permanece idéntico y supondría el deseado encuentro con el amado, pues al fin y al cabo *son* Él mismo (LAA, 39). De esta manera, el *Llibre d'amic e amat* «és insistent i reiteratiu en la imatge de Déu com a suma de totes les perfeccions, com a l'amat perfecte al qual han d'anar destinats totes les activitats i els desitjos humans en primer lloc, d'acord amb la doctrina lul·liana de la primera intenció» (Luzón Díaz 2012: 115). Esta «primera intenció» es, pues, inmanente en el viaje del amigo en busca de su amado, de tal manera que todos sus actos deben tener puesto el foco en las alturas, en la deseada unión divina, en la ruta de acceso hacia el amor, que puede ser mediante las «vies sensuales» (LAA, 343) o las «carreres entellectuals» (LAA, 343) y así el amigo recurre en ese mismo versículo a la fórmula «E es qüestió» para preguntarse en «qual dels dos camins entrá primerament dementre cerchava son amat, ni en qual l'amat se mostrá al amich pus declaradament». Se trata, entonces, de conocer y valorar la manera más perfecta de acceder al Amor, que puede lograrse a través de la «sçiencia

infusa» (LAA, 234) procedente de «volentat, devoció, oració», o de la «sciencia adquisita» —seguimos citando respecto al mismo versículo—, la cual se consigue con el «estudi» y el «enteniment». En cualquier caso:

Todo lo que nos rodea ayuda en el amor, porque todas las cosas son huellas del Amado. Después, será la imaginación del amigo, quien las perfile con más detalle en el mundo espiritual y las ame en todas las criaturas (Cruz Hernández 1977: 281).

De esta forma, aunque el lenguaje no sirve para entenderse con todas las criaturas, el amigo tiene otros medios para comunicarse con ellas. Así lo explica en el siguiente diálogo con el pájaro: «—Si no-ns entenem per language, entenam-nos per amor, cor en lo teu cant se representa a mos hulls mon amat» (LAA, 27). Este símbolo del pájaro que canta por amor aparece con mayor insistencia en los primeros versículos (LAA, 35, 58) y es otro elemento del particular *locus amoenus* visitado por el amigo en «lo verger de l'amat» (LAA, 27) o al despuntar el alba, identificándose asimismo el amigo con el alba (LAA, 26). En este último versículo, el motivo del «alba», tan destacado en nuestros autores, cobra aquí una significación importante respecto a la dualidad sueño/vigilia —que aparecerá también en otros versículos (LAA, 269)—: «Només l'aplicació correcta de E (i també de I al servei de E) pot garantir l'estat de vigília en l'amic, que per tant troba (...) un correlat simbòlic ben efectiu en la referència a l'alba»¹² (Luzón Díaz 2010: 43).

Por otra parte, el papel de la imaginación resulta fundamental en este proceso de comunicación con el mundo:

L'amich ab sa ymaginació pintava e formava les fayçons de son amat en les coses corporals, e ab son enteniment les pulia en les coses sperituals, e ab volentat les adorava en totes creatures (LAA, 323).

La imaginación tiene un carácter revelador y hace las veces de escultora del amor o mediadora, una idea que forma parte fundamental del pensamiento neoplatónico y que cobrará especial relevancia de la mano de Marsilio Ficino (Figline Valdarno, Florencia, 1433-Careggi, Florencia, 1499). Así lo vemos en

¹² De las dieciséis cámaras, con sus correspondientes letras, que forman la figura S (el alma racional), surgen cuatro especies: E, I, N y R. «Les quatre espècies representen els diferents estats anímics o psicològics que, segons Lull, poden arribar a verificar-se en cada individu. La primera espècie, la E, representa la *via afirmativa* d'accés a la veritat: la memòria recorda, l'enteniment entén i la voluntat estima o s'adhereix, en sentit positiu, a allò que totes tres potències prenen com a objecte en el seu procés de desenvolupament en acte. La segona espècie, la I, representa la *via negativa* d'accés a la veritat: en aquest cas la memòria recorda i l'enteniment entén l'objecte al qual totes dues potències s'apliquen, mentre que la voluntat o bé en queda al marge, o bé s'hi oposa de manera directa, de manera que desestima i menysprea l'objecte en qüestió. La tercera espècie, la N, representa la *via fideista* (...); la quarta espècie, la R, representa el *dubte* epistemològic» (Luzón Díaz 2010: 36-37).

De amore (1469), cuando se expone el procedimiento por el cual somos seducidos por el amor:

El alma, estando presente en el espíritu en todas partes, fácilmente ve las imágenes de los cuerpos que se reflejan en éste como en un espejo, y a través de ellas, juzga los cuerpos. Y este conocimiento es llamado por los platónicos sensación. Entonces, mientras la contempla, por su propia fuerza, concibe en sí misma imágenes semejantes a aquéllas, e incluso mucho más puras. A esta concepción la llamamos imaginación y fantasía (Ficino 2001: 77).

La búsqueda del amor del amado por parte del amigo es incansable: continuos encuentros y desencuentros (LAA, 163), olvidos y recuerdos (LAA, 187), desenamoramientos y enamoramientos (LAA, 49). Su lucha parece no tener fin. El amigo cae, se levanta y continúa el camino sabiendo que volverá a caer, que tendrá que ponerse en pie de nuevo y seguir, de tal forma que «la pasión y la búsqueda atormentada encuentran así un camino intelectualizado para una realización más perfecta» (Vàrvaro 1983: 122). Y es que el viaje, aunque fatigoso, resulta tan placentero al mismo tiempo que no se puede establecer distinción alguna entre ambos extremos:

Muria l'almich per plaer e vivia per languiments. E·ls plaers e·ls turments s'ajustaven e s'unien en esser una cosa mateixa en la volentat de l'amich. E por açó l'amich en un temps mateix muria e vivia (LAA, 189).

Nada puede detener al amigo en su búsqueda, aún reconociendo que los demás lo juzgan como un loco, lo maltratan, lo acusan y lo obligan a responder partiendo de otra fórmula repetida en muchos versículos —«Digues, foll»—, reiteración que, al igual que sucede con «E es questió», apoya la sensación de circularidad. La locura adquiere un papel fundamental en el *Llibre d'amic e amat*:

A propósito de la cordura y locura lulianas, recordemos que hay una «locura de amor» de carácter místico, presente en el *Libro de amigo* y *Amado*, y otro tipo de locura o «fantasía», atribuida al beato por sus coetáneos asombrados ante la porfía del apostolado luliano a pesar de sus sucesivos fracasos. Llull tuvo la clarividencia de analizar esta supuesta «fantasía» suya en un opúsculo tardío (Badia 1985: XI).

Esta misma clarividencia la vemos en el juego de espejos planteado en el *Blaquerna* cuando interviene en momentos puntuales, tras su primera aparición en el capítulo LXXIX, la figura de Ramon «lo foll», que «és un diàfan transsumpte del mateix Ramon Llull, tantes vegades anomenat foll a les corts pontificies, on es consideraven follies els seus projectes i la seva ferovorosa passió» (Riquer 1964: 283). Igualmente, en la insistencia con la que se señala la locura del amigo en el *Llibre d'amic e amat* percibimos idéntica aceptación y personificación de ésta. La mirada de los demás casi siempre es despectiva o censora, lo ven como un «foll per amor» (LAA, 169) y les extraña tanto su figura que no les resulta posible evitar las continuas preguntas, las cuales adquieren a veces

un verdadero tono de interrogatorio, aquí con una nueva referencia directa en otro juego *metaliterario*:

—Dígues, foll, en que has conexença que la fe catholica sia vera e la creença dels jueus e dels sserrayns sien en falsetat e error?

Respós: —En les .x. condicions del *Libre del gentil e dels tres savis* (LAA, 279).

Sin embargo, no solo es la gente quien manifiesta sus dudas hacia la cordura del amigo, sino que es el propio amado quien le dice: «—Que mesures, foll?» (LAA, 68), con lo que la locura adquiere su plena significado como delirio proveniente del amor, es decir, del influjo y la esencia fundamental del amado (LAA, 81). La locura es, pues, parte destacada del *Llibre d'amic e amat*, como lo será también en otras obras lulianas posteriores, así por ejemplo en el *Fèlix o Llibre de meravelles*, en su capítulo 67 «De saviea et de follia», cuando afirma el ermitaño:

Saviea d'ome nex en entendre et amar Deu, et mor per oblidar et no amar Deu; per la qual mort nex follia d'ome, la qual follia es en home com ama mes honralments, delits, riqueses, parents, que Deu. Membrar, entendre et amar virtuts, membrar, entendre et desamar vicis, es oçcasió de saviea; et lo contrari es occasió de follia (Llull 2014: 116).

En esta nueva enseñanza del ermitaño hacia Fèlix, en la que queremos destacar la importancia esencial del recuerdo y la similitud en el tono y en el contenido respecto al opúsculo (LAA, 170), encontramos, por tanto, otra concreción de la locura, que conllevará la habitual sorpresa por parte de Fèlix en su viaje iniciático y distanciado del *Blaquerna* en algo tan fundamental como es que «Blaquerna coneix d'entrada les solucions i actua com a mestre, mentre que Fèlix se sotmet davant dels ulls del lector al procés d'aprenentatge» (Badia *et al.* 2013: 451).

Volviendo al afanoso viaje del amigo, marcado por la triple naturaleza del Arte que veíamos anteriormente, nos detenemos brevemente en su sentido claramente alegórico. La alegoría es parte esencial del viaje místico, necesaria para emprender y recorrer un camino en tinieblas solo a veces iluminado por la luz divina (LAA, 96), donde resulta imprescindible desprenderse de todo lo material (LAA, 170). Y así, mediante la alegoría, hallamos que «les carreres de vegetació e de sentiment e de ymaginació e de enteniment, volentat» (LAA, 306) componen un largo trayecto que va «desde la facultad vegetativa, a la sensitiva, a la imaginativa, a la intelectual y finalmente a la volitiva» (Badia 1985: XXXVIII), persiguiéndose, en otras ocasiones, unos recorridos devotos que finalizan en las profundidades (LAA, 34). No obstante, llaman nuestra atención ciertas metáforas morales que parecen estar más ancladas en un viaje *real* del amigo en su labor de predicación, de exaltación del amor hacia el amado y de conversión de «infielos», es decir, de las otras utilidades del Arte más allá de su función como método para hallar la verdad y lograr el deseado ascenso hacia las alturas. El amigo pasea por grandes ciudades buscando alguien con quien

poder hablar de su amado (LAA, 179), cantando las noblezas de Dios mientras le preguntan «les gents si avia perdut son seny» (LAA, 54) o saliendo de las conversaciones con unos y otros normalmente maltratado o despreciado, siempre alabando al amado y tratando de hacer ver a los demás unas virtudes que él encuentra presentes en todo cuanto vive y le rodea y en la propia esencia de su alma, lamentándose amargamente por el poco aprecio general que percibe respecto al amado: «—Amat, qui tant has donat a home e tant l'as honrat, per que home ha tant tu en ublit?—» (LAA, 211). En esta costosa predicación cabe igualmente la alegoría expresa, incluso con aires de batalla o de cruzada intelectual (LAA, 134), y siempre tiene un carácter revelador que implica compartir *algo*, sin que por ello se pierda nada, pues «ab secret te l'amich secret los secrets de son amat, e ab secret los revela, e ab revelació los te secrets» (LAA, 74).

Según avanzamos en la lectura del opúsculo podemos observar una mayor abstracción en el lenguaje que no parece debida tanto por la ilusión de una mayor cercanía con el amado sino porque, precisamente, para intentar ese acercamiento resultan necesarias unas formas de expresión notablemente elevadas. Sirvan un par de ejemplos:

Digueren al hamich que si corrupció —qui es contra esser en ço qui es contra generació, qui es contra no-esser— era eternalment corrupment corrupmut, impossible cosa seria que no-esser ni fi se concordás ab la corrupció ni-l corrupmut.

On, per estes paraules, l'amich viu en son amat generació eternal (LAA, 259).

Y también en este versículo donde el lenguaje se vuelve más abstracto para poder explicar el siempre espinoso misterio de la Trinidad y su relación con el amigo:

Fa l'amat a son amich dos semblants a si mateix, amats | en honraments e valors. E enamora-s l'amich de tots tres equalment, jassia que l'amor sia una tant solament, a significança de la unitat; una en tres amats essencialment (LAA, 253).

Esta mayor abstracción en el lenguaje, que implica un aumento en la repetición de determinados conceptos, parece señalar aún más la circularidad del viaje, donde es imprescindible la complicidad de amor para conseguir recorrerlo ya sea de forma ascendente (LAA, 251) o hacia un lado o hacia adelante (LAA, 252), es decir, hacia todas partes. La sensación de que el principio y el fin son la misma esencia se incrementa, así como se puede pensar en una mayor tendencia al neoplatonismo en estas metáforas morales a través de la insistencia en la concordancia de los números uno y tres (LAA, 262) o la pluralidad y la unidad en el amado (LAA, 282), lo que nos conduce de nuevo a autores posteriores en quienes no solamente podemos hallar similitudes de raíz neoplatónica, sino las huellas del pensamiento luliano. Nos referimos, por ejemplo, a Bernat Metge (Barcelona, ¿1340?-1413) y su diálogo *Lo somni* (1399), pues «la nueva mentalidad que está reflejando o soñando sostiene un

rescate de la Antigüedad, apoyado en san Agustín, pero con un talante moral de sello luliano» (Butinyà 2007: 89), y también a filósofos como Nicolás de Cusa (Cusa, Tréveris, 1401-Todi, Umbría, 1464), quien solía comparar a Dios «con una esfera cuya circunferencia no está en ninguna parte y cuyo centro está en todas partes; y puesto que “en todas partes”, y “en ninguna parte” suman lo mismo, los contrarios de periferia y centro se hacen intercambiables» (Wind, 1972: 227-228), o como Giovanni Pico della Mirandola (Mirandola, Ferrara, 1463-Florenia, 1494):

És per mitjà del seu constant interès per la càbala que Giovanni Pico s’apropà al pensament de Llull. Ell, però, sap distingir entre aquella càbala que es redueix a la màgia natural dels autèntics cabalistes i aquella que, en canvi, no és altra cosa que «l’art de combinar, i consisteix en una certa manera de procedir, en les ciències, semblant a la que en diem Art de Ramon, bé que potser l’una i l’altra vagin per camins diferents» (Batllori 1993: 374).

Pico, por tanto, conocía perfectamente el Arte de Llull y compartía el «pensament unitari, comú a la tradició augustiniana» (Batllori 1993: 376) y la filiación neoplatónica, la cual, por otro lado, desarrolló con las desavenencias conocidas respecto a su maestro Marsilio Ficino. Apuntamos tan solo un ejemplo, de entre los muchos posibles, respecto al común entendimiento neoplatónico del sentido de la visión. Tras su famosa definición de la «verdadera belleza» como una «enemistad amiga y una discordia concorde» (Pico 2006: 99) —procedimiento éste de la *coincidentia oppositorum* usado reiteradamente por Llull—, afirma que «la belleza se encuentra sólo en las cosas que la vista comprende», existiendo, para captarla, «dos vistas, una corporal y otra incorpórea» (Pico 2006: 101). Por su parte, remontándonos a los primeros versículos del *Llibre d’amich e amat*—y esperando no caer en contradicciones puesto que, si bien destacábamos una mayor evidencia neoplatónica según avanza el opúsculo, no obviamos su presencia desde el comienzo—, situamos al amigo en su búsqueda incesante del amado, preguntando a la gente, los cuales:

Respongueren-li dient quant fo aquella ora que son amat fo absent a sos hulls mentals. Respós l’amich e dix: —Anch, pus ach vist mon amat en mos penaments, no fo absent a mos hulls corporals, cor totes coses vesibles me representen mon amat (LAA, 40).

Esta representación del amado en todas las cosas, que parte de los pensamientos íntimos del amigo, implica de nuevo la intervención de la imaginación, asociada con el recuerdo y el conocimiento —o reconocimiento— de la esencia divina, con su cualidad propiciadora del amor, algo que podemos relacionar también con *De amore*. Lo vemos en el «Discurso II» de Pausanias cuando se dice en relación al amor en la semejanza:

El que ama esculpe la figura del amado en su espíritu. Y así el espíritu del amante se convierte en un espejo en el que brilla la imagen del amado. Al reconocerse el amado en el amante, es empujado a amarle (Ficino 2001: 45).

El lenguaje continúa evolucionando y la mayor abstracción deja paso a una serie de versículos en los que destacan los juegos de palabras, que conllevan a su vez una circularidad explícita en la repetición de determinados conceptos de identificación positiva: «Gloria», «Solaç», «Subirá be» (LAA, 291, 293 y 300). A este propósito queremos llamar la atención sobre el siguiente versículo:

—Amat —dehia l'amich—, a tu vaig e en tu vaig, car m'apelles. Contemplantar vaig contemplació en contemplació, ab contemplació (de) ta contemplació. En ta virtut so e ab ta virtut vench, d'on prenhch vertut. Salut-te ab ta salutació, qui es ma salutació, e-n ta salutació; de la qual esper salutació perdurable en benedicció de ta benedicció, en la qual beneit son en ma benedicció (LAA, 289).

Además de los hábiles y llamativos juegos de palabras, percibimos en este versículo un movimiento explícito —«a tu vaig»— y también, más que un imposible estatismo, una plena circularidad pues se da la paradoja de que ya tiene aquello hacia lo que se dirige: «En ta virtut so». Sin embargo, destaca un verbo fundamental: «esperar». Se evidencia de nuevo el camino que aún falta por recorrer y la distancia que separa al amigo del amado, distancia que se mantendrá hasta la última metáfora moral y, como una rueda que nunca para de girar, existía desde un comienzo. Lo vemos en el siguiente versículo, donde se recuerda un breve —y, por tanto, insuficiente— encuentro con el amado:

Puyá-se-n lo cor del amich en les altees del amat per ço que no fos embargat a amar en l'abís d'aquest mon. E con fo a l'amat, | contemplá-l ab dolçor e plaer.

E-l amat baxá-l a aquest mon per ço que-l contemplás ab tribulacions e ab languiments (LAA, 56).

Como venimos viendo, el papel del recuerdo, de la memoria, es fundamental en el *Llibre d'amic e amat*, así como lo continuará siendo aún cuando la figura S no siga formando parte del «sistema lul·lià a partir de la redacció de l'*Ars inventiva veritatis*» (Luzón Díaz 2010: 53). Se recuerda al amado, por tanto, y el instante de plenitud que supuso su conocimiento —el «toque delicado» (LAV, 2) de San Juan—, pero también, como hemos visto, la memoria es esencial para continuar el viaje, es decir, no debe ser pasiva sino activa, pues solo mediante su actividad se puede acceder de nuevo al amor en una circularidad semejante a la que hallamos en el *Cántico Espiritual*, como luego veremos, en cuanto al movimiento esencial que propone el recuerdo como punto de partida, que también es punto de destino.

Si bien considerando las evidentes diferencias de género y estilísticas entre las metáforas morales de Ramon Llull y los versos de San Juan, se percibe quizá un deleite mayor en el recuerdo de la unión con el amado en la poesía del carmelita:

Mientras que San Juan se somete a un proceso de exterminación, pero que se produce en virtud de una posterior transformación —cual ave fénix resurgiendo de sus cenizas—, en el beato parece mantenerse polarizada la dualidad amigo-Amado (Márquez Matito 1997: 39).

No obstante, el amigo es plenamente consciente de esta dualidad, que resulta ciertamente paradójica, pues se parte del recuerdo, del contacto inicial con el amado, transformador en sí mismo, lo cual provoca el viaje y evidencia una distancia aún por recorrer, recorrida ya y que se recorre, además, en compañía del amado en tanto que el amigo percibe su presencia en él mismo y en todo cuanto ve a su alrededor. Esta distancia entre el amigo y el amado se puede advertir por distintas causas, tanto por la consciencia del amigo frente a las limitaciones e impedimentos inmanentes a su viaje —«Passar volia l'amich a la derrerana fi per la qual amava son amat; e les altres fins donaven-li embargament en son passatge» (LAA, 135)—, como por otro deseo solicitado en muchos versículos: una larga vida. El amigo ruega al amado para «que li donás larguea, pau, honrament en est mon» (LAA, 103) y lo hace guiado por la triple naturaleza del Arte, pues ante todo necesita tiempo, desea «viure per servir son amat» (LAA, 108) y poder continuar con su ejercicio misionero, mostrando a la gente las singularidades de su Arte o combatiendo a los «infielos» con su búsqueda del método más perfecto para una conversión eficaz. Igualmente, necesita tiempo para comprender mejor la sabiduría a la que trata de acceder, para recibir, en fin, las bondades del amado más largamente: «E per açó, amat, lo teu amich te demana vida longa per tal que puscha reebre de tu molts dels dons demunt dits» (LAA, 313). El viaje vuelve a incidir en su circularidad esencial, en ese proceso de ida y vuelta que nunca se detiene:

Pujava l'amich los poders de sa anima per scala de humanitat gloriejar la divina natura. E per la divinal natura devallava los poders de sa anima per gloriejar en la humana natura de son amat (LAA, 319).

Y así el amigo continúa viajando por «longues carreres e dures e aspres» (LAA, 337), abandonando en este mismo versículo «dels pensaments e-ls plaers temporals», siempre con la constante impresión de unión y separación respecto al amado, siempre solitario¹³, pues la compañía de los demás, aun siendo evidentemente necesaria para su predicación, poco le alivia y hasta la rehúye en ocasiones (LAA, 348), contestando hasta el infinito:

—Digues, foll, que es aquest mon? (LAA, 357).

La desesperada búsqueda de la unión con el amado impregna de modo semejante la poesía de San Juan de la Cruz. Se trata de un viaje guiado por el deseo de encuentro con el otro, ardiente y transformador en sus últimas conse-

¹³ La figura del «amigo», así como su soledad en el ejercicio de la actividad espiritual, reaparecen en otras obras lulianas como en el *Arbre de filosofia d'amor* (1298), en donde también se destaca la circularidad de su estructura y la necesaria vuelta a la acción por parte del amigo: «L'Arbre de filosofia d'amor és un tractat místic escrit per fer de contrapès a la filosofia de saber. Tanmateix, a l'antepenúltima part del llibre, l'amic, que s'havia retirat de la vida activa per estar més a prop del creador, decideix de reprendre el seu lloc entre els homes, disposat a fer que conguin i estimin l'amat. L'amic abandona la solitud contemplativa i torna a la lluita de cada dia» (Badia *et al.* 2013: 384).

cuencias. De esta manera, el deseo es la auténtica motivación, medio y fin del viaje. Nos situamos en el *Cántico espiritual* y prestamos atención primeramente a la ausencia, en este caso, de la labor de explícita predicación que tantos esfuerzos y fatigas le costaban al amigo en el *Llibre d'amic e amat*. Encontramos así una diferencia esencial en los viajes de nuestros autores. El amigo, en algunos casos, dialogaba con unos y otros con la intención de convencer, desesperándose al no conseguirlo en la mayoría de las ocasiones, continuando con su labor incansable. En su camino trataba de despertar en los otros el amor hacia el amado, al mismo tiempo que intentaba acceder a él y lograr mantenerlo en una lucha constante. La propia relación con la gente y con los lugares, como veíamos, otorgaba a veces al texto una base *terrenal* que no hallamos en el *Cántico espiritual*, con la coincidencia entre ambos autores ante las fatigas que les ocasiona relacionarse con los demás, tal y como se evidencia en el siguiente comentario del *Cántico*: «Porque semejantes almas padecen mucho en tratar con la gente y otros negocios, porque antes la estorban que la ayudan a su pretensión» (De la Cruz 2015b: 69).

La búsqueda y el deseo implican también un movimiento constante en el *Cántico espiritual* ya desde su primera estrofa, tanto en la angustiada pregunta inicial, citada con anterioridad, como en la imagen del ciervo que huye y la carrera final de la amada: «Como el ciervo huiste, / habiéndome herido, / salí tras ti clamando, y eras ido» (CE, 1). Es de notar que es el amado quien, «como el ciervo», ha huido tras haber dejado herida a la amada, y que la imagen del ciervo, identificado o no con el amado¹⁴, aparecerá más tarde como «ciervo vulnerado» (CE, 13), es decir, herido igualmente por el amor. Por otra parte, este motivo del ciervo, de larga trayectoria poética y muy recurrente en el Renacimiento, con el que Juan Boscán (Barcelona, 1492-Perpiñán, 1542) consiguió la «*contaminatio* decisiva» (Guillén 2013: 257), constituye asimismo «un tópico de la hermosura masculina en la poesía hebrea y árabe» (López-Baralt + Pacho 2015: 34), con lo que percibimos las múltiples lecturas que permite la poesía simbolista, evocadora y cambiante de San Juan de la Cruz.

La búsqueda continúa en la segunda estrofa, de ambiente pastoril, y el verdadero viaje de la amada comienza en la tercera y lo hace de forma imparable, transmitiéndose en estos versos una sensación continua de flotamiento. El texto es rápido, veloz, no deja lugar a distracciones:

Buscando mis amores,
iré por esos montes y riberas;
ni cogeré las flores,
ni temeré las fieras,
y pasaré los fuertes y fronteras (CE, 3).

¹⁴ Sobre esta controvertida estrofa, interrumpida por el epígrafe «Esposo» —aunque dicha denominación no aparece como tal en los versos—, dice D. Ynduráin lo siguiente en relación a los términos «Esposo-Amado-Ciervo»: «No seré yo quien afirme que son tres personas distintas, pero no estaría de más poner en cuestión el epígrafe *Esposo* que figura en todas las ediciones y plantear la posibilidad de un interlocutor impersonal» (Ynduráin 2006: 92).

Vemos así cómo la amada, a quien se llamará más tarde «paloma» (CE, 13) y «palomica» (CE, 34), parece que sobrevuela los elementos, los montes que, siguiendo los comentarios de San Juan, se corresponden con «las virtudes: lo uno, por la alteza de ellas; lo otro, por la dificultad y trabajo que se pasa en subir a ellas»; y las riberas, «que son bajas» y se identifican con «las mortificaciones, penitencias y ejercicios espirituales» que sirven para el ejercicio conjunto de las vidas activa y contemplativa (De la Cruz 2015b: 44). En este recorrido la amada se encuentra con impedimentos, con «fieras», «fuertes» y «fronteras» —«en los cuales versos pone los tres enemigos del alma, que son: mundo, demonio y carne» (De la Cruz 2015b: 46)—, ante los que muestra una voluntad imparable. Podemos percibir así el intrincado sistema alegórico y simbólico sobre el que se asienta el viaje, el cual se enriquece continuamente puesto que los motivos evolucionan a lo largo del poema y se repiten con significados variables, de tal manera que San Juan «va transmutando aceleradamente los vocablos (*monte*→ alteza de Dios→ virtudes→ actos viciosos) en un estilo de metafORIZACIÓN desconocido entre sus coetáneos» (López-Baralt + Pacho 2015: 41).

La urgencia de la amada es inmediata —«¡Ay, quién podrá sanarme!» (CE, 6)— y no le basta con percibir en lo que le rodea las huellas del amado. No quiere, por tanto, «de hoy más ya mensajero» (CE, 6) y se encuentra agotada por su deseo de amor y por las fatigas que le ocasiona, situación común a la del amigo en el *Llibre d'amic e amat*. El amigo se quejaba amargamente en muchos versículos y así ruega también la amada en el *Cántico* cuando dice «Apaga mis enojos» (CE, 10), puesto que «a las fatigas que tiene por ver a Dios, llama aquí enojos, los cuales ninguna cosa basta para deshacellos, sino la posesión del Amado» (De la Cruz 2015b: 71). Para lograr esta posesión, la amada, sabedora de que el amor solo se cura con «la presencia y la figura» (CE, 11), se lanza —o cuando menos quiere lanzarse— en la estrofa voladora que comienza: «¡Apártalos, Amado, / que voy de vuelo!» (CE, 13). Anteriormente hemos llamado la atención sobre esta estrofa, por lo que tan solo añadiremos lo que resulta más importante para el viaje como es que el amado interrumpe su vuelo: «Vuélvete, paloma» (CE, 13). La aparición del amado o su respuesta provocan un nuevo cambio de ritmo en el *Cántico*:

Mi Amado, las montañas,
 los valles solitarios nemorosos,
 las ínsulas extrañas,
 los ríos sonorosos,
 el silbo de los aires amorosos (CE, 14).

Este cambio, que continúa en la estrofa 15, lo propicia la «contextura interna del poema, con el paso de la mortificación y meditación (vías purgativa e iluminativa) a la vía unitiva» (Alonso 1948: 504), con lo que el estilo evoluciona también: ha desaparecido la velocidad de la búsqueda y es tiempo de disfrutar y regodearse a través de los adjetivos pospuestos que «expanden la frase y jugosamente y jubilosamente la hinchan» (Alonso 1948: 504).

Siguiendo nuevamente los comentarios de San Juan, las tres potencias del alma según San Agustín aparecen en una relación, descripción y función simi-

lares a las que veíamos en el *Llibre d'amic e amat*, en la alternancia y unión de sus distintas cualidades, abogando también San Juan por la primacía de la voluntad, porque «no parezca, pues, nadie en la montiña. Sola la voluntad parezca, asistiendo al Amado en entrega de sí y de todas las virtudes» (De la Cruz 2015b: 120). No hay movimiento, pues, que no sea empujado y alimentado por el amor, con su capacidad transformadora en los amantes a través de su unión, «transformación en acción (...) que podríamos tomar como afín al voluntarismo luliano» (Butinyà 2006: 31). La «montiña» (CE, 16), por otra parte, constituye uno de tantos lugares indeterminados en el viaje de la amada:

En este caso, la posibilidad de que *en la montiña* sea el lugar dentro del cual se encuentran los enamorados u otro lugar diferente, pierde sentido. Se trata de ese progresivo desasimiento de las circunstancias de lo real y de las leyes de la lógica inmediata o primaria que se va produciendo a lo largo del *Cántico* (Ynduráin 2006: 105-106).

La necesidad del recuerdo del amor, imprescindible además para acceder nuevamente a él, recorre todo el *Cántico* y parece tener una importancia creciente desde la estrofa 23, aunque San Juan, con un recurso habitual en su poesía, ya prepara el terreno un poco antes: «ven, austro, que recuerdas los amores» (CE, 17). Volveremos más tarde y centraremos la atención sobre el recuerdo; por ahora, el viaje continúa en unos versos donde destacan «arrabales» (CE, 18) e «ínsulas extrañas» (CE, 19) y donde se conjura, desde el amado, por la protección de la amada, «Por las amenas liras / y canto de sirenas os conjuro» (CE, 21), versos en los que «tan frailuisianas referencias no ocultan ni por un momento las implicaciones clásicas: se trata de una manera alusiva, pero inequívoca, de invocar la lira de Orfeo y las sirenas uliseas» (Ynduráin 2006: 125). La amada prosigue con su recorrido, que se nos muestra desde una mirada exterior, de nuevo un narrador «impersonal, indeterminado» (Ynduráin 2006: 132), y así se produce un nuevo movimiento: «Entrado se ha la Esposa / en el ameno huerto deseado» (CE, 22). El motivo del «huerto» enlaza con la anterior estrofa 17 —«aspira por mi huerto» (CE, 17)— y no es casual, sino que la habilidad poética de San Juan nos lleva a unos versos en los que aparecía de forma explícita el recuerdo, el cual ahora va a cobrar relevancia primero desde un punto de vista onírico y luego con una mayor intención narrativa. Por otra parte, se produce suavemente el encuentro entre la amada y el amado, «el cuello reclinado / sobre los dulces brazos del Amado» (CE, 22), de tal forma que es como si el ansia y el deseo que guiaban sus pasos hubieran desaparecido y se hubieran fundido en una paz y una relajación que tienen algo de ensoñadas. No parece, por tanto, que haya todavía una unión plena o, cuando menos, disfrutada plenamente por parte de la amada.

El recuerdo cobra especial importancia a partir de unos versos del amado en los que cita un tiempo anterior: «allí conmigo fuiste desposada, / allí te di la mano» (CE, 23). La amada se une a ese tiempo rememorado y feliz. De hecho, en nuestra opinión, parece como si aún permaneciera en ese ambiente ensoñado

en que se hallaba y, desde ese estado de duermevela, describiera aquel momento jubiloso guardando cierta carga onírica en su lenguaje:

Nuestro lecho florido,
de cuevas de leones enlazado,
en púrpura tendido,
de paz edificado,
de mil escudos de otro coronado (CE, 24).

La evocación de un momento anterior y feliz continúa por parte de la amada y nos conduce así a la «interior bodega» (CE, 26) de su amado, quien, incrementando el tono erótico, le «enseñó ciencia muy sabrosa» (CE, 27), donde se comprometió con él y le prometió «de ser su Esposa» (CE, 27), con la constatación de «que ya sólo en amar es mi ejercicio» (CE 28). En sus comentarios respecto a este último verso, parece que San Juan tiene cierto cuidado, quizá por ese alto contenido erótico de las últimas estrofas, y aprovecha este verso conclusivo para tratar de explicar lo que significa para él esta entrega total y absoluta hacia el amor:

Que ya todos estos oficios están puestos en ejercicio de amor de Dios, es a saber: que toda la habilidad de mi alma y cuerpo, memoria, entendimiento y voluntad, sentidos interiores y exteriores y apetitos de la parte sensitiva y espiritual, todo se mueve por amor y en el amor (De la Cruz 2015b: 189-190).

Con todo, el tono erótico continúa en el poema, con futuras habladurías —«diréis que me he perdido; que, andando enamorada, / me hice perdidiza, y fui ganada» (CE, 29)— y con la recreación de aquel dulce momento que se muestra a través de la focalización en algunos motivos como «cabello» (CE, 30, 31), «cuello» (CE, 31) y, sobre todo, «ojos» (CE, 31, 32), los cuales forman parte central de unas escenas con un cierto gusto neoplatónico en donde la mirada y el punto de vista tienen un papel tan primordial como en el *Llibre d'amich e amat*:

Ab hulls de pensaments, languiments, de sospirs e de plors, sguardava l'amich son amat. E ab hulls de gracia, justicia, pietat, l misericordia, liberalitat, l'amat esguardava son amich.

E:l aucell cantava lo plaent sguardament demunt dit (LAA, 41).

La mirada no solamente continúa en la siguiente estrofa del *Cántico*, sino que se convierte en la absoluta protagonista:

No quieras despreciarme,
que si color moreno en mí hallaste,
ya bien puedes mirarme
después que me miraste,
que gracia y hermosura en mí dejaste (CE, 33).

Es a través de la mirada, por tanto, por lo que se produjo el contacto, aquella unión entre los amantes tan transformadora que no puede conducir, tras su

pérdida, sino a la irremediable búsqueda emprendida por la amada, al viaje que se muestra en su plena circularidad, puesto que la amada solicita y se encamina hacia la mirada que ya obtuvo con anterioridad. Por otro lado, el verso inicial, «No quieras despreciarme» (CE, 33), a nuestro juicio evidencia aún una distancia entre los amantes, es decir, si cabe la posibilidad del rechazo por parte del amado es que la unión no solamente aún no puede ser definida como completa, sino que existe un cierto temor advertido por la amada. Desde nuestra lectura, el viaje continúa hasta las «riberas verdes» (CE, 34), donde se produce el encuentro con el «socio deseado» (CE, 34) —de nuevo visto desde un punto de vista ajeno al de los amantes—, posibilitado y conducido por la acción y potencia de la «soledad» (CE, 35), la cual era, asimismo, tan apreciada por el amigo en tantísimos versículos (LAA, 46, 47, 227, 239, 292).

El encuentro con el amado, sin embargo, no implica todavía una unión final, sino que el éxtasis de esa futura fusión tan cercana es celebrado por la amada a través de la imaginación, la cual era una parte importante del *Llibre d'amic e amat*, como comentamos en su momento, y en el *Cántico* interviene también activamente ante las posibilidades del nuevo camino. De esta manera, la amada solicita el gozo junto a su amado (CE, 36) y pide que se vayan a ver en su «hermosura» (CE, 36), cuya contemplación, tras la huella que dejó su primer contacto, es el auténtico objetivo de su viaje, con lo que destacamos nuevamente el sustrato neoplatónico que hallamos en el *Cántico espiritual* —y que a su vez señalamos en diversas circunstancias respecto al *Llibre d'amic e amat*—, pues es la belleza la que guía sus pasos:

San Juan habla única y exclusivamente de belleza, y la presenta como objeto del apetito, del Amor. Estos significa que identifica bondad y belleza; se sitúa de esta manera en la línea iniciada por Plotino y Platón, recuperada por Bembo, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola (en parte), León Hebreo y, en último término, Baltasar de Castiglione (Ynduráin 2006: 199).

El amado, que fue quien dio paso en primera instancia al recuerdo que ha llevado a la amada hasta su situación actual, no ha vuelto a intervenir y ya no lo hará en los restantes versos. La amada centra toda la atención del poeta y, bajo su mirada, se nos muestra su requerimiento de esa unión que no es absoluta todavía: «entremos más adentro en la espesura» (CE, 36). Su deseo va más allá —por lo que sigue habiendo una distancia entre los amantes, aunque sea mínima— e imagina una unidad con su amado en sitios resguardados como las ascendentes «cavernas de la piedra» (CE, 37), una fusión, además, que viene marcada por el recuerdo, puesto que la amada, al término de su viaje, considerándose quizá suficientemente virtuosa tras su largo recorrido, requiere, investida de autoridad, «aquello que me diste el otro día» (CE, 38). Reincidimos, por tanto, en señalar la circularidad inmanente del *Cántico*, que continúa, desde nuestra lectura, en las dos siguientes y últimas estrofas con la celebración del recuerdo, amplificado o incrementado como quizá sucede con cualquier recuerdo —o también disminuido en cuanto a la *realidad* que da lugar al recuerdo; en cualquier caso: modificado—, por su anclaje, por tanto, en la recreación y la

imaginación, que se traducen en un lenguaje que adquiere nuevamente un cierto tono ensñado:

El aspirar del aire,
 el canto de la dulce filomena,
 el soto y su donaire,
 en la noche serena,
 con llama que consume y no da pena (CE, 39).

Asimismo, este tiempo y este recuerdo están a punto de convertirse en tiempo presente; en un tiempo donde reine la calma una vez consumado el amor, a salvo de las miradas y de cualquier presencia, aunque guardando cierto temor al respecto por el propio efecto de nombrar la amenaza externa —«Que nadie lo miraba, / Aminadab tampoco parecía» (CE, 40)—; en un tiempo, en fin, donde todo debía transcurrir lenta y placenteramente: «y la caballería / a vista de las aguas, descendía» (CE, 40).

En la *Noche oscura* también nos encontramos con la recreación de un momento anterior, pero con la duda de si ese momento es duradero, es decir, si continúa actualmente la unión entre los amantes o se trata de una búsqueda a través de las propias palabras, de la sublimación del recuerdo con la esperanza de su repetición. Hallamos así de nuevo la idea del viaje, del recorrido realizado por la amada, cargado de un erotismo que estaba tan ausente en el *Llibre d'amic e amat*:

En una noche oscura,
 con ansias, en amores inflamada,
 ¡oh, dichosa ventura!,
 salí sin ser notada
 estando ya mi casa sosegada (NO, 1).

Según los comentarios de San Juan se trata de una evolución que pasa por tres estados, los cuales corresponden con el estado de los «principiantes, que es de los que meditan en el camino espiritual», el de los «aprovechantes, que es ya el de los contemplativos», y el de los «perfectos, que es el de la divina unión del alma con Dios» (De la Cruz 2015a: 476). Sea visto con mayor intensidad erótica o con interés doctrinal, lo cierto es que se indica igualmente un claro recorrido a través —y con la ayuda— de la noche. El viaje, realizado por la «secreta escala disfrazada» (NO, 2), es semejante a los pasos que seguía el amigo en el *Llibre d'amic e amat* en su búsqueda del amado, de las dignidades divinas inmanentes a él, como por ejemplo la sabiduría, la cual empieza «en fe e en devoció, qui son scala on puja | l'enteniment entendre los secrets de mon amat» (LAA, 280). Asimismo, destacamos la coincidencia en la idea del secreto, sobre la que nos hemos referido con anterioridad y sobre la que volveremos a continuación; por ahora sabemos que la salida de la amada se produjo una vez que, doblemente, había dejado la «casa sosegada» (NO, 1, 2), repetición que justifica San Juan de la siguiente manera:

Así este verso, que en la primera canción es entendido del sosiego de la porción inferior y sensitiva, en esta segunda se entiende particularmente de la superior y espiritual, que por eso le ha repetido dos veces (De la Cruz 2015a: 614).

El secreto, tan necesario igualmente para el amigo, se repite en *Noche oscura* —«en secreto, que nadie me veía» (NO, 3)— y la amada prosigue recordando su deleitoso momento nocturno «sin otra luz y guía / sino la que en el corazón ardía» (NO, 3), aunque la noche también es celebrada, puesto que cumple un papel de orientación hacia el amado: «¡Oh, noche que guiaste! / ¡Oh, noche amable más que el alborada!» (NO, 5). La noche, por tanto, aparece como un elemento positivo, al igual que lo era para el amigo:

Creada ha Deus la nit a cogitar e a vetlar l'almich en les nobles de son amat; e cuydava-s l'amich que la hagués creada a reposar e a dormir aquells qui son treballats per amor (LAA, 141).

Sin embargo, la noche para el amigo era estática en aquel versículo, un momento de reposo, tranquilidad y recogimiento —como a su vez lo era en el *Cántico* la «noche serena» (CE, 39)—, momento que, con semejantes cualidades, se traduce en la *Noche* en la narración de un punto de partida. La unión con el amado y la metamorfosis que ello conlleva se manifiestan en los siguientes versos, donde se indica que fue la noche la que posibilitó, en parte, el soñado encuentro: «¡Oh noche que juntaste / Amado con amada, / amada en el Amado transformada!» (NO, 5). La expresividad de esta quinta estrofa contrasta con la siguiente en lo que es un nuevo cambio de ritmo por parte de San Juan, similar a los que señalábamos en el *Cántico*. La amada recuerda deleitosamente aquel momento de unión, desaparece la velocidad de la búsqueda y también el motivo de la «noche», aunque parece como si su presencia permaneciera en un ambiente donde el sueño también hace acto de presencia —«allí quedó dormido» (NO, 6)—, lo cual posibilita la entrada de imágenes aéreas y nuevas perspectivas —«El aire de la almena, / cuando yo sus cabellos esparcía» (NO, 7)— y la calma absoluta con los sosegados versos finales, citados en la primera parte de este artículo respecto a la alusión al Cantar salomónico, mediante los cuales la amada rememora su rendición final y su indefensión gustosa frente al amado.

Como hemos ido viendo, los motivos y temas van evolucionando en la poesía de San Juan de la Cruz y adquiriendo nuevos significados en diferentes contextos a lo largo tanto del *Cántico* como de la *Noche*, compartiendo ambos poemas, además, muchos elementos en común y también manteniendo muchas diferencias en sus distintos ambientes y recorridos, con lo que percibimos la habilidad poética de San Juan para encontrar múltiples matices dentro de la unidad característica de su poesía. Lo vemos igualmente en *Llama de amor viva*, poema, como su glosa, compuestos en el periodo de mayor producción literaria del poeta (1582-1587). Ya en el *Cántico* se decía: «con llama que consume y no da pena» (CE, 39) y, si la amada se hallaba en *Noche oscura* «con ansias, en amores inflamada» (NO, 1), la propia explicación que nos ofrece San

Juan en sus comentarios a la *Noche* se comunica directamente con el sentido y los materiales de *Llama de amor viva*:

Ésta es una inflamación de amor en el espíritu, en que, en medio de estos oscuros aprietos, se siente estar herida el alma viva y agudamente en fuerte amor divino en cierto sentimiento y barrunto de Dios, aunque sin entender cosa particular, porque, como decimos, el entendimiento está a oscuras (De la Cruz 2015a: 561).

El deseo continúa guiando y provocando el viaje, el cual, en este caso, parece ser de muy corto recorrido en cuanto a la distancia mínima que separa a los amantes: «Pues ya no eres esquiva, / acaba ya, si quieres; / ¡rompe la tela de este dulce encuentro!» (LAV, 1). La situación resulta similar a la de la amada en el final del *Cántico*, aunque aquí parece que se va un paso más allá, «Matando, muerte en vida la has trocado» (LAV, 2), sentimiento similar que ya señalamos en *Coplas del alma que pena por ver a Dios* y que era sufrido habitualmente por el amigo en el *Libre d'amic e amat*. Por su parte, la imagen principal, la «llama de amor viva» (LAV, 1), se transforma en la segunda estrofa —«cauterio suave», «regalada llaga», «mano blanda», «toque delicado» (LAV, 2)— para dar pie a la luminosa y ardiente estrofa tercera:

¡Oh lámparas de fuego,
en cuyos resplandores
las profundas cavernas del sentido,
que estaba oscuro y ciego,
con extraños primores
calor y luz dan junto a su Querido! (LAV, 3).

En estas «profundas cavernas del sentido» (LAV, 3), San Juan cifra, siguiendo sus comentarios al poema, la intervención de las tres potencias del alma de tradición agustiniana, del juego activo entre memoria, entendimiento y voluntad que resulta indispensable en ese camino hacia lo divino, pues «por medio de ellas y en ellas siente y gusta el alma profundamente las grandezas de la sabiduría y excelencias de Dios» (De la Cruz 2015b: 351). Asimismo:

Las lámparas de fuego, sin descartar en absoluto la influencia del *Cantar salomónico*, también son frecuentes en la poesía del XVI pues se encuentran sin dificultad, referidas al sol o a la luna, en Francisco de la Torres, por ejemplo. Las «profundas cavernas del sentido» aluden —aquí sin duda— a la caverna platónica (Ynduráin 2006: 220).

El recuerdo y el secreto son también parte fundamental para posibilitar el gozoso encuentro y también para poder retenerlo —«¡Cuán manso y amoroso / recuerdas en mi seno, / donde secretamente solo moras» (LAV, 4)—, en lo que se sustenta sobre un equilibrio de enamoramiento: «cuán delicadamente me enamoras!» (LAV, 4). El viaje continúa en otros poemas con la necesaria velocidad para su recorrido, con imágenes de «vuelo» y «ciego y oscuro salto» (*Otras del mismo a lo divino*, 1 y 2), con la impresión habitual de que faltan las palabras y el discurs-

so poético, entonces, no resulta suficiente para nombrar lo indecible, recurriendo de nuevo al secreto: «era cosa tan secreta, / que me quedé balbuciendo» (*Coplas hechas sobre un éxtasis de harta contemplación*, 2). Esta insuficiencia del lenguaje aparecía también de forma destacada en el *Cántico*: «un no sé qué que quedan balbuciendo» (CE, 7). La explicación que nos ofrece San Juan respecto a este verso apoya la idea de la limitación del lenguaje ante tamaña empresa:

Por eso dice que le quedan las criaturas balbuciendo, porque no lo acaban de dar a entender; que eso quiere decir balbucir, que es el hablar de los niños, que es no acertar a decir y dar a entender qué hay que decir (De la Cruz 2015b: 61).

Como vemos, la prosa de San Juan se enreda y oscurece como si tampoco fuera capaz de llegar a expresar su verdadera y profunda intención:

Parecería que nos señala la radical insuficiencia del lenguaje para reproducir en nosotros la vivencia infinita de su autor. La lengua humana no sirve para tales empresas. Se destruye en el proceso. Pero el fracaso mismo nos ayuda a intuir la magnitud del éxtasis irreproducible del Reformador (López-Baralt + Pacho 2015: 42).

Esta devoción por la palabra, que no excluye un fracaso profético, es característica a su vez del *Llibre d'amic e amat* tal como apuntábamos al comienzo de este artículo respecto al reconocido procedimiento de componer el libro a la manera de los «suffies», con sus palabras que «donen a home gran devoció» (Llull 2009: 427), necesarias para el ascenso del entendimiento, amparado por la memoria, y la correcta elección de la voluntad. Con todo, veíamos cómo el lenguaje se oscurecía al tratar conceptos metafísicos o exclusivamente teológicos, mostrando la sospecha similar del objetivo imposible de lograr decir lo indecible. Así también:

En el *Libre de contemplació* (...) se queja de lo inadecuadas que son las palabras para expresar las sutilezas de la mente: «Car moltes vegades s'esdevé que enteniment entén una cosa, e paraula ne significa altra contrària a la veritat que l'enteniment entén... » (Terry + Rafel 1977: 97).

El viaje de nuestros autores se vuelve infinito en su búsqueda de la palabra adecuada que les acerque un poco más hacia su destino único en la fusión y contemplación tan deseadas, partiendo de la diferente naturaleza de sus respectivas artes:

Si el punto de partida de san Juan es un arte, arte auténtico, que es revelación, en Llull el determinante es la visión y tiene que explicarse el mundo a través de ella, haciéndola un arte, además de verse impelido a expresarlo de un modo universal. Aunque es parecido —ambos se ven obligados a expresarse por medio un peculiar lenguaje de comprensión general—, el matiz es distinto (Butinyà 2006: 32).

Quizá en esa búsqueda de la palabra, protegida por el secreto, guiada por el deseo y el recuerdo de algún instante de plenitud anterior provocado por el conocimiento del amado o de sus virtudes o dignidades, las cuales dejaron una huella que se convierte en el rastro perseguido, quizá en esa búsqueda, pues, se articulan ambos viajes en sus distintas circularidades semánticas y estructurales: si el fin único de la amada en el *Cántico* es la unión con el amado, tratando así de eliminar cualquier obstáculo o criatura en su camino hasta gozar de la plenitud absoluta del encuentro, el amigo, por su parte, encuentra en las singularidades del Arte no solamente la posibilidad del acceso a lo divino, sino que recibe la obligación de la predicación de sus atributos, lo que le obliga a buscar, irremediablemente, el contacto con la gente. Al mismo tiempo, el amigo sabe que el encuentro con el amado solo es posible por medio de la soledad (LAA, 239), como solamente podía ser así para la amada en el *Cántico* (CE, 35), compartiendo ambos la imprescindible presencia del recuerdo en relación con dicha soledad. Se trata, entonces, de una cierta idea común de comienzos eternos y a la vez inexistentes que «no son contradicción en mon amat» (LAA, 298) y tampoco en el camino hacia él, un viaje que, si bien parece más placentero para la amada de San Juan de la Cruz que para el amigo de Ramon Llull, es tanto un comienzo como un final y un regreso al «bien sumo y al último bien; y lo que es el último bien de algo, también es su principio» (Pico 2006: 110).

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- De la Cruz, J. (2006) *Poesía*, D. Ynduráin (ed.), Madrid, Cátedra.
- (2015a) *Obra completa 1*, L. López-Baralt + E. Pacho (eds.), Madrid, Alianza Editorial.
- (2015b) *Obra completa 2*, L. López-Baralt + E. Pacho (eds.), Madrid, Alianza Editorial.
- (2002) *Cántico espiritual y Poesía completa*, P. Elia + M.^a J. Mancho (eds.), Barcelona, Crítica.
- Ficino, M. (2001) *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, R. de la Villa Ardura (ed.), Madrid, Editorial Tecnos.
- Llull, R. (1989) *Obres selectes de Ramon Llull (1232-1316)*, v. II, A. Bonner (ed.), Palma de Mallorca, Moll.
- (2009) *Romanç d'Evast e Blaqueria*, A. Soler + J. Santanach (eds.), NE-ORL VIII, Palma, Patronat Ramon Llull.
- (2014) *Llibre de meravelles*, v. II (llibres VIII-X), L. Badia (dir. y ed.) + X. Bonillo + E. Gisbert + A. Fernández Clot + M. Lluch (eds.), NEORL XIII, Palma, Patronat Ramon Llull.
- Pico della Mirandola, G. (2006) *Comentario a una canción de amor de Girolamo Benivieni*, Barcelona, PPU.

Historia y crítica literarias

- Alonso, D. (1948) «La poesía de San Juan de la Cruz», *THESAURUS*, tomo IV, núm. 3, pp. 492-515.
- Badia, L. (1985) «Introducción» al *Llibre d'amic e amat*, Barcelona, Planeta, pp. IX-LII.
- Badia, L. + Santanach, J. + Soler, A. + Mensa, J. (2013) «L'accés dels laics al saber: Ramon Llull i Arnau de Vilanova», *Literatura medieval (1). Dels orígens al segle XIV*, L. Badia (dir.), *Història de la Literatura Catalana I*, À. Broch (dir.), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, Barcino, Fundació Carulla, Ajuntament de Barcelona, pp. 373-509.
- Badia, L. + Santanach, J. + Soler, A. (2016) *Ramon Llull as a vernacular writer: communicating a new kind of knowledge*, Woodbridge, Tamesis.
- Batllori, M. (1993) *Ramon Llull i el lul·lisme, Obra completa Vol. II*, Valencia, Bibliotecad'Estudis i Investigacions.
- Butinyà, J. (2006) *Detrás de los orígenes del Humanismo: Ramon Llull*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- (2007) «¿Una muestra de la unidad de pensamiento luliana en un humanista del siglo XIV? (Avanzando en la interpretación de *Lo somni* de Bernat Metge)», *Studia philologica valentina*, vol. 10, pp. 65-94.
- Cioranescu, A. (2006) *Principios de literatura comparada*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea.
- Cruz Hernández, M. (1977) *El pensamiento de Ramon Llull*, Valencia, Fundación Juan March y Editorial Castalia.
- Đurišin, D. (1984) «Specific interliterary communities», *Neohelicon. Acta comparationis litterarum universarum*, XI-1, pp. 211-221.
- Elia, P. + Mancho, M.^a J. (2002) «Prólogo» al *Cántico espiritual y Poesía completa* de San Juan de la Cruz, Barcelona, Crítica, pp. XIX-CLII.
- Even-Zohar, I. (2007-2011) *Polisistemas de cultura*, Tel Aviv, Universidad de Tel Aviv.
- Guillén, C. (2013) *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets.
- López-Baralt, L. + Pacho, E. (2015) «Prólogo» a la *Obra completa I* de San Juan de la Cruz, Madrid, Alianza Editorial, pp. 9-48.
- Luzón Díaz, R. (2010) «El funcionament de la memòria al *Llibre d'amic e amat*, de Ramon Llull», *Randa* núm. 65 (*Miscel·lània Gabriel Llopart, V*), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 29-54.
- (2012) «Les dignitats divines al *Llibre d'amic e amat*, de Ramon Llull», *Nuevos Estudios Multidisciplinares sobre Historia y Cultura Medieval: Fuentes, Metodología y Problemas*, J. M. Cabrera y D. A. Reinaldos Mi-

- ñarro (eds.), Murcia, Centro de Estudios Medievales de la Universidad de Murcia y EDITUM, pp. 107-120.
- Márquez Matito, M.^a R. (1997) «San Juan de la Cruz y Ramon Llull frente a la experiencia mística», *Actas del V Encuentro de Jóvenes Hispanistas*, J. C. Morales Umpiérrez *et al.* (eds.), V. Santana Sanjurjo (coord.), Las Palmas, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 35-46.
- Nucera, D. (2002) «Los viajes y la literatura», *Introducción a la literatura comparada*, Armando Gnisci (ed.), Barcelona, Crítica, pp. 241-290.
- Ribera Llopis, J. M. (2014) «Las letras catalanas y el entramado peninsular contemporáneo: modos y tópicos interliterariamente conectores», *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 4, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 59-76.
- Riquer, M. de (1964) *Historia de la literatura catalana*, Vol. I, Barcelona, Ariel.
- Robinson, C. (2013) *Imagining the Passion in a multiconfessional Castile: the Virgin, Christ, devotions, and images in the fourteenth and fifteenth centuries*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.
- Rubio, J. E. (1997) *Les bases del pensament de Ramon Llull*, Valencia / Barcelona, Institut Universitari de Filologia Valenciana, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Ruiz Simon, J. M. (2015) «Les “metàfores morals” de l'ermità Blaquerna. A propòsit de la manera i la matèria del *Llibre d'amic e amat*», *eHumanista/IVITRA* v. 8, A. Monogràfic I. *Arts of Finding Truth: Approaching Ramon Llull, 700 Years Later*, H. Berlin (coord.), pp. 68-85 (pdf).
- Soler, A. + Santanach, J. (2009) «Introducció» al *Romanç d'Evast e Blaquerna* de Ramon Llull, *NEORL VIII*, Palma, Patronat Ramon Llull, pp. 19-76.
- Terry, A. + Rafel, J. (1977) *Introducción a la lengua y la literatura catalanas*, Barcelona, Ariel.
- Vàrvaro, A. (1983) *Literatura románica de la Edad Media: estructuras y formas*, Barcelona, Ariel.
- Wind, E. (1972) *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral.
- Ynduráin, D. (2006) «Introducción» a *Poesía* de San Juan de la Cruz, Madrid, Cátedra, pp. 11-246.