

COLECCIÓN POPULAR

438

LULIO Y BRUNO

Traducción de
TOMÁS SEGOVIA

FRANCES A. YATES

LULIO Y BRUNO

Ensayos reunidos

I

COLECCIÓN



POPULAR

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Primera edición en inglés, 1982
Primera edición en español, 1990
Primera reimpresión, 1996

Título original:

Lull & Bruno. Collected Essays. Volume I

© 1982, Routledge & Kegan Paul, Londres

ISBN 0-7100-0952-6

D. R. © 1990, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, S. A. DE C. V.

D. R. © 1996, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Carretera Picacho-Ajusco 227; 14200 México, D. F.

ISBN 968-16-3397-0

Impreso en México

PREFACIO

Frances Yates murió, tras una corta enfermedad, en la mañana del 29 de septiembre de 1981, casi a los 82 años de edad. Unos meses antes de que cayera enferma había preparado este volumen, con la intención de que fuera el primero de una serie de reimpresiones de los magistrales ensayos, la mayoría de ellos publicados por primera vez en el *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, escritos por ella a lo largo de una destacada carrera de apasionada y perseverante erudición. Este libro es el último que contiene prefacios (introducciones) de Dame Frances Yates, colocando los ensayos dentro tanto de su propia obra como de la síntesis del pensamiento renacentista, al que dedicó su vida. Ella había abordado ya la dimensión política en su *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century* (1975), que está construido en torno a su gran estudio "Queen Elizabeth as Astraea". Aquél fue, junto con su libro *The French Academies of the Sixteenth Century* (1947), la cima de sus logros al acercarse a sus cincuenta años. (Temas de ambos trabajos fueron retomados en *The Valois Tapestries*, 1959; segunda edición, 1975.) Los ensayos reimpressos aquí son los primeros esbozos, que datan de 1939 a 1960, para el gran trabajo *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (1964). Sin embargo, estos ensayos contienen gran cantidad de material que no fue usado en ese libro, y prefiguran también el otro gran logro de Frances Yates en su séptima década de vida, *The Art of Memory* (1966). Con

estos dos libros, la señora Frances Yates alcanzó por fin a nivel mundial su merecido prestigio, largamente mantenido entre los especialistas del Renacimiento.

Los ensayos reimpresos aquí demuestran no sólo el grado de su erudición sino su empeño de ir a la raíz de los problemas. Para comprender el pensamiento de Giordano Bruno, la señora Frances Yates percibió la necesidad de investigar el papel del lulismo en el Renacimiento, y esto la llevó tres siglos atrás hasta los orígenes del Arte de Raimundo Lulio. Los dos primeros artículos de este volumen la condujeron a una región del pensamiento europeo que, en los años cincuenta, era virtualmente desconocida para los académicos fuera de España. Aún en este país, el estudio de las obras de Lulio estaba básicamente restringido a aquéllas (una minoría) preservadas en catalán y concentradas en la poesía y las novelas de Lulio, situadas en un virtual aislamiento. El hecho de que el Arte y la filosofía lulianos ocupasen el corazón de todos los escritos de Lulio fue percibido por muy pocos académicos. Fue característico de la señora Yates emprender, sin intimidarse por la falta de guías, el ascenso de la “inmensa e inexplorada montaña” del pensamiento luliano.

El primero de estos ensayos, por su descubrimiento de la base cosmológica de la filosofía de Lulio —especialmente de su teoría elemental—, se coloca de lleno dentro de una tradición intelectual inteligible. Insatisfecha de haber con ello “reabierto el problema de Lulio y su Arte”, la señora Frances siguió adelante (en el segundo de estos ensayos) para sugerir una fuente de la característica más impresionante del Arte: la conexión entre los atributos divinos y la teoría elemental. Encontró este origen en el gran filósofo irlandés del siglo ix, Juan Escoto Erígena. La reve-

lación de que Lulio no sólo abrevó en la tradición neoplatónica general sino en la versión mística del neoplatonismo representada por Erígena, explica ampliamente la atracción que ejerció en pensadores del Renacimiento tales como Giordano Bruno, en quien las ideas neoplatónicas se combinan con hermetismo y cabalismo. La señora Frances Yates ha reconocido que escribir sus dos ensayos sobre Lulio fue “la tarea más ardua que jamás emprendí”. Valió la pena. Las figuras de Erígena, Lulio y Bruno, frecuentemente percibidas como aisladas en la historia de las ideas, han vuelto a iluminarse al ser vistas como ligadas por una coherente línea de evolución.

Debido a su libro *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, el trabajo de la señora Frances Yates sobre Bruno es más ampliamente conocido que sus artículos sobre Lulio. Los cuatro últimos estudios recogidos aquí revelan sus investigaciones sobre Bruno a lo largo de 40 años, desde 1939 hasta 1981, aunque su interés en el mago italiano se remonta a sus inicios académicos, a mediados de los años veinte. Estos estudios muestran una “retrospectiva de imágenes” que ha transformado la figura tradicional de Bruno de un mártir de la libertad de conciencia o del avance de la ciencia, en la de un hombre que murió por la “filosofía y la magia ocultas del Renacimiento”. El último artículo, en su discusión de la relación entre Bruno y Dee, es típico de su autora en cuanto busca enterar al lector de cuantos interrogantes fundamentales quedan aún por ser respondidos. Para Dame Frances Yates no hubo nunca un juicio definitivo sobre un problema. Una pregunta la llevaba a otra y había siempre nuevos descubrimientos por realizar.

Frances Yates no vivió para leer las pruebas de este vo-

lumen, que consecuentemente fue cuidado en su edición por los suscritos. Éstos, como admiradores de la señora Frances A. Yates, intentan publicar estos ensayos como ella lo habría hecho. Desean que nuevos volúmenes de *Collected Essays* vean la luz. Saben que la autora deseaba reconocer su deuda particularmente con D. P. Walker, con Joanna Harvey-Ross, así como con sus editores. Con ellos también están agradecidos los suscritos, además de con Anne Marie Meyer, por su indispensable ayuda, y con Judith Wardman, por el cuidado de las pruebas.

J. N. HILLGARTH

J. B. TRAPP

ENSAYOS SOBRE EL ARTE
DE RAIMUNDO LULIO

INTRODUCCIÓN

HACIA 1949 empecé a trabajar en lo que esperaba que sería un libro sobre Giordano Bruno, haciendo resúmenes de sus obras latinas. Encontré en ellas muchas referencias a Raimundo Lulio, y decidí que debía investigar sobre Lulio antes de continuar con Bruno. Siguiendo el consejo de Ivo Salzinger en el primer volumen de su edición de las obras latinas de Raimundo Lulio, la famosa edición de Maguncia de 1721-1742, empecé con el *Tractatus novus de astronomia* de Lulio. Me pareció perfectamente ininteligible. Había muchos círculos y otros diagramas, etiquetados con letras del alfabeto. Se enteraba uno de que BCDEFGHIK correspondían a las Dignidades o Atributos de Dios, Bonitas, Magnitudo, Eternitas, Potestas, Sapientia, Voluntas, Virtus, Veritas, Gloria (Bondad, Magnitud, Eternidad, Poder, Sabiduría, Voluntad, Fuerza, Verdad, Gloria). La mayoría de esos atributos divinos, o Nombres de Dios, me eran familiares por la Biblia. ¿Era pues aquel libro alguna clase de meditación pía, que hacía girar los Nombres Divinos en las ruedas de las oraciones del Arte de Ramón Llull?* Todas las Artes, inmensamente complejas, de Lulio tienen en común un procedimiento: hacen girar las BCDEFGHIK (o a veces dieciséis letras) en círculos o ruedas.

* El filósofo catalán objeto del presente estudio es conocido con diversos nombres: Ramón Llull, o Lull; y Raimundo Lulio, o Lully. [N. del E.]

Hay otras letras que tienen al parecer una importancia igualmente grave, las letras ABCD, que han de usarse en cierto modo combinadas con las letras de B a K. De manera interminablemente repetitiva se informa al lector de que éstas representan a los cuatro elementos: Aer (Aire), Ignis (Fuego), Terra (Tierra), Aqua (Agua). Debía haber pues alguna clase de significado cosmológico en el Arte, aunque era difícil entender cómo se suponía que funcionaban los elementos en relación con los Atributos.

Finalmente, lo más desconcertante de todo: ¿por qué se llamaba la obra “Nuevo tratado de astronomía”?

Luché con estos problemas en los artículos recopilados aquí, cuya redacción fue la tarea más difícil que jamás he emprendido. Es posible que la dura prueba de batallar con Raimundo Lulio se refleje en cierta rigidez de estilo de los artículos.

Ambos artículos tratan de lo que yo he llamado la Teoría Elemental de Lulio. El primer artículo empieza por resumir y examinar la teoría elemental, a partir del *Tractatus novus de astronomia*, y pasa luego a demostrar que la teoría subyace en toda la obra de Lulio. Éste creía haber encontrado una manera de calcular, a partir de los patrones fundamentales de la naturaleza, un Arte que podía aplicarse, por analogía, a todas las artes y ciencias. Podemos calcular la obra de las virtudes y de los vicios por analogía, con el patrón elemental y su sistema de *devictio*. Se muestra que el cuadrado lógico de oposiciones tiene el mismo esquema que el cuadrado de las concordancias y contrastes de los elementos. Lulio creía que estaba haciendo en el Arte una lógica “natural”, una lógica fundamental basada en la realidad. Por medio de ésta, y por medio de las analogías elementales, podía realizar todas las ciencias y artes a través

del Arte; podía ascender la escala del ser y entender la naturaleza de Dios. Finalmente, y esto era a sus ojos el aspecto más importante, por medio del Arte podía convertir a los judíos y musulmanes, probándoles la verdad de la Trinidad cristiana.

Lulio era un tremendo constructor de sistemas. Construyó sus sistemas, según él creía, sobre los esquemas elementales de la naturaleza, combinados con los esquemas divinos formados por las Dignidades, o atributos divinos, tal como giraban en las ruedas combinatorias. Porque el Arte luliano es siempre un *Ars combinatoria*. No es estático, sino que mueve constantemente los conceptos de que trata en combinaciones variadas.

No quedé satisfecha con el primer artículo, pues dejaba sin resolver un problema fundamental relativo al arte de Lulio. Las Dignidades divinas, *Bonitas*, *Magnitudo* y demás, los atributos de Dios con los que empieza Lulio su Arte, ¿cómo se conectan con la teoría elemental? ¿De dónde sacaba Lulio su convicción de que esas Dignidades están directamente conectadas con los Elementos y con las estrellas —los siete planetas y los doce signos del Zodiaco—, de las cuales descienden a toda la creación? Faltaba la fuente de tales ideas.

Un día, leyendo un artículo de Marie-Thérèse d'Alverny sobre *Le cosmos symbolique du douzième siècle*, vi la miniatura que se utiliza allí para ilustrar el segundo artículo (lámina 16). La miniatura es una ilustración de una obra del siglo XII cuyo autor presenta el sistema del Universo propuesto por el irlandés del siglo IX Juan Escoto Erígena en su extraordinaria obra *De divisione naturae*. Escoto ve el conjunto de la naturaleza como originado en lo que él llama las causas primordiales, bautizadas como *Bonitas* y

otros atributos divinos. Las causas primordiales de Escoto son creadoras. Vierten su poder creador en el caos, primer estadio de la creación en el que las esencias elementales emergen como intermediarios entre el Creador y Su creación.

Eso es lo que vemos en la miniatura con sus crudas personificaciones de las Causas y su esquemática tentativa de presentar su poder creador por el intermedio de los elementos.

Quedé fascinada cuando vi esa miniatura, que puede traducirse inmediatamente en términos lulianos. Allí están sus Dignidades como causas primordiales creadoras, inmediatamente en contacto con sus Elementos como intermediarios entre las Causas divinas y la creación.

El segundo artículo recogido aquí trata de la influencia de la filosofía de Scotus Erigena sobre el Arte de Ramón Llull. Había transcurrido un intervalo de cinco años entre la publicación de los dos artículos, que no produjeron por consiguiente un efecto conjunto. En el primer artículo veía yo la importancia fundamental de las Dignidades y los Elementos para el pensamiento de Lulio, pero no sabía que sus Dignidades eran causas creadoras primordiales y sus Elementos el primer efecto de su poder creador. Esto explica la importancia primordial de las Figuras Elementales en el Arte de Lulio.

Los Elementos, en sus varias manifestaciones en cada uno de los niveles de la creación, son fuerzas fundamentales que se ejercen en todos esos niveles. Lulio agrupa a las estrellas —los siete planetas y los doce signos del Zodiaco— de acuerdo con sus afinidades elementales y los denomina A, B, C o D. Lulio puede afirmar que su *Tractatus de astronomia* no es astrológico en el sentido habitual. Lo he llama-

do “astrología elemental”: calcula las influencias astrales abstrayendo las afinidades elementales en signos y planetas. De este modo se evitan las imágenes astrológicas, cuyas influencias se expresan por medio de letras abstractas. El Arte de Lullio tiende a la abstracción total. Las Dignidades Divinas quedan reducidas a BCDEFGHIK, y los Elementos semidivinos que proceden de ellas a ABCD.

Ha habido mucha especulación entre los estudiosos de Lull en cuanto a la variación en el número de Dignidades en las que basa su Arte. A veces utiliza una forma de dieciséis términos, en la que se añaden siete letras más a las nueve que van de B a K. Creo que la razón de tales variaciones debe buscarse no en un supuesto desarrollo históri-

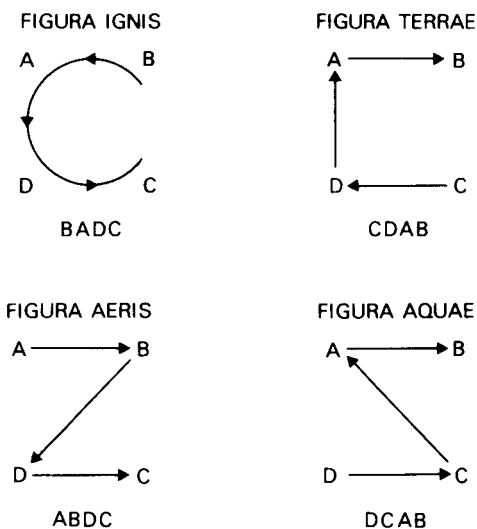


FIGURA 1. (Según un dibujo de R. W. Yates.)

co del pensamiento de Lulio, sino en el misticismo de Escoto, en el cual es posible construir diferentes “teorías”, o meditaciones místicas, sobre un número variable de Causas. Lulio no es un pensador filosófico. No desarrolla. Los esquemas de su pensamiento y de su arte le fueron dados de una vez por todas en su visión.

Esos esquemas pueden expresarse en términos geométricos. Las Artes se basaban en tres figuras geométricas, el Triángulo, el Círculo y el Cuadrado, y estas figuras están implícitas en el arreglo de los Elementos dentro de las Figuras Elementales (figura 1).

En el siglo XIII, época del nacimiento de la escolástica, Lulio y su Arte ofrecen un canal por el cual corre otra tradición a lo largo de la época escolástica, el platonismo medieval, particularmente en las formas que provienen de Scotus Erigena, en las que hay alguna similitud con los modos de pensamiento cabalísticos. La filosofía de la expansión y la retracción de Erígena tiene más en común con el dinámico cabalismo que con el platonismo, puramente estático. El propio Lulio fue influido casi con seguridad por la Cábala que se desarrolló en España más o menos al mismo tiempo que su Arte. De hecho, el Arte se entiende quizá de mejor manera si se lo toma como una forma medieval de Cábala cristiana.

Cuando se publicaron por primera vez, los dos artículos recogidos aquí eran estudios pioneros. La base cosmológica del Arte luliano había sido olvidada durante siglos; sus parecidos con el sistema de Escoto no habían sido reconocidos. Estos nuevos enfoques mostraban el Arte como un método a la vez científico y místico, y que presentaba muchas afinidades con la Cábala. Las influencias del pensamiento árabe sobre la visión de Lulio se co-

nocían, por supuesto, desde hacía mucho tiempo y habían sido estudiadas por los eruditos, en particular la influencia de la lógica de Al-Ghazāli.

Lulio valoraba principalmente su Arte por sus posibilidades misioneras. Creía que un Arte basado en principios que reconocían las tres grandes religiones —cristianismo, judaísmo e Islam— ofrecería argumentos infalibles para la conversión de todos al cristianismo. Esta meta apasionadamente misionera fue suprema en la vida y en la obra de Lulio, la fuerza motriz que está detrás de la incesante promoción de su Arte. Esa meta fue olvidada en parte más tarde, pero el Arte siguió extendiéndose y proliferando como método, como tentativa de un pensamiento metódico que utiliza diagramas y anotaciones con letras.

El artista luliano no es un mago: las Artes genuinas no son mágicas. Lulio evitó cuidadosamente el uso de imágenes de las estrellas en su “astrología elemental” y afirmó constantemente que su Arte se basaba en “razones naturales”. Pero puede decirse que Lulio, con sus pretensiones de poseer un “arte universal”, o clave, prefigura al mago, y el lulismo habría de llegar a estar inextricablemente enlazado con las filosofías hermético-cabalísticas del Renacimiento. Aceptado por Pico della Mirandola, el lulismo era el acompañamiento natural de la filosofía hermético-cabalística que sustenta el neoplatonismo renacentista. En este ambiente, el lulismo tomó el tufo mágico y oculto de esa filosofía. La conexión implícita entre la insistencia luliana en los elementos y la alquimia se hizo explícita, y floreció la alquimia pseudoluliana. Muchos magos renacentistas, especialmente Cornelius Agrippa y Giordano Bruno, fueron lulistas, y gracias a un desarrollo que todavía no ha sido suficientemente analizado, el Arte

que su fundador había intentado mantener libre de magia se convirtió en vehículo del resurgimiento renacentista de la magia y de las imágenes mágicas.

El lulismo no pierde su importancia en el primer periodo posrenacentista. Se toma ahora conciencia de la inmensa significación del Arte de Lulio para la formación del método. El siglo xvii, con su constante búsqueda del método, estuvo siempre al tanto del Arte de Ramón Lull, incluso cuando lo descartó. Bacon y Descartes lo conocían. El lector atento del *Discours de la méthode* puede escuchar allí los ecos distantes de Lulio. En realidad no es ninguna exageración decir que la búsqueda europea del método, raíz de los logros europeos, empezó con Ramón Lull.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Mientras preparaba el ensayo "El Arte de Raimundo Lulio" estuve en Roma, en Milán y en París y examiné alrededor de ochenta manuscritos de obras de Lulio en las bibliotecas de esas ciudades. Estos trabajos sobre los manuscritos se reflejan en los apéndices al artículo, que reflejan también lo inadecuado de las herramientas bibliográficas entonces disponibles para tales estudios. Desde entonces ha habido grandes avances, sobre todo con la fundación del Lullus-Institut de la Universidad de Freiburg im Breisgau, iniciado por F. Stegmüller. Este instituto ha coleccionado copias en microfilm de manuscritos de las obras latinas de Lulio. Pueden conseguirse copias de éstas solicitándolas al instituto, que está publicando también una edición de las obras latinas. Mi odisea sería pues innecesaria hoy, pero no lamento la aventura de rastrear en los manuscritos mismos la base cosmológica del Arte luliano y la importancia fundamental para su comprensión de la teoría elemental.

El estudio de las enciclopedias lulianas de Le Myésier y Salzinger que recomiendo en el apéndice III ha sido llevado a cabo por J. N. Hillgarth en su libro *Ramon Lull and Lullism in Fourteenth-Century France*, Oxford, 1971. Este admirable panorama de los estudios lulianos es una lectura esencial para todos los que se interesen en este complejo tema.

Michela Pereira ha ofrecido una edición del texto latino del *Tractatus novus de astronomia* y un estudio del mismo en relación con las obras médicas de Lulio, en su "La filosofia naturale di Raimundo Lullo nel inedito 'Tractatus novus de astronomia', nelle opere mediche e nella critica" (el texto latino del *Tractatus* se da en un apéndice), tesis doctoral, Università degli Studi di Firenze, 1970-1971. Esta tesis está disponible en la Warburg Institute Library, sigla ABB 480. Una parte se ha publicado en el artículo de Pereira "Ricerca intorno al *Tractatus novus de astronomia* di Raimundo Lullo", *Medioevo*, II (1976).

Está en proceso una nueva edición, con traducción inglesa, de la gran obra de Juan Escoto Erígena *Periphysion (De divisione naturae)*, edición y traducción de I. P. Sheldon Williams, Dublín, Institute for Advanced Studies, 1968, 1972, etcétera; el *Clavis physicae* de Honorius Augustodunensis ha sido reeditado recientemente por Paolo Lucentini (Roma, 1974).

Los siguientes títulos son pertinentes: Frances Yates, *The Art of Memory*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1966 (El lulismo como arte de la Memoria); Frances Yates, *Astraea, The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975 (El lulismo y la caballería); Frances Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1979 (El lulismo y la cábala cristiana). [Versión en español de esta obra: *La filosofía oculta en la época isabelina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.]

I. EL ARTE DE RAIMUNDO LULIO: APROXIMACIÓN A TRAVÉS DE SU TEORÍA DE LOS ELEMENTOS*

LA LARGA vida de Raimundo Lulio (1232 a *circa* 1316) cubre uno de los periodos más altamente sistematizados del pensamiento occidental, el gran siglo XIII que vio el desarrollo de la escolástica a partir del redescubrimiento de Aristóteles. Aunque se sitúa aparte de las principales corrientes de la escolástica, Lulio compartió plenamente las principales tendencias de su época, su intensa piedad combinada con un método riguroso. Creyendo que le había sido revelada una verdad esencial —o más bien un método de demostrar la verdad esencial—, vertió a lo largo de su vida, con increíble energía, un vasto número de obras, muchas de las cuales son exposiciones de sus sistemas centrales o se relacionan con ellos de alguna manera.

El moderno estudioso del Arte de Lulio tropieza con la dificultad del tema, la vastedad del material y —lo peor de todo— lo inaccesible de ese material. La mayoría de las bibliotecas de cualquier tamaño poseen una de las ediciones del siglo XVI o de principios del XVII del *Ars brevis*, encuadrada a menudo junto con una versión del *Ars magna* y con comentarios de los lulistas del Renacimiento.¹

* Estoy en deuda con R. Pring-Mill, que leyó las pruebas de este artículo, por numerosas críticas valiosas.

¹ Para las ediciones del *Ars brevis*, véase la admirable bibliografía de las obras impresas de Lull por E. Rogent y E. Duràn, *Bibliografía de les*

Esas versiones abreviadas del Arte representan únicamente una pequeña fracción de la producción de Lulio en torno al sistema que, según él creía, le había sido revelado divinamente y a cuya elaboración y propagación consagró su vida entera. Los lulistas que utilizaron las ediciones impresas probablemente las completaron a partir de material manuscrito. Existe en efecto en la Biblioteca Ambrosiana un ejemplar de una temprana edición impresa del *Ars brevis* encuadrada junto con manuscritos.²

La edición del siglo XVIII de las obras de Lulio, publicada en Maguncia y editada por Ivo Salzinger, sigue siendo la única que imprime las varias versiones del Arte, con sus complicados diagramas reproducidos en láminas.³ Esta rara edición sólo puede consultarse en las grandes bibliotecas. Además, nunca fue completada tal como Salzinger la planeó. En el primer volumen publicó una "Revelation Secretorum Artis" donde daba citas de algunas de las obras de Lulio que él consideraba esenciales pa-

impressions lullianes, Barcelona, 1927 (Índice bajo *Art breu*). Véase también J. Avinyó, *Les obres autèntiques del beat Ramon Llull*, Barcelona, 1935, núm. 121. Las ediciones que se encuentran más a menudo son las de las *Opera* de Lulio publicadas por L. Zetzner en Estrasburgo en 1598, 1609, 1617, que contienen el *Ars brevis*, el espurio *De auditu Kabbalístico* y el *Ars magna generalis ultima*.

² Bibl. Ambrosiana Y.21 Sup. Véase Avinyó, p. 212.

³ R. Lull, *Opera Omnia*, Mainz, 1721-1742, en ocho volúmenes numerados I-VI y IX, X (los volúmenes VII y VIII no se publicaron nunca). El vol. I contiene el *Ars magna et major* (que no es exactamente la misma obra que el *Ars magna* de las ediciones de Zetzner) y el *Ars universalis*; los vols. III y IV contienen el *Ars demonstrativa* y obras relacionadas con ésta; el vol. V, el *Ars inventiva veritatis*. Salzinger murió después de editar los tres primeros volúmenes. Sobre la edición de Maguncia y sus vicisitudes, véase A. Gottron, *L'edició maguntina de Ramon Llull*, Barcelona, 1915; Anton P. Brück, "Der Mainzer Lullismus im 18. Jahrhundert", en *Festschrift für August Reatz*, Mainz, 1949, pp. 314 ss.

ra la comprensión del Arte. Esas obras no se publicaron en la edición de Maguncia (de la cual dos volúmenes no aparecieron nunca) y algunas de ellas no se han publicado todavía. Así, incluso la edición de Maguncia es decepcionante para el estudioso del Arte.

Una espléndida edición de las obras de Lulio, empezada en 1901 y reanudada en 1905, está todavía en proceso de publicación en Palma.⁴ Esta edición se propone, de manera muy comprensible, presentar a Lulio como un gran escritor y pensador catalán. Imprime la versión catalana cuando ésta existe, más bien que la versión latina de sus obras, y se ha concentrado hasta ahora —aunque con algunas excepciones— en sus obras más puramente literarias antes que en las que se ocupan directamente del Arte.⁵ Desgraciadamente, la edición de Palma no es fácil de encontrar en este país; ni siquiera el British Museum posee la colección completa.

Un número sorprendentemente grande de las obras de Lulio, entre ellas no pocas de vital importancia para el Arte, siguen inéditas. Las colecciones más ricas de manuscritos están en Roma, Milán, París, Munich, Innichen y Venecia.

La peculiaridad del Arte luliano es la utilización de letras del alfabeto, combinadas en figuras geométricas, pa-

⁴ R. Lull, *Obras*, ed. J. Rosselló, M. Obrador y otros, Palma, 1901; continuada bajo el título de R. Lull, *Obres*, ed. M. Obrador, M. Ferrà, S. Galmés, 1906, en vía de publicación. Varias de las obras catalanas se han publicado también en las serie *Els Nostres Clàssics*, Barcino, Barcelona, 1927-1935.

⁵ Pero los vols. XI-XIII (1917-1926) contienen el *Arbre de sciència* (versión catalana del *Arbor scientiae* que es fundamental para el Arte, véase *infra*, pp. 82-93); y el vol. XVI (1932) imprime el *Ars demonstrativa* (en la versión catalana), con los diagramas en color.

ra el tratamiento de problemas. El “Alfabeto” (lámina 1a) y las cuatro figuras básicas (lámina 1b, c, d, e) del Arte se incluyen en el *Ars brevis*. Estas cuatro figuras pueden considerarse como básicas, aunque algunas de las Artes no abreviadas utilizan más letras y expanden las figuras. Como puede verse (lámina 1a), el “Alfabeto” del Arte consiste en nueve letras a las que se atribuyen seis conjuntos de significados. Los del primer conjunto son “absoluta”, a saber: B = Bonitas; C = Magnitudo; D = Duratio; E = Potestas; F = Sapientia; G = Voluntas; H = Virtus; I = Veritas; K = Gloria. La letra A representa una trinidad, a saber: Essentia, Unitas, Perfectio.

El segundo conjunto de significados para las letras B a K consiste en los nueve “relata” que se agrupan naturalmente en conjuntos de tres, como sigue: B = Differentia; C = Concordantia; D = Contrarietas; E = Principium; F = Medium; G = Finis; H = Majoritas; I = Aequalitas; K = Minoritas. Este conjunto de significados va seguido de nueve (o más bien diez) cuestiones y de nueve temas sobre los cuales ha de utilizarse el Arte, a saber: B = Deus; C = Angelus; D = Coelum; E = Homo; F = Imaginativa; G = Sensitiva; H = Vegetativa; I = Elementativa; K = Instrumentativa.

A la vez que tienen esos cuatro conjuntos de significados —como “absoluta”, “relata”, cuestiones y temas—, las letras B a K pueden significar también nueve virtudes y nueve vicios.

Después del “Alfabeto” vienen las “figuras” del Arte, y éstas son de carácter geométrico, o en todo caso de apariencia geométrica. La primera (lámina 1b) muestra las letras B a K en un círculo, y todas ellas interconectadas entre sí por líneas en el interior del círculo. En la segunda (lá-

mina 1c), las letras del círculo están agrupadas en conjuntos de tres por tres triángulos en el interior del círculo, etiquetados con el segundo conjunto de significados de B a K. La tercera (lámina 1d) forma parte de un cuadrado dividido en compartimentos que contienen combinaciones de las letras B a K. La cuarta (lámina 1e) consiste en tres círculos concéntricos, todos etiquetados de B a K; el exterior es fijo, pero los dos interiores giran. Finalmente, el *Ars brevis* da, después del alfabeto y las figuras, una tabla, la "Tabula Generalis", en la que las combinaciones de las letras B a K se disponen en columnas. (Formas mucho más elaboradas de esta tabla de combinaciones aparecen en las Artes no abreviadas.)

Tratado con el mayor desprecio por los estudiosos del siglo XIX como Prantl⁶ y Littré,⁷ el Arte luliano quedó relegado durante mucho tiempo en el montón polvoriento de las especulaciones inútiles. Hasta un ferviente admirador de Lulio en cuanto escritor, en cuanto místico y en cuanto misionero, como lo fue el fallecido Allison Peers, le saca el bulto al Arte en su biografía del Doctor Illuminatus, considerándolo una aberración más bien desafortunada de un hombre por otra parte lleno de grandeza.⁸ Hay sin embargo señales hoy en día en el sentido de que el Arte luliano está despertando algún interés como posible antecedente distante de la moderna lógica simbólica.⁹

⁶ C. Prantl, *Geschichte der Logik im Abendlande*, 1855, ed. de Leipzig, 1927, III, pp. 145-177.

⁷ M.-P.-E. Littré, "Raimond Lulle", en la *Histoire littéraire de la France*, París, 1885.

⁸ E. Allison Peers, *Ramon Lull*, 1929, pp. 110 ss.

⁹ Véase T. y J. Carreras y Artau, *Historia de la filosofía española*, Madrid, 1939-1943, I, pp. 476 ss. Los dos primeros volúmenes de esta historia de la filosofía española están dedicados principalmente a Lulio y constituyen el tratamiento más al día de este tema.

No cabe duda que el Arte es, en uno de sus aspectos, una especie de lógica que prometía resolver problemas y dar respuestas a cuestiones (las “cuestiones” del “alfabeto” —véase lámina 1a— parecen corresponder aproximadamente a las categorías aristotélicas) por medio de la manipulación de las letras en las figuras. Littré describía el *Ars magna* como algo que en el fondo no era sino “le syllogisme représenté par des diagrammes”.¹⁰ Lulio, sin embargo, pretendía que su Arte era más que una lógica; era una manera de encontrar y “demostrar” la verdad en todos los compartimentos del conocimiento.

Encore vous dis-je que je possède un Art général, nouvellement donné par un don de l'Esprit, grâce auquel on peut savoir toute chose naturelle, en tant que l'entendement atteint les choses des sens; bon pour le droit, et pour la médecine, et pour toute science, et pour la théologie, laquelle m'est plus au cœur. A résoudre questions aucun art tant ne vaut, ni a détruire erreurs par raison naturelle.¹¹

Estupendas pretensiones. Parecen implicar que Lulio creía haber descubierto, o que le había sido revelado, un Arte de pensar que era infalible en todas las esferas por estar basado en la estructura efectiva de la realidad, una lógica que seguía los verdaderos patrones del Universo. Valoraba ante todo su Arte infalible por su virtud en la esfera teológica, en cuyo nivel creía que podría “demostrar” la verdad de la Encarnación y de la Trinidad a los incrédulos. Pero podía funcionar también con precisión en otras esferas, “bon pour le droit, pour la médecine, et pour toute science”.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 75.

¹¹ Traducción francesa, citada por Littré, *op. cit.*, p. 25, de una es-

Si miramos una vez más al “Alfabeto” (lámina 1a) del Arte, observaremos que (como ya señalamos) A es una trinidad, y las letras B a K como “absoluta” son atributos divinos, o, quizá, emanaciones. Además, las letras B a K como “temas” son una “escala” (para utilizar uno de los símbolos místicos favoritos del propio Lulio) que sube desde el mundo elemental primitivo (*elementativa*), a través del mundo vegetal (*vegetativa*), el mundo animal (*sensitiva*), el mundo humano (*homo*), hasta el mundo celestial (*coelum*), y de allí a los mundos angélico y divino (*angelus, Deus*). Sobre todos esos temas podía utilizarse el Arte. Es decir que el Arte podía desplegarse a través de todo el Universo tal como se le concebía en el siglo XIII.

El propósito del presente artículo es abordar a Lulio y a su Arte en relación con el “tema” *coelum*. Es decir, el tema del “paraíso” que, para Lulio, significa siempre los doce signos y los siete planetas y cierta clase de astrología. Al perseguir esta meta limitada, omitiremos cuestiones que el lector podría esperar encontrar tratadas aquí.

Esta parcialidad significa que no podremos, al final, arrojar ninguna clara luz sobre el funcionamiento efectivo de las “combinaciones” del Arte. Esperaremos haber probado que el nuevo enfoque aquí indicado es de vital importancia para su comprensión. Pero comprenderlo plenamente —como pienso que podría comprenderse finalmente cuando esa veta hasta ahora ignorada se tome en cuenta— supondrá atacarlo asimismo desde el lado lógico, matemático, metafísico y teológico, y, sobre todo, utilizar muchos más de los manuscritos inéditos de Lulio que el único que aquí examinamos.

trofa del *Desconort* de Lulio, uno de sus poemas en catalán más conocidos (en R. Lull, *Poesies*, ed. R. Aldós, Barcelona, 1928, p. 77).

El único tratado conocido de Lulio sobre astronomía es el *Tractatus novus de astronomia* escrito en 1297. Esa obra no ha sido publicada nunca, aunque existen bastantes manuscritos de ella.¹² Se la ha aceptado siempre como obra genuina de Lulio, y en efecto satisface todas las exigencias de autenticidad luliana. Lulio se refiere a ella en obras suyas indudablemente genuinas;¹³ es probablemente el *Ars astronomiae* mencionado en el temprano catálogo de manuscritos que se usa siempre como prueba de autenticidad;¹⁴ y existen versiones de ella en catalán.¹⁵ Hasta Littré, siempre tan dado a usar el veredicto condenatorio “pseudo-luliano”, aceptó el *Tractatus novus de astronomia* como indudablemente genuino, aunque, habiendo malinterpretado su prefacio, creía que había sido escrito para prevenir a los príncipes y magistrados contra la astrología.¹⁶

En el prefacio, Lulio dice que desea “investigar y encontrar nuevas vías por las cuales los hombres puedan tener conocimiento de muchos secretos naturales, por medio de los cuales pueda llegarse a un mayor conocimiento de la astronomía y sus juicios”. A esto añade que ha compuesto su tratado “para que los príncipes y magistrados puedan saber cómo precaverse de muchos astrónomos que los engañan con falsos juicios que hacen a partir de los cuer-

¹² El siguiente estudio sobre eso se basa ampliamente en París, B.N. lat. 17827. Ese manuscrito pertenecía a la biblioteca de los franciscanos parisienses en 1717 y fue escrito probablemente en el siglo XVI.

De otros manuscritos de la obra que he examinado se encontrará la lista con comentarios en el Apéndice II.

¹³ Por ejemplo en las *Questiones atrabatenses*. Véase Lynn Thorndike, *History of magic and experimental science*, Nueva York, vol. IV, 1934, p. 8.

¹⁴ París, B.N. lat. 15450, fol. 89. Sobre este manuscrito véase Apéndice III.

¹⁵ Una de éstas está en el British Museum, Additional 16434.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 309.

pos celestiales”.¹⁷ Y previene además contra las adivinaciones del arte de la geomancia.

Lynn Thorndike ha señalado que el examen del tratado muestra que

es sólo contra ciertos astrólogos y adivinos que engañan a los príncipes con falsos juicios contra los que Raimundo quiere prevenir a la realeza. Escribe su libro no porque la “astronomía” (es decir la astrología) sea falsa, sino porque es tan difícil que a menudo los juicios elaborados por el arte resultan falsos, y porque desea investigar y descubrir nuevos métodos por los cuales los hombres puedan tener mayor conocimiento de la “astronomía” y de sus juicios.¹⁸

Como en sus famosas “Artes”, Lulio utiliza en esta obra un “alfabeto” —una serie de letras a las que asigna ciertos significados— y una “figura”. Pero aquí el alfabeto y la figura son utilizados explícitamente para manejar problemas de astrología.

La figura 2 muestra ocho círculos concéntricos.¹⁹ En el más exterior están escritos los nombres de los doce signos del Zodiaco. Los siete interiores siguen el orden de las esferas planetarias y en cada uno está escrito el nombre del

¹⁷ París, B.N. lat 17827, fol. 2.

¹⁸ Thorndike, *op. cit.*, vol. II, p. 868.

¹⁹ No hay ninguna figura en París, B.N. lat. 17827. La que se ilustra se basa en las figuras giratorias de B.M. Additional 16434; en Collegio di San Isidro (Roma) I/108; y en París, B.N. lat. 17822 (no giratoria). Estas se corresponden todas, salvo que hay un error en el manuscrito del British Museum y que la figura del manuscrito del Collegio di San Isidro escribe los nombres de los planetas una sola vez en sus respectivos círculos (en los otros nombres de los siete planetas están escritos en cada círculo). Como el arreglo que se da en el manuscrito de San Isidro parece el mejor y más claro para trabajar la figura, es el que se adopta aquí. La figura está dispuesta con todos los planetas en Aries.

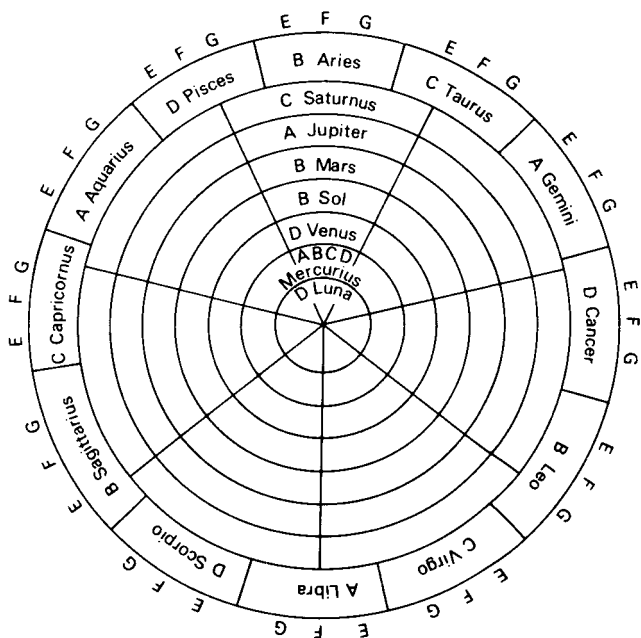


FIGURA 2.

planeta que representa. El círculo más exterior, con el Zodiaco, es fijo y estacionario, pero los siete interiores giran. Es obvio que este simple artificio permite leer fácilmente las conjunciones de los planetas en los signos. (Aries con Saturno; muévase el círculo planetario más exterior de tal modo que Saturno quede bajo Aries. Aries con Saturno

y Júpiter; muévase el siguiente círculo planetario de tal modo que Júpiter quede bajo Saturno en Aries; y así sucesivamente.)

Cada uno de los signos y cada uno de los planetas está etiquetado con una letra, A, B, C o D; con excepción de Mercurio que va etiquetado con las cuatro: ABCD.²⁰

La asignación de esas letras se basa en un principio bellamente simple. ABCD representa a los cuatro elementos: A = Aire; B = Fuego; C = Tierra; D = Agua. En la teoría física de la Edad Media, que procedía, por supuesto, de la antigüedad clásica, se suponía que cada uno de los elementos terrestres tenía dos cualidades; el aire, templado y húmedo; el fuego, caliente y seco; la tierra, seca y fría; el agua, fría y húmeda. ABCD tienen estos significados. Pero esas letras representan también los signos y los planetas de acuerdo con sus afinidades con los elementos terrestres. La astrología enseña que los doce signos están agrupados en cuatro triplete o grupos de tres elementos. En la figura, los signos del triplete del aire están etiquetados como A; los del fuego, como B; los de la tierra, como C; los del agua, como D. (Si se unen con triángulos todas las A, B, C y D del círculo zodiacal exterior, tenemos los cuatro triplete de los signos.) La astrología enseña que los planetas están también repartidos entre los elementos: Saturno es terrestre, por consiguiente en la notación de Lilio es C; Júpiter, aéreo, es A; Marte y Sol, ígneos, por tanto ambos B; Venus y Luna, acuosos, ambos D. Mercurio no tiene ninguna afinidad elemental propia predominante, pero es “convertible” en las de los otros

²⁰ Las letras E F G de la figura marcan las tres divisiones de diez grados de cada signo. En la reseña abreviada del método del *Tractatus* que sigue, he omitido el comentario de esas letras.

cuerpos celestes gracias a su influencia. De ahí que Mercurio vaya etiquetado como ABCD.

Los significados de A, B, C y D son pues los siguientes:

A	Aer	Gemini, Libra, Aquarius	Jupiter	Humidus et calidus
B	Ignis	Aries, Leo, Sagittarius	Mars, Sol	Calidus et siccus
C	Terra	Taurus, Virgo, Capricornus	Saturnus	Siccus et frigidus
D	Aqua	Cancer, Scorpio, Pisces	Venus, Luna	Frigidus et humidus
			ABCD Mercurius	

Esta notación queda asignada a los signos y a los planetas en la primera sección de la primera parte del *Tractatus*, que trata de lo que Lulio llama “los viejos principios de la astronomía” (*de antiquis principiis Astronomiae*).²¹ Estos principios son los doce signos y los siete planetas de los que Lulio da la lista en su orden, proporcionando para cada uno la información astrológica usual (aunque dice que ha seleccionado de esa información únicamente lo que le parece verdadero). Bajo “Aries”, por ejemplo, se nos dice que ese signo es diurno, móvil, masculino, que tiene por planeta a Marte, que es de la complexión del fuego y por lo tanto se relaciona con el temperamento colérico en el hombre, que rige la cabeza humana y las regiones de Persia y Babilonia. Transmite sus características a los nacidos bajo él, que serán probablemente coléricos, masculinos, móviles, a menos que esas características estén modificadas por influencias planetarias. Bajo “Saturno”, para tomar un ejemplo de la lista de los planetas, nos enteramos de que este planeta es diurno, masculino, malo, tiene por metal el plomo, su día es el Sabbath, es de complexión terrena, y los que nacen bajo él son melancólicos. Re-

²¹ París, lat. 17827, fols. 3 ss.

petir otras de esas características de los signos y planetas tomadas de esta larga primera parte de los “viejos principios de la astronomía” sería repetir una materia que puede aprenderse en los libros de texto astrológicos.

A los “viejos principios” les aplica un método nuevo, o una nueva notación. En el caso de cada signo y planeta, empieza por especificar su “complexio” elemental y por asignarle la letra apropiada por la cual será designado en su método. Tomo nuevamente a “Aries” y “Saturno” como ejemplos y cito las palabras iniciales del tratamiento que les da Lulio:

Aries est signum cui complexio ignis attribuitur qui calidus est et siccus cuius scilicet ignis complexio significatur per B in hoc Tractatu . . .²²

Saturnus est de complexione terrae quae significatur per C et est masculinus, diurnus et malus . . .²³

En su tratamiento inicial de los “principios”, Lulio expone el “alfabeto” de su arte asignando A, B, C o D a cada signo y planeta de acuerdo con su “complexio” elemental (como señalamos anteriormente), excepto en el caso de Mercurio, que “per se complexionem non habet”.

La teoría astrológica implica, por supuesto, que no sólo la complejión del hombre (colérica, sanguínea, melancólica o flemática) depende de las influencias estelares, sino que todas las cosas de la naturaleza —piedras, metales, plantas, animales— deben agruparse según estas influencias. Lulio señala estos agrupamientos en su lista de los

²² Fol. 3.

²³ Fol. 6^v.

“principios”, demorándose en indicar qué metales, plantas o animales pertenecen a cada estrella. Se sigue de esto —aunque es éste un punto que no se menciona específicamente en la lista— que sería posible hablar de un hombre, un metal, una planta, un animal, etcétera, “de complejión B”, es decir de un hombre, metal, planeta o animal en el cual el elemento B o ígneo predomina por estar bajo la influencia de una estrella B.

Puesto que todas las cosas en el mundo sublunar están compuestas de los cuatro elementos y puesto que estos elementos dependen de las estrellas, se pueden elaborar “fortunas” o *judicia*, o sea que se puede hacer astrología estudiando las combinaciones elementales en cualquier conjunción dada de planetas en un signo. La figura 2 permite leer éstas inmediatamente en términos de A, B, C y D. Por ejemplo, Saturno en Aries = BC; Saturno y Júpiter en Aries = BCA. Y así sucesivamente.

Para hacer astrología por medio de este método debe uno entender los principios de lo que Lulio llama “devictio”, o principios que gobiernan las fortunas de A, B, C y D en sus varias combinaciones. Esto depende a grandes rasgos de la mayoría. Si por ejemplo el Sol y Venus están en Cáncer, tenemos DBD, combinación en la que D le gana a B. O bien, para decirlo con las palabras de Lulio, “Cum Cancer Sol et Venus sunt insumul tunc faciunt istum figurum scilicet b.d.d. et b est devictus et d regnat”.²⁴ ¿Pero qué sucede en una combinación como BCA = Saturno y Júpiter en Aries?

Para elaborar los primores de la “devictio” debe uno captar la distinción entre lo que Lulio llama cualidades

²⁴ Fol. 52.

“propias” y “apropiadas” de los elementos.²⁵ En B, que es *calidus et siccus*, el calor es la cualidad “propia” y la sequedad la cualidad “apropiada”. De modo semejante, en A (*humidus et calidus*), en C (*siccus et frigidus*), en D (*frigidus et humidus*) la primera cualidad mencionada es la “propia”, la segunda la “apropiada”. La cualidad propia es más fuerte que la apropiada, y tiene el poder de inclinar de su lado (por decirlo así) a una cualidad apropiada de la misma naturaleza que ella en otro elemento y conquistar o “vencer” así a ese elemento.

Por ejemplo, en la combinación AB, tenemos un *humidus et calidus* con un *calidus et siccus*. En este caso B *vincit* a A, porque el *calor* propio de B inclina al *calor* apropiado de A y esto hace al *calor* propio de B más fuerte que la *humiditas* propia de A. En AD, vence A y derrota a D. En BC, es C la conquistadora. En CD, es D quien vence. En las combinaciones AC y BD tanto las propiedades propias como las apropiadas son contrarias, así que ninguno de los lados puede vencer.

Una parte considerable del *Tractatus* consiste en elaboraciones de combinaciones de planetas en Aries, Taurus, Gemini y Cancer en términos de A, B, C o D.²⁶ (Lulio dice que el estudiante puede seguir después por sí solo elaborando combinaciones en todos los demás signos.) Entrando en los primores de la “devictio”, establece cuál será en cada disposición de los planetas en esos cuatro signos el poder relativo de A, B, C o D, y esto nos dice qué estrellas serán las más influyentes en esa disposición. Por ejemplo, la respuesta al problema de qué sucede en el caso de Saturno y Júpiter en Aries, o BCA, es que el *calor* y la *sic-*

²⁵ Fols. 15^v ss.

²⁶ Fols. 40 ss.

*citas de B son los vencedores, y que por consiguiente Aries y sus condiciones o características son más influyentes en esa conjunción que las de Saturno o de Júpiter.*²⁷

Mediante un brillante proceso de abstracción y simplificación, Lulio ha barrido el complicado aparato de los hacedores de horóscopos para proponer un nuevo método de hacer una clase impersonal y altamente científica de astrología. No nos es difícil creer que tal método pueda haberle parecido a él y a otros un descubrimiento maravilloso. Concentrándose en la influencia estelar sobre los elementos como piedra fundamental de la teoría astrológica, ofrece una notación alfabética para manejar problemas astrológicos en términos “elementales”.²⁸

En el *Tractatus* hemos visto a Lulio haciendo una clase de astrología por medio de letras del alfabeto sobre una figura rotativa que representa al Zodíaco y a los planetas. Esto es de por sí suficiente para despertar en nuestro espíritu especulaciones cuando volvemos a mirar las figuras del Arte luliano, particularmente la cuarta figura (lámina 1e), que en efecto, según la descripción de Thorndike, consiste en

²⁷ Fol. 40.

²⁸ La fuente principal del interés científico de Lulio es, por supuesto, Aristóteles, en particular el *De generatione et corruptione* con su exposición de la “contrarietas” entre los elementos y su insistencia en que cada elemento está caracterizado por una sola cualidad: “La Tierra por la sequedad más bien que por el frío, el Agua por el frío más bien que por la humedad, el Aire por la humedad más bien que por el calor, y el Fuego por el calor más bien que por la sequedad” (II, 3, 331a), cosa que Lulio parece desarrollar en la distinción entre las cualidades “propias” y “apropiadas”. Hasta el aspecto astrológico de la teoría elemental podría recibir apoyo de Aristóteles, cuya visión general de la construcción del Universo podría interpretarse, y lo fue, como favorable a la astrología. No intento en general en este artículo examinar las fuentes antiguas de las nociones de Lulio.

círculos concéntricos divididos en compartimentos, uno de los cuales giraba a la manera de los planetas en los signos mientras que el otro permanecía estacionario como la esfera de las estrellas fijas.²⁹

Y que existe algún nexo entre los métodos del *Tractatus* y los del gran Arte es cosa evidente en el propio *Tractatus*.

Se recordará que el *Tractatus* empieza con el catálogo de los signos y los planetas, y la asignación a éstos de A, B, C o D, y que la primera sección de la primera parte se describió como la parte que se ocupa de “los viejos principios de la astronomía”. A continuación, la segunda sección de esa primera parte es

sobre los principios del *Ars Generalis* que se aplican a los viejos principios de la astronomía, y con los principios de dicho Arte puede comprenderse y encontrarse la verdad relativa a los viejos principios de la astronomía, de tal manera que pueden descubrirse y mostrarse su naturaleza y sus secretos.³⁰

Y al empezar esta segunda sección se nos dice que investigará lo que se ha dicho en la primera sección (sobre los “viejos principios” o los signos y los planetas) con los principios y las cuestiones de la *Tabula generalis*.

Principia Tabulae sunt haec, bonitas, magnitudo, duratio, potestas, sapientia, voluntas, virtus, veritas, gloria, differentia, concordantia, contrarietas, principium, medium, finis, majoritas, aequalitas, et minoritas. Cum istis 18 principiis generalibus investigari possunt omnes res, quae sunt intelligibiles, et possibiles ad intelligendum.

Decem sunt genera quaestionum, videlicet, utrum, quid,

²⁹ *Op. cit.*, vol. II, p. 865.

³⁰ Fol. 3.

de quo, quare, quantum, quale, quando, ubi, quomodo, et cum quo. Per haec decem genera quaestionum, fieri possunt omnes quaestiones, quae quaeruntur.³¹

Estos “principios de la Tabla” con los que han de investigarse los “viejos principios” o los signos y planetas son por consiguiente los “absoluta”, los “relata” y las “quaestiones” que en el Arte luliano se designan con BCDEFGHIK (lámina 1 a).

En realidad, puede decirse que en el *Tractatus* Lulio aplica los principios de su Arte al “tema” *coelum* (designado como D en el “Alfabeto” del Arte; (lámina 1 a). Y que entiende este “tema” en un sentido astrológico, con lo cual quiere decir los doce signos y los siete planetas.

Tenemos que aplicarnos ahora a tratar de entender la extraordinaria segunda sección de la primera parte del *Tractatus*, en la que Lulio recorre los dieciocho principios y la mayoría de las cuestiones de su Arte en relación con los cielos. Será imposible hacer esto en detalle. Lo más que podemos intentar es examinar unos pocos de los pasajes aparentemente más significativos e iluminadores.

En respuesta a la cuestión “de qué” (*de quo*) es el cielo, se contesta que el cielo es de forma y naturaleza celestial. Y más adelante se afirma que esta forma y naturaleza son de *bonitas*, *magnitudo*, *duratio*, *potestas* y el resto de los dieciocho principios “sustanciales”, con excepción de *contrarietas* que no está “sustancialmente” en el cielo. La *bonitas*, *magnitudo*, etcétera “sustanciales” del cielo derivan directamente de Dios, que creó el cielo de tal manera que cause las *bonitates*, *magnitudines*, etcétera inferiores en el mundo de abajo. Esto lo hace de la siguiente manera:

³¹ Fol. 13^v.

El sello que imprime las semejanzas de sus letras en la cera vierte su influencia en las semejanzas (*similitudines influit*) que no son de la esencia del sello. Pues el sello no pone nada de su esencia en la cera; pues las letras que están en el sello son de su esencia y no lo abandonan. De modo semejante, los signos y los planetas no transmiten a los cuerpos inferiores nada que sea sustancial o accidentalmente de sus propiedades y naturalezas esenciales; pero imprimen en ellos (o sea en los cuerpos inferiores) sus semejanzas que son las influencias que transmiten a los inferiores. Y esas influencias pasan de la potencia al acto desde las cualidades de las sustancias inferiores, a través de las sustancias superiores. Como el sello hace pasar de la potencia al acto en la cera las semejanzas de sus letras. Y las semejanzas o influencias que son transmitidas desde los superiores son las semejanzas de *bonitas*, *magnitudo*, y de los otros principios del cielo, que mueven a las sustancias inferiores de tal manera que se convierten en acto en esas letras que contienen dentro de sí en potencia. Como el Sol, que por su mayor esplendor, en el verano multiplica el mayor calor en fuego; y como la Luna, que por su crecer y menguar hace crecer y menguar las fuentes, los ríos y la menstruación de las mujeres.³²

Lulio repite aquí un lugar común de la teoría astrológica cuando dice que las influencias de los signos y los planetas sobre las cosas inferiores son de la naturaleza de la impronta de un sello. Pero lo que hace que este pasaje sea del más agudo interés y la mayor importancia para el estudioso del Arte luliano es la circunstancia de que parece

³² Fol. 17^v. Salzinger concedía gran importancia a este pasaje y lo cita en su "Revelatio" (véase Lull, *Opera*, ed. de Maguncia, I, p. 146). Debíó sin duda tener acceso a un manuscrito del *Tractatus de astronomia* donde bebió ampliamente para su "Revelatio"; pero la obra no se publicó nunca en la edición de Maguncia.

identificar las influencias de los signos y los planetas con las de *bonitas, magnitudo* y los otros “principios” del Arte. Y las influencias que transmiten a los inferiores, como las semejanzas de letras sobre la cera, se convierten en las influencias, o semejanzas, de *bonitas, magnitudo* y los otros principios designados con las letras BCDEFGHIK en el Arte luliano.

La afirmación anterior no es un caso aislado de ese curioso papel de *bonitas, magnitudo* y el resto como “principios” del cielo que transmiten influencias de una manera que parece identificarse, en cierto modo, con la de los “viejos principios” del cielo, es decir de los signos y planetas. Puede decirse que la totalidad del *Tractatus* se ocupa de afirmar esto de diferentes maneras, y su doble tema queda asentado, por decirlo así, en la primera parte, con su primera sección dedicada a los “viejos principios”, o sea a los signos y planetas; y su segunda sección en la que los “principios” del Arte se examinan uno por uno y se asocian con los signos y los planetas. Por ejemplo, el párrafo de la segunda sección sobre la *potestas* del cielo empieza así:

In coelo et stellis est potestas naturalis et essentialis cum qua signa et planetas habunt actionem in corporibus inferioribus. . . .³³

La sección sobre la *virtus* del cielo empieza así:

In coelo et planetis est virtus quae informat movet et disponit virtutem in inferioribus secundum quod in signis est diffusa et in planetis sicut virtus Solis quae appetit flores et ipsos vertit ad suum respectum et ut ab ipso virtutem recipiant in quan-

³³ Fol. 21^v.

tum disponit quod virtus quam habet in potentia in actu educatur.³⁴

En realidad los “principios” de *bonitas* o *potestas* o *virtus* y demás son los poderes que en los cielos informan los signos y los planetas, o bien, en cierto modo, son idénticos a ellos. Se sigue de esto que la influencia de los signos y los planetas sobre los elementos es realmente la influencia de *bonitas*, *magnitudo*, etcétera, sobre los elementos, de manera que podemos decir, por ejemplo, que la razón de que B *vincit* a D es que “*virtus coeli iuvat B contra D*”, o que es la *duratio* del cielo la que hace duraderos la sequedad y el frío de Saturno, o el calor y la sequedad del Sol, o la humedad y el calor de Júpiter.³⁵

La identificación de los signos y los planetas y sus influencias con *bonitas* y demás, será sin embargo refinada y calificada de varias maneras. Uno de los más importantes de esos refinamientos es aquel mediante el cual toma otro sentido en este contexto la distinción entre cualidades “propias” y “apropiadas” —que, como dijimos, es el principio que yace tras las “*devictio*” para leer la fortuna por medio de los elementos.

Los signos y planetas, se nos dice, tienen a la vez cualidades “propias” y “apropiadas”.³⁶ Las cualidades “propias” de los signos y planetas, declara Lulio, son *bonitas*, *magnitudo* “y los otros principios de la *Tabula generalis*”, es decir, por supuesto, *duratio*, *potestas* y el resto del “Alfabeto” del Arte. Sus cualidades “apropiadas” son sus características individuales, tales por ejemplo como la maldad

³⁴ Fol. 23^v.

³⁵ Fols. 24, 21.

³⁶ Fol. 19^v.

de Saturno o la bondad de Júpiter. Estas cualidades “apropiadas” están a su vez divididas en dos clases, “comunes” y “específicas”. Las comunes son aquellas que pueden tener en común varias estrellas, tales como la maldad tanto de Saturno como de Marte o la bondad tanto de Júpiter como de Venus. Las cualidades específicas son las peculiares a un único planeta o signo, como por ejemplo el plomo y el día del Sabbath, que son peculiares de Saturno.

Se sigue de esto que en su cualidad “propia” ningún signo o planeta tiene una mala influencia, pues las cualidades propias de todos ellos son los principios *bonitas*, *magnitudo* y demás. Puede decirse también que a través de sus cualidades propias todos los signos y planetas están en concordancia unos con otros.³⁷

Y finalmente, es posible decir que los elementos terrestres tienen una mayor concordancia con el cielo a través de su mutua *bonitas*, *magnitudo*, etcétera, que a través de sus afinidades elementales. Por ejemplo, el Sol y el Fuego concuerdan más a través de la mutua *bonitas*, *magnitudo*, etcétera, que a través del *calor* y la *siccitas*; pues el Sol no es formalmente *calidus* y *siccus*, pero es formalmente *bonus*, *magnus*, *durans*, *potens*, etcétera.³⁸

Contrarietas, única entre los “principios de la Tabla”, no está sustancialmente en el cielo, sino que está allí *per accidens*, y esto es lo que causa la generación y corrupción en las cosas inferiores que nacen de las concordias y contrastes entre los elementos terrestres en su dependencia de las estrellas.

El cielo, dice Lulio, tiene un alma, aunque no vegetativa, sensitiva o racional, y se mueve en un círculo. Y en

³⁷ Fols. 20, 27.

³⁸ Fol. 27.

el movimiento circular del cielo hay concordia entre los signos y los planetas a través de sus cualidades propias —su mutua *bonitas, magnitudo, duratio* y demás. Y los cuerpos celestes no causan (como sucede aquí abajo) principalmente por medio de ABCD (es decir por medio de los elementos), sino que causan principalmente por medio de *bonitas, magnitudo, duratio*, etcétera. (Los principios *sapientia, voluntas, gloria*, cuando están en el cielo, reciben los nombres de *instinctus, appetitus* y *delectatio*.)

Al examinar sucesivamente estos principios en el *Tractatus*, Lulio los aborda en los signos y planetas y afirma de cada uno que es la causa de tales principios en las cosas inferiores. Por ejemplo, *magnitudo* en el cielo es la causa de todas las *magnitudines* inferiores;³⁹ *instinctus* en el cielo es la causa de todos los instintos en las cosas inferiores;⁴⁰ la *aequalitas* en el cielo es la causa de todas las *aequalitates* inferiores.⁴¹

Tomemos un ejemplo e intentemos dar el meollo del párrafo sobre la *aequalitas* como principio del cielo.

La igualdad en el cielo es la causa de todas las igualdades inferiores, y esto de dos maneras, por igualdad de medida y por igualdad de proporción. Aries y Marte son iguales en B como medida, pero según la igualdad proporcional Marte tiene más B que Aries, porque Marte tiene B a lo largo de toda su esfera, mientras que Aries no tiene B a lo largo de todo el círculo del cielo. El Sol es mayor que Venus y por lo tanto la “*aequalitas superior*” no puede hacer iguales medidas de B y D, sino que las hace “*proporcionalmente*” de tal manera que en las cosas in-

³⁹ Fol. 20.

⁴⁰ Fol. 22.

⁴¹ Fol. 30.

feriores las contrariedades puedan quedar temperadas por el Sol y Venus. Después de dar otros casos de “igualdad” en los signos y planetas, se afirma que la “*aequalitas coeli*” causa el instinto y el apetito natural en las cosas inferiores por la justicia y que esto es la causa de la composición de la geometría, la aritmética y la música

et propter hoc astronomi possunt per astronomiam artem scire alias scientias quadrivalis et etiam Jus et Medicinam.⁴²

En la medida en que me es posible entenderlo, lo que le pasa por las mientes a Lulio es algo así como lo que sigue.

Al simplificar la astrología reduciéndola a sus elementos por el método de ABCD, con su distinción entre cualidades “propias” y “apropiadas” en los elementos, se había acercado más a la verdad de las influencias astrológicas y a la manera de calcularlas.

Al distinguir además entre ABCD en el cielo y las “cualidades propias” del cielo —en este caso *aequalitas*—, se acerca todavía más a la verdad. La *aequalitas* en el cielo entre A, B, C, D como signos y planetas es la verdadera causa influyente, pues sólo ella está sustancialmente en el cielo, y no A, B, C, D mismas, como elementos.

Así “*aequalitas*” se convierte en el principio influyente que imprime su “*semejanza*” sobre las igualdades de las cosas inferiores, sobre la igualdad entre los hombres del mismo tamaño, o que pertenecen a la misma clase social, sobre la igualdad en la justicia, la geometría, la aritmética, la música y en las ciencias del derecho y de la medicina.

⁴² *Loc. cit.*

Podemos observar que hay una especie de paralelismo entre las “cualidades propias” en los elementos y en el cielo. En la esfera inferior terrestre es la “cualidad propia” del elemento la que constituye su cualidad potente y operativa. En el grado superior o nivel celeste, la superioridad de la “cualidad propia” alcanza un grado mucho más alto de superioridad y se convierte en principio abstracto.

Un Arte que pudiera calcular por medio de las “cualidades propias” del cielo, dejando lugar a lo que sucede en el mundo inferior cuando llega la *contrarietas* (que es el único entre los “principios” que no está sustancialmente en el cielo) sería un Arte omnicomprendivo. La clave de su funcionamiento sería la conexión entre BCDEFGHIK y ABCD.

Lulio proclama que está tomando iniciativas originales en la ciencia de la astrología en esta curiosísima obra. Dice que corrige los errores de los “viejos astrónomos”. Esos “viejos astrónomos” erraron al no dar las razones de lo que sabían por experiencia y al no dar principios generales para guiar a los estudiosos y los practicantes. Por ejemplo, no explicaron la distinción entre las cualidades “propias” y “apropiadas” en los elementos —o sea ABCD— ni investigaron las reglas de la “devictio” que deciden la victoria de un elemento sobre otro. Pero este método, si se le utiliza apropiadamente, indicará qué compleción reina en una conjunción.⁴³

Otra deficiencia de los “viejos astrónomos” era que no declaraban que los signos y planetas tienen partes o cualidades “propias”, y que éstas son “naturalis et substan-

⁴³ Fol. 55^v.

tialis bonitas, magnitudo et alia''. Por consiguiente, no entendieron que —por ejemplo— aunque Taurus y Gemini o Saturno y Jupiter son contrarios uno a otro “per A C *per accidens*”, sin embargo en su esencia y naturaleza concuerdan uno con otro porque son “de una et eadem bonitate, magnitudine et aliis”.⁴⁴

Esto no agota todos los errores de los viejos astrónomos, pero cito estos dos puntos para mostrar que Lulio creía que era original —o en todo caso que introducía algo no generalmente conocido— tanto en su manera de hacer astrología por el método de ABCD basado en las reglas de la “devictio”, como por insistir en *bonitas, magnitudo* y demás como cualidades propias de los signos y planetas.

Pero el defecto más grave de los “viejos astrónomos” es que erraron contra Dios y contra el alma del hombre al insistir en que el cielo rige por necesidad sobre todas las cosas de aquí abajo.⁴⁵ Dios, dice Lulio, es la primera causa de los signos y los planetas; creó el cielo y el firmamento y mueve las constelaciones para la finalidad con que fueron hechas, a saber, el hombre. Puede si quiere alterar sus influencias. Cuando haya hambrunas y enfermedades en alguna región por medio de Aries, Júpiter o Marte, Dios, en respuesta a las oraciones, puede dar salud y abundancia. Por consiguiente la “astronomía” no es una ciencia “necesaria”. Del mismo modo que un herrero puede hacer caer el martillo oblicuamente en lugar de directamente, como está en su naturaleza, así Dios puede mover las influencias de las constelaciones.

Los cuerpos superiores del cielo no participan del alma del hombre, y el alma tiene poder para mover el cuerpo

⁴⁴ *Loc. cit.*

⁴⁵ Fols. 56^v ss.

a su voluntad. A través del alma unida al cuerpo del hombre, Dios puede por consiguiente hacer que éste actúe contra la constelación en que ha nacido. Si ha nacido bajo Saturno y Aries, puede ponerse a hacer las operaciones de Cáncer y Júpiter.

Por tanto, los “viejos astrónomos” erraron al hacer de la astronomía una ciencia “necesaria”.

El pasaje concluye con advertencias contra los geománticos y sus yerros.

Muchas cosas que pueden ser de gran importancia han quedado omitidas en el anterior breve panorama del contenido y el diseño del *Tractatus de astronomia* de Lulio. Pero hemos dicho lo suficiente para mostrar que esta obra revela a Lulio bajo una luz enteramente nueva y hasta ahora insospechada. No sólo está haciendo astrología en su tratado; está haciendo una nueva clase de astrología, o más bien haciendo la “vieja astrología” según un método nuevo. El prefacio que ha despistado a tantos estudiosos modernos de Lulio por presentárseles como una advertencia contra la astrología puede entenderse mejor ahora. Es una advertencia contra los errores de los viejos astrólogos y una introducción a un método nuevo y mejorado. Este nuevo método utiliza los “viejos principios” de la astrología, o sea los signos y los planetas y sus influencias, que expresa por medio de una notación alfabética. Y combina o interpreta los “viejos principios” con otros “principios”, y estos últimos no son sino los “principios” del Arte principal de Lulio. No cabe duda que lo que encontramos en el *Tractatus* es la aplicación del Arte luliano general a la ciencia particular de la “astronomía”.

Pero este tratado nos dice algo más, porque revela cuán

importante era, para la concepción de Lulio de la manera en que funcionan en el Universo los principios divinos, la integración de éstos con las influencias astrológicas de los elementos. Necesitamos reunir más información sobre esto a partir de otras obras antes de poder visualizar su importancia para el Arte general, basado en los principios divinos.

Hay un largo viaje que emprender a través del vasto océano de las obras de Ramón Llull en busca de más material sobre su teoría de los elementos, o “astrología elemental”,⁴⁶ como puede tal vez llamarse. Desde este punto de vista es importante el funcionamiento del Arte en la ciencia de la medicina.

EL “TRACTATUS” Y LA MEDICINA ASTROLÓGICA

Se recordará que en el poema citado anteriormente⁴⁷ Llull pretende poseer un *Ars generalis* que puede funcionar para el derecho, para la medicina y para todas las ciencias. Puede ser interesante comparar esto con la afirmación que se encuentra en el *Tractatus* de que

astronomi possunt per astronomiam artem scire . . . scientias quadrivalis et etiam Jus et Medicinam.⁴⁸

⁴⁶ Tal vez podríamos llamarla también “física astrológica”. Ciertamente no es astrología ordinaria o “vulgar”, sino una ciencia de la naturaleza que trata de encontrar maneras simplificadas de demostrar, o de calcular, las relaciones entre las estrellas y todo lo que les pertenece en el mundo inferior de acuerdo con el código astrológico.

⁴⁷ Véase *supra*, p. 28.

⁴⁸ Véase *supra*, p. 46.

La medicina de Lulio es una línea importante para seguir los indicios dados en el *Tractatus*; hay alusiones a la medicina en el *Tractatus*, y hay varios tratados de Lulio sobre medicina astrológica que se relacionan muy estrechamente con el *Tractatus*.

Que el método del *Tractatus* podía usarse en la medicina astrológica es algo que queda indicado en varios puntos de esa obra. Apenas puedo sugerir esto muy brevemente por medio de una sola cita.

Al examinar la combinación elemental AC, en la que ni A ni C pueden conquistar o “vencer” a la otra, porque tanto sus cualidades propias como apropiadas son contrarias, Lulio hace la siguiente afirmación:

De A C

Significat C complexionem siccam et frigidam, et terra formaliter sicca est per se et frigida per aquam, et ideo si de duabus herbis aequalibus in bonitate, potestate, et virtute, quarum una est de complexionem de A, et alia de complexionem de C, facta est una medicina, A non vincit C in illa medicina, necque C vincit A, quoniam aequaliter in illa medicina sibi invicem contrariantur per qualitates proprias, et appropriatas; verumtamen si patiens qui medicinam sumit sit de complexionem de A, devincitur C per A, sed sit de complexionem de C, devincitur A per C. Simili modo est de constellationibus, veluti si Saturnus et Jupiter sibi invicem obviant in domo Tauri, devincitur Jupiter, et iudicium fieri debet secundum illum planetam qui alium devincit.⁴⁹

Por este simple ejemplo puede captarse la idea de cómo el método ABCD podría ser valioso para la medicina

⁴⁹ Fol. 14^v.

astrológica. La compleción del paciente se denotaría con A, B, C o D (A, sanguínea, B, colérica, C, melancólica, D, flemática). Del mismo modo se anotarían las compleciones de las hierbas con las que estuvieran hechas las medicinas. Entonces, por el método de la “devictio”, sabría uno lo que sucede cuando, en este caso, un paciente A o C toma una medicina AC. En el primer caso C, en el segundo caso A, serán “vencidas” dentro del paciente. Del mismo modo que cuando Saturno (C) y Júpiter (A) están en Tauro (C), A será vencida por C, y la compleción C reinará en esa casa.

Nótese que las hierbas contrarias A y C no son contrarias, sino iguales, en *bonitas*, *potestas* y *virtus*.

Las sugerencias sobre medicina astrológica del *Tractatus* pueden encontrarse plenamente desarrolladas en los tratados de Lulio sobre medicina. Uno de éstos, el *Liber de regionibus sanitatis et infirmitatis*,⁵⁰ está muy estrechamente relacionado con la obra sobre astrología, cuya primera parte es prácticamente una repetición o abreviación de ésta. Su segunda parte aplica el método a la medicina astrológica, particularmente a la “graduación” de los elementos en las muestras medicinales.

El mismo método se utiliza en la obra médica que publicó Salzinger en el primer volumen de la edición de Maguncia, o sea el *Liber principiorum medicinae*. La base astrológica de la medicina no queda sin embargo clara en esa obra, salvo por la introducción de una figura al final, cuya utilización no se explica y que no puede entenderse sin referencia a las otras obras médicas de Lulio y a su obra sobre astrología. Salzinger, que había estudiado muy cui-

⁵⁰ Sobre esta obra, véase Apéndice I.

dadosamente el *Tractatus de astronomia*, del que cita extensamente en su “Revelatio”, advierte de esto al lector en una nota.⁵¹

El *Liber principiorum medicinae* está ilustrado con un diagramático “Árbol de los Principios y Grados de la Medicina” (lámina 2). Como puede verse a la primera ojeada, en este diagrama la notación ABCD para los elementos está combinada con los principios del Arte luliano. ABCD aparecen en los círculos al pie del Árbol, y sobre el tronco del que brotan los “grados”. Los “triángulos” están tomados del Arte.

El Árbol se divide en dos ramas. En la descripción del diagrama dentro del texto de la obra, se nos dice que la rama de la izquierda representa lo que ha sido enseñado sobre la medicina por los “viejos doctores”, la de la derecha lo que ha sido “nuevamente inventado” sobre esta ciencia y que la “nueva” rama a su vez se divide en dos partes, una de las cuales está dividida en ABCD y la otra en tres triángulos y un rectángulo formado por los principios del Arte luliano.⁵²

De este modo se dispone Lulio en esta obra a practicar la medicina de una “nueva” manera que será un perfeccionamiento de la de los “viejos doctores” porque utilizará un nuevo método basado en ABCD y en BCDEFGHIK. Nos llama la atención inmediatamente el estrecho paralelo con la obra sobre astrología, que pretendía haber hecho un adelanto similar sobre los métodos de los “viejos astrónomos”.

Se nos dice en el *Liber principiorum medicinae* que el mé-

⁵¹ *Opera*, ed. de Maguncia, I, *Lib. princ. med.* (foliado por separado), p. 47.

⁵² *Ibid.*, pp. 2 ss.

todo utilizado en la obra es aplicable a otras disciplinas, incluyendo la filosofía, el derecho y la teología.

Est in hac Arte Metaphora, ut per hoc, quod secundum Gradus et Triangulos et alias Distinctiones in hac Arte dictum est, possint etiam intelligi ea, quae de aliis scientiis existunt, sicut de Theologia, Jure et Philosophia naturali et aliis, per quas intellectus exaltatur in intelligendo.⁵³

Así pues, si pudiéramos entender cómo practica Lulio la medicina por la combinación de ABCD y de BCDEFGHIK, nos acercaríamos al secreto de cómo funciona el Arte en su conjunto.

Con la esperanza de inducir a los historiadores de la medicina a ayudarnos en ese aspecto del problema, les recordaré que Paracelso menciona a Lulio.⁵⁴ Giordano Bruno, cuyo *De medicina Lulliana*⁵⁵ muestra que estaba perfectamente al tanto de la base astrológica de la medicina lulliana, va incluso tan lejos como para acusar a Paracelso de haber tomado sus ideas de Lulio sin reconocerlo.⁵⁶

EL "TRACTATUS" Y LA ALQUIMIA

Como es bien sabido, muchos tratados alquímicos de los siglos XIV y XV pretenden haber sido escritos por "Ray-

⁵³ *Ibid.*, p. 5.

⁵⁴ En el prefacio de una obra sobre medicina graduada, Paracelso asocia a Lulio con Avicena (Theophrast von Hohenheim, *Stämtliche Werke*, ed. K. Sudhoff, Berlín, 1931, IV, p. 72).

⁵⁵ G. Bruno, *Opera latina*, Nápoles, 1879-1886, III, p. 577.

⁵⁶ *Op. lat.*, ed. cit., II, ii, p. 234. Las ideas médicas de Lulio pueden asociarse muy estrechamente con las de su contemporáneo y compatriota Arnaldo de Villanova. Sobre Villanova y el "seudolulismo", véase M. Batllori, S. J., "El seudo-Lull y Arnau de Vilanova", en *Bolletí de la Societat Arqueològica Lulliana*, XXVIII, 1939-1943, pp. 441-458.

mundus Lullus” y utilizan los esquemas alfabéticos y geométricos del Arte luliano en abstrusos esfuerzos por combinar los elementos a fin de obtener la Piedra Filosofal.⁵⁷ Esta reputación póstuma de Lulio como autoridad sobre el método alquímico se ha juzgado como no fundamentada por las obras genuinas de Lulio, ninguna de las cuales trata de alquimia. Y además hay varios pasajes en las obras auténticas en los que Lulio expresa advertencias contra la alquimia y los alquimistas, y esto parece una buena prueba suplementaria de que la tradición alquímica “pseudo-luliana” podría no provenir del genuino Lulio, sino que su paternidad le fue atribuida sin garantías.

Mientras se mire el Arte luliano únicamente como método de hacer lógica según un proceso casi mecánico, es posible negar con indignación que pueda tener nada en común con la alquimia. Pero el descubrimiento de que pudieran existir “elementos” hasta ahora insospechados en el Arte debe volver a abrir necesariamente, me parece, toda la cuestión relativa a Lulio y la tradición alquímica.

Como se ha indicado anteriormente, hay pasajes en el *Tractatus* que muestran que se toma en consideración el uso de su método aplicado a la medicina astrológica, como método científico de calcular las complexiones elementales en el hombre, y en las medicinas hechas de plantas, en relación con las estrellas. ¿Se toma en consideración este uso en relación con las complexiones elementales de los metales y otras sustancias? Es decir, ¿podría utilizarse no sólo en la medicina astrológica, sino también en la alquimia?

El planeta “convertible”, Mercurio, y la sustancia asociada a él —o sea *argentum vivum* o mercurio— eran funda-

⁵⁷ Se encontrará un excelente panorama de la tradición alquímica pseudoluliana en F. Sherwood Taylor, *The alchemists*, Londres, 1951.

mentales, como es bien sabido, para la teoría y la práctica alquímicas. Hemos visto que el método ABCD reconoce la posición peculiar de Mercurio entre los planetas, al etiquetarlo con todas las letras. En el *Tractatus* casi podría decirse que Mercurio resume en sí el método ABCD, pues él y sólo él *es* ABCD. Esto puede parecer significativo en sí, y se vuelve más significativo aún cuando encontramos que la alquimia se menciona en algunas de las “lecturas de la fortuna” de Lulio por el método ABCD en conjunciones donde está presente Mercurio. He aquí algunos ejemplos:

Aries, Júpiter, Marte, Sol, Venus, Mercurio BABBD(ABCD)

Se observa que en esta constelación “Mercurio es convertible, y por consiguiente los Alquimistas dicen que la Alquimia tiene fortuna en esta constelación gracias a B e infortunio gracias a D”.⁵⁸

Aries, Sol, Venus, Mercurio, BBD(ABCD)

“Esta constelación es buena para los Alquimistas y los Doctores. . . porque Mercurio es convertible en bueno con la *actio* buena del Sol y la *passio* buena de Venus.”⁵⁹

Cáncer, Venus, Mercurio, Luna DD(ABCD)D

La muy fuerte fortuna de D en esta constelación se ve reforzada todavía más porque Mercurio se convierte a ella y “los Alquimistas gustan de esta constelación (o la escogen) porque en ella el *argentum vivum* tiene buena fortuna y el color blanco”.⁶⁰

⁵⁸ Fol. 41^v.

⁵⁹ Fol. 42^v.

⁶⁰ Fols. 52^v-53.

En la medida en que puedo entender estos resultados, parecerían significar que cuando Mercurio está en una constelación donde un elemento tiene la mayoría, se “convierte” a ese poderoso elemento y gana así una fortuna para la alquimia y el *argentum vivum* en esa constelación. (El segundo ejemplo se relaciona con el agrupamiento de las cualidades elementales en “activas” y “pasivas”. El calor y el frío son activos; la humedad y la sequedad son pasivas. Esta teoría se da en el *Tractatus*.)⁶¹

No cabe duda que Lulio no creía en la posibilidad de la transmutación de los metales. Lo afirma repetidamente en sus obras, y notablemente en el largo e importante pasaje sobre la generación y la corrupción de los metales en el *Liber principiorum medicinae*⁶² que muestra que había examinado especímenes del arte de los alquimistas. El hecho de que no haya escrito obras sobre alquimia, como las escribió sobre medicina astrológica, bien puede deberse a que le parecía una ciencia vana y sin la importancia ética de la medicina. Sin embargo, los alquimistas “pseudo-lulianos” —podemos sugerir ahora— no se equivocaban al suponer que las notaciones y figuras lulianas podían utilizarse para calcular combinaciones elementales. Ni tampoco se equivocaban probablemente al suponer que el enfoque científico de Lulio —con su concentración en la *bonitas* y demás de las estrellas en sustancias como verdadero meollo operativo— era en varios sentidos congruente con el de ellos mismos.

Por estas razones, la elucidación del Arte luliano es importante para el historiador de la alquimia. En particular, el uso de colores en el Arte para designar a los elementos

⁶¹ Fol. 19.

⁶² Pp. 30 ss. (en la ed. de Maguncia, vol. I).

puede haber tenido eco en el simbolismo alquímico. Es inútil estudiar las figuras y combinaciones de letras de las grandes Artes lulianas a menos que vayan impresas en los colores que tienen en los manuscritos, como se hizo en las láminas de la edición de Maguncia. Por ejemplo, las dos “Figuras Elementales” del *Ars demonstrativa* (láminas 3b, c) van impresas en la edición de Maguncia con los nombres de los elementos en cuatro colores (no siempre el mismo elemento del mismo color). Sin estos colores, es imposible seguir el texto impreso que acompaña a estas figuras.⁶³ Este texto conecta las “Figuras Elementales” con *bonitas*, *magnitudo* y demás.

Toda tentativa sería de habérselas con el Arte luliano debe utilizar, no sólo las figuras del *Ars brevis*, sino también las figuras mucho más complicadas de las Artes no abreviadas, y éstas en color.

OTROS DATOS SOBRE LA ACTITUD DE LULIO ANTE LA “ASTROLOGÍA ELEMENTAL”

Antes de poder emprender un asedio en gran escala al Arte, debemos tratar de descubrir todo lo que podamos sobre el enfoque que yace tras él. Una vasta región virtualmente desconocida se extiende ante nosotros en espera de nuestra exploración. Lulio fue uno de los autores más prolíficos que hayan vivido jamás. Sólo se conoce generalmente una pequeña proporción de su obra, y gran parte de ella está todavía inédita. El *Tractatus de astronomia* es sólo una de las obras inéditas que tienen que ver con

⁶³ *De figura elementalis*, pp. 60 ss. en la ed. de Maguncia, vol. III.

su actitud ante la astrología, y con la astrología en el Arte. Hay muchas otras de igual y tal vez mayor importancia desde este punto de vista. Hay otras más de vital importancia para esta línea de investigación que han sido impresas, pero en ediciones tan raras actualmente que es como si estuvieran inéditas, y que son de hecho más accesibles en forma de manuscrito. En los apéndices a este artículo trato de indicar algunos de estos materiales casi desconocidos y apenas estudiados.

Los primeros lulistas no eran tan ignorantes de estos escritos como nosotros, pues trabajaban a partir de manuscritos de los que quedan todavía grandes cantidades y de los que debe haber habido todavía más en épocas anteriores. Lulio deseaba que el conocimiento de su Arte se diseminara tan ampliamente como fuese posible, y se hicieron muchas copias de las obras relacionadas con él.

Aparte de este tesoro sepultado, está el *corpus* de los escritos de Lulio que son accesibles en forma impresa pero que no han sido examinados nunca en busca de rastros de los intereses y el enfoque que ahora nos ha revelado el *Tractatus de astronomia*. La gente ha escudriñado las obras impresas en busca de los puntos de vista de Lulio sobre la alquimia, pero no (que yo sepa) en busca de su teoría elemental. En las páginas siguientes echaremos una ojeada a algunas de las obras impresas para ver qué podemos encontrar. El panorama estará lejos de ser completo. No he leído todas las obras impresas de Lulio, y de las que utilizo aquí, y de las que tomo citas, podría sacarse mucho más de lo que yo he sacado.

EL “LIBER CONTEMPLATIONIS IN DEUM”

Esta obra estupendamente larga fue una de las producciones más tempranas de Lulio, y fue escrita alrededor de 1272. Se dice que fue escrita primero en árabe, y existe en versión tanto latina como catalana.⁶⁴ Es una enciclopedia que cubre la creación entera —tanto el macrocosmos como el microcosmos, tanto el mundo de la naturaleza como el mundo del hombre— y que expone las vías de Dios en la Creación y Redención del mundo. Escrita de cabo a rabo en una vena de fervor místico extremo, muestra a Lulio avanzando hacia la visión en la que se le reveló el Arte. Salzinger dice que entendió por primera vez el “secreto” del Arte en las largas y muy extraordinarias alegorías del libro quinto, que interpretó (correcta o equivocadamente) en términos del Arte.⁶⁵ No intentaremos seguir a Salzinger en esos misterios, pero es cierto sin duda que los materiales del Arte están presentes en esta obra.

El primer libro del *Liber contemplationis* es sobre los Atributos Divinos, de los que examina ocho, a saber: Infinitud, Eternidad, Unidad, Trinidad, Poder, Conocimiento, Bondad, Verdad. Se verá que algunos de éstos corresponden a los principios del “Alfabeto” (lámina 1 a) del Arte, en particular si se incluyen los significados de A en el “Alfabeto”. La parte introductoria de este libro, que es sobre la “Alegría”, puede corresponder a la “Gloria” del “Alfabeto”. Lulio presiente aquí, como si dijéramos, la elección de los principios divinos que utilizará más tarde.

⁶⁴ El texto latino está en los vols. IX y X de la edición de Maguncia; el texto catalán en los vols. II-VIII (1906-1914) de la edición de Palma.

⁶⁵ “Revelatio”, pp. 3 ss. (en la ed. de Maguncia, vol. I).

El segundo libro es sobre el Universo creado como revelación divina que termina con el hombre. El tercer libro prosigue con el hombre, en todos sus aspectos, incluyendo al hombre en sociedad, y sobre la ética. El cuarto es filosófico y teológico y apunta a probar los artículos de la fe. El quinto es sobre el amor y la oración, y contiene las alegorías que Salzinger juzgó tan importantes.

El material que buscamos está en el segundo libro, que, al repasar el mundo creado como revelación de los atributos de Dios, trata de los ángeles, del cielo o firmamento donde están los signos y los planetas, de los elementos a través de los cuales la influencia del cielo llega a todas las cosas creadas, de los mundos animal y vegetal, de los metales (sobre los cuales hay una larga sección); y del hombre —tema este último que se prosigue en el libro siguiente. Como se verá, Lulio elabora aquí lo que serán más tarde los “temas” del Arte, *Deus, Angelus, Coelum, Homo* y demás.

Se afirma repetidamente que los elementos de que se componen todas las sustancias terrenas dependen del cielo.

Tuya es la obra de gran artificio y orden, y Tú quieres que haya en el firmamento signos y planetas por medio de los cuales puedan regularse y ordenarse los cuerpos elementales que existen entre nosotros.⁶⁶

Y también

Tú quieres, oh Dios, que los cuerpos del firmamento tengan dominio y acción sobre los *elementata*.⁶⁷

⁶⁶ ed. de Maguncia, vol. IX, p. 68.

⁶⁷ *Loc. cit.*

Y la intensa preocupación por los movimientos y comportamiento de los elementos ordenados celestialmente —el interés que habría de ser una de las fuentes principales de su pensamiento y su Arte— es ya prominente en esta obra temprana en la que contempla la distribución ordenada y los movimientos de los elementos y la

concatenación y ligadura. . . por medio de la cual el fuego es caliente en sí mismo y seco por medio de la tierra; el aire es húmedo en sí mismo y caliente por medio del fuego; el agua es fría en sí misma y húmeda por medio del aire; la tierra es seca en sí misma y fría por medio del agua.⁶⁸

Tenemos aquí la insistencia en la distinción entre cualidades “propias” y “apropiadas” que habría de desempeñar un papel tan central en su sistema para hacer astrología.

Aunque el *Liber contemplationis* sigue una tendencia mística que es común a toda la tradición religiosa en su contemplación de la revelación de lo divino en las estructuras del Universo, podemos ver ya presentes en él las peculiaridades de Ramón Llull, que no sólo era un místico, sino un místico que buscaba demostrar científicamente el objeto de su amor. En el *Liber contemplationis*, el “artista” presente su Arte.

LA “DOCTRINA PUERIL”

Se dice que fue durante el retiro de Lulio en el Monte Randa, en 1247, cuando el Arte le fue plenamente revelado por Dios en una visión (lámina 6a), y que fue a raíz de

⁶⁸ *Ibid.*, p. 70.

esto cuando tomaron forma el *Ars generalis* y el *Ars magna*. Poco después de la visión, visitó al Príncipe Jaume de Mallorca en Montpellier y compuso allí probablemente dos obras, el *Libre del orde de cavalleria* y la *Doctrina pueril*.⁶⁹

La *Doctrina pueril* pertenece a la clase de las obras pedagógicas de Lullio y es un libro sobre el conocimiento general para los jóvenes, que dedicó a su hijo. Todos los estudiosos del Arte deberían leer esta pequeña enciclopedia compacta, escrita después de la plena revelación del Arte.

Un capítulo de la obra trata de las artes de la geometría (que se introduce con una referencia al astrolabio), de la aritmética, de la música y de la astronomía. De la astronomía dice Lullio:

La astronomía es una ciencia demostrativa por medio de la cual el hombre tiene conocimiento de que los cuerpos celestes tienen dominio sobre los cuerpos terrestres y operan sobre ellos, y muestra que la virtud que está en los cuerpos celestes viene de Dios que es soberano de los cielos y de todo lo que existe.

Has de saber, hijo mío, que es ésta una ciencia que pertenece a los 12 signos y a los 7 planetas, según que éstos concuerden o contrasten en calor, sequedad, frío y humedad; pues es según esto como tienen operación sobre los cuerpos terrestres. . .

Hijo gentil, te aconsejo no aprender este arte, pues es de gran dificultad y puede uno errar en él; y es peligroso, pues los hombres que lo entienden mejor lo utilizan mal, por el poder de los cuerpos celestes e ignorando y despreciando el poder y la bondad de Dios.⁷⁰

⁶⁹ Peers, *Ramon Lull*, pp. 101-128.

⁷⁰ R. Lull, *Obres*, Palma, I (1906), p. 133.

Tenemos aquí, resumida en unas pocas frases, una forma simplificada de la doctrina del *Tractatus de astronomia*, incluyendo la advertencia de su prefacio contra la astronomía errónea. Hacer esta ciencia por medio de las concordancias y contrastes de las cualidades elementales sería hacer astrología por el método ABCD. Y observamos también que *bonitas, potestas, virtus* entran en el examen del poder de las estrellas.

Hay mucho más sobre la teoría elemental de Lulio en la *Doctrina pueril*, en el capítulo sobre medicina (que da en forma simplificada la teoría de la “graduación” expuesta en las obras médicas), en el capítulo sobre la “ciencia de la naturaleza”, y en el capítulo sobre “los cuatro elementos”. La importancia que Lulio atribuía a la teoría elemental se manifiesta en la gran cantidad de espacio que se le concede en este manual pío y de ética altamente condensado.

“FÉLIX” O EL “LIBRE DE MERAVELLES”

Unos diez años más tarde, Lulio escribió una enciclopedia para adultos, el *Libre de meravelles*, que imparte el mundo del conocimiento luliano y la visión luliana, bajo la forma agradable de una historia sobre las aventuras instructivas de un joven llamado Félix. En esta obra se revelan más cosas que las que era apropiado que supieran los jóvenes lectores de la *Doctrina pueril*.

El prólogo de la obra (que una vez más sólo puede consultarse en textos impresos en catalán)⁷¹ invoca la *bonitas*,

⁷¹ La mejor edición es la de S. Galmés en la serie *Els Nostres Clàssics*, Barcino, Barcelona, 1931. Ni la *Doctrina pueril* ni el *Libre de meravelles* se imprimieron hasta el siglo XVIII (la primera edición de la primera fue en

magnitudo, eternitas, potestas, sapientia y *voluntas* (para traducir las palabras catalanas a la terminología que nos es más familiar) de Dios, y afirma que tratará de Dios, los Ángeles, el Cielo, los Elementos, las Plantas, los Metales, los Animales, el Hombre, el Paraíso y el Infierno.⁷² La obra sigue en efecto este plan, en el que podemos reconocer variaciones sobre el *Deus, Angelus, Coelum*, etcétera, del Arte.

Al inicio de la historia, Félix es presa de la duda religiosa debido al triste sino de una hermosa pastora en la que está interesado. Pero un santo eremita le prueba la existencia de Dios con varios argumentos, uno de los cuales supone tomar una vara y trazar un círculo alrededor de Félix que representa “el firmamento”.⁷³ Se prueba la Trinidad mediante argumentos que parecen recordar el *De Trinitate* de San Agustín, y que utilizan también las “dignitates”, o sea los divinos atributos *bonitas, aeternitas* y demás (los conceptos utilizados no son exactamente los mismos que en el Arte). Y en el capítulo sobre la Virgen María se afirma como una analogía (¿o acaso es más que eso?) de su carácter inmaculado que “en todo cuerpo compuesto de los cuatro elementos, un elemento entra en otro elemento sin que ninguno de ellos corrompa al otro”.⁷⁴

Después del primer libro sobre *Deus* viene un breve libro sobre *Angelus*, y con el tercer libro llegamos al tema *Coelum*. “Bel ami”, pregunta Félix a un pastor, “¿cómo

1736, del segundo en 1750). No obstante, es probable que se divulgaran ampliamente en manuscritos entre los primeros lulistas. Hay un manuscrito del *Libre de meravelles* en el British Museum (Additional 16428) y un manuscrito de una traducción italiana de la obra, hecho a fines del siglo xv o principios del xvi, en la Biblioteca Marciana de Venecia (MS II, núm. 109).

⁷² *Próleg* (ed. de Barcelona, 1931, pp. 25-26).

⁷³ Lib. I, cap. i (ed. cit., I, p. 32).

⁷⁴ Lib. I, cap. x (ed. cit., I, p. 111).

es que las estrellas que están en el firmamento, y los planetas, influyen en los elementos y en aquello que está compuesto de los elementos?” Se le contesta, entre otras cosas, que “por participación de la esencia de los cuerpos celestes en los terrestres viene la influencia por la que preguntas”. Félix pregunta después si en los doce signos y los siete planetas hay calor, humedad, frío y sequedad. El pastor responde que los astrónomos han distribuido las cuatro cualidades entre los doce signos y los siete planetas porque es a través de su influencia como éstas son más fuertes en un momento que en otro en las cosas terrestres.⁷⁵

En respuesta a la pregunta de si el hado o las estrellas son “necesarios”, el pastor dice que Dios tiene poder de alterar las influencias de las constelaciones según quiera juzgar o perdonar a los hombres.

En resumen, la actitud respecto de las estrellas parece ser aquí también la del *Tractatus*, con su negación de la necesidad y su insistencia en los elementos. Cuando al principio del libro siguiente sobre “Los Elementos” encontramos a un rey que ha mandado que se enseñe a su hijo la ciencia natural porque el conocimiento de ésta es más útil para el arte de gobernar que el de las armas,⁷⁶ nos sentimos inclinados a suponer que esa “ciencia natural” pudo incluir el método mejorado de hacer astrología por medio de los elementos que el prefacio del *Tractatus* aconseja para los príncipes y magistrados.

La instrucción de los elementos en este libro toma la forma de una larga lección dada por un filósofo al hijo del rey y su séquito, a la que asiste Félix.⁷⁷ El hijo del rey

⁷⁵ Lib. III, cap. xviii (ed. cit., I, pp. 156 ss.).

⁷⁶ Lib. IV, cap. xviii (ed. cit., II, p. 6).

⁷⁷ Lib. IV, cap. xix (ed. cit., II, pp. 8 ss.).

compara los procesos elementales con aquellos gracias a los cuales la justicia engendra la caridad en un hombre pecador. Y parece además comparar las correspondencias y contrastes entre las virtudes y vicios con los que existen entre los elementos. Y después prosigue comparando el engendramiento del Hijo por el Padre con el don que hace Dios de las virtudes a los elementos para que puedan engendrar sus semejanzas.⁷⁸

Las transiciones desde la teoría elemental hasta el derecho y la ética, y hasta la teología —que al hijo del rey le parece desprenderse tan obviamente de la lección del filósofo sobre los elementos— se producen una y otra vez en los libros que siguen, sobre las plantas, los metales, los animales y el hombre. En estos libros, Félix es llevado a contemplar la *bonitas, magnitudo, virtus* y otros atributos de Dios tal como se revelan en diferentes formas en los peldaños de la escala de la creación. En cada libro, páginas y páginas están dedicadas a elaborar exposiciones de la teoría elemental funcionando en las plantas, los metales, los animales y el hombre. Y en cada libro, la teoría elemental conduce inmediatamente a analogías teológicas, acompañadas a menudo de lamentaciones de que estas cosas no sean demostradas más claramente a los sarracenos, de tal modo que queden convertidos con ello a la fe católica. Además, se nos dice una y otra vez que todo eso está plenamente elaborado en el *Ars demonstrativa*.

A medida que leemos el agradable cuento de las aventuras de Félix, que están situadas en un mundo fascinante donde eremitas cristianos, filósofos, abades, caballeros y juglares se codean con sarracenos, judíos y otros infieles,

⁷⁸ Lib. IV, cap. xx (ed. cit., II, pp. 11-12).

nos damos cuenta con creciente asombro de la aguda precisión de su plan. Félix es llevado a través de los “temas” del Arte, y se le va enseñando a ver en cada escalón de la escala de la creación la *bonitas*, *magnitudo*, *virtus*, etcétera, de Dios, tal como se revelan en el funcionamiento de los elementos en todos los escalones. Y esta revelación le demuestra la verdad de la Encarnación y de la Trinidad.

En el libro sobre las “Plantas”, Félix vaga por un bosque donde encuentra a un filósofo que está sentado bajo los árboles leyendo un libro junto a una hermosa fuente. Este filósofo se ha retirado al bosque a fin de poder, a través de las plantas y los árboles, contemplar, comprender y amar a su Creador. El filósofo le habla de un eremita que vive en el bosque, “mirando lo que la naturaleza hace en los árboles y las hierbas”, para poder a través de esa obra contemplar a Dios “según el arte de la filosofía y la teología”, arte que está ordenado “según el orden del *Ars demonstrativa*”.⁷⁹

Sentado bajo el árbol, el filósofo contempla en él la *bonitas* y la *magnitudo* de Dios (*la granea e la bonesa de Deu*). Félix pregunta cómo puede un árbol tan grande provenir de una pequeña semilla. En respuesta, se le relata una historia sobre un fuego encendido por un campesino que creció enormemente porque la *virtus* del fuego era capaz de convertir en ella misma a las cosas que contenían menos *virtus*. Félix hace entonces una pregunta sobre la *virtus* de Jesucristo que era mayor que la de los hombres. El filósofo lo felicita calurosamente por su inteligencia al hacer esa pregunta (en relación con los problemas de la *virtus* en el fuego y en un árbol) y le habla de un hombre que tiene

⁷⁹ Lib. V, cap. xxix (ed. cit., II, p. 42).

un *Ars demonstrativa* para mostrar la verdad a aquellos que están en el error, pero a quien nadie hace caso.⁸⁰

El filósofo habla largamente a Félix de la “generación de las plantas y cómo significan que hay generación en Dios gracias a la cual Dios Padre engendró a Dios Hijo sin corrupción”. Este tema se desarrolla más tarde en una historia que el filósofo cuenta a Félix sobre un “sabio sarraceno” que estaba disputando con un “sabio cristiano”. El sarraceno hizo al cristiano una pregunta sobre la generación del Hijo por el Padre. El cristiano en su respuesta dijo que la generación en Dios es “más noble” que en los árboles, y prosiguió a continuación a demostrar la infinitud, eternidad y perfección incorruptible de la Trinidad.⁸¹

Abandonando el bosque, el filósofo y Félix llegan a una hermosa llanura donde crecen muchas hierbas medicinales que tienen gran *virtus*, que les ha sido dada, según explica el filósofo, para significar la *virtus* de Dios. El filósofo en este capítulo imparte a Félix información, entremezclada con historias ilustrativas, sobre las virtudes precisas de las hierbas medicinales según su *complexio* elemental. Por ejemplo, el ruibarbo es *calidus* y *siccus* (*calt e sech*) y la razón de que sea bueno para las fiebres es porque el calor y la sequedad de la fiebre tienen concordancia con él y así, se adhieren a él y de este modo salen fuera del sistema del paciente con el ruibarbo cuando se purga al paciente. Esto conduce a una asombrosa historia sobre cómo un hereje quedó convencido de la *virtus* superior de la fe cristiana, ante la demostración de la *virtus* en las Tres Personas de la Trinidad, y a un comentario de la “naturaleza vegeta-

⁸⁰ Lib. V, cap. xxx (ed. cit., II, pp. 44-47).

⁸¹ Lib. V, cap. xxxi (ed. cit., II, pp. 48-50).

tiva” en Cristo, en relación con el homenaje que se le rinde con plantas el Domingo de Ramos.⁸²

Hay muchas más cosas de este tipo en el libro sobre los metales. Este libro, dicho sea de paso, contiene un capítulo sobre alquimia en el cual Lulio manifiesta su incredulidad en la posibilidad de la transmutación de los metales y parece estar “contra” la alquimia.⁸³ Junto con la lectura equivocada del prefacio al *Tractatus de astronomia* como un pasaje “contra” la astrología, este pasaje ha contribuido mucho a despistar a la gente en cuanto a la verdadera naturaleza del sistema luliano. Hay menos referencias directas a la teoría elemental en el libro sobre los animales, que consiste principalmente en una larga e interesante alegoría. El libro sobre el hombre está lleno de los elementos en relación con el hombre, desviándose todo el tiempo hacia analogías teológicas.

Una parte muy importante del libro sobre el hombre se dedica a las virtudes y los vicios —cada virtud aparejada con un vicio opuesto,⁸⁴ como en el “Alfabeto” del Arte (lámina 1a), aunque se dan aquí más parejas virtud-vicio que en el alfabeto del *Ars brevis*. Muchas de las virtudes y vicios comprendidos en la lista ampliada del *Libre de meravelles* aparecen también en algunos de los diagramas del Arte, al que se hace una referencia tan repetida en el transcurso de las aventuras de Félix —o sea el *Ars demonstrativa*. Los diagramas virtud-vicio del *Ars demonstrativa*, uno de los cuales se reproduce aquí (lámina 3a), tienen una relación evidente con la Segunda Figura Elemental (lámina 3b) del mismo Arte.

⁸² Lib. V, cap. xxxii (ed. cit., II, pp. 53-62).

⁸³ Lib. VI, cap. xxxvi (ed. cit., II, pp. 79-83).

⁸⁴ Lib. VIII, capítulos lxxiii-lxxix (ed. cit., III, páginas 104-176; IV, páginas 1 ss.).

Los dos últimos libros del *Libre de meravelles* son sobre el Paraíso y el Infierno. En el primero⁸⁵ leemos sobre las divinas *dignitates* de *bonitas*, *magnitudo* y demás en el mundo angélico, y en el segundo los terribles tormentos de los condenados se interpretan como una inversión infernal de los verdaderos procesos elementales.⁸⁶

Las aventuras de Félix son altamente instructivas para el estudioso del Arte luliano, y no cabe duda que la obra intentaba popularizar el Arte y presentar sus principios en una forma simplificada y agradable. Mostraba la importancia fundamental de la influencia del cielo sobre los elementos, y del estudio de los elementos en todas las sustancias terrestres, en las plantas, en los metales, en los animales, en el hombre. Mostraba cómo este estudio revelaba la presencia de las divinas *bonitas*, *magnitudo*, *virtus* y demás presentes en todos los peldaños de la escala de la creación. Y mostraba cómo por analogía a partir del funcionamiento de lo divino-elemental podía uno percibir el funcionamiento de la virtud y el vicio en la ética y el derecho, y —lo más importante de todo— podía uno demostrar a los sarracenos y a todos los incrédulos, de manera infalible, el funcionamiento divino de la Trinidad y de la Encarnación. Nos muestra el papel decisivo de la teoría elemental de Lulio en el conjunto del Arte luliano. Era entre los árboles y las plantas donde el eremita estaba elaborando el *Ars demonstrativa*, el arte de la “filosofía y teología” gracias al cual podría demostrarse la verdad. El funcionamiento de las hierbas medicinales demostraba el funcionamiento de la Fe. Las aventuras de Félix entre las plantas deben hacernos volver a examinar el “Árbol de la Medi-

⁸⁵ Lib. IX, cap. cxvi (ed. cit., IV, pp. 273-311).

⁸⁶ Lib. X, cap. cxix (ed. cit., p. 295).

cina” (lámina 2), donde se ve a BCDEFGHIK funcionando junto con ABCD para formar un Arte por el cual “metafóricamente” podemos comprender el Derecho y la Teología. Y, como ya sabemos por el *Tractatus de astronomia*, las artes de la medicina y del derecho se hacían por “astronomía”.⁸⁷

Algunos de los diagramas de los manuscritos tempranos del *Ars demonstrativa* muestran muy claramente la base de ese Arte en la teoría elemental. Reproducimos (lámina 4) una página de diagramas del *Ars demonstrativa* tomada de un manuscrito de París que es quizá contemporáneo de Lulio. Muestra las ruedas de la “Theologia”, la “Philosophia”, y el “Jus” en estrecha relación con las ruedas de los “Elementa”. Las curiosas transiciones de pensamiento de los personajes que encontramos en el *Libre de meravelles* se deben a su profundo entrenamiento en el Arte.

“BLANQUERNA”

La historia de Félix se relaciona con la novela de *Evast y Blanquerna*⁸⁸ (escrita en Montpellier entre 1283 y 1285).

⁸⁷ Véase *supra*, p. 46.

⁸⁸ La mejor edición moderna es la de S. Galmés, *Libre de Evast e Blanquerna*, Barcelona, 1935-1954 (*Els Nostres Clàssics*). Hay una traducción inglesa de E. Allison Peers, *Blanquerna*, Londres, 1925. La primera edición de *Blanquerna* parece haber sido en Valencia en 1521. La obra mística *Libre de Amic e Amat* (*The Book of the Lover and the Beloved* incluido en la traducción de Peers de *Blanquerna*) formaba parte de la historia de *Blanquerna* y eran las meditaciones de su héroe. Hubo una edición de *Blanquerna de amico et amato* en París en 1505 en un volumen de obras místicas de Lulio que había impreso Lefèvre d’Etaples (Rogent-Durán, núm. 35). El texto latino del *Libre de Amic a Amat* se publicó también en París en 1585, y una traducción francesa de la obra por Gabriel Chappuys el año

Blanquerna, retirado a un bosque para dedicarse a la contemplación, surge de allí como un gran maestro, y acaba convertido en Papa. En este libro, como en las aventuras de Félix, hay constantes referencias al Arte.

La primera educación de Blanquerna es significativa. Aprendió la gramática, la lógica, la retórica, la filosofía natural, la medicina y la teología. Y aprendió la medicina en el “Libro de los Principios y los Grados de la Medicina”⁸⁹ del propio Lulio (es decir el *Liber principiorum medicinae*), de donde se sigue que debe haber estudiado también el *Tractatus de astronomia*, o las enseñanzas contenidas en ese libro, sin las cuales no puede entenderse la teoría médica. Después de estudiar el libro sobre medicina procedió con gran facilidad al estudio de la teología.

Al salir del bosque, Blanquerna se convierte en instructor de los monjes de un monasterio, exponiéndoles “por los argumentos naturales de la filosofía cómo las criaturas dan conocimiento del Creador y de su obra”,⁹⁰ y a través de su enseñanza los monjes crecen considerablemente en virtud. Blanquerna les promete que podrán aprender en un año el “arte” de las cuatro ciencias generales y más necesarias, que son la teología, la filosofía natural, la mesigüente (Rogent-Durán, núms. 132, 133). La enorme reviviscencia del lulismo en la Francia del siglo XVI, con la que Lefèvre d’Etaples tuvo mucho que ver, debe haber prosperado en la atmósfera romántica difundida por las meditaciones místicas del eremita Blanquerna.

⁸⁹ *Blanquerna*, Barcelona, 1935, vol. I, p. 33; trad. Peers, p. 40. (Peers traduce equivocadamente el título del libro médico estudiado por Blanquerna como *Book of the principles and steps to Medicine*. Era el *Libre dels principis e graus de medicina*, es decir un libro sobre los principios médicos y la medicina graduada, concretamente el *Liber principiorum medicinae* o alguna otra obra médica de Lulio, las cuales usan todas la “graduación”. Este error de traducción revela la asombrosa falta de interés en la medicina de Lulio de sus más devotos admiradores.)

⁹⁰ Ed. cit., vol. I, pp. 295-296; trad. Peers, p. 218.

dicina y el derecho.⁹¹ Es claro que los monjes aprenden el Arte luliano de la medicina y sus conexiones “metafóricas” con el derecho y la ética, con la filosofía y la teología.

Cuando Blanquerna se convierte en Papa hace lo que Lulio tantas veces conminó en vano a hacer a los Papas reales: alienta la enseñanza del Arte luliano. A petición de un “artista”, la enseñanza de la teología, la filosofía natural, la medicina y el derecho es reformada e impartida por los métodos del Arte.⁹² La “filosofía natural” así reformada debe haber sido, me atrevo a sugerir, la ciencia de la “astrología elemental”, con sus estrechos lazos con la medicina, y por consiguiente “metafóricamente” con el derecho y la teología.

En *Blanquerna* hay largas secciones dedicadas —como en la historia de Félix— a la pintura y el contraste de las virtudes y los vicios. Cuando Blanquerna se convierte en Papa, se nombra a un maestro cuya función es “mostrar por medio de la naturaleza (*per natura*) cómo puede el hombre modificar dentro de sí los vicios y fortalecer las virtudes”.⁹³ Este maestro, no cabe duda, sabía cómo utilizar

⁹¹ Ed. cit., vol. I, pp. 291-292; trad. Peers, pp. 215-216.

⁹² Ed. cit., vol. II, pp. 201-202; trad. Peers, pp. 364-365 (Peers traduce “artista” por “student”, pero creo que el “artista” era un practicante del arte luliano. Lulio aplicaba esa palabra a aquellos que entendían cómo usar el Arte, véase *infra*, pp. 104-105.

⁹³ Ed. cit., vol. II, p. 212; trad. Peers, p. 372. Véase también la observación del cardenal de que “era muy natural y cosa de utilidad en la predicación probar por razones naturales la manera en que las virtudes y los vicios son contrarios, y cómo cada virtud concuerda con otra virtud y cada vicio con otro vicio, y por medio de qué naturaleza un hombre puede mortificar un vicio con una virtud, o con dos, y cómo con una virtud un hombre puede revivir otra virtud; y esta manera está en el *Brief Art of Finding Truth*” (ed. cit., vol. II, p. 241; trad. Peers, p. 394. He revisado ligeramente la traducción de Peers [en la versión inglesa de esta nota] para acercarla más a las “concordias y contrastes” del original).

los diagramas “elementales” del Arte (láminas 3*b*, *c*) como análogos de los diagramas “virtud-vicio” (lámina 3*a*).

Las visiones de los eremitas sentados bajo los árboles en *Félix* y en *Blanquerna* son todas ellas repeticiones de las visiones del propio Lulio. El artista que las describe (lámina 6*a*) muestra a Lulio en figura de un eremita bajo dos árboles, que se transforma, como los eremitas de las novelas, en el maestro del Arte.

El árbol —a la vez que sus otros significados—⁹⁴ tenía para Lulio, me parece, el significado de representar el funcionamiento de los elementos en la naturaleza, particularmente en el mundo vegetal tan esencial para el arte de la medicina; y éste era el “exemplum” fundamental sobre el que basaba su Arte (como se verá en una sección ulterior de este artículo).

EL “LIBRE DEL ORDE DE CAVALLERIA”⁹⁵

En el *Libro de la orden de caballería*, un viejo caballero se ha retirado del mundo para hacerse eremita en un bosque,

⁹⁴ Su significado primario es, por supuesto, el de la Cruz, el *Lignum Vitae*. En la perspectiva “naturalista” de Lulio sobre la demostración teológica y moral. Esto no estaría en conflicto con su significado como *exemplum* fundamental proveniente de los funcionamientos de la naturaleza. No hago ninguna tentativa en el presente artículo de relacionar los símbolos arbóreos de Lulio con la historia de este símbolo.

⁹⁵ El texto catalán de esta obra, junto con una de sus viejas versiones francesas, está publicado en las *Obres*, Palma, vol. I, 1906. Esta obra encontró un temprano traductor inglés y fue uno de los primeros libros que se imprimieron en Inglaterra. William Caxton la tradujo y la publicó él mismo entre 1483 y 1485. Su traducción la ha reimpresso la Early English Text Society. Véase William Caxton, *The Book of the Ordre of Chyualtry*, A. T. R. Byles (comp.), Londres, EETS, 1926.

meditando cada día bajo un árbol bien cubierto de frutos cerca de una clara fuente.⁹⁶ Entonces se le acerca un escudero (láminas 5a, b) al que él instruye sobre las virtudes y las reglas de la caballería, regalándole un libro sobre el tema.

Este libro contiene las acostumbradas parejas virtud-vicio⁹⁷ que conocemos ya por *Félix* y por *Blanquerna* (aunque el *Orden de caballería* es anterior a estas dos obras, habiendo sido escrito más o menos al mismo tiempo que la *Doctrina pueril*). Su mundo es ese mismo mundo de bosques, caballeros, clérigos, en el que nos hemos acostumbrado a buscar alusiones al Arte. Y no cabe duda, me parece, que el libro de las reglas de la caballería, basado en el deber del caballero de vencer a los vicios por medio de las virtudes, es una rama del Arte para uso de los caballeros.

⁹⁶ "In one of the partyes of the same wode was a fayr medowe in which was a tree well laden and charged of fruyte. . . And under the same tree was a fontayne moche fayre and clere. . . And in that same place was the knyght acustomed to come euery daye for to preye and adoure God Almyghty. . . whan he sawe the squyer come he lefte his oroyson and satte in the medowe in the shadow of a tree And beganne to rede in a lytyl book that he had in his lappe." Trad. de Caxton, ed. cit., pp. 5-7. Este es el encuentro entre el Eremita y el Escudero en el Bosque que ilustran los manuscritos (láminas 5a, b). Como sabemos por experiencia, el eremita bajo el árbol con un libro significa, en el vocabulario de Lulio, alguien que sabe el Arte y desea exponerlo.

⁹⁷ Caxton, en su traducción, muestra que entiende los principios "Elementales" de concordancia y contraste tal como se aplican a las virtudes y los vicios. "Curtosye and Chyualry concorden to gyder" (ed. cit., p. 113). "Then gif thow will fynd noblenes of courage, demand it of faith, hoip, charite, iustice, strenth, attemperans, leaute, & of vertues. For in them is noblesse of courage by them is *diffeated* the hert of a noble knyght fro wickednesse fro trecherye and fro the enemyes of chyualrye" (ed. cit., pp. 55-56). La última cita describe la derrota o "devictio" de los vicios por las virtudes en el corazón del caballero. Compárese con lo que dice Salzinger sobre esto, citado *infra*, p. 98.

Puede verse por el *Blanquerna* que de los planes misioneros y de cruzada de Lulio formaba parte el que los caballeros que partían en la cruzada fuesen instruidos en el Arte, de tal manera que fuesen capaces de convencer a los infieles ya fuese por las armas, ya fuese con argumentos, o de ambas maneras. El papa Blanquerna aconseja a los “Maestros del Templo y del Hospital” (es decir, naturalmente, a los dirigentes de las grandes órdenes de cruzados) que establezcan escuelas “donde sus caballeros aprendan ciertos breves argumentos, por medio del *Breve arte de encontrar la verdad*, para que puedan probar los artículos de la Santa Fe” y mantenerla así “por hechos de armas o por enseñanza”.⁹⁸ Es congruente pues que el “eremita bajo los árboles” aparezca en el *Libro de la orden de caballería* como instructor de caballeros. Como los otros eremitas, enseñaba sin duda a deducir no sólo la ética y el derecho, sino también la filosofía y la teología, a partir del libro de la naturaleza, o de las creaturas, del que el árbol era un ejemplo. Una de las miniaturas de Karlsruhe que ilustran la vida y la obra de Lulio muestra los “principios” del Arte ataviados como caballeros y partiendo a derrotar a la infidelidad y al error (lámina 6b).

⁹⁸ *Blanquerna*, ed. cit., vol. II, pp. 151-152; trad. Peers, p. 327. Unas pocas páginas más adelante nos enteramos de que un caballero que era también sacerdote y “de la Orden de la Ciencia y de la Caballería” ha vencido a diez caballeros por la fuerza de las armas y después “venció a todos los hombres sabios de aquella tierra con sus argumentos, y les probó que la Santa Fe Católica es verdadera” (ed. cit., vol. II, pp. 155-156; trad. Peers, p. 330). Tal era el doble poder de un caballero cruzado que era también un “artista”. Sobre las relaciones de Lulio con los templarios y los hospitalarios, se encontrarán algunas indicaciones en Peers, *Ramon Lull*, pp. 233, 333, 339, 340-341, 360-361. Peers no utiliza las curiosas observaciones del *Blanquerna* citadas anteriormente, ni he encontrado ninguna otra obra que se ocupe del lulismo entre los caballeros cruzados.

Escrito primero en catalán, el *Libro de la orden de caballería* se convirtió en el libro de texto habitual para las reglas de la caballería. Fue ampliamente divulgado en hermosos manuscritos franceses e impreso tempranamente en varias lenguas. En la traducción inglesa de William Caxton fue popular y el poeta Spenser pudo haberlo conocido. Sus palabras iniciales afirman que así como Dios gobierna sobre los siete planetas que tienen poder sobre los cuerpos terrestres, así los reyes y príncipes deben tener señorío sobre los caballeros. Por consiguiente

Para significar los siete planetas, que son cuerpos celestes y gobiernan y ordenan a los cuerpos terrestres, dividimos este Libro de Caballería en siete partes.⁹⁹

EL “LIBER DE ASCENSU ET DESCENSU INTELLECTUS”

El *Libro del ascenso y el descenso del intelecto* fue escrito alrededor de 1305. La primera edición impresa¹⁰⁰ está ilustrada con un útil grabado en madera (lámina 7a) que muestra la escala de ascenso y descenso —cuyos escalones son denominados Lapis, Flamma, Planta, Brutum, Homo, Coelum, Angelus, Deus.¹⁰¹ El plan del libro sigue este esquema, que es aproximadamente el de los “temas” del Arte; y el prólogo afirma que el método seguido será el

⁹⁹ *Obres*, vol. I., p. 203 (versión catalana); p. 249 (antigua versión francesa). Trad. de Caxton, ed. cit., pp. 1-2.

¹⁰⁰ Valencia, 1512. He utilizado esta edición y las referencias de página remiten a ella. Esta importante obra ha sido tal vez bastante descuidada debido a que no se incluyó en la edición de Maguncia. Una traducción española, con una introducción, se publicó en Madrid en 1928.

¹⁰¹ Cf. también el Arte como Escala en una de las miniaturas de Karlsruhe (lámina 7b).

del *Ars generalis*, que muestra cómo ascender de las cosas inferiores a las superiores y viceversa.

No empezaremos, como hace el libro, por el fondo de la escala, sino que daremos un salto hasta el escalón *coelum*.¹⁰²

Encontramos aquí, bajo la “acción del cielo”, la lista de los doce signos y los siete planetas, con una corta exposición de sus características, y en cada caso se anota la afinidad elemental. Es como la lista de los “viejos principios” del *Tractatus de astronomia*, aunque menos desarrollada en cuanto a las características de los signos y planetas. Y aunque la lista parece proponerse llamar la atención sobre la afiliación elemental de cada signo y planeta, no les asigna la notación elemental del ABCD, como en el *Tractatus*.

Bajo la “naturaleza del cielo” se da la lista de los dieciocho principios —*bonitas*, *magnitudo* y demás (es decir los significados de B a K como *absoluta* y *relata* en el alfabeto del Arte), con la excepción de *contrarietas*, que, por supuesto, no está sustancialmente en el cielo sino solamente *per accidens*. También, *sapientia* se convierte en *instinctus* y *voluntas* en *appetitus* como en el *Tractatus*. En cada caso se afirma que esos “principios” son las verdaderas causas de las cosas de aquí abajo. Por ejemplo, la *bonitas* del cielo causa las *bonitates* inferiores, como la *bonitas* de una piedra, de una planta, de un león o del cuerpo de un hombre.

En resumen, lo que tenemos aquí es una abreviación del *Tractatus de astronomia*, con su lista de los signos y los planetas como en los “viejos principios” de la astronomía, seguida de los “principios” de *bonitas* y los otros, que son la verdadera influencia del cielo.

¹⁰² Parte VII (ed. cit., fols. 33 ss.).

Podemos empezar ahora en el fondo de la escala y dar algunas citas de los varios escalones de la ascensión para ver cómo funciona todo esto.

En el comentario de las “piedras”, en el primer escalón,¹⁰³ Lulio da ejemplos de las características de varias piedras. Por ejemplo, el jaspe tiene el poder de restañar el flujo de sangre de las heridas. El intelecto “desciende” para inquirir sobre esta operación de la piedra de jaspe y considera que “los cuerpos supercelestes son naturalmente la causa primera de esto . . . como Saturno que es *siccus et frigidus* y causa la sequedad y el frío del jaspe por medio de los cuales tiene el poder de restañar la sangre”.

Después el intelecto duda, y sigue inquiriendo cuál puede ser el medio entre el jaspe y Saturno que está fuera del *genus* de la frialdad y la sequedad. Y entonces el intelecto “cree que el medio es la natural *bonitas* del jaspe y de Saturno, y su *magnitudo* y así sucesivamente; y la razón de que crea esto y no lo conozca es que no tiene experiencia de ello a través de los sentidos”.¹⁰⁴

Es fácil reconocer en esto una forma más cauta de la teoría del *Tractatus* por la cual la *bonitas*, etcétera, influyen a sus semejanzas en las cosas de aquí abajo y son el verdadero medio de la influencia del cielo sobre los elementos.

En el escalón *planta* de su ascenso y descenso, el *intellectus* inquiriere sobre los problemas que surgen al mezclar hierbas en las medicinas, tal como se los analiza largamente en las obras médicas de Lulio. Quiere saber qué sucederá cuando la lechuga, que es fría y húmeda, se mezcle en un electuario con la rosa que es seca y fría. “Desciende” para aprender eso y comprender que puesto que la lechuga

¹⁰³ Parte II (ed. cit., fols. 2^v ss.).

¹⁰⁴ Fol. 5^r.

es fría *per se* y la rosa es fría *per accidens*, la primera será más fuerte que la última.¹⁰⁵ Reconocemos aquí el principio de la “devictio”. Hay también aquí muchas cosas sobre la “graduación” de las medicinas, y estudiando esas materias el intelecto es capaz de moverse hacia arriba y hacia abajo por la escala a partir de ese escalón.

Así, a través de los elementos y de su relación con los verdaderos principios del cielo, el intelecto se mueve hacia arriba y hacia abajo por la escala del ser. Encima del cielo, en el mundo angélico,¹⁰⁶ los “principios” *intellectus* y *appetitus* se convierten en *sapientia* y *voluntas*; y en la cúspide de la escala,¹⁰⁷ con *Deus*, los principios surgen en su verdadera gloria. *Bonitas, magnitudo* y el resto son aquí las “*dignitates Dei*”. Se prueba la existencia de Dios, y también la Trinidad y la Encarnación, de manera muy breve pero a satisfacción del intelecto. Esta obra muestra muy claramente la integración en el escalón *coelum* de la escala de los principios divinos que fluyen desde arriba con las influencias astrológicas, por las que se manifiestan los principios divinos, gracias al funcionamiento de los elementos controlados por las estrellas, en los estadios más bajos de la escala. De ahí que el modelo de los elementos sea de primera importancia para el intelecto a medida que desciende desde Dios o asciende hacia Él a través de sus vestigios en la creación o “Libro de la Naturaleza”.

¹⁰⁵ Parte IV (ed. cit., fol. 20^r).

¹⁰⁶ Parte VIII (ed. cit., fol. 41^r).

¹⁰⁷ Parte IX (ed. cit., fol. 45^v).

EL “ARBOR SCIENTIAE”

Hemos encontrado una versión abreviada del *Tractatus de astronomia* en el escalón *coelum* de la escala de ascenso y descenso. En el bosque de árboles donde estamos ahora a punto de abrirnos paso, encontraremos en el Árbol del Cielo prácticamente la totalidad de la teoría del *Tractatus* expresada de una forma muy iluminadora y relacionada con todos los otros Árboles de este bosque del conocimiento, el *Arbor scientiae*, que Lulio afirma haber escrito con el propósito de explicar su Arte.

La Enciclopedia del Bosque pertenece a un periodo de la vida de Lulio anterior al de la Enciclopedia de la Escala. Fue escrita durante el otoño y el invierno del año 1295, cuando Lulio estaba en Roma tratando, sin éxito, de interesar al papa Bonifacio VIII¹⁰⁸ en sus planes misioneros y de cruzada, que incluían como tronco principal la propagación del gran Arte. Fue durante ese año cuando escribió el poema titulado *Desconort* (“Desconsuelo”) en el que exploya su profunda depresión ante su fracaso y en el que se encuentra la estrofa que citamos en una página anterior de este artículo, donde se define el Arte como

un *Ars generalis*, nuevamente otorgado por don del Espíritu Santo, por el cual puede uno conocer todas las cosas naturales . . . válido para el derecho, para la medicina, y para todas las ciencias, y para la teología que es la que está más cerca de mi corazón. Ningún otro Arte es tan valioso para resolver cuestiones y para destruir errores por la razón natural.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Peers, *Ramon Lull*, pp. 251 ss.

¹⁰⁹ Véase *supra*, p. 28.

Las palabras iniciales del prólogo al *Arbor scientiae* presentan a Ramón Lull desconsolado y lloroso y “cantando su *Desconort* bajo un gran árbol, para aliviar un poco la pena que tenía cuando no pudo cumplir en la corte de Roma la sagrada tarea de Jesucristo y la salud pública de toda la cristiandad”. Un monje escucha a Ramón cantando y viene a reconfortarle. Cuando se entera de la causa de su tristeza, ese monje le aconseja que componga una enciclopedia de las ciencias que sea menos sutil para la comprensión que su gran Arte.¹¹⁰ Es decir, aconseja a Lulio presentar los principios de su Arte en una forma más popular que pueda hacerlos más aceptables y más ampliamente conocidos. Lulio decide seguir este consejo, y, considerando reflexivamente un hermoso árbol cubierto de hojas y frutos, resuelve presentar la forma simplificada y popular del Arte en la forma del *Arbor scientiae*.

Una vez más esto nos recuerda con fuerza cómo el filósofo del *Libre de meravelles* inicia a Félix en toda la sabiduría a partir de las plantas y los árboles. Y no podemos dudar que si por ventura Blanquerna, y no Bonifacio VIII, hubiera sido Papa, el *Arbor scientiae* hubiera sido aceptado gozosamente en la corte de Roma.

El *Arbor scientiae* es una obra de colosal longitud, sin embargo, no tan extensa como el *Libro de la contemplación*. La versión catalana de ella fue publicada en la edición de Palma.¹¹¹ Sus ediciones en latín más modernas son dos, publicadas en 1635 y 1637 en Lyon,¹¹² ya que no fue incluida

¹¹⁰ Parte del prólogo al *Arbor scientiae* está traducida por Peers en su *Ramon Lull*, pp. 269-270, de donde he tomado las versiones inglesas que utilicé.

¹¹¹ Vols. XI-XIII, 1917-1926.

¹¹² He utilizado la edición de Lyon, 1635.

en la edición de Maguncia, aunque Salzinger, en su “Revelatio”,¹¹³ utilizó su Árbol del Cielo, conjuntamente con su copia del manuscrito del *Tractatus de astronomia*, como una de las claves principales para el arcano del Arte.

El manuscrito del siglo xv de la versión catalana que se guarda en la Biblioteca Ambrosiana contiene una ilustración que muestra a Ramón y al monje al pie del Árbol del que se ramifican todas las ciencias.¹¹⁴ Las ediciones impresas ilustradas dan también un diagrama arbóreo comprensivo, que muestra a todas las ciencias como sus ramas, con Ramón y el monje al pie (lámina 8a); dan también diagramas arbóreos separados para cada ciencia (láminas 8b, c; lámina 9).

Hay dieciséis Árboles en el Bosque luliano. Cada uno está dividido en siete partes —raíces, tronco, ramas, brotes, hojas, flores y frutos. La mayoría tienen dieciocho raíces, y éstas tienen los significados de BCDEFGHIK como *absoluta y relata* del “Alfabeto” del Arte. Hay algunas variantes en este sistema de dieciocho raíces en los últimos Árboles, pero todos ellos se relacionan con él. Los Árboles son por consiguiente el Arte en forma arbórea.

Dar una idea de la inmensa complejidad e ingenio con que Lulio elabora la alegoría del Árbol supondría escribir un libro tan largo como el suyo. Damos a continuación el esbozo esquemático del plan.

¹¹³ “Revelatio”, pp. 145 ss. (en la ed. de Maguncia, vol. I). El *Arbor scientiae* y el *De ascensu et descensu intellectus* fueron probablemente omitidos en la edición de Maguncia porque estaban ya publicados. Su omisión, sin embargo, ha tenido el resultado bastante desafortunado de divorciar estas obras clave del cuerpo principal de las obras sobre el Arte en la edición de Maguncia.

¹¹⁴ Reproducido en color en el vol. XIII de la edición de Palma.

1) *Arbor Elemental* (lám. 8b). Arraigado en BCDEFGHIK, el tronco del Árbol Elemental es un cuerpo confuso llamado caos. Sus ramas son los cuatro Elementos simples. Sus brotes son los elementos mezclados. Sus frutos son los *elementata*, es decir todas las cosas del mundo sublunar que están compuestas de los cuatro elementos —como una piedra, una manzana, un pájaro, un pez, un león, un hombre, el oro y la plata.

2) *Arbor Vegetalis* (lámina 8c). BCDEFGHIK y los Elementos en el mundo vegetal. Como frutos de este árbol, Lulio esboza el sistema de graduación elemental en las hierbas que era la base de su medicina.

3) *Arbor Sensualis*. BCDEFGHIK y los Elementos en relación con los cinco sentidos y la naturaleza animal.

4) *Arbor Imaginalis*, árbol de la imaginación o de las imágenes mentales, que son semejanzas de las cosas que se encuentran en todos los árboles precedentes (por consiguiente semejanzas de BCDEFGHIK y de los Elementos).

5) *Arbor Humanalis*, el Árbol del Hombre. Arraigado en BCDEFGHIK, pero estas raíces son dobles, corporales y espirituales, implicando, por ejemplo, *bonitas corporalis* y *bonitas spiritualis*. Tiene ramas corpóreas, elementativas, vegetativas, sensitivas e imaginativas; y ramas espirituales que son las tres potencias del alma: *memoria*, *intellectus* y *voluntas*. En este árbol se incluyen todas las ciencias y artes.

6) *Arbor Moralis* (lámina 8d). Éste tiene dieciocho raíces, BCDEFGHIK, y cinco malas raíces; y se divide en dos partes, las Virtudes que conducen a la *Gloria* y los Vicios que conducen a la *Pena*.

7) *Arbor Imperialis*. Tiene el mismo sistema de raíces buenas y malas que el *Arbor Moralis*. El árbol de la Jerarquía Temporal del Emperador hacia abajo.

8) *Arbor Apostolicalis* (lámina 9a). Tiene también el sistema de raíces del *Arbor Moralis*. El Árbol de la Jerarquía Espiritual, del Papa hacia abajo.

9) *Arbor Coelestialis* (lámina 9b). El Árbol del Cielo. Sus raíces son BCDEFGHIK, con la excepción de *Contrarietas*, que no está en el cielo. Desgraciadamente, la ilustración de las ediciones impresas comete un error muy grave al no omitir una de las dieciocho raíces para este Árbol. El tronco del Árbol es el cielo; sus ramas los doce signos; sus brotes los siete planetas.

La teoría de este Árbol, que es la del *Tractatus de astronomia*, se examinará más detalladamente después.

10) *Arbor Angelicalis*, el Árbol de los Ángeles.

11) *Arbor Aeviternalis*, el Árbol de los Eternos Premios y Castigos.

12) *Arbor Maternalis*, el Árbol de la Virgen María.

13) *Arbor Christianalis* (lámina 9c, incorrecta), el Árbol de Jesucristo.

14) *Arbor Divinalis* (lámina 9d), el Árbol de la Trinidad.

15) *Arbor Exemplificalis*, el Árbol de Ejemplos en el que la materia de todos los árboles precedentes se expone en historias alegóricas.

16) *Arbor Quaestionalis*, cuestiones planteadas y contestadas sobre todos los Árboles.

A grandes rasgos, puede decirse que la secuencia de los Árboles de 1 a 14 nos conduce de nuevo, subiendo la escala de los temas del Arte, desde los Elementos hasta *Deus*.

EL ÁRBOL DEL CIELO Y EL ÁRBOL ELEMENTAL

Creo que podemos resumir muy brevemente las correspondencias entre el Árbol del Cielo y el *Tractatus de astronomia*,

pues las líneas generales de la teoría nos son ya familiares. Una vez más, en el *Árbol del Cielo*,¹¹⁵ Lulio nos lleva a través de los doce signos y los siete planetas y sus características, insistiendo sobre todo en sus afinidades elementales. Una vez más recorreremos toda la serie de *bonitas* y el resto (excepto *contrarietas* que no está en el cielo), insistiendo en que éstas son las verdaderas influencias del cielo y combinando estas influencias de la misma manera peculiar con las de los signos y los planetas. Una vez más tenemos la insistencia en que son las “semejanzas” de estas cosas y no su esencia efectiva las que se imprimen en las cosas de aquí abajo. Muy a menudo el lenguaje efectivo es prácticamente el mismo que en el *Tractatus*. Y si el *Árbol Elemental*¹¹⁶ se lee en conjunción con el *Árbol del Cielo* —al cual, por supuesto, corresponde, y las influencias que corren entre estos dos Árboles corren por los Árboles intermedios, excepto que el hombre tiene libre voluntad a lo largo del *Árbol Moral* para resistir a las estrellas—, podemos enterarnos a partir de estos dos árboles de casi toda la teoría astrológico-elemental de Lulio, aunque no del funcionamiento efectivo de la astrología elemental según la teoría de la “*devictio*”.

Pero el *Árbol del Cielo* debe compararse muy cuidadosamente con el *Tractatus*, pues hay cosas en el primero que no están en el segundo.

Por ejemplo, al discutir los errores de los “viejos astrónomos” en el *Árbol*, se queja de que la vieja astronomía se equivoque en algunas de las correspondencias elementales que atribuye a las estrellas, y de que esos posibles erro-

¹¹⁵ Ed. de Lyon, 1635, pp. 241 ss.

¹¹⁶ Ed. cit., pp. 3 ss.

res sean un inconveniente para el “ars nostra”.¹¹⁷ Sugiere que el Papa y los Cardenales deberían examinar los errores de la “astronomía” y mandar poner mejor orden en ella, y esa investigación podría hacerse “según el método de este libro con ayuda del método del *Ars inventiva* y de la *Tabula generalis*”.¹¹⁸ Esto arroja una interesante luz sobre la misión de Lulio en Roma, cuyo fracaso lo dejó tan desconsolado. ¿Fue una parte de ella conseguir que el Papa y los Cardenales patrocinaran una reforma de la astrología por medio del Arte?

Aparte de ciertas interesantes sugerencias de este tipo, de las que tal vez existen más, el *Arbor scientiae* es valioso porque deja un poco más clara que el *Tractatus* una parte muy importante de la teoría astrológico-elemental de Lulio, que tendremos que intentar exponer ahora.

Lulio consideraba la importantísima relación entre los elementos y el cielo —el modelo básico de la estructura física del Universo— como expresable en términos de tres figuras geométricas, el círculo, el triángulo y el cuadrado. Salzinger da a su “Revelatio” del secreto del Arte luliano la forma de un diálogo entre él mismo y el Maestro, y en un punto pone en boca de Lulio la afirmación de que el círculo, el triángulo y el cuadrado “contienen todo el secreto de mi Arte”.¹¹⁹ Para corroborar esto, Salzinger remite al lector al “Arbor Elementalís” y el “Arbor Celestialís” del *Arbor scientiae*, al *Tractatus de astronomia* y a algunas de las obras médicas.

¹¹⁷ Ed. cit., p. 248.

¹¹⁸ Ed. cit., p. 245. El *Tractatus de astronomia*, que fue escrito en París dos años más tarde que el *Arbor scientiae*, podría bien ser la tentativa de reforma de la astrología por medio del Arte a la que Lulio instó (aparentemente sin éxito) al Papa y a los cardenales en 1295.

¹¹⁹ “Revelatio”, p. 12 (ed. de Maguncia, vol. I).

En el Árbol Elemental se encuentra el siguiente pasaje:

Los cuatro elementos . . . están figurados en los *elementata* en las figuras de un cuadrado, un círculo y un triángulo. En la figura del cuadrado hay una línea recta desde el fuego hasta el aire que concuerdan en calor, desde el aire al agua a través de la concordia en humedad, desde el agua a la tierra a través de la concordia en frío, y de la tierra al fuego a través de la concordia en sequedad . . . En la figura circular los elementos entran uno en otro; el fuego entra en el aire dándole su calor . . . el aire entra en el agua dándole su humedad . . . el agua entra en la tierra dándole su frialdad . . . la tierra entra en el fuego dándole su sequedad . . . La figura triangular es causada por la línea que va del fuego al aire, y del fuego a la tierra, y de la tierra al aire. Y este triángulo está compuesto de dos líneas concordantes y una línea contrastante. Y lo mismo es cierto de los triángulos aire, fuego, agua; agua, aire, tierra; tierra, agua, fuego. Y así hay cuatro triángulos que llenan el cuadrado, y el cuadrado llena el círculo.¹²⁰

Las concordias y contrastes de los elementos dependen, como sabemos, del cielo, y fueron elaborados en términos de ABCD en el *Tractatus*. Si representamos ABCD en estos modelos geométricos tendremos la figura 3, en la cual represento por facilidad el cielo de los doce signos y los siete planetas con un solo círculo. Y si los modelos geométricos de los elementos se expresan con notación alfabética, tenemos para los modelos “circular” y “cuadrado” secuencias como AB, BC, CD, DA, AB, y así sucesivamente; y para los modelos “triangulares” secuencias como AB, BD; DC, CA; AC, CB; BD, DA. La constatación de que estas secuencias de letras pueden seguir modelos circulares,

¹²⁰ Ed. cit., p. 13.

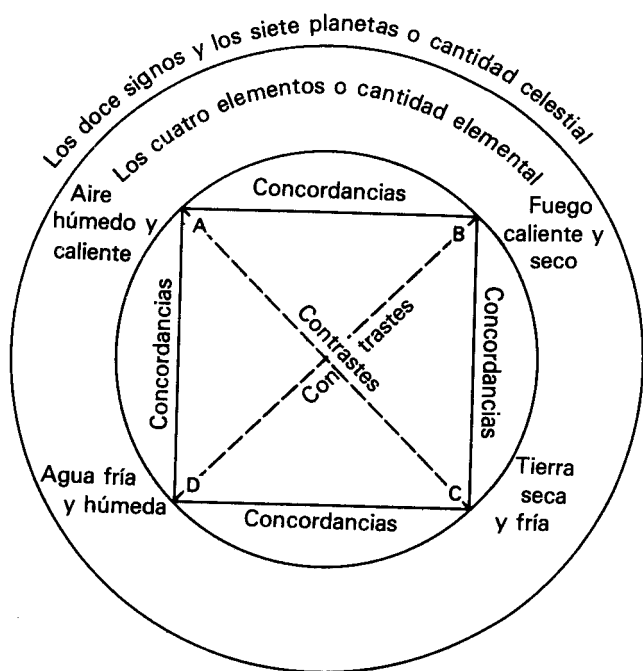


FIGURA 3

cuadrangulares y triangulares es de una importancia fundamental para el Arte luliano.

El “tronco” del Árbol del Cielo y el “tronco” del Árbol Elemental “se respiciunt”

aunque el tronco superior no entra en el tronco inferior, ni el inferior entra en el superior por cuanto tienen cantidad discreta, sino que la influencia del superior llega al inferior a tra-