

VISIO ARTIS, SIMBOLISMO, ANALOGÍA Y ONTOLOGÍA EN EL ARTE DE RAMON LLULL

Visio artis, Symbolism, Analogy and Ontology in the Art of Ramon Llull

Jordi Sidera Casas

Institut Superior de Ciències Religioses de Girona

RESUMEN:

El presente artículo tiene como objetivo analizar cuál fue el núcleo originario del ‘arte’ de Ramon Llull, y que según nos cuenta el autor, fue fruto de la visión que tuvo en la montaña de Randa. Partimos del hecho paradójico que Llull describa su arte como fruto de esa revelación inmediata, pero a lo largo de su vida fue reelaborando incesantemente la estructura artística, tanto en sus aspectos formales como procedimentales. Para ello realizaremos una aproximación hermenéutica a la ontología, la lógica y el simbolismo del arte luliano para delimitar con la máxima precisión posible cuál fue la novedad que supuso el arte, y que se mantuvo permanentemente a través de los cambios. Con ello llegamos a la conclusión que la llamada ‘iluminación de Randa’, consistió en una visión mística del cosmos y de sus relaciones internas, pero no del proceso argumentativo del arte, el cual Llull fue precisando a lo largo de toda su vida.

Palabras clave: Llull, arte, cosmología

ABSTRACT:

This article analyses the original core of the ‘Art’ of Ramon Llull, which, according to the author, was the result of a vision on Mount Randa. We start from the paradoxical fact that Llull describes his Art as a result of an immediate revelation, but throughout his life constantly reworked the artistic structure, in both formal and procedural aspects. We thus take a hermeneutical approach to the ontology, logic and symbolism of Llull’s Art to define as precisely as possible what remained constant through the changes. We conclude that the so-called ‘illumination of Randa’ was actually a mystical vision of the cosmos and its internal relations, but not the argumentative process of the Art, which Llull clarified over the course of his life.

Keywords: Llull, art, cosmology

La vida está llena de bucles. La intelectual también. Conocí por primera vez a Josep Manuel Udina durante mi tercer curso en la universidad. Nos impartió con excelente maestría la clase de *Historia de Filosofía Medieval*. Con el paso del tiempo fui asistiendo a varios de sus cursos y acabó por dirigir mi tesis doctoral sobre Ramon Llull, período durante el cual forjamos una entrañable amistad. Recuerdo con admiración sus primeras clases, en las cuales nos introdujo con rigor, y al mismo tiempo con pasión, el estudio crítico, filológico, comparado e histórico de un determinado texto, único y particular, el cual, sin tratarse propiamente de un texto filosófico, estaba en la raíz de muchos de los comentarios de los filósofos medievales, me refiero al libro del *Génesis*. Precisamente, años más tarde, yo mismo retomaré su análisis como parte de mi tesis doctoral. Primer bucle.

Con el paso del tiempo mis intereses intelectuales y filosóficos derivaron hacia el estudio comparado entre culturas y tradiciones religiosas. Estudio que ya inicié de forma incipiente en

mi tesis doctoral al valorar las diferentes culturas en las que se movió el filósofo mallorquín y sus posibles influencias. No es necesario mencionar cuán útiles fueron aquellas clases iniciales del maestro Udina. Segundo bucle.

Al retomar hoy, en este pequeño artículo, el pensamiento de Ramon Llull siento como se completa un tercer bucle, y no solo por retomar al autor, sino también porque con él se me hacen más presentes que nunca las enseñanzas y sabios consejos del maestro Udina, las largas y animadas charlas de sobremesa que mantuvimos, su amabilidad al cederme algunas de sus propias clases para dar conferencias sobre Llull, y su siempre generosa dedicación tanto profesional como personal.

En el transcurso de esas charlas afloraba de vez en cuando un cierto tema que suscitaba nuestra atención y nos causaba una cierta perplejidad. Como es bien sabido, el núcleo central de la filosofía de Ramon Llull es su 'arte', y seguramente también es el tema de su filosofía al que más estudios se han dedicado.¹ Mi tesis atendía a otros objetivos y no dediqué al estudio del arte más tiempo del necesario para enmarcar el tema de mi propia investigación. Pero cuando hablábamos del arte no dejaba de sorprendernos cierta paradoja que encierra esta peculiar construcción de la filosofía luliana. Una vez el autor nos ha presentado el arte como el fruto de una revelación, de una *il·lustració*, nos encontramos con una constante reelaboración de los esquemas 'artísticos' y de su aplicación. ¿Cómo podía mantener el propio Llull la afirmación de una revelación, que por definición es única y manifiesta, con un desarrollo progresivo, y además revisado sucesivamente en diferentes orientaciones? Una revelación es, en sentido general, el descubrimiento de algo oculto.² En el caso de Llull se trataba del método mediante el cual se podría mostrar la verdad de la religión cristiana a judíos y sarracenos, a los *infeels* o infieles, como los llamaba él. Es decir, no solo se trataba de una verdad revelada, sino de una verdad que afectaba a la 'demostración' de la misma religión cristiana, y, por lo tanto, a la cosmovisión que ésta conllevaba.

Es también sabido como el arte luliano pretende ser una exposición de la realidad ontológica. En el posicionamiento entorno a los universales Llull era un realista. Los conceptos utilizados en su arte, especialmente los atributos divinos, las *dignitats* o *virtuts*, son realidades divinas que constituyen, sostienen y dan origen a los seres creados. El arte, en su desarrollo lógico, pretendía 'demostrar' por razones necesarias a los 'infieles' la verdad de la religión cristiana, precisamente porque los conceptos tratados eran reales ontológicamente. De esta forma la epistemología se desarrollaba como una exposición de la realidad ontológica. Si el desarrollo lógico era impecable, las conclusiones tenían que reflejar la realidad ontológica y la concordancia de ésta con la cosmología cristiana. Con más razón nos parecían incongruentes las posteriores reelaboraciones del arte. Si Llull continuaba manteniendo su carácter revelado, éste no podía corresponder al mecanismo del arte, sino a una certeza ontológica y cosmológica que el esquema del arte pretendía exponer.

En éste modesto artículo pretendo dar continuidad a aquellas reflexiones, profundizando sobre esta paradoja, ensanchando un poco más el conocimiento sobre el filósofo mallorquín, eintentando desvelar, hasta donde sea posible, cual fue el núcleo originario de aquella revelación de Randa, que inspiró el arte luliano.

1 Hay numerosos estudios sobre el arte luliano, que han expuesto con rigor y esmero su funcionamiento y el contexto epistemológico en el que se movía. Baste citar como obras de referencia a Ruiz Simón, J. M., *L'Art de Ramon Llull i la teoria escolàstica de la ciència*, Quaderns Crema, Barcelona 1999, y Bonner, A., *L'art i la lògica de Ramon Llull. Manual d'ús*, UB, Barcelona 2012.

2 Cf. Ferrater Mora, J., *Diccionario de Filosofía*, Alianza, Madrid 1979, vol. IV, p. 574.

LA CUESTIÓN HERMENÉUTICA

¿Pero qué significa en realidad dar respuesta a una paradoja? Quizás la pregunta correcta sea: ¿Para quién es paradoja? ¿Lo era para Llull? Si Llull entreveía una disonancia entre la revelación y la aplicación del arte, era en la medida que ésta última no era comprendida por sus oyentes, como lamenta a menudo. Ciertamente que no la veía en su fundamento, en el cual él creía profundamente como verdad revelada. Cuando un Nicolás de Cusa o un Giordano Bruno estudiaban el sistema combinatorio luliano con asiduidad y les sirve de inspiración para sus propias reflexiones acerca del ser infinito y la estructura metafísica del mundo, posiblemente es porque vean más allá de la paradoja que a nosotros nos admira tanto como nos paraliza. Debemos ir más allá de la paradoja y situarnos donde ésta deja de ser paradoja.

Pero para eso, en palabras de Paul Ricoeur, nos conviene pensar diferente. La interpretación ideal sería situarnos en la visión del mismo Llull, pero esclarecer el punto de vista originario del autor, en el sentido diltheyano, ya fue desenmascarada como tarea imposible por Gadamer. Para éste, nuestra posibilidad de interpretación se cierne en torno al concepto de *horizonte*. Un concepto móvil porque se desplaza con el sujeto y se mantiene permanentemente como una invitación a entrar, más que como una resolución.³ Solo podemos aproximarnos al horizonte de Llull, entre otros motivos porque el mismo Llull no expone su visión del arte como una cosmología, solamente se deduce de su concepción universalista del arte. Lo cual lleva a intuir la presencia de la cosmología detrás de éste. Pero ir más allá del arte supone poner en juego nuestra propia perspectiva, nuestro horizonte. Aproximarnos al núcleo de lo que él llama visión, para discernir el esquema ontológico y cosmológico que hay detrás del arte, no podrá nunca limitarse a un estudio crítico, sino que comportará una dimensión hermenéutica, en el sentido que Ricoeur hablaba de *fusión de horizontes*.⁴ Un horizonte, el de Llull, que nos es revelado por la proyección de otro horizonte, el nuestro. Éste mira al pasado en una proyección histórica, al mismo tiempo separada del presente, pero reasumida por éste. Nuestro camino comenzará por la senda más conocida, para adentrarse lentamente por terrenos más misteriosos a fin de captar lo esencial que se esconde tras la paradoja de esa *il·lustració*.

LA ESTRUCTURA LÓGICA

No podemos olvidar en ningún momento que el arte luliano tiene fundamentalmente una finalidad apologetica. Su intención consistía en encontrar un método lógico y racional que le permitiese ‘demostrar’ la verdad de los principios fundamentales de la cosmovisión cristiana. Para esto debía superar la configuración de la lógica aristotélica y de la escolástica. Éstas distinguían entre una *ars inveniendi* (para el descubrimiento) y una *ars demonstrandi* (para la probación). El problema que se planteaba a Llull era que el *ars inveniendi* no permitía sacar conclusiones necesarias al carecer de un término medio que enlazase el resultado de la demostración con su causa. Así, sus conclusiones se limitaban al ámbito de la probabilidad. En cambio, el *ars demonstrandi*, sí que permitía demostraciones necesarias, pero sobre conocimientos previamente adquiridos.⁵ ¿Cómo iba Llull a poder utilizar conocimientos previos para convencer a los infieles, si estos conocimientos eran precisamente los que pretendía demostrar?

3 Cf. Gadamer, H. G., *Verdad y metodo II*, Sígueme, Salamanca 1992, pp. 308-309.

4 Cf. Ricoeur, P., *Temps et récit*, Éditions du Seuil, Paris 1983-5, vol. III, pp. 399-401.

5 Cf. Ruiz Simón, J. M. o. c., pp. 21-93.

La solución luliana consistió en repensar la función del término medio desde una perspectiva ontológica participativa. Para Llull, el término medio de la demostración tenía una realidad ontológica que le permitía enlazar el particular con el universal más allá de la relación lógica, en una auténtica participación ontológica.⁶ Es evidente que éste esquema *pre-supone* una visión realista de la cuestión de los universales y, por lo tanto, subordina todo el esquema a la aceptación de éste planteamiento. La argumentación fue vista con recelo en los mismos círculos intelectuales de París. Éste es el motivo que justificaría los cambios en la formulación del arte que empieza a aplicar Llull en el *Art Demostrativa*, del 1283, y en sus etapas posteriores.⁷ De hecho, se puede apreciar una vacilación en la nomenclatura y justificación del arte por parte de Llull, especialmente después de su primera visita parisina, en el 1290.⁸ Las dificultades que encontró Llull se resumen en su pretensión de ir más allá de la lógica tradicional. Esta distinguía las preposiciones *quia* (inventivas, del efecto a la causa) de las *propter quid* (demostrativas, de la causa al efecto). Tomás de Aquino, para definir el estatus epistemológico de la teología, la circunscribía dentro del conocimiento de los efectos (*quia*), mientras que el conocimiento de las causas (*propter quid*) correspondía a la ciencia divina.⁹ Pero esta última ya se adentraba en el ámbito de la iluminación. Para Llull, convencido del realismo ontológico, añade un tercer grado de conocimiento llamado *aequiparantiam*, y que se basa en el principio analógico. Para él esta era la forma de superar la limitación del *ars inventiva* y darle carácter demostrativo.

Éste planteamiento da razón de las sucesivas modificaciones del arte en su búsqueda de un sistema demostrativo. Profundicemos un poco más y veamos qué es lo que realmente cambia en el arte. No es éste el sitio para exponer los pormenores del arte. Para ello contamos ya, como hemos señalado, con un prolijo fondo de estudios y trabajos. Nos centraremos simplemente en exponer la estructura general del arte y las funciones de cada uno de sus componentes de la forma más simple posible. Como todo sistema argumentativo, las sentencias de Llull se basan en unos sujetos (figuras A, V, X elemental), sobre los cuales actúan las facultades cognoscitivas humanas (memoria, entendimiento y voluntad (presentes en la figura S de la etapa cuaternaria), emitiendo unos juicios (figura T, figuras tabulares y combinatorias, condiciones, modos, reglas y cuestiones, y la figura demostrativa del *Art demostrativa*). Estos juicios pueden referirse a diferentes ámbitos: a la relación entre sujetos, a la relación con las propias facultades cognoscitivas mostrando así cual es el uso correcto de éstas, o pueden versar sobre los mismos términos de la figura T, tratados como sujetos.

Dado el carácter realista de su ontología y la identificación con la lógica, Llull utiliza algunos de los sujetos como piedra de toque de la argumentación, en la medida en que conllevan ya un predicado *pre-supuesto*. Es decir, que su supuesta inventiva se basa en uno juicios previos, que si bien son comunes al pensamiento medieval de las tres culturas mediterráneas, no dejan de comprometer el carácter demostrativo de su arte. Donde se puede apreciar mejor éste uso es en los conceptos de la figura V e X de la etapa cuaternaria. En la primera, figura de los vicios y las virtudes, se muestran y clasifican claramente unos como negativos, mientras que los otros son positivos. Queda así ya pre-establecida su calificación moral. Estamos dentro del ámbito moral y no es de extrañar ésta calificación. Ahora bien, en la figura X (de contrarios y concordantes o de la predestinación) los diferentes conceptos *a priori* no tendrían que presentar ninguna calificación para poder argumentar sobre ellos (y de hecho así se

6 *Ibid.*, pp. 113-114.

7 Cf. Bonner, A., *o. c.*, pp. 104, 210 i 218.

8 Cf. Ruiz Simón, J. M., *o. c.*, p. 31-42.

9 *Ibid.*, p. 72.

expresa gráficamente en la misma figura al estar cada uno enlazado con todos los otros mediante líneas). Sin embargo Llull disocia los conceptos en dos grupos, los que concuerdan con 'ser' y los que concuerdan con 'privación', atribuyéndoles ya así una pre-cualificación lógica y ontológica.¹⁰ Estas premisas previas son las que determinan el resultado de los juicios lógicos de la argumentación luliana.

En las sucesivas reelaboraciones del arte cambian las figuras (en la etapa ternaria muchas incluso desaparecen), cambia la nomenclatura de las operaciones y hasta cambian los sujetos que contienen las figuras, lo único que se mantiene siempre es la estructura fundamental, mediante la cual los diferentes sujetos son relacionados entre sí para 'demostrar' las conclusiones. Pero tampoco el mecanismo silogístico de esta estructura es estable. Las reflexiones acerca del término medio como garante de la argumentación demostrativa, le llevan a formular, a partir del 1283, la demostración por *aequiparantia*, vinculando la lógica con la realidad ontológica de los entes que eran *unum secundum esse*. Como puede observarse, este planteamiento es posterior en diez años a la iluminación de Randa, por lo cual no puede depender de ésta. Además, no deja de evolucionar para encontrar una formulación más definitiva en la teoría de los correlativos, teoría que profundiza en la reflexión lógica, pero que se extiende progresivamente como una exposición analógica de la ontología y que no se integra plenamente en la estructura artística hasta la tardía fecha de 1309.¹¹ Precisamente, cuando iba perdiendo fuerza el sistema analógico que F. Yates bautizó como 'ejemplarismo elemental', y que Llull utilizaba desde antes de la irrupción del arte.

Pocas pistas nos da la estructura lógica del arte para que podamos clarificar cual fue en realidad la 'il·lustració' que Llull interpretó como novedad esencial que habría de convencer a judíos y musulmanes. Sus reflexiones lógicas empiezan ya con su primera obra la *Lògica d'Algazel* y no acaban de evolucionar hasta sus últimos escritos. La concepción realista de los sujetos con que opera el arte y la consideración analógica de la realidad son también permanentes a lo largo de toda su obra. La novedad que realmente se hace evidente en el primer libro artístico, el *Arx Compendiosa Inveniendi Veritatem*, y desde que abrimos la primera página, es la utilización de las figuras artísticas y la sistematización. Pero ni estas ni el mismo sistema, se mantienen de forma invariable. Muy al contrario. Detengámonos un momento en la consideración de estas figuras.

EL SIMBOLISMO DE LAS FIGURAS ARTÍSTICAS

Abrir un libro 'artístico' de Llull es una invitación al misterio. Los círculos, triángulos y cuadrángulos que aparecen en sus primeras páginas, con sus correspondientes notaciones, entrelazados y coloreados, desprenden inevitablemente un aroma de enigma velado. La elección de las diferentes figuras no es casual, responden a un preciso esquema simbólico religioso. Uno estaría tentado de creer que lo que Llull presenta como revelación mística podría ser este conjunto de símbolos geométricos y numéricos. A fin de cuentas parece más próximo a la mística el simbolismo que la lógica. Pero el simbolismo de las figuras geométricas del arte no son objeto de ninguna especial mención religiosa, más allá de las que son evidentes para la religiosidad del s. XIII. Se basan en un simbolismo compartido por las tres culturas religiosas

¹⁰ Cf. mi tesis doctoral *La Metafísica de la creació en Ramon Llull*, UAB 2003, p 85; y Bonner, A., o. c., 2012, p. 44

¹¹ Cf. Gaya, J., *La teoría luliana de los correlativos. Síntesis de su formación conceptual*, Gaya, Palma de Mallorca, 1979, pp. 190-216.

que poblaban el Mediterráneo. Estamos ante un lugar común que se nos confirma enseguida como tal cuando las exposiciones de Llull avanzan rápidamente hacia la argumentación lógica prácticamente obviando el simbolismo religioso.

Pero aun así, la elección no es casual. Llull podría haber elegido otras figuras, o incluso podría haber prescindido de ellas, para exponer los mismos principios. Tenemos un buen ejemplo de otras formas de representación esquemática de las figuras en el reciente estudio de A. Bonner.¹² De entrada, el simbolismo geométrico es bastante evidente. El círculo, como símbolo de la perfección, representa a la divinidad. El cuadrado al mundo material y a los cuatro elementos. El triángulo al ámbito espiritual, a la acción del alma, y especialmente a la trinidad cristiana. En esta línea cabe resaltar la estructuración de la figura S, la cual partiendo de un ternario (el de las potencias del alma) se constituye en cuadrado al añadirle los actos y composiciones de estas tres potencias. De esta forma parece indicarnos el papel intermediario del alma entre mundo material y espiritual.

No obstante, hay un aspecto a remarcar en lo que se refiere al círculo. La totalidad de figuras, se refieran al sujeto que sea, y utilicen una base combinatoria ternaria, cuaternaria u otra, están siempre inscritas en círculos. Incluso las figuras Y y Z, que propiamente no son figuras, sino que representan a los conceptos de verdad y falsedad respectivamente, están inscritas en círculos.¹³ Parece que Llull pretende subrayar, sea consciente de ello o no, la ‘perfección’ inherente a todo el sistema artístico, o, dicho de otro modo, la dependencia de este sistema de la perfección divina. Esta visión concuerda plenamente con la concepción ontológica realista del autor, según la cual cada particular depende intensivamente del universal que lo constituye. Dependiendo en último término del universal más general, o sea, de Dios. ¿Podría ser ésta la novedad aportada por la visión de Randa?

El resultado tampoco parece concluyente. Ya en la *Lògica d'Algazel*, Llull subordina la lógica a la teología,¹⁴ afirma la presencia constante de la divinidad en la sustentación de los seres,¹⁵ y se afirma la ‘sustancialidad’ de los diferentes universales.¹⁶ En el inmenso *Llibre de contemplació en Déu* también se hace referencia a la constante presencia de dios en la sustentación de los seres,¹⁷ e insiste en la composición hilemórfica de los seres espirituales.¹⁸ Ni siquiera la predicabilidad mutua de las dignidades divinas es un tema nuevo.¹⁹

Sin embargo, volvamos una vez más a abrir un libro ‘artístico’. Cojamos, si se quiere el *Ars Compendiosa Inveniendi Veritatem* o cualquier otro. De nuevo nos aturden las figuras. Hojeamos sus páginas y sentimos indefectiblemente el cambio que rezuman estos libros respecto a los anteriores. Compáremelos con el *Llibre de contemplació*, éste expresa una melodía mística, las artes desarrollan un método. Ciertamente que hay una novedad, no estamos ante la misma organización intelectual ni cosmológica. Pero se hace difícil de precisar dónde está la novedad más allá de la sistematización. Los grandes temas que podríamos identificar con el arte ya aparecen anteriormente, pero además continuaran desarrollándose a lo largo y

12 Cf. Bonner, A., o. c., pp. 30-34.

13 *Ibid.*, p. 34.

14 Cf. Hillgarth, J. N., *Ramon Llull i el naixement del lul·lisme*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 1998, pp. 33-34.

15 Cf. *Obras de Ramon Llull*, Miquel Font, Palma de Mallorca, 1906-1950, vol I, pp. 27 y 40. (De ahora en adelante *ORL*)

16 Cf. *ORL* I, pp. 27 y 33.

17 Cf. *ORL* II, p. 82, *ORL* III, p. 78 y *ORL* V, p. 127.

18 Cf. *ORL* II, p. 57 y 99; *ORL* V, p. 24; y *ORL* VI, p. 45.

19 Véase especialmente las distinciones VI, VII, VIII, IX del *Llibre de Contemplació en Déu*.

ancho de la vida intelectual del filósofo mallorquín. La única novedad, la cual además permanece estable es la sistematización en sí. Pero no los términos en que se estructura y organiza. ¿Consistió la iluminación de Randa la visión de éste sistema?

ILUMINACIONES

Antes de preguntarnos en qué consistió esa iluminación, tal vez debemos preguntarnos quéera una iluminación y, especialmente, ¿Qué entendía Llull por iluminación? Aquí debemos activar todas las alertas hermenéuticas. Nos adentramos en un horizonte, el del s. XIII, que no es el nuestro, y en una experiencia que, además, está poco explicada por el mismo autor. Por lo que solo nos podremos hacer una idea aproximada, y siempre revisable. Veamos en primer lugar la descripción que nos da el mismo Llull del suceso en la versión latina:

Post haec Raimundus ascendit in montem quemdam [Randa], qui non longedistabat a domo sua, causa Deum ibídem tranquillius contemplandi. In quo, cum iam stetisset non plene per octo dies, accidi tquadam die, dumips estare tibi caelos attentere spiciens, quod súbito Dominus illustravit mentem suam, dans eidem formam et modum faciendi librum, de quo supra dicitur, contra errores infidelium.²⁰

En la versión catalana, aunque muy posterior, la exposición prácticamente no se ha modificado:

[...] muntà-se'n lo dit reverend mestre alt en una muntanya apellada Randa, la qual no era molt lluny de la sua casa, per ço que aquí millor posqués nostro Senyor pregar e servir. E, com hagués estat aquí quasi per vuit dies, e un dia estigués contemplant e tenint los ulls vers lo cel, en un instant li venc certa illustració divina, donant-li orde e forma de fer los dits libres contra los errors dels infeels.²¹

Nos encontramos frente un proceso de meditación y ascesis espiritual, realizada durante casi ocho días. Al cabo de los cuales se le presenta de golpe (*súbito, en un instant*) lo que él llama iluminación. Desde Agustín, el cual por lo demás sigue al platonismo, la iluminación consistía en la comprensión de la verdad por la mediación divina que muestra lo inteligible al alma humana.²² Hasta aquí nada más que la teoría agustiniana del conocimiento. Ahora bien, que Llull diese al suceso de Randa el carácter de intervención divina directa se explica a partir de la propia experiencia de comprensión súbita, añadida al proceso de meditación que acometió durante los días previos, pero especialmente debía presentar un contenido que fuese enormemente significativo para el autor.

Para los estudiosos que se han ocupado del tema la iluminación consistió en la comprensión súbita de un conocimiento trabajado conscientemente y elaborado inconscientemente.²³ Ciertamente que ésta explicación da razón, desde y para nuestro horizonte cultural, del proceso de aprehensión súbita de una verdad. El mismo fenómeno se ha dado en la época moderna entre

²⁰ *Vita* III, 14.

²¹ Llull, R., *Obres essencials*, Editorial Selecta, Barcelona 1957, vol. I, pp. 38-39. (De ahora en adelante OE).

²² Cf. Ferrater Mora, J., *o. c.*, pp. 908-909.

²³ Cf. Llull, R., *Antologia filosòfica*, Laia, Barcelona 1984, p. 19 i OE I, p. 39, nota 59; GAYA, J., *Ramon Llull, Ajuntament de Palma, Palma de Mallorca* 1982, p. 16); Pring-Mill, R., *Estudis sobre Ramon Llull, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona* 1991, p. 42, nota 6; y Pereira, M., «Le opere mediche di Lullo in rapporto con la sua filosofia naturale e con la medicina del XIII secolo», *EL* 23 [1979] 17.

físicos, matemáticos y científicos íntegramente racionalistas. Pero poco nos aporta sobre en qué consistió ésta iluminación. Sólo apuesta un poco el problema. De hecho ésta explicación, ésta justificación, parece solo destinada a tranquilizar a las mentes modernas respecto a unas premisas que para los medievales, en cambio, eran evidentes. Si realmente queremos comprender lo que supuso el arte para Llull, tendremos que situarnos hermenéuticamente en las premisas de Llull y intentar comprender porque lo que vio fue tan significativo para él.²⁴

Para Llull, la afloración del inconsciente carecería de sentido, porque no había inconsciente des del que aflorar. Como hemos visto, el proceso intelectual de Llull es ininterrumpido. La elaboración epistemológica, física y ontológica es constante y se va adecuando casi durante toda su vida. Solo en sus ultimísimas obras parece que hay una cierta conclusión. Incluso a nosotros nos ha sido incluso difícil de encontrar alguna novedad significativa en el momento de aparición del arte. Si Llull no hubiese vivido la iluminación como un momento singular, sino como un eslabón más en su investigación, no lo habría relatado como tal. En efecto, Llull hubo de captar la sistematización que comportaba el arte de una forma completamente especial. Como una 'visión' en el sentido físico del término, pero también en su acepción de intuición momentánea. Como les ha acontecido a algunos matemáticos actuales, que súbitamente, y en un instante, han comprendido la resolución de complicadísimas ecuaciones que en la práctica, efectivamente, han tardado varios días en desarrollar. A Llull, éste desarrollo le llevo toda la vida.

Pero aun así, y a pesar de la preparación contemplativa de ocho días, se nos hace difícil de entender la atribución a la iluminación divina. Especialmente cuando disponemos de otros acontecimientos de visión espiritual en la vida de nuestro autor, narrados de forma muy diferente. Nos referimos, evidentemente, a las visiones de la cruz que motivaron su 'conversión' y cambio de vida, y a la llamada 'visión de Génova'. En ambos casos, las experiencias fueron claramente mucho más explícitas en cuanto a su connotación de intervención divina.

Para los medievales, y en general para cualquier cultura tradicional, la visión del mundo era completamente diferente a la nuestra. Estos mundos paralelos que describimos en nuestros libros y revistas especializadas, para ellos eran vividos y sentidos. En el horizonte medieval la presencia de Dios no se limitaba a las iglesias y los centros sagrados, sino que presidía las comidas, bendecía las cosechas y protegía de las enfermedades. Todos los ámbitos de la vida se encontraban en estrecha relación con lo divino. Y los hombres y mujeres del s. XIII creían además que de vez en cuando éste se manifestaba perceptiblemente y de forma notoria y podía intervenir extraordinariamente en los asuntos humanos. La fenomenología de estas manifestaciones es variada. Lo sagrado podía manifestarse bajo la forma de visiones, de audiciones de discursos y palabras, de sueños o también a través de cratofanías. Éstas últimas consistían en la percepción subjetiva de la singularidad de un determinado objeto o fenómeno, en el cual se advertía una fuerza extraordinaria o inexplicable.²⁵ A menudo encontramos mezcladas estas tipologías, como cuando una aparición expresa advertencias o mandatos. Hay que tener en cuenta, además, que estas creencias se extendían mucho más allá del ámbito de la religión cristiana, incluso en clara confrontación con ella. La cosmología del mundo medieval estaba poblada de duendes, espíritus, almas de muertos, hadas y demás personajes, para nosotros folclóricos, que compartían, en el imaginario colectivo, la misma capacidad de manifestación arbitraria que las hierofanías oficiales. De la vitalidad de esas creencias da buena muestra su extensa y longeva difusión, sobretodo si consideramos, además, la falta de encaje en la cosmo-

24 Cf. Eliade, M., *La Busqueda*, Paidós, Barcelona, pp. 88-94.

25 Cf. Eliade, M., *Tratado de historia de lsreligiones*, Cristiandad, Madrid 2000, pp. 79, 88 y 92.

logía oficial cristiana, y los intentos permanentes de erradicación que sufrió por parte de la misma Iglesia.²⁶

Por lo tanto, en la sociedad en la que vivía Ramon Llull, cuando se hablaba de iluminación, se referían a un fenómeno concreto, subjetivo, ciertamente, pero bien determinado por el uso social i cultural. De los tres fenómenos que Llull experimenta de forma clara a lo largo de su vida (y los clasifica nítidamente) el primero es la experiencia de su ‘conversión’, consistente en una visión, la de la cruz estando despierto y mientras componía poesía amorosa. El segundo es esta *il-lustració* que estamos tratando. Y el tercero se trata de la crisis espiritual de Génova, la cual consiste en la suma de visión y audición. Esta clara clasificación nos lleva a constatar que lo experimentado por nuestro autor en Randa, y en tanto que experiencia vital suya, no se deja reducir a simple proceso intelectual. Para Llull, ese fenómeno fue algo más. Para objetivarlo podríamos definirlo, en palabras de G. Steiner, como la aparición misteriosa en la conciencia de datos que esta no conocía,²⁷ independientemente de cuál sea su origen. Para Llull, esta aparición debió tener la suficiente fuerza y entidad para considerarla de origen divino.

Pero no acaba aquí la descripción de la intervención divina en el origen del arte. Continuando el texto de la *Vita*, Llull nos cuenta como después de redactar el libro (sólo uno, en la narración original latina), un pastor joven, nunca visto por aquellas tierras, docto en teología, bendijo a Llull y a su obra, y le aseguró que de ésta se seguiría un gran bien para la Iglesia.²⁸ El episodio entra también en los lugares comunes de la hierofanías desde la antigüedad clásica: un personaje de origen divino adopta forma humana, pero realiza algún gesto o palabra que delatan su singularidad y reclaman la atención sobre su mensaje. La reiteración es interesante porque parece completar la primera intervención sobrenatural. A diferencia de los otros dos episodios éste se desarrolla en dos actos. ¿Por debilidad del primer tipo de manifestación? Ciertamente que no, ya hemos visto como en ése contexto la iluminación estaba perfectamente definida y podía ser aceptada con plenitud. Lo que realmente es novedoso en ésta segunda parte, es que ahora el arte ya está escrito, y lo que bendice el pastor es ya la obra realizada, enseguida volveremos a este tema. Centrémonos ahora en la iluminación en sí.

Como hemos visto, la iluminación no determina las figuras concretas, ni el método argumentativo, ni siquiera la numerología simbólica y operativa, sino que éstas van desarrollándose y cambiando. Sabemos que Llull no escribió un único libro sobre el arte. Y, de hecho en la versión catalana de la *Vita*, posterior a la latina, en éste último episodio ya se habla de ‘libros’, en plural.²⁹ Por lo tanto, si queremos entender en que consistió lo que Llull llama iluminación debemos considerar el tema desde otra perspectiva. Hasta ahora hemos tratado de descubrir algún aspecto concreto que aparezca con el arte y que a partir de él sea definitivo, y no lo hemos hallado. Solo el ‘arte’ mismo es permanente, sin que podamos definirlo en algún aspecto concreto, y, aun así, en sus ultimísimas obras, Llull abandona la figuración artística para centrarse en la demostración *per aequiparantiam* y en las reflexiones alrededor de los correlativos. Por tanto lo que nos encontramos a partir de Randa es más bien la intuición de lo que debería ser el arte, y no la descripción de lo que es.

Fijémonos en las palabras de Llull referidas a lo que se le comunicó: *dans eidem formam et modum* (orde e forma). La palabra *forma* no presenta excesivas dificultades, con ella se

26 Cf. Lewis, C. S., *The Discarded Image*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, pp. 122-126.

27 Cf. Steiner, G., *Gramáticas de la creación*, Siruela, Madrid 2001, pp. 62 y 182.

28 *Vita* III, 14, y *OE* I, p. 39.

29 Delatando el traductor catalán que estaba pensando más en la pluralidad de obras escritas realmente, que no en la experiencia original relatada por Llull en la versión latina.

aludía las figuras, los contornos, la apariencia visual. Podemos entender por tanto que Llull se refiere a la ‘apariencia’ del arte (ello incluiría las figuras y su encaje mutuo des del punto de vista estructural, jerárquico, arquitectónico, pero no operativo). La palabra *modus*, presenta alguna dificultad más. En el latín medieval su primer significado se refería a la medida, pero tenía una clarísima aplicación en música, indicando en primer lugar la organización del tono en las escalas musicales, pero también la notación de los ritmos. De estas connotaciones se desprendían también los significados de ritmo y armonía. Y deberíamos añadir aun el significado de *medida justa y manera de o modo*. Nos encontramos, pues, ante una referencia a las relaciones internas expresada en proporciones. Cosa que confirmaría la traducción catalana de *modus* por *orde*, palabra que connota tanto organización como secuencia.

Por lo tanto, Llull nos estaría indicando que la iluminación consistiría en el armazón del arte, tanto des del punto de vista formal como operativo. Ahora bien, si este armazón no incluía los procesos argumentativos concretos, como hemos visto, sino solamente la sistematización, pero Llull le atribuía la categoría de iluminación religiosa, tenía que ser porqué el armazón en sí representaba para él una verdad fundamental. Dada la identificación de lógica y ontología, y la subordinación de la primera a la segunda, el armazón debió de ser visto por Llull como la visión de la estructura misma del cosmos. La visión de las relaciones místicas que constituían la realidad. Una vez vista la estructura ontológica, Llull solo tenía que plasmar esta en un procedimiento lógico (el artístico) que pudiese dar razón a judíos y musulmanes de la religión cristiana. Esto explicaría su entusiasmo con el arte y también sus decepciones.

En referencia a estas últimas, nos parece interesante destacar un aspecto curioso en la redacción de la *Vita*, en concreto en el pasaje del pastor que bendice el arte y que hemos mencionado anteriormente. Recordemos que la *Vitano* fue escrita hasta el 1309, treinta y seis años después de la iluminación, y su autor ya conocía las dificultades para transmitir su arte. Pues bien, lo que llama la atención en el episodio del pastor es la barroquización del texto con figuras alegóricas y simbólicas, en contraste con los otros textos hierofánicos. Tanto en la visión de la cruz, como en la crisis de Génova, como en la misma iluminación, el texto es directo y sencillo. Llull (o los monjes de Vauvert que escribían a su dictado) no necesitaba engalanar un hecho que en la época podía ser comprendido como relativamente habitual. En cambio, el pasaje del pastor, está plagado de alusiones bíblicas, de símbolos proféticos y rezuma una clara intencionalidad destinada a mostrar la ‘sacralidad’ del arte. Podríamos pensar que la versión catalana del s. xv sería la que presentaría una mayor afección, pero no es así, al contrario, aun es más explícita la latina. No somos quien para poner en duda el texto luliano, pero sí que podemos apreciar este cambio estilístico en el episodio, orientado a subrayar la validez del arte en su versión escrita, en contraste con la falta de adornos literarios en el episodio de la iluminación. Esta reiteración del carácter divino del libro concuerda plenamente con las dudas y decepciones que el propio Llull expresó sobre la recepción de su arte por parte del público. Este detalle también parece corroborar la tesis del eslabón existente entre la iluminación y los libros escritos. De aquí las sucesivas reelaboraciones artísticas y la sobrecarga alegórica del pasaje del pastor.

CONFLUENCIAS

Permítaseme acabar este artículo apuntando tres temas que, si bien se merecen un estudio más amplio, su simple enunciación puede aportar ya algo más de luz entorno al contenido de la iluminación de Randa.

El primero ya ha sido mencionado. Nos referimos a la analogía. El uso que Llull hace de ésta está íntimamente vinculado con su método argumentativo. A lo largo de su obra se va

precisando progresivamente un sistema ontológico que permita la *demonstratio*, pero que ya impregnaba su visión del mundo desde antes de la iluminación. Ahora bien, es justo después de la iluminación cuando empieza a sistematizar el ‘ejemplarismo’ entre los diferentes niveles de la realidad. En este sentido es significativo que en los *Començaments de medicina*, dedique todo un apartado a lo que él llama ‘metáfora’, y en él exponga diversos modelos analógicos. Podemos constatar ciertamente que después de la iluminación hay una concreción de la estructura analógica, aunque no podamos atribuirle a dicha iluminación.

El segundo tema es el que constituyo el estudio de mi tesis doctoral, la teoría del caos. Ésta formulación, expuesta por primera vez por F. Yates, consiste en la descripción metafísica de un modelo cosmogónico, originado a partir de la materia primera y que da razón del origen y constitución de los seres particulares. Su singularidad fue lo que cautivo a la investigadora inglesa. La teoría del caos fue expuesta por Llull en el *Liber Chaos*, escrito entre 1285 y 1287, una década después de la iluminación, y asociada habitualmente al ciclo del *Art demonstrativa*. A diferencia de otras temáticas lulianas, ésta aparece plenamente desarrollada solo en dos ocasiones, la otra es en el *Liber de Deo ignoto et mundo ignoto*, del 1311. Pero las reflexiones sobre los diferentes componentes de que integra éste proceso cosmogónico, sí que van evolucionando lentamente a lo largo del *opus* luliano. Tampoco aquí no encontramos un cambio significativo después de la iluminación. Lo interesante de éste esquema es que presenta la creación divina como un acto de constitución ontológica en tres fases sucesivas.³⁰ De forma que los constitutivos divinos, que como hemos visto constituyen ontológicamente los seres, aparecen aquí también en el origen de éstos. Si no fuese por las nítidas declaraciones creacionistas de Llull, casi parecería que estamos ante un proceso emanantista. Esta concepción concuerda perfectamente con el modelo de estructura sistemática de relaciones místicas que parece comportar la visión de Randa. No es necesario mencionar que también las figuras llamadas ‘arboles’ expresan, aunque de forma estática, un sistema ontológico complejo de estructuras sustentadas en los principios divinos, concordante con esta visión.

El tercer tema hace referencia a la tradición del lulismo. Éste tema conlleva una advertencia hermenéutica suplementaria. La tradición comporta transmisión, pero al mismo tiempo interpretación. La tradición conlleva un contacto más íntimo con el origen, y más cuanto más cercana temporalmente, pero también una relación más subjetiva con éste. En estas breves líneas nos limitaremos a observar si alguna de las tradiciones del lulismo concuerda con la concepción que hemos deducido de la iluminación de Randa, sin pretender ir más allá de la constatación del simple paralelismo. El lulismo se desarrolló en diferentes sentidos, no siempre claramente delimitados.³¹ Sus seguidores enaltecieron el episodio de Randa hasta el punto que Llull ha pasado a la posteridad con el nombre de *Doctor Illuminatus*, pero el hecho en sí no comportó una unanimidad entre las posiciones filosóficas de estos. Mientras los lulistas catalanes del s. XIV producían textos espirituales, Nicolás de Cusa retomó el aspecto argumentativo para pensar el infinito, pero suprimiendo las alusiones a las razones necesarias. Leibniz se interesó meramente por el método combinatorio en tanto que proceso de mecanización lógica, y el arquitecto Juan de Herrera se interesó por la organización geométrica. Pero donde encontramos una clara reminiscencia de la visión mística que hemos vislumbrado es en Giordano Bruno y en su arte de la memoria, un sistema de peregrinaje místico y mágico, con notaciones alfabéticas y figuras combinatorias incluidas. Ciertamente que estamos muy distantes del Llull original, el mismo Bruno comentó que comprendió el lulismo mejor que el

30 Remitimos a mi tesis doctoral, *La Metafísica de la creació en Ramon Llull*, UAB 2003 para conocer los diferentes detalles y la evolución de esta temática luliana.

31 Cf. Batllori, M., *Ramon Llull i el lulisme*, Tres i quatre, València 1993, pp. 221-451.

mismo Llull.³² Lo que nos interesa de Bruno no es la fidelidad en la transmisión lulista, (de hecho, Bruno utilizó como documentos del propio Llull, escritos alquímicos pseudolulianos), sino la capacidad de interpretar el arte en éste sentido místico que hemos intuido tras la iluminación. Tanto Bruno como la misma tradición alquímica pseudoluliana, que hemos apenas mencionado, muestran cómo fue posible intuir, más allá del método argumentativo, una visión sistemática del universo como conjunto de relaciones místicas.

CONCLUSIÓN

Ahora podemos plantearnos dar respuesta a la paradoja que nos planteábamos al principio, aunque solo sea en cuanto hipótesis hermenéutica. El contraste entre la certeza de la iluminación y las vacilaciones de la redacción se explicaría por la pertenencia de cada una a distintos órdenes. Mientras la primera corresponde a una ontología mística, las sucesivas redacciones se mueven en el ámbito de la lógica. En la elaboración del arte Llull creía poder racionalizar la visión mística. De hecho, el mismo planteamiento realista de su ontología y de la visión de Randa debió reforzar su fe en esta posibilidad. Ahora bien, esta visión seguramente no incluía el mecanismo concreto de la argumentación. Nos atreveríamos a decir que Llull no *vio* el arte, sino una estructura ontológica que lo posibilitaría. Dada la notoriedad que atribuye el autor a este episodio, la visión mística, aunque no concreta en los detalles, debió ser lo suficientemente compleja (en *orde e figura*) para que Llull la interpretase como la propia visión sistemática de la realidad, del cosmos y de las relaciones mutuas de sus componentes. El conflicto surgió cuando Llull intentó plasmar los conceptos místicos (claramente definidos por la lógica como equívocos) en un sistema lógico de términos unívocos, de ahí seguramente las sucesivas reelaboraciones artísticas y la progresiva evolución de los planteamientos lógicos y del proceso argumentativo

Cerramos así el tercer bucle dando una posible respuesta a una de esas incógnitas que nos planteábamos en las sobremesas con el maestro Udina. Lo que haya de aprovechable en este artículo se lo debo a sus enseñanzas y a la de los demás maestros que he tenido el privilegio de conocer. Las enseñanzas y consejos de Josep Manuel Udina han estado presentes a lo largo de éstas páginas y creo sinceramente que haberlas tenido en cuenta es el más sentido homenaje que le haya podido tributar.

jordisideracasas@gmail.com

Fecha de recepción: día 15 de junio de 2015

Fecha de aceptación: día 9 de septiembre de 2015

32 Cf. Yates, F. A., *El Arte de la memoria*, Taurus, Madrid 1974, pp. 233-247.