

## EL NÚMERO PRIMITIVO DE LAS DIGNIDADES EN EL «ARTE GENERAL»

### IV

Este primer artículo sobre el número de las dignidades tiene por objeto, como dijimos antes, buscar una explicación para la serie cuaternaria de dieciséis dignidades que hallamos en todas las versiones del Arte general de la primera época. Las tres primeras secciones de este artículo, publicadas en el postrer fascículo de *Estudios Lulianos, I*, fueron tan sólo una introducción a nuestro problema. Pudimos destacar la importancia del tema, enfocándolo a la luz del «concepto del número como plano del cosmos»<sup>82</sup> que parece estar en el fondo de toda la numerología medieval, y un estudio de tratados lulianos sobre dos de las cuatro ciencias matemáticas nos reveló que, por lo menos en estas dos, el Beato no dejaba de compartir las ideas de muchos de sus contemporáneos sobre la íntima asociación entre las ciencias matemáticas y la astrología. Vimos, por una parte, en el *Tractatus Novus de Astronomia* que su sistema astrológico se basa sobre una técnica de *devictio* elemental, gracias a cuyas aplicaciones «metafóricas» podría «obrar el Arte, según Salzinger, de manera que las virtudes 'devenen' a los vicios y la verdad «devence» al error»;<sup>83</sup> en la *Nova Geometria*, por otra parte, vimos que para Llull la geometría —lejos de ser un estudio euclidiano— parecía estar en primer lugar al servicio de la filosofía natural, de la astrología y de la medicina, en cuanto les servía a las tres para representar e investigar en «figuras» visibles las relaciones de los cuatro elementos y de los signos y planetas. Si la estructura del universo que examinaba en la astronomía y la geometría dependía de sus teorías elementales, difícil

<sup>82</sup> V. F. HOPPER, v. n. 20.

<sup>83</sup> «one can work the Art, as Salzinger says, so that virtues «devict» vices and truth «devicts» error»: YATES, p. 153.

sería suponer que los números —establecidos ya desde siglos antes como la esencia constitutiva de las cosas—, podrían dejar de estar relacionados para Llull con estas teorías. En aquellas tres primeras secciones de este artículo, sin embargo, apenas se dijo nada del aspecto numérico de estas teorías: aspecto con el cual nos hemos de encontrar en esta cuarta sección, en seguida que empezamos a buscar una explicación del número primitivo de las dignidades en el Arte general.

Las dignidades son los principios transcendentales del sistema luliano: constituyen lo cognoscible de Dios; son sus instrumentos creadores, estando reflejadas en todo aspecto de su creación, y forman por consiguiente parte de la estructura esencial del universo entero (estructura al mismo tiempo del ser y del conocer); organizadas en la primera figura del Arte, la Figura A, constituyen los principios fundamentales del *ars inveniendi veritatem*. Ya vimos en la primera sección de este artículo que su número no es constante en las obras no dependientes de la estructura del Arte general —ni en las que se escribieron durante su primera época,<sup>84</sup> ni en las de la segunda época tampoco—,<sup>85</sup> pero en la Figura A de la primera época hay siempre dieciséis (así como siempre hay nueve en la Figura A de las Artes posteriores). Estas Artes de la primera época nunca nos dicen por qué se les basó sobre una serie de dieciséis principios; y, ya que el número no parece ser una parte esencial de la doctrina de las dignidades en sí, conviene buscar la razón fuera de esta doctrina. Recordemos

<sup>84</sup> V. n. 9.

<sup>85</sup> V. n. 12.

<sup>86</sup> Las letras «abcd» constan en la figura 17 de la edición, las letras «EFGHIKLMNOPQRST» se han añadido a la figura para facilitar el análisis de su construcción. Importa notar que la figura de MILLÁS VALLICROSA se diferencia del original (22<sup>a</sup>, f. 16<sup>v</sup>) en tres aspectos: (1) en la original, la letra «a» no consta en el triángulo superior ni en el inferior tampoco, pero el texto justifica plenamente la atribución de estas dos cámaras al fuego, y por lo tanto he adoptado la modificación del editor en este particular; (2) en la figura original constan cuatro letras adicionales, cuyo fin confieso que me escapa, suprimidas por el editor sin mencionarlo en el aparato crítico: una «a» donde aparece nuestra F, una «q» verticalmente debajo de la «a» y al nivel de la punta inferior de la figura, una «b» donde aparece nuestra H, y una «r» correspondiente a la «q» verticalmente debajo de esta «b»; (3) en la figura de MILLÁS VALLICROSA hay una bisectriz vertical representada por una línea interrumpida que va de nuestra C a M (pasando por SQT) en lugar de la línea continua SQT de la figura original, tal como la reproducimos.

que, a pesar de la variación en el número de las *dignidades* en otras obras, estas Artes de la primera época no fueron las únicas obras de aquel período que se escribieron sobre una base de *dieciséis principios*. Llull escribió, de hecho, nada menos que cuatro obras sobre una base de dieciséis principios *que no eran las dignidades* entre el *Ars Magna* primitiva (c. 1272) y el *Art demostrativa* (c. 1275): *Comensaments de teologia*, *Liber Principiorum Philosophiae*, *Liber Principiorum Juris* y *Liber Principiorum Medicinae* [Núms. 6-9, v. Avinyó pp. 40-49] —o sea los cuatro «libri principiorum» publicados por Salzinger en el primer tomo de la edición maguntina junto al *Ars Magna* primitiva y su primera ampliación, el *Ars Universalis* o *Lectura super Artem Compendiosam* [N.º 2]—.

Las series de dieciséis principios que constituyen la base de los tres primeros «libri principiorum» aparecen de nuevo en las figuras suplementarias del *Art demostrativa*. Los principios de la *Figura dels comensaments de theologia* son «essència, vida, dignitat [o dignitat],<sup>87</sup> actu, forma, relació, ordinació, acció, articles, manaments, esposició, 1.ª entenció, 2.ª entenció, glòria, pena, evum».<sup>88</sup> Los principios de la *Figura dels comensaments de filosofia* son «1.ª causa, motus, àngel, orbis, forma, matèria, natura, elemens, appetitus, potència, abitus, actus, mistum, digestum, compost, alteració».<sup>89</sup> Los principios de la *Figura dels comensaments de dret* son «forma, matèria, dret, comú, especial, natural, positiu, canònic, sivil, costumal, tesorical [i. e. derecho teórico], pratical, nutritiu, comparatiu, antic, nou».<sup>90</sup> No es necesario detenernos en largas investigaciones sobre las materias de estos tres tratados «de principios» para ver, como se desprende del simple examen de estas tres listas, que el número de dichos principios es tan arbitrario en los tres casos como parecía serlo en el caso de las dignidades. Pero todavía nos queda otro de los «libri principiorum»: el *Liber Principiorum Medicinae*.

En este caso el número de principios se explica por un aspecto de la teoría elemental que Miss Yates no ha analizado en su artículo, y al cual apenas hemos aludido hasta ahora: la teoría de los grados elementales. Ya sabemos que la medicina luliana se basa sobre la doc-

<sup>87</sup> V. «Obres», XVI, p. 19.

<sup>88</sup> «Obres», XVI, lám. 10.

<sup>89</sup> «Obres», XVI, lám. 11.

<sup>90</sup> «Obres», XVI, lám. 12.

trina tradicional de los cuatro humores (manifestaciones fisiológicas de los elementos): pues bien, cada humor puede estar presente en el primero, segundo, tercero o cuarto grado en una «compleción» humana (como también en las plantas, cuyas propiedades curativas dependen precisamente de esta relación que tienen con la constitución temperamental del hombre) y el conjunto de los cuatro grados de cada uno de los cuatro humores forma la serie de dieciséis principios que rigen las operaciones del *Liber Principiorum Medicinæ*. El número no podría estar más íntimamente relacionado con la materia, y de todos los libros lulianos basados sobre una serie de dieciséis principios éste es el único en el cual el número tiene una relación más que casual —o impuesta— con la materia que organiza.

La doctrina de los cuatro grados de intensidad en la manifestación de los elementos no es, desde luego, una invención de Lull: remonta a Galeno,<sup>91</sup> y había sido empleada por todos los médicos posteriores del mundo griego y del mundo árabe. En el Islam, había producido un sistema —en realidad una serie de sistemas alternativos— de medicina graduada, cuya manifestación más conocida en la Edad Media era quizás la obra de Al-Kindi (siglo IX) traducida por Gerardo de Cremona (siglo XII) bajo el título *De Medicinarum Compositarum Gradibus Investigandis Libellus*.<sup>92</sup> Ya se pueden notar ideas pitagóricas en la obra de Al-Kindi, y los aspectos numéricos de la teoría se fueron desarrollando más todavía posteriormente bajo la influencia indudable de la numerología pitagórica.<sup>93</sup> Si recordamos la importan-

<sup>91</sup> *De Simplicium Medicamentorum Temperamentalibus Facultatibus Libri XI*, V, 27; cit. P. KRAUS, *Jabir ibn Hayyan. Contribution à l'histoire des idées scientifiques dans l'Islam*, II («Jabir et la science grecque») [Cairo, 1942], p. 189, n. 4.

<sup>92</sup> Texto arábigo, con traducción francesa y comentario, en L. GAUTHIER, *Antécédents Greco-arábes de la psychophysique* (Beyrouth, 1939). El texto latino, IACOBUS ALKINDUS *De Rerum Gradibus*, aparece como un suplemento a *Mesuë Opera* en la edición de Estrasburgo de 1531, las de Padova de 1556 y 1564, las de Venecia de 1558 y 1579, y la edición de Lyons de 1584 (v. D. CAMPBELL, *Arabian Medicine and its Influence on the Middle Ages*, London 1926, I, p. 64).

<sup>93</sup> Sobre todo en una obra alquímica probablemente del siglo X, el *Kitab al-sumum* [Libro de la Balanza], que lleva el nombre de Jabir ibn Hayyan (siglo VIII), en el cual cada elemento tiene cuatro grados y siete subdivisiones (dando un total de  $28 \times 7 = 112$  posiciones). El sistema numérico del *Kitab al-sumum* no corresponde al luliano (ni consta que se tradujera el *Kitab al-sumum* al latín en la Edad Media), pero el hecho de que se emplearan las veintiocho letras del alfabeto árabe para denotar las veintiocho subdivisiones de cada elemento presenta por lo menos un paralelo interesan-

cia del 1, 2, 3 y 4 en el sistema pitagórico, y la importancia que se atribuía al hecho de que sumasen 10, notaremos los dejos de este pitagorismo en el aspecto numérico de los grados. Cuando Lull habla de las cuatro complexiones en el *Liber Principiorum Medicinae* resulta que cada una consta de un elemento en el cuarto grado, otro en el tercero, otro en el segundo, y el otro en el primero (total diez grados). Emplea, además, una técnica representativa en la cual los grados se representan por puntos (como los números en la *tetractys*): «qualiter quatuor complexionum habente in humano corpore decem puncta producta per additionem quatuor, trium, duorum et unius». <sup>94</sup> Un aspecto importante de la teoría de los grados, aunque no esté directamente relacionado con nuestro problema central, es el de su

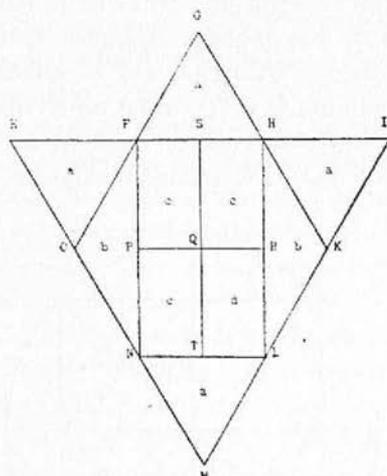


Fig. 5 - Figura de IIII gradus elementorum.<sup>96</sup>

te con el empleo luliano de una notación alfabética para calcular combinaciones elementales. Véase KRAUS, t. c., cap. V «*La théorie de la balance*», pp. 187-303, para un estudio detenido de la teoría jabiriana; y E. J. HOLMYARD, *Alchemy* (Penguin Books: Pelican A 348; Londres, 1957), pp. 66-80, para un sumario claro y conciso.

<sup>94</sup> Desgraciadamente no hay ninguna representación gráfica de esta índole en el mismo *Liber Principiorum Medicinae*, aunque tengo entendido (por comunicación de Miss Yates) que las hay en el *Liber de Levitate et Ponderositate Elementorum* [N.º 58, probablemente 1293] que sólo se ha publicado en *Opera Medica* (Palma, 1752). Por no haber podido consultar esta edición - no parece haber ningún ejemplar en Inglaterra, ni consta en la Bibliothèque Nationale ni en el Vaticano [YATES, p. 167] - me ha sido imposible seguir este aspecto de las teorías lulianas más lejos de momento. El *Liber exponens Figuram Elementalem Artis Demonstrativae* [N.º 25, c. 1275, pub. Maguntina IV] tampoco representa los grados por puntos, pero los describe así (v. n. 101).

valor relativo, y vale la pena intentar aclararlo un poco para facilitar la tarea de futuros investigadores, ya que la *Nova Geometria* nos ofrece ciertos datos que no constan ni en el *Arbre de sciència* ni en el *Liber exponens Figuram Elementalem Artis Demonstrativae* [N.º 25, c. 1275] y cuyo significado no ha sido analizado hasta ahora. Ya sabemos que la *Nova Geometria* contiene dos figuras asociadas con los grados, la *figura de gradibus elementorum* (fig. 6) y la *figura de III gradus elementorum* (fig. 5): mirémoslas de más cerca.

La *figura de III gradus* (fig. 5) representa «unam planetam que est in 4.º gradu caloris sicut... piper»,<sup>95</sup> el cual contiene 4 grados de calor, 3 de sequedad, 2 de humedad y 1 de frío. Esta serie de  $4+3+2+1$  está representada (esta vez) no por puntos sino por áreas geométricas. A primera vista la forma de la figura es muy curiosa, pero se ha obtenido de una manera bastante fácil: consiste en una figura anterior, la *figura triangulorum et quadrangulorum*, que se había construido mediante la división de un triángulo equilátero EIM en nueve «cameris equalibus per continentiam»,<sup>96</sup> a la cual se ha añadido una cámara más.<sup>97</sup> Los cuatro triángulos equiláteros «a» son

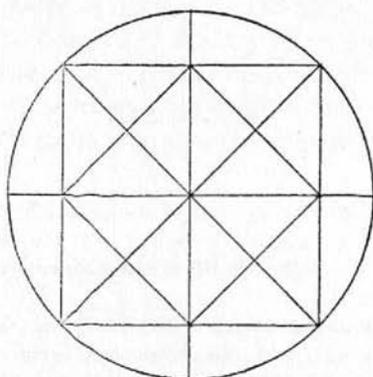


Fig. 6 - Figura de gradibus elementorum.

<sup>95</sup> *Nova Geometria*, p. 71.

<sup>96</sup> *Ib.*, p. 65.

<sup>97</sup> Para construir la *figura triangulorum et quadrangulorum* se dividen los lados del triángulo equilátero EIM en tres partes iguales: EF, FH, HI; IK, KL, LM; MN, NO, OE. Trazando la línea OF se produce el triángulo equilátero EFO, y de la misma manera se producen los triángulos HIK y NLM trazando KH y NL. El rectángulo FHLN se produce uniendo F a N y H a L, y se descompone en los cuatro pequeños

los cuatro grados del fuego, los tres rectángulos «c» son los tres grados de la tierra, los dos triángulos obtusángulos «b» son los dos grados del aire, y el cuarto rectángulo es el grado solitario del agua.<sup>98</sup> A base de esta figura podríamos suponer que los cuatro grados estarían relacionados entre sí por una progresión aritmética según la serie 1,2,3,4; pero miremos la *figura de gradibus elementorum* (fig. 6), anterior a la *figura de IIII gradus* en la *Nova Geometria*.

Según su texto correspondiente esta *figura de gradibus* —compuesta de «XXIII domos iguales»— sirve

«ad significandum assituacionem graduum in quibus existunt elementa in elementatis, sicut in grano piperis aut alterius plante in quo aliquid elementum est in quarto gradu».<sup>99</sup>

Para explicar su aplicación Llull se sirve del mismo ejemplo del «grano piperis» cuya representación acabamos de estudiar en la otra figura. En este caso, hay que distribuir los veinticuatro *domos* entre aquellos 4 grados de calor, 3 de sequedad, 2 de humedad y 1 de frío, y Llull lo hace de la manera siguiente: en primer lugar, un *domus* corresponde a cada elemento «ratione eorum simplicitatis», lo cual deja veinte; de estos veinte, diez se distribuyen a los cuatro elementos según la serie 1,2,3,4 que corresponde al 1.º, 2.º, 3.º y 4.º grado en la *figura de IIII gradus*; y luego se vuelve a repetir este procedimiento con los diez *domos* restantes. Si luego sumamos los *domos* que corresponden a los cuatro elementos, hallamos que

al fuego, que está en el 4.º grado, le corresponden  $1+4+4 = 9$ ,  
 a la tierra, que está en el 3.º grado, le corresponden  $1+3+3 = 7$ ,  
 al aire, que está en el 2.º grado, le corresponden  $1+2+2 = 5$ ,  
 y al agua, que está en el 1.º grado, le corresponden  $1+1+1 = 3$ .<sup>100</sup>

---

rectángulos por medio de las dos bisectrices PR y ST. Para construir ahora la *figura de IIII gradus elementorum*, basta trazar las líneas OF y KH hasta que se encuentren en G.

<sup>98</sup> Emplea las letras del ABDC de la *figura de mixtione*, v. n. 62.

<sup>99</sup> *Nova Geometria*, p. 69.

<sup>100</sup> «de hoc dabimus exemplum in huius modum: In grano piperis ignis est in quarto gradu caloris, terra in tercio gradu siccitatis, aer in secundo gradu humiditatis, aqua in primo gradu frigiditatis, unde ratione huius damus igni in grano piperis unam domum de XXIII domibus, aliam domum damus terre, aliam aeri, aliam aque. Et hoc facimus ratione eorum simplicitatis, post hanc dacionem facimus aliam dacionem et divisionem de XXIII domibus in hunc modum: in pipere damus quatuor domos igni quia in pipere est in quarto gradu caloris, et terre damus III quia in pipere est in

Obtenemos, por lo tanto, una distribución de los 24 *domos* entre los cuatro elementos según la serie 3,5,7,9; lo cual parece indicar valores relativos para los cuatro grados elementales de 3, 5, 7 y 9 respectivamente. Si fuera así (y falta consultar textos que no me fueron accesibles para averiguarlo)<sup>101</sup> esta serie de valores pudiera ser importante cuando se intente establecer la filiación de las teorías elementales lulianas, ya que es sobre todo con respecto a los valores relativos de los grados que se diferencian los diversos sistemas de medicina graduada que hallamos en el Islam.<sup>102</sup> El mismo Beato nos dice por qué hubo de haber precisamente este número total de *domos* en la figura: «habet XXIII domos ad significandum XXIII horas diei naturalis

---

tercio gradu siccitatis, et aeri damus duos domos quia in pipere est in secundo gradu humiditatis, et aque damus aliam domum quia in primo gradu frigiditatis. Et de aliis X domibus hoc idem. Et ideo in pipere ignis habet IX domos, terra VII, aer quinque et aqua III, unde racione huius piper condicionatum est secundum divisionem quam diximus, et ignis in ipso est dominus, et post ignem terra est domina». Ib., p. 69.

<sup>101</sup> La primera parte del *Liber exponens Figuram Elementalem Artis Demonstrativae*, «De quatuor Gradibus Elementorum», no parece solucionar el problema a pesar de lo detallado de su exposición de las subdivisiones de los respectivos elementos en los cuerpos elementados, ya que desgraciadamente no establece un sistema de valores matemáticos para las subdivisiones de distintas categorías. Si tomamos como ejemplo un compuesto de la misma constitución que aquel «grano piperis», el 4.º grado del fuego «dividit se in sex partes, quarum tres tribuit terrae, et duas aeri, et unam aquae, ista sex partes valent quatuor puncta valentia unum gradum ignis»; la tierra, que está en el 3.º grado, también se divide en seis partes, pero estas seis sólo «valent tria puncta»; el aire, en el 2.º, se divide en cinco partes (no todas iguales entre sí); y el agua, en el 1.º grado, se divide en tres, «et istae tres partes valent unum punctum» [p. 2 de la edición, paginada independientemente, en el cuarto tomo de la edición maguntina]. El número de partes de distintos valores no definidos se va elevando conforme se analizan las plantas coléricas de los tres grados inferiores, y no me ha sido posible establecer sus valores relativos a base de los datos expuestos.

<sup>102</sup> Al-Kindi cita, para contradecirla, la opinión de que el valor relativo de los grados corresponde a la serie 5,6,7,8 (opinión basada sobre el supuesto de que el equilibrio consistía, por ejemplo, en cuatro partes de calor y cuatro de frío, y que el primer grado de calor supondría la sustitución de una parte de frío por una de calor de manera que habría cinco partes de calor y tres de frío, y así sucesivamente) [trad. Gauthier, o. c., pp. 68-69]. En su propia opinión, sus valores tenían que estar en una progresión geométrica de 2,4,8,16 de manera que cada grado sucesivo sería el doble del anterior (supone que hay que tomar el 1 como la base equilibrada, que por ser el 2 el primer número después del 1 tiene que ser el valor del primer grado, y que lo que tiene que permanecer invariable no es el intervalo sino la relación entre grados sucesivos) [v. GAUTHIER, o. c., pp. 24, 61]. AVERROES atacó esta opinión en su *Colliget*,

que equales sunt». <sup>103</sup> Ya sabemos que la división del día en veinticuatro horas sirve principalmente «per ço que l'astronomia sàpia jutjar lo signe segons sa hora». <sup>104</sup> Por lo tanto parece que esta serie luliana de 3,5,7,9 tiene que responder a necesidades astrológicas, pero no me ha sido posible hasta ahora averiguar la naturaleza de la correspondencia. La explicación de esta figura termina señalando su utilidad en la medicina y el placer que puede proporcionar a los filósofos naturales:

«Hec figura sic declarata significat gradacionem et compositionem elementorum quem habent in substantiis elementatis, et est figura valde utilis pro medicis ut cum ipsa gradare sciant medicinas et est delectabilis per naturalibus qui scire desiderant modum secundum quem elementa intrans compositionem». <sup>105</sup>

Dejando aparte tanto el problema de los valores relativos y su conexión astrológica como las aplicaciones médicas de la doctrina de los grados, para nuestro propósito basta haber establecido la naturaleza elemental de la única serie de dieciséis principios cuyo número parece responder a las necesidades de la materia expuesta. La naturaleza cuaternaria de esta serie de *principiorum medicinae* depende de la naturaleza cuaternaria de la teoría tradicional de los cuatro elementos, y el número de aquéllos no es más que el número que se produce cuando se cuadra el número de los elementos para atribuirle a cada uno tantos grados como elementos existen: cuadrar un número lo extendía sin modificar sus propiedades originales (principio que tendremos que recordar otra vez al tratar de las nueve dignidades de la segunda época). <sup>106</sup> ¿Cuáles eran, pues, las propiedades de este número que se había cuadrado?

prefiriendo la progresión aritmética 1,2,3,4 con igualdad de intervalo y no de relación [v. GAUTHER, o. c., pp. 28-36]. La teoría más complicada (y al mismo tiempo la más

pitagórica en su numerología, fué la del *Kitab al-sumum* (v. n. 8\*), que emplea la serie 1,3,5,8; estas cifras (que suman 17) se encuentran repetidas veces en las obras jabirianas, junto con el 28, todos derivados evidentemente del «cuadrado mágico» constituido por los números de 1 a 9 (el 28 es el *gnomon* del cuadrado, constituido por el 4,9,2,7,6; y la serie 1,3,5,8 representa las cuatro cifras del cuadrado restante) [HOLMVARB, o. c., pp. 74-75].

4	9	2
3	5	7
8	1	6

<sup>103</sup> *Nova Geometria*, pp. 68-69.

<sup>104</sup> *Arbre de sciència*, «Obres», XII, p. 117 cit.

<sup>105</sup> *Nova Geometria*, p. 69.

<sup>106</sup> HOPPER, o. c., pp. 82, 100, 102.

El número de los elementos no carecía de significado, ni para Llull ni para sus predecesores. Platón había procurado establecerlo de una manera necesaria en el *Timeo*, y Llull hace lo mismo —aunque de otra manera— en el *Arbre de sciència*. La argumentación de Platón<sup>107</sup> es algo compleja: tiene que haber fuego para que lo que llega a ser sea visible, y tierra para que sea tangible; pero dos cosas aisladas no se pueden unir de una manera satisfactoria sin una tercera, y la forma sólida (o sea tridimensional) del universo necesita no un solo elemento intermedio sino dos, «ya que los sólidos siempre están unidos no por un intermedio sino por dos».<sup>108</sup> No hay para qué meternos en los aspectos matemáticos de esta demostración,<sup>109</sup> según la cual la relación entre estos cuatro elementos tenía que ser además una proporción geométrica continuada —«de modo que, tal como el fuego está relacionado al aire, así lo está el aire al agua, y tal como el aire está relacionado al agua, así lo está el agua a la tierra»—<sup>110</sup> para que así se llegara a constituir «el cuerpo del universo, consiguiendo la concordancia gracias a la proporción, de las cuales adquirió Amistad, de modo que llegando a unidad consigo mismo devino indisoluble por cualquiera que no fuese quien lo había unido».<sup>111</sup>

Aunque la manera en que Llull establece el número de los elementos por razones necesarias en el *Arbre de sciència* sea muy distinta, también tiene que ver con la organización armónica del universo: «són quatre per ço que càpien en ells differència concordança e contrarietat» —o sea el primer ternario definitivo de los principios relativos—, «car si eren tres o menys, no y cabrien, e si eren .v. elements, seria lo cinqué superflu».<sup>112</sup> Recordemos nuestra primera figura (v. fig. 1): hay diferencia de un elemento a otro por razón de la diferencia entre las parejas de cualidades que les corresponden, pero en el caso de los elementos contiguos la diferencia es de concordancia (ya que el aire, p. e., recibe como *cualidad apropiada* el calor *propio*

<sup>107</sup> *Timeo*, 31B-32C.

<sup>108</sup> *Ib.*, 32B; HEATH relaciona este punto con Euclides, VIII, 11 y 12 (SIR THOMAS HEATH, *Thirteen Books of Euclid*, II, p. 294).

<sup>109</sup> V. el comentario de F. M. CORNFORD, en *Plato's Cosmology* (1937) pp. 45-52, para un estudio detenido del problema.

<sup>110</sup> *Timeo*, 32B.

<sup>111</sup> *Ib.*, 32C.

<sup>112</sup> «Obres», XI, p. 27; la demostración ocupa una página entera.

del fuego) mientras que en el caso de elementos diametralmente opuestos la diferencia es de contrariedad (ya que ambas cualidades del uno están opuestas a las del otro: el calor y la sequedad del fuego, p. e., al frío y la humedad del agua). Si sólo hubiera tres elementos podría haber concordancias, pero por razón de la contigüidad de todo elemento con ambos de sus compañeros no podría haber contrariedades (mientras que cualquier elemento adicional sobraría ya que no se le necesita para establecer la posibilidad de contrariedad). El metimiento de aquel ternario en el universo requiere, por lo tanto, la existencia de cuatro elementos — «e no menys ni més» —; recordemos que fué «per ço car los elements són quatre e no menys ni més» que estaban «disposts a ésser figurats en los elementats en figura quadrangular circular e triangular»;<sup>113</sup> las figuras cuya naturaleza investigamos al estudiar la *Nova Geometria*.

Por lo tanto, tal como tenía que haber precisamente cuatro elementos según Platón para explicar las tres dimensiones espaciales, así los tiene que haber según Llull para explicar la presencia de estos tres principios relativos en el universo creado. Ya que no podrían ser ni más ni menos sin contradecir la existencia observada de «differència concordança e contrarietat» para Llull, y la naturaleza «sólida» del universo para Platón, el número de los elementos es en sí uno de los factores estructurizantes en la obra de la creación en ambas teorías: manifestación del número como *formbildender Faktor des Göttlichen Schöpfungswerkes*, en aquella frase de Curtius.<sup>114</sup> Y este número de los elementos es indispensable también, en la teoría luliana, para la manifestación en los cuerpos elementados de las tres *figure generales ad omnes figuras*.<sup>115</sup> «les quals tres figures són necessàries a ésser en los elements assituades».<sup>116</sup> Factor estructurizante en cuanto a su manifestación de aquellos tres principios relativos, también lo es en cuanto a su responsabilidad para la organización geométrica del mundo material.

Estas, pues, son las propiedades del cuaternario elemental que se reproducen —extendidas por el procedimiento, pero sin modificación alguna— en la serie de los dieciséis grados elementales. Pero ¿qué

<sup>113</sup> Ib., l. c.

<sup>114</sup> V. n. 5.

<sup>115</sup> *Nova Geometria*, p. 60, cit.

<sup>116</sup> «Obres», XI, pp. 27-28.

tiene que ver todo esto con nuestro tema? Lo mismo que la técnica de *devictis*, la teoría de los grados sería de interés exclusivamente científico si no fuera que se nos asegura que tiene posibilidades «metafóricas» que la relacionan con el Arte general. En el *Liber Principiorum Medicinae* se nos dice:

«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».<sup>117</sup>

Esta aseveración tiene afinidades con lo que se nos dijo de los fines de la geometría, pero es a un tiempo más específico y de mayor envergadura. En primer lugar, demuestra la dependencia de los tres *libri principiorum* «de Theologia, Jure et Philosophia» del *Liber Principiorum Medicinae*, con el cual ya sabemos que concurren en el número de sus principios. En segundo lugar, afirma que mediante esta aplicación metafórica «possint etiam intelligi ea, quae de aliis scientiis existunt», lo cual es precisamente uno de los fines del Arte general. Para ver cómo se ha de entender esta afirmación tendremos que estudiar el Arte general de dieciséis dignidades.

## V

Ya que no hay otra razón aparente para adoptar el número de dieciséis para las dignidades, investiguemos la posibilidad de que fuera la doctrina de los grados elementales la que lo sugirió y que —por lo tanto— impuso una estructura cuaternaria sobre el conjunto del primitivo Arte general, al mismo tiempo que sobre todo el universo en cuanto éste aparece sometido a la técnica investigatoria de esta Arte. Como ejemplo tomaremos, no el *Ars Magna* primitiva, de difícil consulta por sólo estar impresa en la edición maguntina, sino el *Art demonstrativa* [N.º 18, c. 1275] —la primera revisión importante del Arte— accesible a todos en su texto catalán en la edición palme-

<sup>117</sup> Edición maguntina, I, *Liber Principiorum Medicinae* (paginado independientemente) p. 5, cit. YATES p. 130.

sana de las «Obres de Ramon Lull» Vol. XVI. Recordemos, antes de adentrarnos en sus complejidades, que tenía por fin principal (como el *Ars Magna* primitiva también) el proselitismo:

«Aquesta Art és per entenció d'endressar aquells homens qui són en error, los quals no an art ni doctrina con venguen a veritat; cor esta Art és comuna a gentils jueus crestians e sarraíns e a totes gens de qual que secta sien, e asò és per so cor los comensamens de la Art són comuns. per los quals comensamens pot ésser conegut qual poble és en veritat ni qual és en error, e és donada doctrina con lo poble qui és en veritat pot. per ajuda de Déu, adur a veritat lo poble qui està en error contra veritat».<sup>118</sup>

Podrá demostrar la verdad de la religión cristiana y el error de los infieles, convirtiéndoles al catolicismo y corrigiendo su error; lo hará mediante el empleo de sus *comensamens*, y será capaz de hacerlo porque éstos son comunes a todos y el Arte que está fundada en ellos tiene por lo tanto que ser «comuna... a totes gens». Para el manejo de aquellos *comensamens* Lull emplea una notación alfabética y una serie de *figuras* combinatorias, y tendremos que considerar estas últimas de más cerca porque es por las figuras que el Arte se relaciona directamente con la teoría elemental.

Dejando aparte las tres figuras suplementarias de teología, filosofía y derecho, hay —como ya dijimos antes— una serie de dieciséis figuras en el *Art demonstrativa*, catorce de las cuales «reproducen o recuerdan esencialmente las figuras equivalentes del *Ars Magna* primitiva».<sup>119</sup> Si se las cuenta de la manera como las cuenta Lull, estas dieciséis figuras no constituyen más que nueve, siete de las cuales se desdoblan en una pareja constituida por una *primera figura* y una *segona figura*; contándolas como nueve, y añadiendo a estas figuras básicas del Arte general las tres «figures de comensamens» que representan su aplicación a ciencias particulares, obtenemos la serie de «.xij. figures» en las cuales «és departida» la primera Distinción.<sup>120</sup>

<sup>118</sup> «Obres», XVI, p. 112.

<sup>119</sup> CA, I, p. 399.

<sup>120</sup> «Obres», XVI, p. 7. Aun contándolas como las cuenta Lull, hay dieciséis en la edición maguntina, pero más vale no complicarnos el asunto en esta ocasión considerando toda la serie descrita en la *Introductoria Artis Demonstrativae* [N.º 20, Maguntina, III] en cuyo duodécimo capítulo se expone una figura común *facta ex duobus T*, además de exponer en otros lugares una *figura influentiae* (cap. 20), una *figura finium* (cap. 21) y una *figura derivationum* (cap. 19).

Pero si miramos bien aquellas nueve figuras básicas, vemos que las dos que no se desdoblán no son *figuras* en el mismo sentido que las demás, ya que sólo constan de una letra en un círculo: la Y azul de la verdad y la Z roja de la falsedad. La última de las siete que se desdoblán constituye la pareja que no figuraba en el *Ars Magna* primitiva, y es en cierto sentido la más importante de todas: es la *figura demonstrativa* (o «.ix.<sup>a</sup> figura»). Resumen y compendio del Arte general, esta última figura básica está compuesta de las ocho anteriores (integradas de una manera tan complicada en su forma *primera* que ésta no consta en las fuentes de la edición palmesana, la cual se hubo de contentar con su descripción en el texto).<sup>121</sup>

De las siete figuras dobles, la sexta es una figura elemental. En las otras seis parejas la *primera figura* es siempre circular y la *segona* consta de tantas *cambres* como pares se pueden formar de los principios de la *primera* (combinando cada principio consigo mismo y luego con todos los otros, uno por uno, para que pueda representar explícitamente todas las combinaciones que están implícitas en la *primera*). En el caso de la figura elemental la *primera figura* no es circular sino cuadrangular: es una representación de todas las posibles combinaciones de los elementos y está basada directamente sobre la teoría de los grados.<sup>122</sup> Su significado y su aplicación no se pueden captar con leer tan sólo el *Art demonstrativa*: tendríamos que estudiar detenidamente (y aquí no hay tiempo para hacerlo) el *Liber exponens Figuram Elementalem Artis Demonstrativae*, el cual empieza por justificar la presencia de esta figura en el *Art demonstrativa* diciendo:

«Elementa sunt quatuor principia rerum naturalium, de quibus omnibus omne corpus sub lunari circulo naturaliter constituitur: ut autem de ipsis et de operationibus eorum in corporibus physicis habeamus notitiam, per quam possimus *proprie* vel etiam *metaphorice* respondere ad factas questiones, sunt figurata in hac praesenti Figura *Demonstrativae Artis* ipsa quatuor elementa juxta *gradus activos* et *passivos* eorum omnium et singulorum».<sup>123</sup>

<sup>121</sup> «Obres», XVI, pp. 18-19.

<sup>122</sup> «La primera figura és quadrangular, segons que apar en lo comensament de la Art e és composta de foc, aer, aygua, terra, avent en sí .iiii.<sup>e</sup> figures, e en cascuna à .xvj. cambres, a significar con los elemens estan en mistió, e con entren en composició per digestió, e con .j. element senyorega altre segons compleccions e humors», ib., p. 16.

A pesar de esta diferencia entre la forma de la *primera figura elemental* y las otras *primeres figures*, la *segona figura elemental* (fig. 7) se parece en todo a las otras *segones figures*; y en el presente artículo nos limitaremos a considerar el papel que juega esta *segona figura* en el *Art demostrativa* para establecer la importancia de la *figura elemental* en estas Artes de la primera época.

foc	aer	aygua	terra
foc	aer	aygua	terra
foc	aer	aygua	
aer	aygua	terra	
foc	aer		
aygua	terra		
foc			
terra			

Fig. 7 – Segona figura elemental.<sup>124</sup>

Cuando se nos dice de una manera general en el *Art demostrativa* que «a soure questions és atrobada esta Art» se añade «les quals questions covenen ésser soutes segons que ó signifiquen les cambres de la elemental figura e de la .ix.<sup>a</sup> figura»;<sup>125</sup> y la *segona figura elemental* y la *segona figura demostrativa*<sup>126</sup> son, de hecho, dos de las figuras más empleadas en el Arte.<sup>127</sup> La segunda Distinción, «De condicions», se limita a *condicionar* estas dos *segones figures*:

<sup>123</sup> Edición maguntina, IV, paginado independientemente, p. 1; cit. más *in extenso*. Avinyó, p. 71.

<sup>124</sup> No se han reproducido los colores de la figura original, aunque son importantes dentro del contexto del Arte, porque no afectan a nuestro argumento en esta ocasión.

<sup>125</sup> «Obres», XVI, p. 116.

<sup>126</sup> *Ib.*, lám. 9-a.

<sup>127</sup> Esta *segona figura elemental* del *Art demostrativa* había aparecido antes en una forma más sencilla como la segunda Figura T del *Ars Universalis* [N.º 2], y la *primera figura elemental* del *Art demostrativa* había sido la segunda Figura T del *Ars Magna* primitiva. Las relaciones entre la teoría elemental y la Figura T – una de las figuras más esenciales al Arte – habían sido, por lo tanto, muy estrechas en versiones anteriores, pero su diferenciación en el *Art demostrativa* nos ayuda a entender la naturaleza del lazo entre esta teoría y la combinatoria del Arte general.

«Aquesta distinció és departida en .ij.<sup>es</sup> partz. La primera part és de les condicions qui s'covenen a la segona figura elemental; la segona part és de les condicions qui s'covenen a la segona figura demostrativa. On en estes .ij.<sup>es</sup> figures se contenen les condicions [el texto latino dice *omnes conditiones*] d'esta Art». <sup>128</sup>

La manera de acondicionar las *cambres* de estas dos figuras consiste en ir las careando con los cinco ternarios de principios de la Figura T (ternario por ternario y, dentro de cada ternario, principio por principio):

«metent la *t.* en les cambres de les .ij.<sup>es</sup> figures damunt dites per condicionar aquelles cambres, per tal que per lurs condicions sien condicionades les altres cambres qui són de *a.s.t.u.x.y.z.* [o sea las *cambres* de todas las demás figuras básicas]». <sup>129</sup>

El acondicionamiento de las otras figuras sigue, por lo tanto, el modelo del acondicionamiento de estas dos. Pero hay más: dentro de esta segunda Distinción, el acondicionamiento de la *segona figura demostrativa* depende del acondicionamiento previo de la *segona figura elemental*. Miremos esta dependencia de más cerca, porque la explicación que Llull nos da de ella es interesante.

El acondicionamiento de la primera parte, que sólo requiere la discusión de diez *cambres*, sirve de hecho como propedéutica al acondicionamiento de las combinaciones de la *segona figura demostrativa*, que consiste en veintiocho *cambres* en las cuales se van aparejando las letras (y por lo tanto, implícitamente, las figuras) *a, s, t, u, x, y* y *z*. No es solamente porque sean menos numerosas (y, por lo tanto, más fáciles de exponer completamente) que las combinaciones elementales sirven como modelo para las combinaciones superiores, sino precisamente porque son *inferiores* (y, por lo tanto, más fáciles de comprender) estando relacionadas con el peldaño más bajo de la escala de los seres. Las combinaciones elementales se manifiestan en el mundo material y sensible mientras que las otras pertenecen al mundo inteligible, y las combinaciones elementales sirven como introducción a las otras, según Llull, porque la sensación viene antes que la intelección: <sup>130</sup>

<sup>128</sup> «Obres», XVI, p. 23.

<sup>129</sup> *Ib.*, loc. cit.

<sup>130</sup> V. también ARNAU DE VILANOVA: «Cum omnis vera cognitio a sensu oriatur et ab his quae sensibilia sunt habeat ortum, necessario ipsa sensibilia debent gratiose et

«cor sensualment sentim e cor entellectualment entenem, e cor primerament sentim e puxes entenem, per asò volem primerament condicionar la primera part, qui ab sensualitatx se cové, e puxes condicionarem la segona qui ab intellectuitatz se cové».<sup>131</sup>

Dentro del marco del *Art demostrativa*, por lo tanto, las operaciones combinatorias que se pueden hacer con los elementos parecen servirle al Beato como modelo para las que se han de hacer con los demás principios de su Arte «cor primerament sentim e puxes entenem»; y le sirven de hecho al Beato no sólo como modelo para las operaciones que se han de hacer con los otros principios del Arte sino también para las que se hacen con las series de dieciséis *comensamens de theologia*, *comensamens de filosofia* y *comensamens de dret*, en las otras tres obras escritas sobre una base cuaternaria más o menos al mismo tiempo que el *Librum Principiorum Medicinae*. Como ya hemos visto, Llull añadió lo esencial de aquellas tres obras (aunque en forma muy abreviada) al *Art demostrativa* «per so que la Art ne sia pus general»;<sup>132</sup> si no añadió otra figura suplementaria de los *comensamens de medicina* fué porque no había para qué añadirlos de una manera tan superficial y postiza, ya que los *comensamens de medicina* son los mismos *comensamens* de su teoría elemental, y éstos ya están en el fondo del Arte incorporados en la doble *figura elemental*.

Me parece que estaríamos justificados, en este punto de nuestras investigaciones, al afirmar que el mecanismo combinatorio del *Art demostrativa* (y, por lo tanto, de todas las artes generales de la primera época, ya que todas obran más o menos de la misma manera y todas presentan figuras elementales) está modelado directamente sobre el sistema combinatorio elemental. La cuaternidad de esta combina-

---

efficaciter demonstrari iuvenibus et adiscentibus, cum tunc intellectus discurrens per ea abstrahit multa media et multas conclusiones. Unde per sensibilia venit intellectus ad cognitionem insensibilium et occultorum et arduorum et subtilium, ut declaratur per totum processum theologiae et per totum processum medicinae», *Regule Generales Curationis Morborum, Doctrina VI*, cit. THORNDIKE, o. c., II, p. 848 n. 1. V. *Nova Geometria*, pp. 84-86, v. n. 79 supra.

<sup>131</sup> «Obres», XVI, p. 23.

<sup>132</sup> Ib., p. 19. Estas tres figuras son a la verdad *segones figures* compuestas con la ayuda de figuras circulares omitidas en «Obres» XVI [v. lám. 10, n. 1]. Miss Yates las reproduce [Pl. 11] al lado de dos figuras circulares de los elementos, en fotocopia de un manuscrito latino que estudió en París (Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 16. 113, f. 72r).

toria del Arte en su primera época dependería, por consiguiente, de la cuaternidad de la combinatoria elemental tradicional, y esta dependencia habría conducido a la imposición de una estructura cuaternaria sobre cuantos aspectos del Arte fuesen estructurizables a gusto: entre ellos, el número de las dignidades. Hay no sólo dieciséis dignidades, sino también dieciséis letras en el alfabeto de la Figura S, dieciséis principios en la Figura X, dieciséis principios en cada una de aquellas tres figuras suplementarias y dieciséis *mous* –o modos de aplicar el Arte –en la tercera Distinción «De entenció». En la Figura V, en cambio, hay catorce principios –las siete virtudes con sus siete vicios correspondientes– y los debe de haber porque Llull no había querido modificar el número tradicional (aunque sí lo hará en la segunda época, cuando termina por estructurarlo todo sobre la base ternaria del número nueve).

En la Figura T tampoco tenemos dieciséis *comensamens*, pero el caso es algo distinto: mientras que la Figura V no es más que un sujeto dentro del Arte, investigada analógicamente por el acondicionamiento de sus *cambres* según el modelo del acondicionamiento de las *cambres* de la *segona figura elemental*, la Figura T es el instrumento esencial del Arte sin el cual no se pueden acondicionar ni investigar ninguna de las *cambres* de cualquier figura. Y la Figura T es, por su propia naturaleza, esencialmente una figura *ternaria*. Me parece muy importante recordar que, a pesar del plano cuaternario de las dignidades, el Arte general de la primera época dista mucho de olvidar lo que Llull ha llamado, en el *Libre de demostracions* [N.º 5. c. 1275],<sup>133</sup> «la unitat e la trinitat que Déus ha posada en les creatures a significar la sua trinitat e unitat».<sup>134</sup> Lo que no es trinitario es la Figura A de la primera época, con su serie de dieciséis principios absolutos; la Figura T, basada sobre una serie de triángulos (cinco, y no tres como en el *Ars Inventiva Veritatis* y posteriormente), siempre fué ternaria, y siempre fué esencial a la operación del Arte.

Hasta en el *Liber Principiorum Medicinae*, la serie de dieciséis principios que son los grados no basta para operar su medicina graduada: los grados no se pueden manejar sin tres *triángulos*, y se nos asegura que «sicut enim martellus et tenaculae sunt instrumenta

<sup>133</sup> Para su fecha, v. art. cit. n. 6, pp. 245-246.

<sup>134</sup> «Obres», XV, p. 36.

in arte fabrilis ita Gradus et Trianguli sunt instrumenta Medicinae». <sup>185</sup> Estos *trianguli* son precisamente tres de los cinco triángulos que están en el centro de la Figura T de la primera época, y son —además— los mismos tres que van a constituir los ternarios de principios relativos en la Figura T de la segunda época del Arte: *Differentia + Concordantia + Contrarietas*, *Principium + Medium + Finis*, y *Majoritas + Aequalitas + Minoritas*. Ni hay que olvidar lo que vimos antes: el hecho de que la misma cuaternidad de la teoría de los elementos dependía, para Llull, de la naturaleza del primero de aquellos tres ternarios.

Miremos de más cerca el papel que juegan los grados y triángulos en el sistema del *Liber Principiorum Medicinae*, viendo lo que Llull tiene que decir en el capítulo «De Intentione, secundum quam Gradus et Trianguli sunt in ista arte»:

«convenit, quod Medicus sciat per mixtionem medicinarum simplicium et herbarum augmentare, diminuere et aequalificare alias Gradus cum aliis, et sciat principiari, et cognoscere principium, medium et finem Graduum; et convenit, quod sciat differentiari, concordare et contrariari Gradus ad invicem tali modo, quod sua artificialis operatio et operatio naturalis ad conservandam sanitatem et destruendam infirmitatem convenient et concordent». <sup>186</sup>

Manejados juntamente en la medicina, los grados y los triángulos sirven para hacer los cálculos elementales, sin los cuales no se puede asegurar que la operación artificial del médico complementará la operación natural de los cuerpos celestes sobre los humores del enfermo (la técnica de *devictio*, p. e., presupone no solamente la teoría de los elementos sino también el empleo de los tres triángulos). Dijimos «manejados juntamente», pero mejor sería decir que Llull emplea sus triángulos para manejar los grados: Llull nos explica esta relación entre los grados y los triángulos con la ayuda de dos analogías más:

«sicut corpus humanum est subjectum Artis Medicinae, ita Gradus ipsorum A.B.C.D. subjectum et materia *Artis Triangulorum* existunt; qui Trianguli ita movent ad causam finalem artificialiter

<sup>185</sup> Ed. cit., p. 4.

<sup>186</sup> Ib., loc. cit.

Gradus, sicut materia formas de potentia in actum ad causam finalem movet naturaliter». <sup>137</sup>

Recordemos ahora que cuando se aplica la técnica del *Liber Principiorum Medicinae* metafóricamente a otros campos es siempre «secundum Gradus et Triangulos [el subrayado es mío]», sea en los *Comensaments de teologia*, el *Liber Principiorum Philosophiae*, el *Liber Principiorum Juris*, o en la misma Arte general. Todas las figuras análogas a la *figura elemental* son, como ella, sujetos para ser investigados metódicamente mediante su acondicionamiento por los triángulos, «metent la t.», <sup>138</sup> y se sigue que todas las operaciones combinatorias que se practican en el *Art demonstrativa* sobre una base elemental dependen tanto de la naturaleza ternaria de la Figura T como de la naturaleza cuaternaria de la Figura A. «Sicut corpus humanum est subjectus Artis Medicinae», hasta las dignidades se someten a un arte triangular.

## VI

Al parecer, tenemos ya la contestación a nuestra pregunta inicial, acerca del porqué del número primitivo de las dignidades en el Arte general: hay dieciséis dignidades porque la estructura numérica de la Figura A refleja la estructura numérica de la figura elemental, y la refleja porque las operaciones que se han de hacer con la Figura A (como con las demás figuras del Arte con la sola excepción de la Figura T) están modeladas sobre las operaciones de una combinatoria elemental. Pero esta contestación no es más que una contestación *parcial*: todavía cabe preguntar con qué justificación Llull ha hecho esto, y para qué fin, y hasta qué punto esta estructuración cuaternaria que se encuentra en su Arte, afecta la estructura de su visión del universo fuera de aquel contexto. Para solucionar estas preguntas secundarias, tendremos que volver a la *segona figura elemental*.

Al describir la *segona figura elemental* en la primera Distinción del *Art demonstrativa*, Llull la encarece de la manera siguiente:

<sup>137</sup> Ib., loc. cit.

<sup>138</sup> «Obres», XVI, p. 23, cit.

«Esta figura elemental és molt necessària a saber en esta Art, cor per ella à hom endressament a aver conexensa de les altres figures; cor en les obres naturals són significades les obres intrínseques e extrínseques de *a.s.u.*»<sup>139</sup>

Estas letras *a.s.u.* pueden representar tres figuras (la *a.* de la Deidad, la *s.* de las potencias del alma, y la *u.* de los vicios y las virtudes), pero también pueden representar lo que éstas representan, y nos conviene averiguar su sentido preciso para poder apreciar el verdadero significado de este encarecimiento. No se nos dice que «esta figura elemental és molt necessària a saber en esta Art» solamente «cor per ella à hom endressament a aver conexensa de les altres figures» (lo cual sólo justificaría referir «les altres figures» al modelo de la figura elemental como a su modelo mecánico, en cuanto a la manera de representar combinaciones de principios); sino que se nos dice que «per ella à hom endressament a aver conexensa de les altres figures» porque «en les obres naturals [v. g. las operaciones combinatorias de los elementos] són significades les obres intrínseques e extrínseques de *a.s.u.*»

Ahora bien: si *a.s.u.* solamente indicasen sus figuras respectivas, lo que se nos estaría diciendo sería que la figura elemental nos puede ayudar a comprender las otras porque lo que aquélla representa significa las operaciones mecánicas de éstas; esto sería invertir la dependencia de éstas sobre aquélla (la única relación posible si tan sólo estuviesen modelados sobre aquélla de una manera mecánica). Pero si las letras *a.s.u.* se refieren no a las figuras —aisladas de su contenido— sino a lo que éstas representan, entonces el argumento cobra pleno sentido: lo que se nos estaría diciendo sería que la figura elemental puede ayudarnos a comprender las otras figuras, no porque éstas dependan de aquélla sino *porque lo que aquélla representa significa lo que éstas están representando*. O sea que las combinaciones elementales que se pueden estudiar en el mundo material «significan» para Llull —reflejan, ejemplifican, manifiestan— las operaciones intrínsecas y extrínsecas de la Deidad (que lo creó),<sup>140</sup> aquellas del alma

<sup>139</sup> Ib., p. 17.

<sup>140</sup> Miss Yates ha indicado que mediante las figuras elementales del *Art demostrativa* se puede llegar a las dignidades [pp. 132, 149], pero ya que no habla de la diferencia numérica entre las dignidades de esta Arte y las de BCDEFCHIK no las relacionó de una manera numérica.

humana (que lo observa) y las de la filosofía moral (en la cual se considera el estado y la conducta de los hombres). Las significan *per analogiam*, y es por esta razón mucho más transcendental que pueden servir para ayudarnos a estudiarlas *metaphorice loquendo*. No es nada sorprendente que Llull vea las operaciones de los elementos, dentro de su sistema plenamente ejemplarista, como ejemplificaciones de «les obres intrínseques e extrínseques» de Dios; también lo son, naturalmente, las operaciones de las tres potencias del alma (imagen tradicional de la Santísima Trinidad) en la Figura S, y también lo serán las operaciones de la figura moral. Y si «les obres naturals» significan las obras de *s.* y *u.*, no será porque las signifiquen directamente, sino porque todas las tres «signifiquen les obres intrínseques e extrínseques de *a.*»; es porque las tres guardan la misma relación analógica a Dios que se puede argüir analógicamente de una a otra, aplicando la combinatoria, que se había desarrollado para estudiar «les obres naturals» en el estudio de niveles superiores que hasta entonces no habían estado sujetos a una investigación tan rigurosamente «científica».

En vista de lo expuesto, me parece justificado afirmar que el universo investigado por el Arte general luliano, en cuanto aparece estructurado por la Figura A y *mientras ésta estaba constituída por dieciséis dignidades*, es un universo construído por Llull sobre el modelo de la constitución elemental del mundo material. La estructura cuaternaria de los elementos habría sido proyectada hacia arriba, a través de los sucesivos niveles de la escala de los seres, hasta que se llegara a atribuirle al mismo Dios en cuanto éste era representable por la Figura A del Arte. El plano de sus dignidades —los principios creadores de la Deidad— habría sido inferido de la más baja de sus múltiples manifestaciones; y habiendo sido inferido de esta manera, se le haría responsable respecto de toda aquella serie de sus reproducciones sobre los diversos escalones de la creación.

La combinatoria cuaternaria de las teorías elementales ha impuesto su propia base numérica sobre el Arte, y su número —factor estructurante (como vimos) del mundo material—, deviene así un *formbildender Faktor* no sólo del Arte sino también de la visión del universo que esta Arte nos ofrece. Llull habría llegado, por lo tanto, a ese arquetipo estructural de la creación que es su Figura A por el escrutinio de su proyección sensible; pero cabe preguntar hasta qué punto Llull llevaría esta estructuración cuaternaria del universo de

su Arte. Mientras creía que los elementos manifestaban su Creador de hecho y que podían ser empleados eficazmente para argüir *per analogiam* (si no creyera en esto no lo hubiera hecho), me parece indudable que hay que contestar que el *número* de dichos elementos aparece como factor estructurizante en el Arte, no por *razones necesarias* sino por razones más bien prácticas. Si no fuera así, y las dignidades fuesen dieciséis por razones —aunque elementales— *necesarias*, tendrían que ser dieciséis en otros lugares también, y no solamente cuando están ligadas a la combinatoria del Arte general.

También podemos argüir que si fuera *por razón de su cuaternidad* que «les obres naturals» significan «les obres intrínseques e extrínseques de *a.s.u.*», esta cuaternidad se hubiera tenido que imponer no solamente sobre *a.* y *s.* (como de hecho fué impuesta) sino también sobre el sistema de los vicios y las virtudes en *u.*, modificando su número tradicional. Y ya que Llull se atrevió a modificar este número después, no habrá sido por ninguna razón de inviolabilidad que lo dejó de modificar entonces; sino que por una parte tenía el mérito de ser tradicional, mientras que por la otra no había evidentemente ninguna *necesidad* de modificarlo para que su sistema combinatorio elemental pudiese obrar analógicamente con toda eficacia en el campo de la moral.

Ahora bien, aunque me parece que hemos logrado establecer la dependencia de la combinatoria del Arte general sobre la combinatoria elemental, todavía cabe preguntar *para qué fin* quiso construir su combinatoria sobre esta base. O sea, si miramos el Arte dentro de su contexto apologetico otra vez, *cómo* todo esto le iba a ayudar a «endressar aquells homens qui són en error». <sup>141</sup> Tendremos que volver de nuevo a aquella descripción de la *segona figura elemental*, en la primera Distinción del *Art demostrativa*. Esta descripción termina:

«per asò [o sea porque «les obres naturals signifiquen les obres... de *a.s.u.*»] són dades en esta Art senblances exemplis e metàfores en diverses maneres per la elemental figura, segons les condicions de la segona distinció». <sup>142</sup>

Y se nos explica la importancia de tales «senblances exemplis e metàfores» <sup>143</sup> en la tercera Distinción cuando se dice:

<sup>141</sup> «Obres», XVI, p. 112, cit.

<sup>142</sup> Ib., p. 17.

<sup>143</sup> Para un estudio del empleo retórico de ejemplos, proverbios, semblanzas y

«A la doctrina de soure questions se covenen metàfores e senblances [el texto latino añade *et exempla*] per tal que enfre lo respondent e aquell qui fa la questió sia caritat justícia; e per asò ans que respona a la questió se cové a les vegades donar alguna metàfora de la elemental figura, la qual se covenga ab la conclusió per so que aquella sia comú comensament a am.ij. los disputans»;<sup>144</sup> o, como dice en otra parte,

«per tal que a aquell qui és en *z*. [falsedad] hom fassa atorgar les metàfores [texto latino: *metaphoras et exempla*] ésser en *y*. [verdad], e que per aquelles hom l aduga a convenient o a inconvenient per possíbol o per impossíbol».<sup>145</sup>

Las metáforas elementales tienen, por lo tanto, una doble función en la apologética luliana: por una parte, pueden servir de *captatio benevolentiae*, pero por otra —y esto es mucho más importante—, tienen una verdadera función demostrativa gracias a la significación de lo superior por lo inferior. El procedimiento parece poder resumirse de la manera siguiente: redúzcase el problema *per analogiam* a términos elementales, resuélvase el problema elemental resultante según la combinatoria elemental, y aplíquese la solución *per analogiam* al campo del problema original;<sup>146</sup> y así se habrá resuelto el problema original de una manera necesariamente fidedigna a cualquiera que haya admitido la solución que se dió en términos elementales al problema elemental y aceptado la validez de la analogía. Conviene notar que la fuerza demostrativa de la metáfora depende enteramente de la reconocimiento de que «les obres naturals» significan las operaciones

---

metáforas por el Beato, v. JORDI RUBIÓ, «*L'expressió literària en l'obra de Ramon Llull*», en *Obres essencials de Ramon Llull*, vol. I (1957), pp. 105-107. Acerca de los ejemplos elementales dice: «La naturalesa i sos elements li parlaven... un doble llenguatge i d'aquest maridatge de símbol i realitat brollaven les semblances que tant he ponderat» (p. 107); lo que nosotros estamos haciendo no es más que precisar la estructura de este «doble llenguatge». Era la presencia de tales «semblances exemplis e metàfores» en *Blanquerna* [N.º 31, c. 1283] y *Felix* [N.º 36, c. 1286] —ambos escritos durante la primera época del Arte general— la que condujo a Miss Yates a destacar la importancia de lo que ella llama el «ejemplarismo elemental» [p. 151] de Llull para la comprensión de estas dos novelas (novelas que casi siempre se habían estudiado desde un punto de vista exclusivamente literario, biográfico o moral).

<sup>144</sup> Bajo la rúbrica «Soure», p. 117.

<sup>145</sup> Bajo la rúbrica «Disputar», p. 120.

<sup>146</sup> V. las *solucions* a las siguientes «questions qui són de les cambres de la .ix.ª figura»: Núms. 4, 12, 13, 15, 20, 22 y 25, pp. 133-142.

superiores; aceptada la existencia de esta relación analógica, la demostración *per analogiam* será aceptable, y una vez que se haya otorgado la metáfora ésta podrá servir de «comú comensament» para conducir al hombre que está en *z.* a *y.*

Si esto es así, ¿qué hay que decir de los casos en que no se emplea una metáfora elemental? Me parece que no existe gran diferencia a este respecto entre las demostraciones *per analogiam* y las que se hacen por los medios del Arte, cuyo sistema ha sido construído sobre el modelo de la combinatoria elemental, gracias a la significación de las obras de *a.s.u.* en «les obres naturals». Estas demostraciones por el Arte del *Art demostrativa*, ¿no tendrían que ser reducibles, todas ellas, a términos de una metáfora elemental, la cual —otorgada— demostraría la verdad superior de una manera convincente?<sup>147</sup> Me parece que gran parte de la pretendida eficacia apologética de las demostraciones superiores debería depender precisamente de esta dependencia del Arte sobre las ciencias naturales: ya que la teoría de los elementos, en cuanto a sus esenciales, estaba sostenida por todos los hombres doctos, tanto del mundo judío como del mundo islámico —muchos de los cuales aceptaban además una versión mística de la alquimia—, esta nueva técnica parecería ofrecer un campo inmenso de posibilidades apologéticas. Llull habría descubierto un método —al parecer enteramente práctico— de argüir desde una teoría tradicional sobre la estructura física de la materia (terreno común a él y a los infieles) en el campo de las ideas teológicas de cuya verdad quería convencerles. Sus ideas teológicas, sin embargo, como p. e. la doctrina de las dignidades divinas, no dependen de esta combinatoria en la cual se les emplea; y sus dignidades eran —para Llull— principios evidentes, cuya evidente verdad también sería admitida como «comú comensament».

Recordemos, para terminar, que esta Arte que hemos estado examinando brotó de la tan renombrada «iluminación» del Beato en el monte de Randa: aquella «*illustració diuinal donant li orde e forma*

<sup>147</sup> V. MISS YATES: «Lullian logic... may, in reality, be... a method of exposition rather than of inquiry, or a diagram of proportions having analogies with other proportions», art. cit., p. 165. Hasta qué punto estaría influído el Beato por las interpretaciones místicas de la alquimia, que también remontaban hacia la Deidad sobre la base de una combinatoria elemental, no me es posible juzgar, pero me parece probable que influyera en algo en el desarrollo de la combinatoria analógica luliana.

de fer los dits libres contra les errors dels infaels», en las palabras de la *Vida coetània*.<sup>148</sup> Ahora bien, la doctrina de las dignidades es sin duda principio y fundamento del Arte como de todo el pensamiento luliano, pero esta doctrina no la recibió en aquel momento de visión transcendental: ya la había concebido mucho antes;<sup>149</sup> lo importante de aquella «*illustració*» tiene por lo tanto que haber consistido en ver cómo esta doctrina podría servirle de base para una arte demostrativa. Su Arte es arte combinatoria, y para los fines de una combinatoria tuvo que fijar la serie de sus principios fundamentales: y si tanto la limitación del número de las dignidades como los procedimientos de la combinatoria resultante y su estructuración cuaternaria fueron concebidos a la luz de la combinatoria elemental, ¿no estaríamos justificados al conjeturar que lo esencial de aquella «*illustració*» consistiera en haberse dado cuenta —como de golpe y con toda la fuerza de una revelación—, de que se podrían emplear los métodos de la combinatoria elemental para argüir *per analogiam* de Dios y del mundo inteligible y moral?

«Elementa sunt quatuor principia rerum naturalium...: ut autem de ipsis et de operationibus eorum in corporibus physicis habemus notitiam, per quam possimus *proprie* vel etiam *metaphorice* respondere ad factas questiones, sunt figurata»<sup>150</sup>

y, representados en la figura elemental, entran de pleno en el Arte: bastaba elaborar un sistema combinatorio sobre esta analogía para obtener un sistema en el cual las dignidades cobrarían fuerza demostrativa.

\* \* \*

Este primer artículo ha intentado exponer algo de las relaciones entre el Arte general y las teorías elementales expuestas por Llull en otras de sus obras. La existencia de relaciones de esta índole, y su importancia para la comprensión del Arte, es la tesis central del artículo de Miss Yates, y aquí me toca precisar las diferencias entre nuestros puntos de vista. Miss Yates llega a decir que el Arte está

<sup>148</sup> Ed. FRANCESC DE B. MOLL (Palma, 1933), p. 15.

<sup>149</sup> V. CA, I, pp. 357-358 para la posición de esta doctrina en el *Libre de contemplació*.

<sup>150</sup> V. n. 123.

«modelada sobre la astrología elemental»,<sup>151</sup> pero no pudo hallar una explicación muy precisa de la trabazón que las unía: quiso enfocar el problema por un estudio previo del *Tractatus Novus de Astronomia*, y se había interesado en la astrología luliana porque se sentía convencida de que el secreto del funcionamiento del Arte se debía de hallar precisamente en «la conexión entre BCDEFGHIK y ABCD».<sup>152</sup> Pero BCDEFGHIK es el alfabeto de la segunda época, y a pesar de citar el *Art demonstrativa* varias veces,<sup>153</sup> Miss Yates ha trabajado principalmente con el Arte definitiva, cuando la doctrina de las dignidades se había establecido sobre la base numérica de nueve. Creo que fué por esto que no pudo aclarar cuanto quisiera las relaciones entre el Arte y la teórica elemental.

Aunque tengo que confesar que este punto no se me ocurrió cuando tuve el gusto y el privilegio de leer el artículo de Miss Yates antes de que se publicara, al empezar a investigar este problema por mi propia cuenta me pareció que, para hallar la verdadera «conexión entre BCDEFGHIK y ABCD», se tendría que remontar primero de BCDEFGHIK a BCDEFGHIKLMNOPQR, o sea que se tendría que investigar la naturaleza de las relaciones entre las dignidades y los elementos en aquellas versiones del Arte en que ambas teorías funcionaban sobre la misma base numérica. Todavía queda mucho por hacer: habrá que investigarse no sólo la aplicación metafórica de la técnica de la *devictio* sino también aquella de la doctrina de los grados (implícita en la *primera figura elemental*) y convendrá estudiar también — como ha indicado Miss Yates —,<sup>154</sup> los procedimientos circulares, cuadrangulares y triangulares del Arte; pero espero haber podi-

<sup>151</sup> «patterned on elemental astrology», art. cit., p. 154.

<sup>152</sup> YATES, p. 127. Lo que le pareció más curioso de la nueva «astronomía» de Llull fué la manera en que la influencia de los signos y planetas se identificaba con la de los «principios designados por las letras BCDEFGHIK [i. e. en la segunda época] en el Arte luliano» (p. 124). En el segundo de estos artículos se va a hablar de un principio general según el cual BCDEFGHIK se manifiestan a todo nivel de la escala de los seres; por importante que sea el caso astrológico (ya que la conexión entre los cuerpos celestiales y los elementos dominaba todo el mundo sensible), sigue siendo un caso que se hace más comprensible en vista de aquella regla general. Esta regla, como el *Tractatus Novus de Astronomia* que suscitó el problema para Miss Yates, pertenece a la segunda época.

<sup>153</sup> YATES, pp. 132, 139, 149, 156.

<sup>154</sup> YATES, p. 150.

do demostrar de una manera más decisiva la naturaleza elemental de la combinatoria luliana en el texto que hemos estudiado. El número primitivo de las dignidades en el Arte general parece, a primera vista, de poca importancia, especialmente cuando se recuerda la fluctuación de su número en otras obras: pero fué la evidente arbitrariedad de esta serie cuaternaria lo que nos permitió establecer el origen elemental de su cuaternidad en este caso, mientras que la fluctuación continuada de su número en las obras no ligadas a la estructura del Arte nos demuestra que esta estructuración elemental de la teoría de las dignidades no trascendía las necesidades prácticas del Arte general.

R. D. F. PRING-MILL  
Oxford