

## LAS RELACIONES ENTRE EL ARS INVENIENDI VERITATEM Y LOS CUATRO LIBRI PRINCIPIORUM

En la historia de las ideas, la fama de Ramón Llull depende enteramente de un solo lado de sus actividades: la creación y desarrollo de su *Ars inveniendi veritatem* la cual tenía dos finalidades. La primaria era la de facilitar la conversión de los que no fueran cristianos al cristianismo, mientras la secundaria (la cual se sobrepuso a la primera en el lulismo posterior) era la integración de todas las ramas del conocimiento humano en un solo sistema teocéntrico, con una común metodología: la del Arte. Este era, como es muy evidente, producto y consecuencia no solamente de la propia personalidad de su inventor, sino también de toda su *circunstancia* (en el sentido orteguiano de la palabra). Nacido en Mallorca pocos años después de la Reconquista, Ramon Llull fue criado en un reino cristiano que abarcaba grandes minorías que no lo eran (principalmente musulmanes, pero con un importante núcleo judío) y la preocupación nacional por su conversión, hubo de tener una influencia decisiva, a la vez, sobre su propia vida y sobre la forma y la orientación de sus escritos. Cuando renunció a la vida mundana, formó (como es bien consabido) tres resoluciones: morir para Nuestro Señor, fundar escuelas de idiomas orientales para el entrenamiento de futuros misioneros, y escribir contra los errores de los infieles. Fue como consecuencia de esta tercera resolución que nació el Arte luliano, cuyas relaciones con cuatro de sus obras bastante tempranas (las cuales no han sido el objeto de mucha atención por parte de los lulistas modernos, ni se van a estudiar *per se* de una manera exhaustiva aquí) constituyen el tema del presente estudio: En mi opinión tal examen de estas relaciones puede hacer algo para aclarar los orígenes de dicho Arte, proporcionando al mismo tiempo la ocasión para reflexionar sobre algunos de los aspectos más interesantes de su funcionamiento y metodología.

La primera versión del Arte fue el *Ars Compendiosa* o *Ars Maior* (No. 3, 1273-1275 según el P. Platzeck),<sup>1</sup> cuyo texto catalán —el primitivo— se

---

<sup>1</sup> Siempre que se haya de mencionar una obra luliana (por primera vez) se le dará su número y la fecha o período al cual se le atribuye en el utilísimo "Chronologischer Werke-Katalog" del P. Erhard Wolfram Platzeck, O.F.M., contenido en el segundo tomo de su *Raimund Lull*: 2 tt. (1962 y 1964), Biblioteca Franciscana Nos. 5 y 6 (Editiones Franciscanas, Roma; y Verlag L. Schwann, Düsseldorf).

ha perdido. Fue compuesto inmediatamente después de una especie de iluminación; experimentada en el Monte de Randa, en la cual Ramón creyó haberle sido mostrado en qué manera todos los aspectos del universo creado pudieran relacionarse directamente a Dios considerándolos en términos de la manifestación activa de los atributos divinos tales como la bondad y la grandeza, llamados *dignitates* en su sistema. Su *Arte* hubo de desarrollarse mucho en lo sucesivo, sufriendo notables modificaciones en otras versiones posteriores, y su primera revisión o expansión fue el *Ars Universalis* (No. 5, también atribuible a los años 1273—1275): ya que esta obra lleva por título alternativo el de *Lectura Artis Compendiosae Inveniendi Veritatem*, es evidente que no se trataba de reemplazar a la versión primitiva, sino más bien de comentarla en algo a manera de un suplemento. Más o menos al mismo tiempo en que estaba escribiendo el *Ars Universalis* —o quizás un poco antes (desde luego más bien antes que después)— Ramón Llull también compuso el grupo de cuatro libros latinos cuyas relaciones con el *Arte* se habrán de estudiar aquí, todos los cuales aparecen bastante después del *Ars Universalis* en la bibliografía del P. Platzeck (como en todos los antiguos catálogos lulianos): el *Liber Principiorum Theologiae* (No. 8), el *Liber Principiorum Philosophiae* (No. 9), el *Liber Principiorum Juris* (No. 10), y el *Liber Principiorum Medicinae* (No. 11). Como el P. Platzeck ha señalado, sólo el último de estos *Libri Principiorum* contiene alusión alguna al *Ars Universalis*, mientras ésta alude a todos ellos. Según se verá más abajo, se trata de una alusión colectiva pero explícita en su prólogo, la cual demuestra que Llull veía a dichos libros de principios sobre cuatro materias distintas como ejemplificaciones (todos ellos) de la misma *Arte* general: aplicaciones de sus métodos a cuatro campos distintos. Pero el *Ars Compendiosa* y el *Ars Universalis* se parecen tanto en cuanto a su sistema y métodos, que los cuatro *Libri Principiorum* pudieran servir igualmente como ejemplificaciones de ésta o de aquélla. De hecho, salvo por la pequeña alusión al *Ars Universalis* en el *Liber Principiorum Medicinae*, todos los cuatro pudieran muy bien haber sido compuestos en su totalidad antes de que se escribiera el *Ars Universalis*.

Aunque figuren en los catálogos como obras distintas (y lo son), requieren considerarse sin embargo como cuatro opúsculos a la vez complementarios y paralelos: de ahí que me he permitido hablar de ellos colectivamente como los cuatro *Libri Principiorum*; tanto aquí como en la re—edición inglesa que acabo de preparar y prologar.<sup>2</sup> El orden en que aparecen tanto en los

<sup>2</sup> RAYMUNDUS LULLUS, *Quattuor Libri Principiorum*, de próxima aparición en "The Phoenix Series of Reproductions of Medieval and Renaissance Texts" (reproducción de la sección correspondiente del primer tomo de la Edición Maguntina, 1721, con prólogo de R.D.F. Pring—Mill).

catálogos como en la Maguntina no es necesariamente aquél de su composición, pues depende directamente de las relaciones entre sus respectivas materias. Dichas relaciones quedan formuladas con suma claridad en aquella alusión colectiva a los *Libri Principiorum* en el prólogo mismo del *Ars Universalis*:

“*Quatuor sunt scientiae generales scilicet Theologia, Philosophia, Jus et Medicina, et propterea secundum has quatuor scientias exemplificamus hanc artem, quas quatuor in duas partes dividimus, quarum prima est Theologia et Philosophia, secunda est Jus et Medicina. Sub prima scientia secunda consistit; est enim Theologia Principium Juris, et Philosophia Medicinae: sub Theologia vero Philosophiam ponimus, quod est, quia secundum nobilitatem Theologia est finalis scientia omnibus reliquis et suprema, et ideo omnibus aliis scientiis est principium.*”<sup>3</sup>

No es ésta, evidentemente, la ocasión para iniciar un asesoramiento detenido de los conocimientos especializados que demuestra nuestro autor en cada uno de estos cuatro campos, aunque resultará indispensable hablar con cierta extensión sobre sus ideas de la medicina cuando llegue el momento de hablar de la estructura de los cuatro libros.

En cuanto al orden en que fueron escritos dichos tratados, la situación es bastante compleja. A primera vista, el hecho de que sólo el *Liber Principiorum Medicinae* contenga una alusión al *Ars Universalis* pudiera parecer indicar que fue escrito después de todos los otros tres; pero el *Liber Principiorum Medicinae* queda aludido en dos de los demás (los tratados sobre filosofía y derecho). Para complicar el asunto más aún, el *Liber Principiorum Medicinae* también alude al *Liber Principiorum Philosophiae*, mientras éste y el *Liber Principiorum Theologiae* se aluden mutuamente (siendo, en efecto, el *Liber Principiorum Juris* el único del grupo al cual no se hace alusión alguna en ninguno de los otros). Por razones que serán expuestas más abajo, opino que la estructura de todos los cuatro es una consecuencia de cierto aspecto muy concreto de la materia del último de ellos: la fundamental cuaternidad de la teoría clásica y medieval de los elementos materiales, y por consiguiente del humoralismo básico de la medicina de aquellos tiempos. Pero dado que las ideas lulianas sobre la teoría de los cuatro elementos ya aparecen en obras todavía más tempranas, esto no significa que el texto del *Liber Principiorum Medicinae* tenga forzosamente que haber sido compuesto antes de que se escribieran los otros tres tratados que integran el grupo.

Hay otro punto más que tener en cuenta, con respecto a este problema: de los cuatro libros de principios, el *Liber Principiorum Medicinae* es (a lo que se sepa), el único que fue escrito no solamente en latín sino también en

<sup>3</sup> *Ars Universalis, seu Lectura Artis Compendiosae Inveniendi Veritatem (Beati Raymundi Lulli Opera Omnia*, I, Mainz, 1721), paginación independiente: p.2. Huelga decir que los subrayados se deben a Salzinger y no a Ramon Llull.

la lengua materna del Beato, con el título de *Començaments de medicina*.<sup>4</sup> Ahora bien, siempre que una de sus obras existe en los dos idiomas, parece que el texto catalán sea la versión original, y no hay razones para suponer que la relación fuese a la inversa en este caso. Por otra parte, ya que él empezó por escribir sus obras en catalán y luego traducirlas (o hacérselas traducir) al latín, y sólo después se dispuso a escribir la mayoría de sus obras más técnicas o eruditas directamente en el idioma internacional, la ausencia de cualquier cosa que sugiera que ninguno de los otros tres tratados jamás existiera en una versión catalana también parece apoyar la tesis de que el *Liber Principiorum Medicinæ* fuese una obra anterior a ellos; pero este argumento sólo tiene fuerza, desde luego, con respecto a la versión catalana.<sup>5</sup> Quizás la existencia de esta versión pueda proporcionarnos la solución para casi todas nuestras dificultades: si la versión catalana fuese anterior a todos los cuatro libros de principios escritos en latín, sería bien comprensible que se hicieran alusiones a dicha obra médica (nombrándola, sin embargo, bajo su título latino) en dos de los otros tratados antes de que la versión latina hubiera sido compuesta.

Considerándolos colectivamente, desde luego, se puede afirmar con seguridad que todos los cuatro *Libri Principiorum* pertenecen a la época de la primera fase del desarrollo del Arte posterior a la composición de su versión original, el *Ars Compendiosa*: obra a la cual todos ellos hacen alusión sin que ella se refiera a ninguno de ellos.<sup>6</sup> Considerados colectivamente, parecen tener un doble interés para el historiador del lulismo. Por un lado, constituyen la primera aplicación sistemática de los procedimientos combinatorios propios del Arte a las cuatro materias más importantes en el campo de los estudios superiores durante el medioevo. Por otro lado, son importantes por la luz que pudieran derramar sobre los orígenes del Arte mismo.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Inédito: manuscrito en la Bibl. Ambrosiana (Milano), MS I 117 Sup., ff. 128-80.

<sup>5</sup> No han sido estudiadas todavía las relaciones entre el texto del *Liber Principiorum Medicinæ* (publicado por Salzinger) y el texto catalán inédito de los *Començaments de medicina*.

<sup>6</sup> El texto publicado del *Ars Compendiosa Inveniendi Veritatem* hace una alusión, sin embargo, al *Ars Universalis*, lo cual no quiere decir (naturalmente) que, cuando aquélla fue compuesta originalmente, ya contenía dicha alusión, ni (por lo tanto) que Ramon Llull y había previsto la necesidad de escribir esta segunda obra.

<sup>7</sup> La cuestión de los orígenes y antecedentes del Arte está examinada muy a fondo, pero desde un punto de vista bastante distinto, en la obra fundamental del P. Platzek (v.n.1 *supra*). Para nuestras diferencias, v. su segundo tomo: Band II, pp. 158\*-160\*.

Como es consabido, esta Arte era un intento de establecer una base racional aprovechable en la apologetica, tal como también lo era la *Summa contra Gentiles* de Santo Tomás de Aquino (terminada en 1264), muy pocos años antes de la iluminación de Ramón Llull). Ambas obras fueron compuestas principalmente para proporcionar materia apta para ser empleada en las disputas con los teólogos musulmanes, cuyo rechazo de los argumentos basados en las Escrituras, (el tipo de argumento que más se empleaba en las controversias con los teólogos judíos) estimuló la búsqueda de lo que el Beato —siguiendo en esto a San Anselmo— solía llamar *razones necesarias*. Ya es sabido hoy que sus *razones necesarias* eran más bien demostraciones de mayor o menor congruencia que no se podían rechazar sin negar principios que entonces se podían tomar por firmes; pero el término mismo probablemente contribuyó casi tanto a su reputación errónea de racionalista empedernido como la aparentemente mecánica inevitabilidad de los procedimientos combinatorios de su Arte. Su empleo de técnicas semi-mecánicas, a base de notación simbólica y figuras giratorias, le ha valido que se clasifique a su Arte entre los antecedentes de las máquinas lógicas y las computadoras a la vez que de la lógica simbólica (aunque de hecho ésta es de una naturaleza completamente distinta de la de la notación del Arte), y la presencia de técnicas de esta índole en los cuatro *Libri Principiorum* —aunque en forma simplificada— es la característica que los liga más patentemente a su sistema general. Pero hasta en el Arte mismo, tales aspectos son puramente auxiliares —métodos a fin de cuentas muy sencillos para acelerar la realización de sus operaciones combinatorias—, y su presencia en ella no debería jamás cegarnos a su naturaleza fundamental de modo de verificar o inquirir por referir todo aspecto de la verdad sistemáticamente al ejemplar divino.

Fundamentalmente, el Arte funciona por relacionar todo campo del conocimiento humano (incluso el religioso) directamente a la manifestación de los atributos divinos en el universo, y luego argüir *per analogiam* al ir subiendo y bajando por los diversos escalones de la *scala creaturarum*.<sup>8</sup> No podría hacer esto si no fuera que Ramón Llull podía presuponer, como punto de partida axiomático para su argumentación, tanto la visión monoteísta de la divinidad compartida por cristianos, musulmanes y judíos como su común aceptación de una cosmovisión ejemplarista de naturaleza neo-platónica.<sup>9</sup> Sus presuposiciones teológicas quedan formuladas adecuadamente en el

<sup>8</sup> Véase lo referente a esta visión del cosmos en A.O. Lovejoy, *The Great Chain of Being* (1950) y Leo Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony* (1963).

<sup>9</sup> Véase R.D.F. PRING-MILL, *El Microcosmos Lullia* (Editorial Moll, Palma de Mallorca; y The Dolphin Book Co. Ltd., Oxford, 1961), especialmente los capítulos III, IV y IX. La obra del P. Platzek (v.n.1), escrita en alemán, va mucho más al fondo de mi opúsculo, el cual no es más que una obrita de divulgación.

*Liber Principiorum Theologiae*, y sus ideas metafísicas fundamentales (desligadas en lo posible de su infraestructura teológica) constituyen los principios básicos del *Liber Principiorum Philosophiae*. Como se ha dicho más arriba, la intención primordial del Arte era la de procurar la conversión de los infieles, y el Beato la empleó en el campo de la apologética para sacar conclusiones específicamente cristianas referentes a la Santísima Trinidad y a la Encarnación de Nuestro Señor, de puntos de vista aceptados (o por lo menos aceptables por la mayoría de sus adversarios con respecto a la naturaleza activa de los atributos divinos, en cuanto éstos son cognoscibles al hombre por sus reflejos en la estructura de la creación. Hasta cuando se está presentando el Arte como *ars generalis*, es de notar que las partes de una obra dedicadas a ejemplificar su operación habitualmente incluyen aplicaciones de ella a aquellas áreas de la fe cristiana que menos aceptables eran a los musulmanes y judíos, y en particular a los dogmas de la Trinidad y de la Encarnación, los cuales solían ser los puntos más vehementemente discutidos en cualquier disputa entre teólogos de las distintas religiones "reveladas".

Aunque las figuras combinatorias y la notación simbólica no tengan mucho que ver con la discusión de los principios fundamentales sobre los cuales está construída el Arte, son indudablemente el aspecto de ésta que más patentemente se destaca en los cuatro *Libri Principiorum* que la ejemplifican. No será fuera de lugar, por lo tanto, decir un poco más acerca de la estructura y los procedimientos de la combinatoria del Arte en sí, si hemos de poder comprender la naturaleza precisa de las relaciones entre ésta y nuestros cuatro libros de principios. Un análisis escueto de sus maneras de proceder puede tener, además, cierta utilidad más general, ya que muchos lectores de las obras lulianas siguen confusos con respecto al funcionamiento y metodología del Arte, las cuales influyen sobre tantos aspectos de muchos otros libros suyos de lectura más frecuente que los *Libri Principiorum*. Permítanseme, por lo tanto, los siguientes resúmenes de la combinatoria luliana en general.

Fundamentalmente, el Arte está construída a base de dos tipos de principios muy distintos, expresados en forma visible en sus dos figuras básicas: la Figura A y la Figura T. La primera serie de principios es la de los atributos divinos, de los cuales hay dieciséis en todas las versiones del Arte anteriores al *Ars Inventiva Veritatis* (No. 55, 1289-1290), señalados por las letras B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q y R para los fines de la combinatoria, y agrupados en la primera de aquellas dos figuras: la Figura A, "quae est imperatrix et domina omnium figurarum" (según el rótulo que lleva en el *Ars Compendiosa*), dibujada en el color azul. La segunda serie es la de los principios subordinados, agrupados para constituir cinco triángulos de distintos colores en el centro de la Figura T. El primero de estos triángulos (el *triangulus lividus*, dibujado en azul) queda constituido por los tres

campos de operación investigables por el Arte (*Deus, creatura y operatio*, letrados B, C y D respectivamente), y el último (el *triangulus niger*) es el ternario de juicios posibles (*affirmatio, dubitatio y negatio*, letrados O, P y Q).

Mucho más importantes, tanto con respecto al funcionamiento de los *Libri Principiorum* como para el futuro desarrollo del Arte mismo, eran los otros tres triángulos, constituídos por tres ternarios de principios de relación mediante los cuales todas las cosas estaban ligadas a las Dignidades que reflejaban, a la vez que entre sí: el *triangulus viridis* de la *differentia* (E), *concordantia* (F) y *contrarietas* (G); el *triangulus rubeus* del *principium* (H), *medium* (I) y *finis* (K); y el *triangulus croceus* de la *majoritas* (L), *aequalitas* (M) y *minoritas* (N). Al ser sometida a su revisión más radical, en el *Ars Inventiva Veritatis*, el Arte sufrió cambios muy importantes en sus dos figuras básicas: esta Figura T quedó reducida a estos tres triángulos de principios relativos (denotados, ahora, por los tres ternarios de letras BCD, EFG y HIK), mientras la serie primitiva de las dieciséis Dignidades también quedó reducida a una serie de nueve principios (llamados, ahora, principios absolutos y letrados BCDEFGHIK).<sup>10</sup> Pero aún antes de esta simplificación, desde luego, es evidente que los principios de relación que formaban los triángulos verde, rojo y amarillo eran distintos por naturaleza tanto del ternario de materias como de aquel de los tres juicios, y siempre habíanse empleado muy de otra manera: a saber, como principios operacionales que debían de “introducirse” en la materia que se investigaba, como instrumento para abrirse camino y explorarla a fondo. Aunque el *Liber Principiorum Medicinae* pertenece a la época de las Artes con Figuras T quincecimales, p.e., sólo emplea estos tres de sus triángulos, representándolos en su “árbol” simbólico y esquemático (el cual se habrá de estudiar a fondo más abajo) como tres ramas cada una de las cuales luce su ternario de principios como “flores” del color correspondiente.

Las restantes letras simbólicas que se emplean en el *Ars Compendiosa* son S, V, X, Y y Z (o sea: todas las restantes letras del alfabeto —ya que no se diferenciaba ni entre I y J ni entre U y V—, aunque Ramon Llull no hable de *alfabeto* en su Arte antes del *Art demonstrativa*, en la cual la lista de las veintitrés letras empleadas queda antepuesta al texto con una explicación precisa de su sentido<sup>11</sup>). De estas cinco, la Y y la Z simbolizan la verdad

<sup>10</sup> A pesar de otras variaciones, estas dos series de nueve principios se mantuvieron sin más cambios en todas las versiones posteriores del Arte, y era en su forma ternaria (o sea su forma más patentemente trinitaria) que el Arte luliana fue conocida por los pensadores posteriores, la mayoría de los cuales la manejaban en su última versión: el *Ars Magna Generalis Ultima* (No. 146, 1308). En la mayoría de los casos, una referencia al *Ars Magna* alude a esta versión definitiva.

<sup>11</sup> El cual no es en todos respectos el mismo que en el *Ars Compendiosa*.

(*veritas*) y su contrario (*falsitas*) respectivamente. La S es la letra que denota la figura *spiritualis*, la cual tiene que ver con las tres potencias del alma *memoria*, *intellectus* y *voluntas*, las cuales el *artista* que maneja el Arte tiene que emplear en su búsqueda de la verdad. La V designa una figura referente a vicios y virtudes, mientras la X es la letra que denota una *figura oppositorum sive praedestinationis* (cuatro de cuyos dieciséis principios constituyentes pasan a formar el cuaternario de términos de un *quadrangulus* empleado en el *Liber Principiorum Medicinae*). Ya se habrá notado en esta breve exposición que mientras cada una de las siete letras A, S, T, V, X, Y y Z tiene un solo significado (el cual se mantiene invariable, además, no solamente en el *Ars Compendiosa* y el *Ars Universalis* sino también siempre que aparezca una de dichas letras en alguno de los libros de principios con la sola excepción del "*Liber Principiorum Medicinae*", v. *infra*), el significado de la serie de dieciséis letras de B a R varía según el contexto en el cual se la emplea: quince de ellas pueden emplearse para representar a los términos que se manejan en la Figura T, mientras todas las dieciséis se emplean para designar las "sedecim virtutes sive dignitates" de Dios (*Ars Univ.*, p. 9), como también para designar tres series de dieciséis términos más, correspondientes a las Figuras S, V y X (en el Arte mismo), volviendo a aparecer otra vez todavía en cada uno de nuestros cuatro *Libri Principiorum* para designar la serie de dieciséis principios que le corresponde como base y fundamento para el análisis de su propia materia. Gracias a la correspondencia numérica entre estas cuatro series de principios, dichos tratados quedan estructurados idénticamente en cuanto a su combinatoria básica, siguiendo un solo modelo que es a la vez la base numerológica de toda la combinatoria del Arte en sí en todas las versiones que precedieron a su reconstrucción radicalmente trinitaria en el *Ars Inventiva Veritatis*, unos quince años después de la composición de dichos cuatro libros de principios.

Con hablar de la base numérica de esta serie de dieciséis letras (aplicada en cuatro sentidos distintos dentro del Arte y en otros cuatro fuera de ella) ya hemos entrado en el terreno en que me parece (pero no al P. Platzek) que los cuatro *Libri Principiorum* contribuyen a iluminar la naturaleza del *Ars inveniendi veritatem* en sí. Estos cuatro tratados me llamaron la atención primero en 1956, cuando estaba intentando hallar qué razones pudiera haber tenido Ramon Llull al escoger el número de dieciséis para la serie primitiva de las Dignidades que se representan en la Figura A original.<sup>12</sup> Era evidente

<sup>12</sup> Véase "El número primitivo de las dignidades en el *Arte General*", *Estudios Lulianos*, I (1957) pp. 309-334 y II (1958) pp. 129-156. Reproducido (con la adición de una introducción, un epílogo e índices detallados) en una edición monográfica: *Ramón Llull y el número primitivo de las dignidades en el "Arte General"* (The Dolphin Book Co. Ltd., Oxford, 1963), pp. vi 68.

que tenía que haber una lista fija y constante de ellas para que la combinatoria del Arte pudiese aplicarse de una manera invariable y exhaustiva, pero no había ni en la naturaleza de dichos atributos divinos ni en ningún aspecto de la teología cristiana (aparte de la cuaternidad de las letras en el *tetragramaton* hebreo) ninguna razón aparente para escoger una serie cuaternaria, ni mucho menos para extenderla hasta el número bastante elevado de dieciséis (el cuatro elevado al cuadrado). Al tener la lista de las Dignidades ya fijada en dieciséis, entonces sí que me podrían explicar muy fácilmente todos los otros casos en que dicho número apareciera en las primeras obras del Beato por suponer que éste hubiera sentido el deseo de modelar cuantos aspectos de su sistema pudiera sobre el ejemplar numérico que se había atribuido al mismo creador divino en la Figura A. Y a primera vista parecería que las cuatro series de dieciséis principios que se hallan en nuestros *Libri Principiorum* tendrían que estar en esta posición dependiente con respecto a la serie básica y fundamental de las *virtutes sive dignitates*. Procedí a un examen meticoloso de todas las ocasiones en que el número dieciséis constaba en las obras de esta primera época, y pronto hallé que existía de hecho un contexto (pero solamente uno) en que la presencia de dicho número respondía a las necesidades de la misma materia en sí: a saber, la de la doctrina de los “grados elementales”, base de toda la medicina luliana, que encuentra su formulación más clara y sucinta (durante esta primera época de la carrera de Ramón como hombre de ciencias y *artista*) en la serie de principios del *Liber Principiorum Medicinae*. Pero para comprender cómo es esto, habrá que decir algunas palabras acerca de las ideas médicas de aquellos tiempos.

La medicina luliana se fundamentaba, como la de todos los demás teóricos de la materia en su siglo, en la doctrina tradicional de la fisiología humoral tal cual había sido heredada de la Antigüedad<sup>13</sup>: la teoría de los cuatro *humores*, correspondientes a los cuatro elementos (fuego, aire, agua y tierra) de que se componían todas las cosas materiales, con cada elemento y su humor correspondiente participando en dos de las cuatro cualidades primarias: *calor*, *siccitas*, *humiditas*, *frigiditas*. En cualquier complexión humoral (la mezcla de los humores característica de un individuo) uno de los humores sería el más fuerte y dominaría a los demás, determinando el temperamento psicológico y fisiológico de aquel individuo: temperamento en que el conflicto entre sus diversas partes se había resuelto estableciendo una jerarquía entre ellas que duraría hasta que algo interviniera para deshacer el delicado equilibrio entre las diversas fuerzas opuestas o complementarias. Al deshacerse dicho equilibrio, por cualquier razón, se enfermaba el individuo, y para restaurar su salud había que recrear en él su estado temperamental habitual,

<sup>13</sup> Véase R.D.F. PRING—MILL, op. cit. n.9, cap. V.

lo cual se conseguía las más de las veces mediante la administración de medicinas herbales cuya propia constitución natural podía compensar para las deficiencias (o corregir los excesos) que le habían hecho enfermar. Como se sabe, la base cuaternaria de todos los aspectos de este sistema se remonta a los pitagóricos, habiendo sido adoptado de ellos por Empédocles junto con su "definición de la salud como el equilibrio entre las distintas partes, y de la enfermedad como la desalteración de dicho equilibrio".<sup>14</sup>

Tanto en la salud como en la enfermedad, es evidente que el cálculo preciso de la fuerza relativa de los cuatro humores requería algún modo de medirlos y de comparar su intensidad, y de ahí vino la doctrina secundaria de la graduación. Tomando, como era muy natural, la estructura de la teoría básica como modelo, se supuso que pudiera haber cuatro distintos grados de intensidad en que podían manifestarse las partes constituyentes. Multiplicando cuatro por cuatro, nos encontramos con el número dieciséis como fundamento de toda la organización de la medicina correctiva a base de la graduación humoral, y (en efecto) la teoría de los grados constituye de por sí la *razón necesaria* de la presencia de este número en cualquier contexto médico o elemental. Por decirlo de otra manera: mientras es evidente que podemos decir que todo el sistema humoral era arbitrario de por sí, en cuanto hubiera sido aceptado junto con su extensión graduada no había manera de evitar el constante empleo del número dieciséis. Este sistema cuaternario de grados de intensidad no estaba presente en la teoría primitiva de los cuatro elementos, pero se remonta por lo menos hasta Galeno. Fue empleado con una sutileza y complejidad siempre crecientes por los grandes médicos árabes (v. art. et op.cit. n.12), y Ramon Llull lo aplica en una forma sobremanera complicada: p.e. las dieciséis letras de la serie básica del *Liber Principiorum Medicinae* no corresponden sencillamente a los cuatro grados de cada uno de los cuatro elementos o humores, sino a distintos compuestos elementales en que las cualidades primarias se hallan presentes en intensidad distinta. Llull se consideraba un gran innovador dentro de esta tradición humoralista, como es fácil colegir de lo que dice de la parte específicamente luliana del *Liber Principiorum Medicinae*, apellidándola "de novo inventa" y subrayando el gran valor del empleo de letras simbólicas para calcular la graduación de las medicinas, a

<sup>14</sup> R. KLIBANSKY, E. PANOFSKY y F. SAXL, *Saturn and Melancholy* (Nelson, London, 1964) p.9 ("definition of health as the equilibrium of the different parts, and of sickness as the disturbance of this equilibrium"). Esta obra notable proporciona no solamente una excelente exposición del fondo filosófico del sistema humoral, sino también una investigación a la vez genial y detallada de su supervivencia durante y después de la Edad Media (enfocada como estudio del desarrollo de la teoría sobre un solo temperamento —el melancólico— para investigar a fondo tanto los antecedentes ideológicos como los iconográficos del grabado "Melencolia I" de Dürero).

la vez que la importancia de establecer una serie de dieciséis plantas básicas correspondientes a las variantes fundamentales de las cuatro *complexiones*, como paradigma para toda la combinatoria medicinal:

“Unde ad demonstrandum praedictos Gradus oportet in generali Sedecim Simples Medicinas seu Herbas eligere, quarum quaelibet det significationem omnium aliarum herbarum sub eadem Complexione existentium; et oportet, ut quaelibet ipsarum medicinarum simplicium vel sedecim herbarum significetur et intelligatur per literam ei appropriatam et proportionatam pro distinctione, ad hoc, ut melius et brevius possint fieri demonstrationes per eas” (p.2).

Los antecedentes inmediatos del sistema luliano no han sido averiguados todavía (aunque parece probable que se hallen dentro de la tradición de la medicina árabe), pero lo que sí puede afirmarse sin duda alguna es que la base numérica de todos sus cálculos no fue solamente derivativa, sino el mismo modelo numérico que se aceptaba universalmente en el medioevo, como fundamento obvio y necesario para toda especie de medicina humoral graduada.

En vista de todo esto, ya me pareció en 1956 que su empleo del mismo número como base estructurante de su Arte se estaba empezando a explicar. Ya que no había ninguna razón inherente para que las Dignidades fuesen dieciséis y ni más ni menos, y ya que el contexto médico era el único en que dicho número parecía justificarse por la naturaleza misma de la materia en lugar de ser aparentemente arbitrario, empecé a estudiar la estructura y metodología del Arte a la luz de los aspectos numerológicos de las teorías que se presuponen en el *Liber Principiorum Medicinae* y textos parecidos. Inmediatamente, los aspectos elementales de la numerología luliana prestaron apoyo a la hipótesis —formulada unos tres años antes y a base de otras razones muy distintas por Miss Frances A. Yates<sup>15</sup>— de que debía de existir alguna conexión fundamental entre la combinatoria del Arte y los métodos combinatorios empleados a la vez en la medicina y en la astrología lulianas. Miss Yates había trabajado principalmente a base de escritos lulianos mucho más tardíos, analizando sus doctrinas astrológicas tal como las encontró en el *Tractatus Novus de Astronomia* (No. 85, 1297) y comparando esta obra directamente con las artes ternarias de la segunda época, en las cuales —desde luego— ya no podíase hallar ninguna correspondencia numérica con sus teorías elementales. A mí me pareció que la verdadera naturaleza de cualquier

<sup>15</sup> “The Art of Ramon Llull: An Approach to it through Lull’s Theory of the Elements”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, (XVII (1954) pp. 115–73 y láminas 8–20. Fue este estudio, lo que me inspiró la idea de iniciar mis investigaciones sobre este aspecto de las obras lulianas.

relación entre estas dos divisiones de su pensamiento sería más evidente si se estudiaran las obras de ámbas, correspondientes al período en que su sistema general y sus obras humorales y elementales compartían una misma base numérica, sobre todo ya que era fácil de constatar que toda versión cuaternaria del Arte contenía alguna figura específicamente elemental.<sup>16</sup> Estas figuras habían sido suprimidas cuando el Arte fue reconstruída sobre la base del número nueve, y, junto con ellas, todas las otras cosas que pudieran sugerir la existencia de alguna conexión elemental.

Esta hipótesis mía de que el número de las Dignidades en las versiones del Arte pertenecientes a su primera época pudiera ser consecuencia del hecho de que aquél mismo número era el fundamento de la teoría de los grados, fue rechazada por el P. Platzek, en 1960, a raíz de encontrarnos en Remagen con el propósito de dialogar sobre la naturaleza del Arte. Sugirió, al contrario, que el número de las Dignidades depende de la estructura cuaternaria de la Figura S, la cual se remonta de manera ostensible a una *taula* que se halla en una obra bien anterior al *Ars Compendiosa*: el gran *Libre de contemplació en Déu* (No. 2, 1271-1273; v.su Cap. 331). Investigando esto más a fondo, pude averiguar, primero, que tanto la Figura S del *Ars compendiosa* como su *taula* precedente del *Libre de contemplació* habían sido concebidas precisamente de tal manera que se pudiera imponer una estructura cuaternaria (con dieciséis subdivisiones) sobre el sistema evidentemente ternario y trinitario de las "potencias del alma" de la psicología agustiniana; y, segundo, que existían otras relaciones más en la psicología luliana entre la operación de las potencias y la doctrina de los humores, las cuales hacían más que probable que la imposición a primera vista arbitraria de una estruc-

<sup>16</sup> Hay que confesar, sin embargo, que tanto en el art. cit. en la n.12, como cuando lo revisé para su publicación como monografía (v. misma n.) tenía mi mirada puesta en la teoría de los grados elementales tal como se la representa gráficamente en las figuras del *Liber de Nova et Compendiosa Geometria* (No. 99, 1299) y del *Tractatus Novus de Astronomia* (No. 85, 1297), cuyos sistemas supuse ser idénticos como también los supuse idénticos al sistema empleado en obras tempranas como el *Liber Principiorum Medicinæ*. Desde entonces me he dado cuenta de por lo menos una diferencia muy importante: la notación alfabética del *Liber Principiorum Medicinæ* identifica las letras A, B, C y D con las cuatro cualidades primarias (como se verá después al describirse y exponer el *arbor principiorum et graduum medicinæ* que lo ilustra, v.fig.2), y no directamente con los elementos y humores —cada uno de los cuales combina dos de aquellas cualidades (con la una en intensidad algo mayor que la otra)— tal como en el sistema hallado por Miss Yates en los manuscritos del *Tractatus Novus de Astronomia*. No es ésta una ocasión apta para investigar las consecuencias de esta discrepancia, pero es evidente que hay lugar para que se escriba un estudio de la evolución de las teorías elementales del Beato, lo cual podría servir para aclarar más todavía la naturaleza precisa de las relaciones entre éstas y el Arte (como también, quizás, el distanciamiento entre las Artes de la segunda época y las obras médicas y astrológicas de aquellos años).

tura cuaternaria sobre la operación de las potencias obedeciera a un deseo de estructurar el sistema, en su totalidad, sobre el modelo de las combinaciones que creíanse visiblemente constatables en la estructura elemental del universo material y sensible.<sup>17</sup> En los años sucesivos, no he hallado razón para dudar más acerca de esta hipótesis, y el estudio más detenido de los cuatro *Libri Principiorum* no ha hecho sino convencerme más todavía de que no hay otra explicación posible para la imposición de una estructura cuaternaria a cuántos aspectos del Arte se prestaban a ello. En el caso de la Figura T, desde luego, nunca fue posible hacerlo: los conceptos que la integran, tanto en su forma primitiva como en la definitiva, son tan netamente ternarios, que cualquier modificación de su estructura imposibilitaría por completo las operaciones del Arte de que forma parte.

Consideraremos al final del presente artículo, algunas de las posibles razones por las cuales Ramon Llull pudo haber adoptado una base cuaternaria para el Arte primitiva; pero ahora hay que volver a los cuatro tratados cuyas relaciones con el Arte estoy examinando, para ver más detenidamente cómo se realizaban sus propias operaciones combinatorias. Y lo primero que hay que constatar es que la teoría luliana de los grados (la cual me parece responsable para todas las manifestaciones del número dieciséis en las obras del Beato, incluso en los otros tres *Libri Principiorum*) era en sí demasiado compleja para permitir una formulación tan sencilla como la que dio a las materias respectivas de los otros libros, hasta tal punto que tuvo que emplear una anotación alfabética algo distinta en el caso del *Liber Principiorum Medicinæ*. en efecto, emplea las letras A, B, C y D para designar las cuatro cualidades primarias, de modo que no puede empezar su serie de dieciséis letras con que representar las combinaciones humorales con la letra B (como lo hizo con las series de principios de los otros tres tratados y con todas las figuras de dieciséis subdivisiones en el Arte). Se vio obligado, por lo tanto, a sobrepasar el límite de la serie BCDEFGHIKLMNOPQR normal para obtener las dieciséis letras que necesitaba, y —desechando tanto la I como la X por temor de que su significado, como números romanos, pudiera causar confusión (V, *Lib. Princ. Med.*, p. 2)— incorporó la S, la T, la V y la Y a la serie fundamental, la cual consiste en los cuatro cuaternarios EFGH, KLMN,

---

<sup>17</sup> Véase R.D.F. PRING-MILL, "Ramón Llull y las tres potencias del alma" (ponencia dictada en el I Congreso Internacional de Lulismo, Formentor, 1961), *Estudios Lulianos*, XII (1968) pp. 101-130. Cuando aparezcan las *Actas* de dicho Congreso, contendrán no solamente los textos de dicha ponencia y los de la del P. Platzeck, sino el resumen del debate entre los dos ponentes sobre estos y otros puntos. Hay un breve resumen del estado de dicha discusión en 1963, dos años después del Congreso de Formentor, en el "Epílogo" a R.D.F. PRING-MILL, op.cit. n.12.

OPQR y STVY. En el *Liber Principiorum Medicinae*, por lo tanto, las letras S, T, V e Y tuvieron que perder el sentido que les corresponde tanto en los otros tres tratados como en el *Arte general*.

Para comprender las operaciones de los cuatro *Libri Principiorum*, hay que saber algo de los procedimientos fundamentales de la combinatoria lulliana con respecto a la manipulación y empleo de la notación simbólica y de las figuras inventadas por Ramon Llull para facilitar el uso de su *Arte*. En cierto sentido, pudiérase decir que el *Arte general* es un método bien sistemático para descubrir todos los predicados que puedan referirse a cualquier sujeto y todos los sujetos a los cuales pueda referirse cualquier predicado. Para conseguir esto, dentro del contexto de sus principios fundamentales, había que empezar por establecer todas las posibles combinaciones de cualquier aspecto de lo que se estaba investigando con cualquier otro de sus aspectos, como también con las Dignidades divinas de que dependían (los cuales estaban reflejados en la creación entera). Luego, el *artista* empieza a exponer y a investigar las relaciones implícitas en todas estas combinaciones mediante el empleo de aquellos tres triángulos —de distinto color— de principios relativos: *differentia* + *concordantia* + *contrarietas*, + *principium* + *medium* + *finis* y *majoritas* + *aequalitas* + *minoritas*. Esto hecho, ya podíase emplear la lógica formal de las escuelas para extraer las consecuencias implícitas en las distintas situaciones conceptuales que se habían establecido; pero la lógica era una cosa inferior al *Arte*, para Llull, porque no podía hacer más que investigar las relaciones entre las partes de proposiciones dadas, mientras su sistema podía servir para relacionar cualquier cosa directamente a la armadura metafísica de sus verdades eternas y evidentes: las divinas Dignidades.

Dada la serie de dieciséis Dignidades, las combinaciones se establecían mediante el empleo de los instrumentos mecánicos que habían de contribuir a la mala fama del Beato y de su *Arte*, o sea su *figura*. Estas eran de varios tipos, los dos que tienen mayor importancia dentro de nuestro contexto siendo: primero, figuras circulares alrededor de cuya circunferencia se hallan colocados todos los términos que se tenía que ir combinando; dentro de una determinada serie (con líneas rectas uniendo a todo punto con todos los demás), p.e. la Figura A; y, segundo, figuras tabulatorias en que las relaciones binarias simbolizadas por tales líneas rectas pueden ser colocadas metódica y exhaustivamente, llamadas *figuras secundae* porque presuponen una figura circular del otro tipo. En el *Ars Compendiosa* primitiva, la Figura V era la única figura circular que estaba acompañada por una de estas figuras secundarias tabulatorias; pero todas las figuras adicionales agregadas en el *Ars Universalis* eran de este segundo tipo. (Las figuras giratorias, con varios círculos concéntricos, son de la segunda época, y no hay necesidad para hablar de ellas en esta ocasión). En las figuras circulares, no solamente se representan los términos por sus letras sino que las palabras mismas aparecen colocadas

en torno a su circunferencia, mientras algunas de las tabulatorias colocan las palabras en sus múltiples *camarae* y otras solamente ponen en ellas los pares de letras que representan a las combinaciones binarias de términos. La *figura principiorum theologiae*, la *figura principiorum philosophiae* (v. fig. 1) y la *figura principiorum juris* (cada una de las cuales precede a su obra correspondiente en la Edición Maguntina) son básicamente de este segundo tipo, y en su forma alfabética: sencillas tabulaciones compartimentalizadas de las ciento veinte combinaciones binarias distintas que se pueden formar a base de las letras BCDEFGHIKLMNOPQR. En lugar de tener una figura circular como antecedente, estas tres figuras tienen una breve tábula en cuatro columnas arriba de la tabulación de pares de letras, dando la clave de sus significados, como puede verse en la siguiente muestra, la cual procede del *Liber Principiorum Philosophiae*:

B	Prima Causa.	F	Forma Universalis.	K	Appetitus.	O	Mixtio.
C	Motus.	G	Materia Prima.	L	Potentia.	P	Digestio.
D	Intelligentia.	H	Natura.	M	Habitus.	Q	Compositio.
E	Orbis.	I	Elementa.	N	Actus.	R	Alteratio.

  

BC	CD	DE	EF	FG	GH	HI	IK	KL	LM	MN	NO	OP	PQ	QR
BD	CE	DF	EG	FH	GI	HK	IL	KM	LN	MO	NP	OQ	PR	
BE	CF	DG	EH	FI	GK	HL	IM	KN	LO	MP	NQ	OR		
BF	CG	DH	EI	FK	GL	HM	IN	KO	LP	MQ	NR			
BG	CH	DI	EK	FL	GM	HN	IO	KP	LQ	MR				
BH	CI	DK	EL	FM	GN	HO	IP	KQ	LR					
BI	CK	DL	EM	FN	GO	HP	IQ	KR						
BK	OL	DM	EN	FO	GP	HQ	IR							
BL	CM	DN	EO	FP	GP	HR								
BM	CN	DO	EP	FQ	GR									
BN	CO	DP	EQ	FR										
BO	CP	DQ	ER											
BP	CQ	DR												
BQ	CR													
BR														

Fig. 1 : *Figura principiorum philosophiae* (Beati Raymundi Lulli Opera Omnia, I, Maguncia 1721 ; lámina T4L1P46).

Cada una de estas tres figuras está impresa en un color distinto: azul (el color de la Figura A que representa a las Dignidades divinas en el Arte) para la *figura principiorum theologiae*, rojo para la *figura principiorum philosophiae* y verde para la *figura principiorum juris* (colores que se perpetuaron en las versiones ligeramente distintas de estas tres figuras que fueron incorporadas en la tercera versión importante del arte: el *Art demonstrativa* en catalán, No. 21, 1275-1281).<sup>18</sup> En los *Libri Principiorum* las series de principios correspondientes a los tres tratados y a las tres figuras que acabo de comentar, son las siguientes:

PRINCIPIORUM THEOLOGIAE	PRINCIPIORUM PHILOSOPHIAE	PRINCIPIORUM JURIS
B = Divina Essentia.	Prima Causa.	Forma.
C = Dignitates.	Motus.	Materia.
D = Operatio.	Intelligentia.	Jus compositum.
E = Articuli.	Orbis.	Jus commune.
F = Praecepta.	Forma Universalis.	Jus speciale.
G = Sacramenta.	Materia Prima.	Jus naturale.
H = Virtus.	Natura.	Jus positivum.
I = Cognitio.	Elementa.	Jus canonicum.
K = Dilectio.	Appetitus.	Jus civile.
L = Simplicitas.	Potentia.	Jus consuetudinale.
M = Compositio.	Habitus.	Jus theoreticum.
N = Ordinatio.	Actus.	Jus practicum.
O = Suppositio.	Mixtio.	Jus nutritivum.
P = Expositio.	Digestio.	Jus comparativum.
Q = Prima Intentio.	Compositio.	Jus antiquum.
R = Secunda Intentio.	Alteratio.	Jus novum.

Como es fácil constatarlo, a base de la más breve consideración de estas tres series de principios, en todos los tres casos Ramon Llull ha tenido que hacer un esfuerzo evidente para conseguir una serie de ni más ni menos que dieciséis principios como base o fundamento para su aplicación del Arte a cada una de estas tres materias. O sea que en todos los tres casos el número resulta arbitrario: no nacido de la materia en sí, sino más bien impuesto desde fuera para conseguir la estructuración deseada.

<sup>18</sup> *Obres de Ramon Lull*, XVI (Palma de Mallorca, 1932). Las relaciones entre el texto catalán y la versión latina bastante más extensa (pub. *Beati Raymundi Lulli Opera Omnia*, III, Mainz, 1722) no han sido estudiadas todavía.

En el caso del *Liber Principiorum Medicinae*, desde luego, no es así. Y, a primera vista, además, no parece haber ninguna relación entre aquellas tres figuras tabulatorias tan áridamente geométricas y el nutrido Arbol simbólico que aparece al comienzo de la cuarta obra (v. fig. 2); pero en los textos de las otras tres, las *camarae* de que se componen sus figuras, están descritas repetidamente como *flores*, lo cual indica que el Beato también las consideraba como algo que hubiese brotado y crecido de manera orgánica de sus principios antecedentes, aunque su presentación visual en tales tabulaciones esquemáticas no ostente parentesco alguno con la forma de ninguna de las múltiples figuras de árboles simbólicos que se encuentran en las obras del Beato. No hay ninguna figura de árbol entre las muchas figuras del Arte misma, pero es una forma de representación empleada muy a menudo cuando quería presentar los diversos aspectos de una materia estructurizados de tal modo que formasen un solo sistema orgánico, con sus principios fundamentales vistos como raíces, de los cuales se yergue un tronco que se subdivide luego en ramas con hojas o con flores o con fruta. De hecho, las materias tratadas en todos los cuatro *Libri Principiorum* fueron expuestas luego en forma arbórea, cuando pasaron a formar parte del enciclopédico *Arbor Scientiae* (N<sup>o</sup>. 77, 1296), obra que abarca todo lo que el hombre puede saber de Dios, a la vez que todos los aspectos de la estructura universal (tanto lo macrocósmico como lo microcósmico, incluyendo la estructura orgánica de la sociedad) en su huertacillo de catorce *arbores* estructuralmente análogos. Pero el árbol que se emplea en el *Liber Principiorum Medicinae* es indudablemente bastante más complejo que ninguno de aquéllos, y excepcional por el hecho de que sus raíces constituyan una figura circular que también forma parte del sistema (v. fig. 2): contrasentido representacional atípico en las construcciones visuales lulianas. Esta figura circular es, también, ya de sí más complicada que las del tipo de la Figura A que se han comentado anteriormente. Y hay otro nivel más de complejidad estructural, en cuanto distintas palabras, letras y cifras aparecen en nada menos que cinco colores diferentes (azul, verde, rojo, amarillo y negro: tal como los cinco triángulos de la Figura T en su forma primitiva). Estos colores tienen una función diferenciativa importante (acompañada a veces por algún significado simbólico adicional), perdida en la siguiente reproducción monocroma, pero que se podrá aclarar fácilmente si se me permite una exposición algo más detenida de dicha figura: exposición que podrá servir, al mismo tiempo, para aclarar todos los puntos que me quedan por comentar en esta ocasión acerca de las ideas cardinales del *Liber Principiorum Medicinae* y de sus relaciones con los otros *Libri Principiorum* y el Arte general.



Llamado (como se puede ver en el medallón central de la figura circular inferior) *arbor principiorum et graduum medicinae*, este árbol simbólico tiene por raíces los cuatro humores nombrados en el exterior de los cinco anillos de su parte circular: *cholera* en rojo, *melancholia* en negro, *phlegma* en verde y *sanguis* en azul. Inmediatamente arriba de la palabra *cholera*, el árbol tal como consta en la lámina de la Edición Maguntina parece dividirse en un tronco central y dos brancas laterales simétricas; pero la descripción que el mismo autor nos da lo traduce como un árbol de dos ramas, la segunda de las cuales bifurca inmediatamente (o sea que lo que en la lámina parece ser un tronco central no es, de hecho, sino la primera parte de la segunda rama). Esta división inicial del árbol en dos mitades significa una distinción entre los principios tradicionales de la medicina occidental "secundum quod relatum est per antiquos Medicos, qui nos praecesserunt" (expuestos en la rama izquierda) y los principios nuevos del sistema propiamente luliano: su combinación peculiar del humoralismo graduado con la combinatoria artística, combinación cuya naturaleza podrá verse más a fondo cuando pasemos al examen más detallado de esta segunda rama.

En cuanto a la rama tradicional, ésta también sale (naturalmente) de las mismas raíces humorales cuaternarias, y tiene tres divisiones principales, distinguidas entre sí por sus colores. La que está más arriba de todas en la lámina (más distante de sus raíces, aunque se la llame la *pars prima*) tiene once divisiones, llamadas colectivamente *Res Naturales et Annexae*, con todas las palabras en tinta amarilla: de éstas, las *Res Naturales* constituyen un ramillete de siete flores ("scilicet *Elementa, Complexiones, Humores, Membra, Virtutes, Operationes et Spiritus*"), con otras cuatro de *Annexae* (*Aetates, Colores, Figurae y Differentia inter Masculum et Foeminam*). La sección central (o *secunda pars*) es la de las *Res Innaturales*, azul de color y seis en número: *Aër, Exercitium, Cibus et Potus, Somnus et Vigilia, Evacuatio et Repletio y Accidentia Animae* (tales como "*Gaudium, Ira, Tristitia, et similia*"). La tercera sección (la que aparece más cercana a sus raíces) es la de las *Res contra Naturam*, rojas, y que sólo tiene un ternario de flores: *Morbus, Causa Morbi, Accidens Morbi*. Los colores de estas tres divisiones no indican, desde luego, ninguna conexión especial entre ellas y los humores de colores correspondientes en las raíces, sino que solamente parecen tener el fin de diferenciar visiblemente entre las tres partes de la antigua medicina humoral común y corriente.

En la branca luliana bifurcada, en cambio, por lo menos algunos de los colores tienen un sentido más profundo, como se echa de ver al considerar su primera parte (la que aparece como un tronco central en la lámina maguntina). Esta consta de las cuatro cualidades primarias, cada una en un color distinto y acompañado por una letra mayúscula del mismo color. Sus colores son los mismos que los que se emplean para los cuatro humores en las raíces

del mismo árbol (como también para los elementos que les corresponde a éstas, en las figuras elementales pertenecientes a otras obras lulianas de la época: p.e. la pequeña figura elemental aneja a la Figura T del *Ars Universalis*). Ya que no existe correspondencia directa o ecuación entre las cualidades y los humores o elementos (cada humor o elemento manifestando dos de las cuatro cualidades simultáneamente), hay que guardarse contra cualquier interpretación demasiado sencilla y directa de las correspondencias de color que acabo de señalar. De hecho, lo que sucede es que en las combinaciones de cualidades correspondientes a cada humor o elemento siempre hay una cualidad que se manifiesta con mayor intensidad que la otra (una distinción muy importante en las doctrinas elementales de Ramon Llull, v. *art. et op. cit.* n. 12, pp. 319-320), y en este árbol Llull ha atribuído a cada humor en sus raíces el color que corresponde más arriba a la cualidad dominante de aquel mismo humor. Así el rojo se emplea arriba para *calor* y la letra A, y abajo para *cholera* (cuya *siccitas* queda vencida por su *calor*, tal como en su elemento correspondiente: el Fuego); el negro se emplea arriba para *siccitas* (B), y abajo para *melancholia* (cuya *frigiditas* queda vencida por su *siccitas*, tal cual ocurre en el elemento Tierra); el azul se emplea arriba para *humiditas* (C), y abajo para *sanguis* (cuyo *calor* queda vencido por su *humiditas*, como sucede en el Aire); mientras el verde se emplea arriba para designar la *frigiditas* (D), y abajo para la *phlegma* (cuya *humiditas* queda vencida —tal como ocurre en el Agua— por la cualidad *frigiditas*, que es la dominante).

Estos mismos colores se vuelven a emplear para denotar las cuatro cualidades en dos lugares más del árbol: primero, cuando cada uno de las letras A, B, C y D aparece un total de ocho veces más en los cuatro anillos combinatorios al centro de la figura circular de las raíces; y, segundo, dentro de las dieciséis flores que crecen de las cuatro cualidades básicas, todavía en la primera parte de la rama propiamente luliana. Estas flores van agrupadas en ramilletes de a cuatro, saliendo de las letras A, B, C y D respectivamente y representando cuatro distintos compuestos en que aquella cualidad es la dominante: EFGH de la A (todas letradas en rojo), KLMN de la B (en negro), OPQR de la C (en azul) y STVY de la D (en verde). Cada flor indica, además, el grado de intensidad que le corresponde a cada una de las cualidades que contiene por una cifra (1, 2, 3 ó 4) en el color de la cualidad que esta cifra representa. Pero no hay necesidad de ir enumerando el colorido de dichas cifras aquí, ya que esto se puede inferir muy sencillamente de la constitución de estos dieciséis compuestos graduados tal como queda resumido en el texto mismo de la obra:

"Supponimus enim, et dicimus, E. esse unam speciem simplicis medicinae, in qua sit A. in quarto Gradu, B. in tertio, C. in secundo, et D in primo.

Et supponimus, F esse aliam speciem simplicis medicinae, in qua sit A. in tertio, B. in secundo, D. in primo.

G. vero supponimus aliam speciem simplicis medicinae, in qua sit A. in secundo, B. in primo.

H. aliam, in qua sit A. in primo.

K. supponimus aliam speciem simplicis medicinae, in qua sit B. in quarto Gradu, D. in tertio, A. in secundo, C. in primo.

L. supponimus aliam speciem, in qua sit B. in tertio, D. in secundo, A. in primo.

M. esse aliam speciem, in qua sit B. in secundo, D. in primo.

N. esse aliam speciem, in qua sit B. in primo Gradu.

O. vero ponimus esse aliam speciem, in qua sit C. in quarto Gradu, A. in tertio, D. in secundo, B. vero in primo.

P. aliam speciem, in qua sit C. in tertio, A. in secundo, D. in primo.

Q. aliam speciem, in qua sit C. in secundo, A. in primo.

R. aliam speciem, in qua sit C. in primo.

S. aliam speciem, in qua D. sit in quarto, C. in tertio, B. in secundo, A. in primo.

T. aliam speciem, in qua sit D. in tertio, C. in secundo, B. in primo.

V. aliam speciem, in qua sit D. in secundo, C. in primo.

Y. aliam speciem, in qua sit D. in primo.

Per istas autem literas decurrit ista Ars, quibus ignoratis Ars minime potest intelligi." (pp. 2-3).

La segunda parte de la rama luliana se compone de un *Quadrangulus* y tres *Trianguli*, con aquél colocado entre éstos y las raíces del árbol. Según el texto, el *Quadrangulus*, cuyo nombre está en azul, pertenece a la *figura praedestinationis*, o sea la Figura X del Arte general de aquella época. Está constituido por cuatro principios los cuales pudieran describirse (de manera bastante general) como designando cuatro grados de la existencia, presentados en el árbol como las flores del cuadrángulo, y efectivamente entresacados de la serie de dieciséis términos que están dispuestos en torno a la circunferencia de la Figura X: *Perfectio* (aquí de azul, como la palabra *Quadrangulus*), *Esse* (en tinta roja), *Defectus* (en tinta verde) y *Privatio* (en tinta negra; en la Figura X, estos cuatro términos habían llevado las letras D, H, M y Q respectivamente, pero carecen de representación simbólica en este nuevo contexto médico. Más arriba de aquel *Quadrangulus*, en la representación del *arbor principiorum et graduum medicinae*, se hallan los tres *Trianguli* ya mencionados, los cuales son los tres triángulos operacionales de la Figura T. Cada uno constituye una rama menor en la lámina, con sus tres principios correspondientes representados como flores: sus nombres (tal como la pala-

bra *Triangulus* de la que crecen) están en tinta del color que les corresponde en la misma Figura T: verde para el primer triángulo (*Differentia, Concordantia, Contrarietas*), el cual aparece como el central en esta representación; rojo para el segundo (*Principium, Medium, Finis*), que aparece aquí con el inferior; y amarillo para el último (*Majoritas, Aequalitas, Minoritas*), en la punta de la branca.

Dada su complejidad sorprendente y atípica, se ha tenido que dedicar un espacio desproporcionado a la descripción de este *arbor principiorum et graduum medicinae*. Pero, de hecho, el tiempo que se ha dedicado a esto se justifica además por otra razón: lo que hemos tenido que decir de la estructuración de este árbol contribuye en gran manera a aclarar la actitud de Ramon Llull para con todas las cuatro materias que trata en sus *Libri Principiorum*. Tal como el Arte en sí no se veía como algo que reemplazaba a la lógica tradicional, sino como algo que iba más allá de la lógica (mejorándola y haciéndola más eficaz), del mismo modo todas las aplicaciones del Arte general a materias específicas estaban consideradas como adelantos en sus respectivos campos: algo que mejoraba e iba más allá de lo que Llull había heredado de sus predecesores, pero *sin invalidar los procedimientos y conocimientos heredados*. Así, en el campo médico, los principios antiguos representados en la rama izquierda del árbol siguen operantes en el contexto nuevo de la medicina luliana; pero Ramon creía que su versión meticulosa y sutilmente graduada del humorismo tradicional constituía un modo muchísimo más eficaz para calcular con precisión cómo se debiera proceder para restaurar el equilibrio temperamental de un enfermo, si los grados elementales se empleaban en conjunción con los procedimientos analíticos basados en la operación de aquellos tres triángulos pertenecientes a la metodología de su Arte general. En su versión de la medicina, los grados y los triángulos se convierten en los utensilios fundamentales: "sicut enim martellus et tenaculae sunt instrumenta in arte fabrili, ita Gradus et Trianguli sunt instrumenta Medicinae" (*Lib. Princ. Med.*, p. 4).

De modo parecido, cada uno de los otros *Libri Principiorum* empieza con una serie de ideas o principios todos ellos heredados, aunque no se presentaran anteriormente estructurados en tales series de dieciséis términos (ideas cuyas fuentes precisas todavía no se han investigado detenidamente en su conjunto); pero nuestro autor opina que su valor para la investigación del campo al cual corresponden aumenta sobremanera, si se les somete primero a un metódico y exhaustivo análisis combinatorio (análogo a los procedimientos de la combinatoria humoral graduada en el campo de la medicina) para luego descubrir y explorar las relaciones inherentes en las combinaciones resultantes por ir las aplicando aquellos tres triángulos. En los tratados sobre teología, filosofía y derecho, la definición —o redefinición— de los términos heredados ocupa una *pars prima* (precedida por un pequeño *incipit* y breve

prólogo) a la que sigue una segunda parte en que el autor considera metódicamente todas las ciento veinte combinaciones binarias de principios que están representados en la figura tabulatoria correspondiente, procediendo luego a la contestación de una serie de *quaestiones* típicas referentes a aquella materia. Y cada uno de aquellos tres tratados termina, después de las *quaestiones*, por reflejar de nuevo sobre sus principios fundamentales en una sección titulada *Regulis Principiorum*. En el *Liber Principiorum Medicinae*, en cambio, las complejidades de la materia vuelven a imponer una estructuración más compleja sobre el texto (tal como sobre la figura de aquél árbol): esta obra no está dividida en dos *partes* sino en diez *distinctiones*, las cuales abarcan nada menos que treinta y seis subdivisiones que se llaman *capita*.<sup>19</sup> Esta no es la ocasión apropiada, desde luego, para iniciar una consideración más detenida de su contenido, como tampoco de las doctrinas expuestas en los demás tratados de este cuaternario temprano de aplicaciones del Arte general a distintas materias particulares: aplicaciones del tipo que después se llamarían, ellas mismas, *artes*, pero artes específicas, no generales.

Para concluir esta serie de reflexiones sobre la relación entre el Arte y los *Libri Principiorum*, me toca cumplir con lo prometido e insistir un poco más sobre lo que ya llevo dicho (aquí y en otras partes, v.n. 12) acerca de la probabilidad —según la veo yo— de que la imposición de una estructura cuaternaria sobre las Artes generales de la primera época fuese debida a la influencia de la teoría elemental de Ramón Llull. Lo importante del caso no es tanto el averiguar si la imposición fue hecha directamente o como consecuencia de la previa cuaternización de las operaciones del alma en el *Libre de contemplació*, sino saber si las doctrinas sobre los cuatro elementos materiales le pudieron haber proporcionado de hecho el modelo que hubo de emplear para estructurar un Arte aplicable a otras materias inmateriales y más altas. Aquí hay que tener en cuenta dos cosas: por un lado, el hecho de que procedimientos combinatorios de esta índole estaban aceptados como eficaces con respecto a los elementos y humores (en los campos relacionados de las ciencias naturales, la astrología y la patología humoral) por sabios tanto cristianos como musulmanes y judíos; y, por el otro, que la cosmovisión ejemplarista daba por sentado la existencia de una relación analógica entre todos los escalones de la *scala creaturarum* (ya que todos eran los reflejos de un solo ejemplar). Si recordamos, además, que el objeto del Arte era el de proporcionar un sistema de argumentación (aplicable a cualquier materia) que sería igualmente aceptable a los sabios de estas tres religiones, entonces sí que parece probable que Ramon Llull pudiera haber construido la combinatoria de su Arte siguiendo el modelo de las operaciones de la naturaleza

<sup>19</sup> La *Glossa Discipuli* al final del *Liber Principiorum Medicinae* es de Salzinger.

misma, precisamente porque la analogía de las operaciones elementales parecería proporcionarle una base científica aceptable a todos, en que fundamentar su argumentación acerca de los niveles superiores de la creación, y hasta en el campo de la teología misma.

La reconocimiento de que el modelo de la combinatoria elemental pudiera servir como base para un *ars inveniendi veritatem* general hasta pudiera haber sido de lo esencial de su visión en el Monte de Randa, el cual le proporcionó el orden y la forma en que pudiera componer aquellos anhelados libros "contra los errores de los infieles".<sup>20</sup> Lo esencial de aquella iluminación no puede haber sido la doctrina de las Dignidades, p.e., porque sabemos que ya la tenía elaborado mucho antes, sino que tiene que haber tenido alguna relación con el ver de repente algún modo en que se podía emplear esta doctrina como base y fundamento de un *ars inveniendi veritatem* práctico y eficaz: lo que le vino a la mente con toda la fuerza de una revelación (y que él tuvo siempre por una iluminación divina) pudiera muy bien haber sido la idea de que los métodos científicos de su tiempo pudieran aplicarse *per analogiam* hasta a Dios, con sólo estructurar su doctrina ejemplarista de las Dignidades sobre el mismo modelo cuaternario. Como había de escribir pocos años después en el *Liber exponens Figuram Elementalem Artis Demonstrativae* (No. 31, 1275-1281):

"Elementa sunt quatuor principia rerum naturalium . . . : ut autem de ipsis et de operationibus eorum in corporibus physicis habeamus notitiam, per quam possimus *proprie* vel etiam *metaphorice* respondere ad factas quaestiones, sunt figurata" (p.1);

y, efectivamente, tales figuras elementales (que no son siempre las mismas) forman una parte integral de todas las versiones del Arte general de la primera época, aunque todos estos aspectos elementales fueron descartados después cuando las Dignidades fueron reducidas de dieciséis a nueve (y todo lo restante fue recompuesto sobre una base ternaria y trinitaria) en el *Ars Inventiva Veritatis*, por allá del 1289.

Otro apoyo para mi teoría es la frecuencia con que aparecen analogías directas con la operación de los elementos (aducidas aparentemente con fuerza probativa) cuando Ramon Llull está hablando de materias totalmente distintas, y la siguiente contestación a una *questio* en el *Liber Principiorum Juris* parece corroborar la idea de que los argumentos analógicos (o, como los llama el Beato, *metafóricos*) tenían para él una función que sobrepasaba los límites de meras ilustraciones o ejemplos:

"*Solutio*. Per metaphoram, per quam solvitur supra dicta quaestio (i.e. la precedente a la que aquí se está contestando), etiam potest solvi

<sup>20</sup> Véase *Vida coetània*, ed. FRANCESC DE B. MOLL (Palma de Mallorca, 1933) p.

haec quaestio et plures similes huic, cum in hac arte una solutio possit esse principium ad solvendum quam plurimas quaestiones” (p.29)

Pudiérase creer que Llull sólo quería decir con esto que todas las preguntas de cierto tipo podían ser contestadas a la luz de un solo ejemplo paradigmático (tomado del campo al cual se le había de aplicar), pero hay una aseveración más explícita todavía en el *Liber Principiorum Medicinae* que me parece poner fuera de toda duda el empleo luliano de las combinaciones elementales como el paradigma básico para solucionar problemas en campos bien distintós.

Mientras no hay ningún lugar ni en el *Liber Principiorum Theologiae*, ni en el *Liber Principiorum Philosophiae*, ni en el *Liber Principiorum Juris* en que se nos sugiera argüir por analogía de cualquiera de estos campos a cualquier otro, en el *Liber Principiorum Medicinae* se nos dice de manera categórica:

“est in hac Arte Metaphora, ut per hoc, quod secundum Gradus et Triangulos et alias Distinctiones in hac Arte dictum est, possint eam intelligi ea, quae de aliis scientiis existunt, sicut de Theologia, Jure et Philosophia naturalis et aliis, per quas intellectus exaltatur in intelligendo” (p.5, cit, en Yates, art. cit. n.15, p.130).

La mención de los grados en aquél pasaje muestra claramente que la frase *hac Arte* se refiere netamente al arte de la *combinatoria elemental y humoral*, y no solamente al Arte luliano en general. Y aquél capítulo termina así:

“Unde de gradu in gradum, de exemplo in exemplum, et de uno principio in aliud possem prolixè loqui de Metaphora, de qua in sua Distinctione (i.e. Dist.X, pp. 39—47, q.v.) prolixè discurremus: unde virtus hujus Artis per Metaphoram maxime decurrit; et hoc ideo, quia Elementa et Scientiae universales sua secreta et suas operationes intellectui abscondunt et revelant valde subtiliter; propter quam obscuritatem oportet, quod exaltetur intellectus ad intelligendum metaphoricè, ut ei predicta secreta revelentur, et ut homo per elevatum intellectum sciat facere et solvere quaestiones” (p.6).

ROBERT D. F. PRING-MILL  
Saint Catherine's College  
Oxford.