

Un capítol en l'ús de l'al·legoria en Ramon Llull: exegesi del capítol 354 del *Llibre de contemplació**

Josep Enric Rubio

Universitat de València

1. La significació com a hermenèutica

L'obra escrita de Ramon Llull és immensa en quantitat i en varietat de formes i de temes. S'ha remarcat, en efecte, la multiplicitat de formes en l'obra lul·liana com un dels aspectes que afavoreix l'objectiu últim de l'autor: la persuasió.¹ Orientades sempre cap a aquest objectiu, Llull assaja diverses *estratègies* comunicatives. Probablement l'obra en què es percep amb major contundència l'esforç gairebé titànic per trobar una forma adient de transmissió clara i efectiva del missatge doctrinal siga el *Llibre de contemplació*. En certa manera, podem considerar aquest text sense parió en la resta de la producció lul·liana (i, encara, en la història de les lletres catalanes) com el banc de proves en el qual l'impuls missional lul·lià investiga les possibilitats comunicatives de diverses formes expressives apropiades al contingut que vol transmetre de manera convincent. Algunes seran desenvolupades i explotades plenament en textos posteriors; altres no tornaran a aparèixer.

La clau de volta d'aquestes provatures és la reflexió a propòsit de les complexes relacions establertes entre les dimensions *sensual* i *intel·lectual* de l'ho-

* Aquest treball s'inscriu en el marc del Projecte HUM 2005-06110-C02-01/FILO del ministeri espanyol d'educació i ciència.

¹ «Hem de comprendre que Llull estava primordialment i per ventura únicament interessat en la *persuasió*, i això a tots els nivells intel·lectuals i socials. Aquest interès explica la multiplicitat de formes que empra». A. Bonner, «El pensament de Ramon Llull», *OS I*, 56.

me i de la creació. El cor del llibre és la contemplació de Déu, i a aquest nucli s'arriba a través del bastiment de diverses *arts* o mètodes de contemplar. Contemplar implica, primer de tot, percebre intel·lectualment a partir dels vestigis sensorials. L'art de contemplació ha de tenir doncs en compte la manera apropiada d'interpretar aqueixes relacions entre sensualitats i intel·lectualitats, unes relacions que responen a l'ordre diví providencial de la creació. Copsar aquest ordre és la porta d'accés a la contemplació en Déu.

Al capdavant, en el *Llibre de contemplació*, l'esforç per trobar la forma expressiva apropiada es redueix a un problema metalingüístic. Si l'art de contemplació té en compte els significats intel·lectuals de les sensualitats, tant aquests significats com el procés (el mètode) que permet extreure'ls d'aquelles han de ser exposats d'alguna manera: mitjançant un suport sensorial (la lletra escrita o la paraula pronunciada; un discurs, en definitiva, sensorial), carregat, ell també, de tot de significacions intel·lectuals. Quin és el suport discursiu sensorial més apropiat per a expressar el mètode intel·lectual de la contemplació? Heus ací el problema.

El capítol 155 del *Llibre de contemplació* planteja la qüestió en termes de concordança i de contrarietat entre paraula i enteniment: «Com home cogita en les concordances e en les contrarietats qui són enfre enteniment e paraula».² Les premisses són clares: 1- Les paraules són de natura sensorial i l'enteniment és de natura intel·lectual; 2- el segon és llavors més noble que les primeres; 3- així doncs, quan les paraules segueixen (se subordinen a) l'enteniment, el signifiquen, però quan es deslliuren de la seua tutela, donen falses significacions; 4- l'home pot adquirir enteniment de les coses significades per les paraules si sap destriar els seus significats, que són dobles: literals i espirituals.

De manera que les «diccions sensorials», les paraules, tenen un sentit sensorial (literal) i un altre intel·lectual (espiritual). La «significació» com a procés hermenèutic és possible gràcies a aquesta doble consideració. Darrere de la lletra s'amaga el «ver seny», els significats espirituals intel·lectuals. Els errats, els infidels, desconeixen com extreure el sentit de la lletra, es queden en les significacions purament sensorials. L'exposició espiritual, però, no és una tasca fàcil. Allò més senzill, però menys productiu, és quedar-se en els significats literals del discurs. El camí que mena a la veritat és ple d'obstacles: només el que porta a l'error és pla i sense riscs. «On en l'exposició espiritual se contrasten pus fort paraula e enteniment que en la literal, per ço car paraula no basta a significar tan

² OE II, 447-449.

bé les coses intel·lectuals com fa les sensuals». ³ L'art de contemplació no es pot deslligar d'una art d'exposar els textos, d'una art de la significació.

La teologia bíblica ofereix a Ramon Llull una tradició hermenèutica ben assentada en el panorama cultural medieval. Són quatre els sentits codificats per aquesta tradició en l'exposició de la Sagrada Escriptura: literal, moral, al·legòric-cristològic i anagògic-escatològic. Però en Llull no es tracta d'expondre la *Sacra Pagina*, gairebé absent del seu univers de referències autònom, deslligat de les autoritats a l'ús (fins i tot de la més alta autoritat: la Bíblia). Es tracta d'exposar la seua pròpia art de contemplació, de sistematitzar de quina manera el lector ha d'accedir al sentit intel·lectual del discurs lul·lià: un discurs en contínua lluita amb ell mateix, en un esforç manifest per trobar el vehicle sensual més adient a l'expressió exacta de la intel·lectualitat amagada.

I així se'ns apareix de nou la multiplicitat de formes inherent al *Llibre de contemplació*, conseqüència d'aqueixa recerca del sentit a través de la recerca de la paraula que es deixa interpretar seguint un mètode que garanteix que la significació així aportada serà la recta; com la imatge en la superfície de l'espill dóna compte de l'objecte en ell reflectit, sempre i quan l'espill estiga ben fabricat. En cas contrari, la imatge es reflectirà distorsionada. Igualment, les significacions intel·lectuals aportades per les sensualitats poden ser distorsionades, malinterpretades, si l'enteniment no les rep adequadament. Ramon Llull prova diverses expressions o vehicles que puguen transmetre apropiadament, sense distorsions, el sentit intel·lectual del seu discurs. I aquesta diversitat també mostra, de pas, la capacitat d'adaptació a les circumstàncies del receptor, també múltiple, condicionat per diversos referents culturals que Llull intenta aprofitar i adaptar; en definitiva, mostra la ductilitat en l'estratègia.

2. L'al·legoria com a expressió del desplegament metafòric de l'art segons Salzinger

Un dels vehicles expressius presents al *Llibre de contemplació* és l'al·legoria, entesa com l'ús d'imatges i d'històries amb contingut simbòlic que cal desxifrar. Aquest recurs apareix amb una gran força plàstica cap al final de l'obra, en concret als capítols 352 a 356. Tots ells fan referència en el títol als sentits interpretatius de l'escriptura abans esmentats. Aquestes claus hermenèutiques

³ Ibid., 448 (§ 21).

s'hi apliquen a imatges expressives, sovint estranyes, que recorden les emprades per les tècniques de memòria artificial o *artes memoriae* pròpies de la retòrica clàssica però vinculades en la cultura medieval al discurs moral;⁴ s'hi apliquen també a narracions en les quals Lull dóna eixida a la seua capacitat ficcional en la construcció de contes o rondalles amb una alta densitat simbòlica.

És el cas de la història narrada al capítol 354, «Com hom adorant e contemplant son Déu gloriós per moral e al·legoria e anigogia intel·ligència, entel·lectueja lo contrast qui és enfre'l cors e l'ànima».⁵ El tema és, en efecte, el combat entre el cos i l'ànima narrat en clau al·legòrica a través d'un conte protagonitzat per tres donzelles, un animal amb dos caps, set reines i set bèsties que es mouen amunt i avall per unes escales col·locades en els caps de l'animal, i dues estranyes feres de dos colors cadascuna. La imageria simbòlica d'animals bicèfals i altres bèsties fantàstiques ens fa recordar escenes semblants en el llibre de l'Apocalipsi, escenes i imatges pictòricament representades en els manuscrits dels Beats.⁶ Cada detall té el seu sentit amagat que cal desxifrar. La història, que s'identifica amb el sentit literal o historial, té altres sentits intel·lectuals als quals cal accedir a partir d'aquest. És, novament, l'ascens ordenat de les sensualitats a les intel·lectualitats, clau de la contemplació lul·liana.

Que Lull opte ací per unes imatges i històries al·legòriques no deixa de tenir el seu interès. Precisament, l'alta densitat simbòlica del capítol 354 del *Llibre de contemplació* va portar un bon coneixedor de l'obra de Lull, Ju Salzinger, a afirmar que en ell es troba, ni més ni menys, la clau interpretativa de tots els secrets de l'Art. Qui siga capaç d'interpretar aquest capítol tindrà accés a la revelació dels misteris de tot el sistema lul·lià. Potser Salzinger exagera una mica, però no seria sobrer mirar d'esbrinar els motius que el porten a fer aquesta afirmació. És en el pròleg de la *Revelatio secretorum Artis*, text introductorí a l'edició de les *Opera omnia* de Lull, on l'editor alemany llença la idea. La

⁴ Vegeu J. E. Rubio, «Una incursió lul·liana en l'*ars memoriae* clàssica al *Llibre de contemplació en Déu*», *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes – Palma (Mallorca) 8-12 de setembre de 1997*, (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998), pp. 61-72.

⁵ OE II, 1191-1195.

⁶ Com sempre en Lull, és difícil establir una font precisa; la seua capacitat d'adaptació i de reelaboració de materials de la tradició narrativa provinents de fonts d'allò més variades fa que pugam parlar, si de cas, d'un univers de referències inconcretas que podríem considerar, hipotèticament, en el rerefons del producte lul·lià final. Les diverses hipòtesis al voltant dels materials possibles no són doncs excel·lents entre si. En aquest cas, Lola Badia troba ressons, suggeriments inconcretas, que podrien connectar les imatges d'aquests capítols del *Llibre de contemplació* amb les que apareixen a un dels deu contes del *Barlaam i Josafat*: «L'Unicorni». Veg. Lola Badia, «La novel·la espiritual de Barlaam i Josafat en el rerefons de la literatura lul·liana», dins *id.*, *Teoria i pràctica de la literatura en Ramon Llull*, (Barcelona: Quaderns Crema, 1992), pp. 97-119 (pp. 116-117).

Revelatio és un text original, en el qual l'autor mostra el seu coneixement de l'obra de Lull a través de la cita de fragments escollits de diverses obres del mestre, tant autèntiques com apòcrifes. Precisament, una de les constants en la *Revelatio* és la justificació de l'autenticitat lul·liana dels apòcrifs alquímics, que Salzinger inclou en el projecte editorial, malgrat les crítiques rebudes. Per respondre a aquestes crítiques empra un muntatge narratiu en l'inici de la *Revelatio* de sabor molt lul·lià: amb un evident paral·lelisme amb l'inici de la *Vita coaetanea*, fa que el mestre Ramon Lull se li aparega amb un gran llibre a les mans, tancat amb set segells. El mestre ofereix el llibre al deixeble i li demana que llegeixca la pàgina per on l'ha obert. El que llegeix Salzinger és el capítol 354 del *Llibre de contemplació*.

Tot contribueix a crear la imatge de misteri, de secret, i de revelació del misteri. El llibre tancat amb set segells és una referència de l'Apocalipsi, text farcit de misteriosos sentits amagats que cal obrir i desvetllar. Com el capítol del *Llibre de contemplació*. Com l'Art lul·liana. Tota la *Revelatio* és un diàleg entre mestre i deixeble a través del qual el primer ofereix al segon les claus que permeten resoldre els enigmes de l'Art, unes claus que es troben a la narració llegida per Salzinger. Obrir els set segells és accedir als misteris del septenari, una altra de les constants de la *Revelatio*. Que el número set siga un dels eixos estructurals de la narració del capítol 354 deu contribuir, sens dubte, a atorgar-li en la ment de Salzinger un paper tan especial. Com també el fet que siga ple d'imatges al·legòriques que poden interpretar-se de diverses maneres, és a dir, que amaguen diversos secrets. Inclòs el de la transmutació dels metalls. A la pregunta del deixeble si el *Llibre de contemplació*, obra lul·liana sense cap dubte, conté també l'Art d'adquirir riqueses, el mestre respon afirmativament. Cap autoritat millor per demostrar l'autenticitat de les obres alquímiques que la del mateix Lull, que s'autocita fent servir un passatge del capítol final del *Llibre de contemplació*.¹

¹ «Disc.: quia tanta mihi fuit controversia cum quibusdam tuorum Discipulorum et aliorum Scriptorum, qui negant, te docuisse Artem comparandi divitias, quaeso, tu litem nostram dirimas, estne talis Ars forsan etiam in hoc Libro [sc. in *Llibre de contemplació*] contenta? nam cum hic Liber sit tuus sine ulla ambiguitate, uno icu tota quaestio esset decisa. Mag.: quinimo Fili, qui supremum gradum in scala fabricavit, infimum non omiserit, nisi voluisset scalam imperfectam relinquere: it ideo sis certus, que aquest *Libre es bo à crexer è à multiplicar la Honor de la sancta Esgleya de Roma, el Poder e la Riquea daquella; la qual multiplicatio de Honor è de Riquea è de Poder esta en la forma potencial, NB, a la actualitat de la qual es aquest Libre aparellament è endresament, ab que la bonea daquest Libre sia membrada è entesa è amada: Vol. cont. dicto eap. 366».*

Salzinger, *Revelatio Secretorum Artis*, MOG I, vi, 5 (257). L'argumentació és clara: si el *Llibre de contemplació* conté totes les aplicacions de l'Art de Lull, i entre les seues utilitats l'autor explicita la de «multiplicar la riquesa de l'Església», és que conté també una aplicació de l'Art per fabricar riquesa material; sempre que aquesta, és clar, estiga orientada a la primera

La *Metàfora* esdevé així el terme clau en la *Revelatio*, en la interpretació que de l'Art fa Salzinger. El sentit literal és com el centre d'una circumferència, del qual sorgeixen infinits radis conduents cap a diversos sentits metafòrics. Hi ha doncs una multiplicitat de sentits metafòrics aplicable a cada sentit literal, tot establint-se una complexa xarxa de significacions en la qual cada sentit literal d'una ciència esdevé metafòric en una altra, i viceversa. Per boca del mestre, Salzinger posa el següent exemple: «magnes attrahit ferrum» té una interpretació literal; però metafòricament pot significar, en medicina, «scammonia purgat choleram». I a l'inrevés: l'afirmació literal en medicina té un sentit metafòric aplicada a la geologia. El sentit literal i el metafòric són convertibles, i el gran secret de l'Art està en sistematitzar tota aquesta xarxa de sentits per fer-ne una ciència universal, en la qual es pot fàcilment passar d'una ciència particular a una altra, del centre d'una circumferència al d'una altra, tot movent-se pels radis, i així veure «cent i mil en u, i u en cent i mil».⁸

Les imatges que per a nosaltres tenen, en el text lul·lià del capítol 354 del *Llibre de contemplació*, un sentit –un sentit més o menys clar, si ens guiem pel títol del capítol–, per a l'exegega Salzinger en tenen molts, de sentits, en virtut d'aquella «semiosi il·limitada» que permet el pas d'una a una altra ciència mitjançant la metàfora. El combat entre el cos i l'ànima està representat en la lluita entre les set reines i les set bèsties que habiten els dos caps de la bèstia bicèfala. Aquesta representa el compost humà (cos i ànima), les bèsties són els set pecats capitals i les reines les set virtuts. La clau interpretativa sembla ser netament moral. Però Salzinger va més enllà, o mira més al fons. Fins arribar a l'alquímia. Les metàfores del capítol en qüestió amaguen la diferència i contrarietat

intenció: al servei de l'Església, de la conversió dels infidels i dels projecte lul·lià. Un Lull alquimista no seria cap cosa estranya per a Salzinger. Només que aquesta art alquímica està amagada sota els secrets de l'Art, i per això els deixebles poc atents, i que no coneixen bé la clau d'accés al mètode lul·lià, ignoren (i, per tant, neguen), aquesta possibilitat. La *Revelatio* és, en el fons, el desvetllament d'aquesta clau, i caldria llegir-la en clau alquímica.

⁸ «Respondit Doctor Illuminatus: Fili, non sunt aenigmata, quae legisti, sed sensus literales scientibus legere in hoc Libro: nam dicas mihi, estne hoc aenigma, quando dico: *magnes attrahit ferrum*? Disc.: non, sed est sensus literalis. Mag.: sed quando dico: *magnes attrahit ferrum*, intelligisne Fili, *quod scammonia purget choleram*? nequaquam, nisi scias Artem meam, quae tibi dabit perspicilia, ut uno intuitu videre possis centum et mille in uno, et unum in centum et mille [...]. Unde scire debes Fili, quod sensus literalis sit centrum, et sensus metaphoricis sint radii profluentes a centro ad circumferentiam: et sicut infiniti radii eliciuntur ex uno centro, sic infinitae metaphorae ex uno sensu literalis; nam omnis sensus literalis unius Scientiae habet suum sensum parallelum metaphoricum in altera Scientia». Ibid., *MOG* I, vi, 5 (256). La «metàfora» ací emprada l'agafa Salzinger dels *Començaments de medicina* (*NEORI*, V, 49). Més endavant, en l'apartat de la *Revelatio* dedicat precisament a la metàfora en la revelació del secret de la retòrica, tornarà sobre aquesta idea, tot perfilant-la amb més detall i aplicant la teoria a l'anàlisi de les metàfores que apareixen, per exemple, al capítol 352 del *Llibre de contemplació*. *MOG* I, vi, 90 i ss. (342 i ss.).

entre virtuts i vicis. Aquestes, però, esdevenen al seu torn noves metàfores que amaguen altres significats, els quals, agafats ara literalment, remetent a altres sentits ocults aplicables a altres camps... I tot per la mútua convertibilitat dels sentits literal i metafòric. Si arribem només a la interpretació moral, per a Salzinger ens hem quedat només en el primer graó de l'escala hermenèutica. Perquè les virtuts i els vicis també amaguen secrets.

Aquests secrets els desvetlla en l'apartat de la *Revelatio* dedicat al secret de la figura V: «De Secreto Figuræ V». Pot estranyar, en un principi, el pes específic que Salzinger atorga a aquesta figura, al secret de la qual dedica més espai que a la S o a la T. Comença dient, per boca del mestre, «Sub cortice metaphoricō Figuræ V abscondi meis inimicis multa Secreta meae Artis». ⁹ Un d'aquests secrets (i, encara, «unum ex maximis Secretis meae Artis»), ¹⁰ és que les catorze lletres de la figura representen no només les virtuts i els vicis, sinó que són «signa universalía» que poden significar molts particulars. ¹¹ Encara, ocult sota el septenari es troba el ternari i el quaternari, «et sic invenit [visus intellectualis] in Figura V. Figuram S. et T.; et quia S. T. continent in se duas Figuras, unam in manifesto, quae est principiorum, et alteram in occulto, quae est elementorum, etiam Figura V. continet in se duas Figuras, unam in manifesto, quae est B. C. D. etc. virtutum et vitiorum, et alteram in occulto, quae est B. C. D. etc. elementorum». ¹²

Al final va a parar cap a on sembla conduir tota la *Revelatio*, on és el nus del secret de l'Art: «Ut hanc Artem totumque ejus processum Filiis meis ob oculos ponerem, summa subtilitate sub omnibus et singulis Figuris meae Artis semper occultavi Figuram Elementalem». ¹³ I segueix amb la seua particular interpretació del descens de l'universal al particular a partir de la doctrina exposada al *Liber Chaos*. I tot en la «revelació» del secret de la figura V! No ens estranyarà llavors que, en l'apartat següent, dedicat a la figura X, se centre novament en la figura elemental, a partir de l'anàlisi de les relacions entre els principis «essentivatio-perfectio-defectus». Els processos de generació i de corrupció justifiquen el bot metafòric d'una figura a una altra, d'una metàfora a una altra metàfora. Com en el cas de la figura V, ho justifica d'antuvi en l'aplicació, metafòrica, del mode decimoterçer de l'*Ars compendiosa inveniendi veritatem*, el mode

⁹ *MOG* I, vi, 33-34 (285-286).

¹⁰ *Ibid.*, 35 (287).

¹¹ «Ideo literae Figuræ V. non solum denotant Virtutes et Vitia, sed ambitu suo claudunt, significant, regulant, dirigunt multa alia particularia». *Ibid.*, 36 (288).

¹² *Ibid.*, 37 (289).

¹³ *Ibid.*, 38-39 (290-291).

de la «conversió i perversió», que és clar que s'aplica en la V a la conversió dels vicis en virtuts, i de la falsedat en veritat, però que també pot tenir altres sentits més secrets (secrets naturals) quan es tracta de convertir la matèria...¹⁴

Així doncs, la *Revelatio* pressuposa una clau hermenèutica per al conjunt de l'obra lul·liana gràcies a la qual la presència de l'alquímia resulta no ser estranya, sinó fins i tot necessària. La semiosi contínua que implica per a Salzinger el funcionament metafòric de l'Art, clau de l'ascens i descens del particular a l'universal i viceversa, justifica la necessitat de completar la màquina de l'Ars amb la peça química, sense la qual no funcionaria. I d'aquesta manera, a la pregunta directa de Salzinger al mestre Ramon, a l'inici de la *Revelatio*, de si l'Art alquímica forma part de l'Art general, la resposta és clara: qui construeix una escala perfecta, no pot ometre l'esglaó inferior, si vol que se sostinga el superior. Negar l'aplicació de l'Art a l'alquímia és negar la seua perfecció.¹⁵

Amb això no hem de pensar que per a Salzinger l'Art fou simplement un mètode per a transmutar els metalls. Ell mateix deixa ben clar que aquest no és el seu objectiu, la seua primera intenció. Però també hi és. Salzinger coneix molt bé, malgrat tot, l'obra de Llull, però la concep encara, a la manera dels lul·listes del barroc, com una *Ars universalis* en el sentit d'un sistema de coneixement universal. I, alhora, s'hi acosta amb un respecte propi del lul·lista modern.¹⁶

3. Exegesi del capítol 354 del Llibre de contemplació

3.1. El sentit literal de la narració i la seua estructura

Rere el septenari que articula la narració al·legòrica del capítol 354 del *Llibre de contemplació* està, igual que rere el septenari de la figura V, la clau del

¹⁴ Vegeu el que diu Salzinger al primer dels secrets de la figura V, *MOG* I, vi, 34 (286): la cita de l'*Ars compendiosa inveniendi veritatem* deixa caure que en l'aplicació del mode de la conversió i de la perversió està el secret d'aquesta figura (que, llegits en clau química, poden ser «metafores» de «generació» i «corrupció», o de «transmutació»: darrere de la V s'amaga la figura elemental).

¹⁵ Vegeu la nota 7.

¹⁶ Per a Salzinger com a figura a cavall entre dues etapes en la història del lul·lisme, veg. el que diu Antoni Bonner, «La influència de Llull: Història del lul·lisme», dins *OS* I, 85-86. El respecte per l'obra de Llull es veu també en la crítica que Salzinger adreça a alguns lul·listes que, com ell, interpreten l'Art en clau de ciència general, però desvirtuen el seu sentit en permetre's llicències que no són adients. En afirmar que els principis de la figura V són particulars, i les lletres que els representen universals, el mestre sentència: «et hoc fundamentum erat occultum illis, qui sublatiis meis literis alphabetibus, et introductis aliis novis particularibus a se inventis putabant Arti magnam perfectionem et facilitatem conferre» (*MOG* I, vi, 35 [287]). El retret sembla anar dirigit a les adaptacions de l'Art pròpies d'un Athanasius Kircher.

secret de l'Art per a Salzinger.¹⁷ Entenem així que a l'inici de la *Revelatio* haja presentat aquest capítol com la condensació al·legòrica de tot el sistema lul·lià. El lul·lista modern no pot entendre'l en eixe sentit. Sí pot, però, coincidir amb Salzinger en la importància que aquest atorga al conjunt del *Llibre de contemplació* com a font de la qual emana l'obra de Llull. Al costat d'interpretacions encara esotèriques, també trobem en el lul·lista alemany intuïcions molt encertades respecte al valor de determinades obres del mestre.

Aquesta intuïció en concret no ha estat però massa seguida pel lul·lisme modern. No s'ha estudiat el *Llibre de contemplació* d'acord amb la seua importància, ja destacada per Salzinger. I, pel que fa al capítol 354, no és qüestió de buscar-hi a hores d'ara interpretacions esotèriques de signe alquímic, malgrat la temptació que pot suposar la presència d'imatges tan críptiques. Hem de desvetllar les metàfores d'acord amb la intenció explícitament anunciada per Llull en el títol del capítol, i en el context on aquest s'insereix. No podem doncs anar molt més enllà de la interpretació en clau moral de lluita de les virtuts contra els vicis.

Només un estudiós modern s'ha enfrontat amb deteniment a l'exegesi d'aquest capítol: el professor Armand Llinarès.¹⁸ Mirarem de precisar el sentit del relat al·legòric a partir de la lectura que en fa Llinarès, tot proposant quan s'escaïga interpretacions alternatives a les seues. Primerament, però, hem de veure el contingut de la història en el seu sentit literal, i com s'estructura en els límits que marquen les parts del capítol. Aquest, com tots els del *Llibre de contemplació*, s'articula en trenta paràgrafs organitzats en deu grups de tres paràgrafs cadascun (grups als quals donem el nom de «tríades»). En la primera tríada (paràgrafs 1-3) apareixen les que són les vertaderes protagonistes de la història: «tres donzelles molt nobles e molt belles» que habiten en la cima d'una alta muntanya; una recorda el que la segona entén i el que vol la tercera, la segona entén el que recorda la primera i el que vol la tercera, i la tercera vol el que recorda la primera i el que entén la segona. Quan les tres donzelles comencen a efectuar el que són els seus actes propis (una recorda, una altra entén i una altra vol), una d'elles comença a davallar i a pujar la muntanya. En aquest moviment ascendent-descendent observa al peu del munt un arbre carregat de flors i de fruits, regat pels rius que davallen i puguen de la muntanya.

¹⁷ Després de la revelació per part del mestre de com es descendeix de l'universal als particulars, a partir de cites del *Liber Chaos*, que deixen entreveure un rerefons d'aplicació alquímica, el sorprèn deixeble pregunta: «ergo septenarius principiorum Figurae V. est metaphora. quae nobis pandit omnia dicta Secreta?». I el mestre respon: «haec et plura alia». *MOG* I, vi, 41 (293).

¹⁸ Armand Llinarès, «Théorie et pratique de l'allégorie dans le *Libre de contemplació*», *EL* 15 (1971), 5-34. L'apartat de l'article dedicat a l'exegesi del capítol 354 ocupa les pàgines 19-27.

Segueixen tres tríades dominades per un nou element: una bèstia de dos caps que surt d'un gran bosc. La tríada 4-6 és dedicada a la descripció de la bèstia: el seu cap dret té forma de cap d'home, i l'esquerre té forma de cap de bèstia. L'animal es dirigeix a l'arbre que contemplava la donzella i alça alternativament els seus caps per menjar-ne els fruits; però no pot alçar els dos caps alhora. La donzella observa que al cap esquerre de la bèstia s'alcen dues escales, la primera amb quatre esglaons i la segona amb cinc. L'escala de quatre esglaons està ocupada per dues bèsties diferents l'una de l'altra, mentre que en l'altra escala hi ha cinc bèsties també diferents entre si. Al cap dret s'alcen també dues escales, però aquestes tenen cinc esglaons cadascuna; en la primera escala hi ha tres reines molt belles i bones, i en la segona escala n'hi ha quatre. Cadascuna de les set reines és diferent de la resta tant per l'aspecte com per l'ofici.

La tríada 7-9 planteja el conflicte que desfermarà la lluita anunciada al títol del capítol, i que es narrarà a les tríades 19-21, 22-24 i 25-27. Quan l'animal alça el cap esquerre cap a l'arbre, les set bèsties mengen els fruits. Les reines es queixen, i l'animal baixa el cap esquerre per alçar el dret. Llavors són les bèsties les que passen gana. Les reines per una banda i les bèsties per una altra prenen l'acord d'organitzar-se per lluitar i destruir els «habitants» del cap contrari i tenir així accés exclusiu als fruits de l'arbre. La donzella que puja i baixa per la muntanya observa aquesta escena mentre que una de les donzelles que és a la cima la recorda i l'altra es riu.

La tríada 10-12 es dedica a la descripció dels preparatius per a la batalla: organització dels dos exèrcits, i descripció de les armes i dels estendards. Les reines acorden fer una senyera de color vermell amb el sol a una banda i la lluna a l'altra, per representar els dos individus sense parió en el món. La senyera la portarà una dama bona, bella i virtuosa que cavalca un bell animal. Les reines es guarniran amb armes diverses i contràries a les de les bèsties per tal de vèncer-les; és a dir, portaran a la batalla fe, esperança, caritat, justícia, saviesa, fortalesa i templança. Paral·lelament, les set bèsties confeccionen una senyera negra amb les imatges d'un home capgirat a una banda i d'una serp a l'altra, representatives dels pitjors individus del món, els quals vencen sovint les reines. La senyera la portarà una bèstia negra que cavalca sobre una dama que camina a quatre grapes.

Les tríades 13-15 i 16-18 incorporen un diàleg entre les tres donzelles que observen els preparatius per a la batalla. Al llarg d'aquest diàleg comenten que les reines deuren de vèncer ja que disposen de millors armes, però una de les bèsties disposa d'armes molt fortes i no pot ser vençuda més que amb armes semblants i contràries a les seues. També comenten que la dama que fa de cavalcadura a la bèstia portaestendard és germana de la dama que porta la senyera

vermella. Una de les donzelles prega les altres dues que ajuden les reines en la batalla, però aquestes s'excusen i li diuen que sense el seu concurs no poden fer res. El mateix afirma la primera donzella: sense l'ajut de les altres dues, ella sola no pot fer res per les reines. Finalment, acorden actuar totes tres conjuntament per donar suport a les reines en la batalla, un suport que consisteix a contemplar els elements naturals que són en el puig on habiten, ja que quant més contemplen els rius, els prats, els arbres, etc. de la muntanya, més força agafaran les reines.

Les tríades 19-21, 22-24 i 25-27 descriuen la batalla. Es tracta d'una lluita acarnissada que al principi s'inclina a favor de les reines. En la primera tríada, aquestes vencen fàcilment sis de les set bèsties, però la setena, la que està guarnida amb armes especialment fortes, no pot ser vençuda. Una de les set reines es combat durament amb la bèstia, però és fortment colpejada per aquesta, cosa que fa plorar una de les donzelles. Les altres dues la consolen dient-li que quant més ferides rep la reina en el combat, més guanya i més s'actualitza la seua virtut potencial. En la tríada 22-24 les donzelles s'adormen i una de les reines les davalla del puig i les transporta a un bosc allunyat; mentre les donzelles continuen dormides les bèsties agafen força i desfan les reines, trenquen les seues escales, esquincen la seua senyera i mengen tots els fruits de l'arbre. La reina que havia davallat les donzelles del puig torna al bosc on estan adormides, les desperta i les puja de nou a la muntanya, perquè vegem la derrota de les reines. A la tríada 25-27 les donzelles tornen a contemplar en el puig i les reines agafen de nou força contra les bèsties, però la més forta continua sense poder ser vençuda. Només ho serà quan una de les donzelles s'apreste a participar activament en la batalla guarnint-se amb armes dobles: amb armes semblants i amb armes contràries a les de la bèstia. Sols així la pot vèncer, ja que disposa d'armes dobles (semblants i contràries), mentre que la bèstia només té armes simples. Amb el venciment de la bèstia més forta, les reines obtenen la victòria final.

La darrera tríada del capítol descriu com després de la batalla una de les donzelles veu eixir del bosc dues bèsties salvatges molt estranyes; una és negra en la seua meitat superior i groga en la meitat inferior; l'altra és verda en la meitat superior i blanca en la inferior. Lluiten entre si i la bèstia negra i groga venç la verda i blanca. Tot seguit, va cap a l'animal bicèfal, el destrueix i en fa dues meitats: una la trenca en quatre parts, que porta al bosc d'on ha eixit; l'altra meitat no la pot trencar. Aquesta meitat indivisible se l'emporta un gran ocell, el qual trasllada les set reines a un gran bosc. Les tres donzelles són empresonades també en el bosc, i s'acusen mútuament pel seu destí. Una de les set reines turmenta les donzelles, però aquestes envien al puig una altra reina, qui els porta

una poma amb l'olor i el sabor de la qual s'aconhorten. Finalment, la reina que turmentava les donzelles i una altra reina, germana seua, treuen les donzelles de la forest i les traslladen a un puig molt més bell que l'anterior.

Les parts en què s'articula la narració s'organitzen d'acord amb una estructura perfectament simètrica. El que està en joc en la batalla entre les reines i les bèsties és, en última instància, el destí de les tres donzelles. En la primera tríada es presenten aquestes. En la darrera, es resol el seu destí final. Les dues tríades centrals del capítol (13-15 i 16-18) són la clau de volta que permet arribar al desenllaç: és el moment en què les donzelles acorden ajudar les reines. La decisió determina el seu destí final. Aquest eix central està emmarcat per tres tríades anteriors i posteriors, que narren la preparació de la batalla entre les reines i les bèsties (4-6, 7-9 i 10-12) i el desenvolupament de la lluita (19-21, 22-24 i 25-27). Tot plegat, tenim la següent estructura:

1-3. Les tres donzelles al puig
4-6/7-9/10-12. La bèstia bicèfala. Preparació a la batalla
13-15/16-18. Diàleg entre les donzelles. Acorden ajudar les reines
19-21/22-24/25-27. La batalla. Dormició de les donzelles. Despertar i victòria de les reines
28-30. Després de ser tancades al bosc i turmentades, les donzelles són col·locades en un puig més bell

3.2. El sentit dels espais de la narració

A banda dels personatges que intervenen en l'acció, destaca el simbolisme associat als espais on aquesta transcorre: el puig i la forest. Un simbolisme que, d'entrada, s'articula a partir de la significació inherent a l'eix vertical, un eix dinàmic per on es mouen els personatges amunt i avall. Les donzelles pugen i baixen diverses vegades per la muntanya, però a més les reines i les bèsties es mouen amunt i avall per les seues escales. L'animal bicèfal també puja i baixa alternativament els seus caps. Amb aquest eix vertical intersecciona un d'horitzontal, l'eix per on transcorre la lluita, el conflicte: en termes estrictament lul·lians, podem dir que és l'eix de la diferència i contrarietat; diferència i contrarietat entre les bèsties i les reines, i entre els dos animals bicolors que s'enfronten a la darrera tríada. Si el puig i la forest són les fites que marquen els límits superior i inferior de l'eix vertical, l'eix horitzontal s'articula d'esquerra a dreta a partir dels dos caps de la bèstia. No cal entrar ara a precisar el simbolisme espacial associat en la cultura occidental a les posicions superior-inferior i

dreta-esquerra. En el conte és clar que les posicions marcades positivament són dalt-dreta (puig, reïnes), i les negatives baix-esquerra (bosc, bèsties).

El puig representa les altures de la contemplació. Per a Llull, el cim d'aquesta és la contemplació de les dignitats divines en si. La tòpica descripció dels elements naturals associada al *locus amoenus* serveix per a expressar «literàriament» l'objecte de la contemplació, les dignitats de Déu:

On, sobre açò l'una de les donzelles respòs, e dix que tota la major ajuda que elles porien fer a les regines seria que contemplassen en lo gran puig en lo qual estaven, e que mirassen e que guardassen los flums e ls rius, e los arbres, e les flors, e ls fruits, e ls prats, e les riberes, e ls boscatges qui eren en lo puig, car aïtant com elles contemplarien en lo puig e en ço qui és en ell e per ell, vençrien les regines les bèsties, e aïtant com elles cessarien que no contemplarien lo puig ni ço qui és en ell e per ell, serien les bèsties vencents les regines.¹⁹

La forest, per contra, és l'espai del caos, espai associat al perill, a la foscor, al desert contrari al lloc civilitzat de les relacions humanes. És la «gaste forest» de l'imaginari medieval.²⁰

¹⁹ OE II, 1193 (§ 18). És digna de remarcar la precisió del narrador quan afirma que les donzelles decideixen ajudar les reïnes contemplant «en lo puig e en ço qui és en ell e per ell». Tractant-se de Llull, i més encara en aquest capítol, cap detall és sobrer. Els elements del *locus amoenus* presents al puig són en ell i per ell, no necessiten ser referits a cap espai extern. En la contemplació de les virtuts divines, Llull fa aquesta diferència: «Com totes coses hagen, Senyer, començament e fi de vós enfora qui sòts sens null començament e sens nulla fi, per açò cové que com som contemplants en les vostres vertuts, que façam diferència en elles en dues maneres: l'una, que entenam aquelles segons vós, l'altra que les entenam en relació de nós.» (OE II, 514; cap. 178, § 1). Les virtuts divines poden ser contemplades en si (en elles i per elles) o en relació a les criatures.

²⁰ Vegeu les pàgines que Jacques Le Goff dedica a la idea del desert-bosc en la cultura i en la literatura medievals, espai contrari al de la civilització i habitat per personatges que fugen de la comunitat amb els seus semblants –bé siguin lladres, assassins o sants ermitans– (J. Le Goff, «Le désert-fôret dans l'occident médiéval», dins *L'imaginaire médiéval*, ara reeditat a *Une autre Moyen Âge*, (París: Gallimard, 1999), pp. 495-510). Els «boscatges» que apareixen com un dels elements naturals associats al puig no són el mateix que el desert-bosc o «forest» de l'espai inferior, associat a la vacuitat, al caos i a la mort (i, en la interpretació moral, al pecat). Vegeu també Paul Zumthor, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, (Madrid: Cátedra, 1994); afirma Zumthor a la p. 64: «Omnipresente, tanto en la existencia concreta de los hombres de entonces como en las formas más constantes de su imaginación, el bosque ofrece a ésta, no tanto el espectáculo vertiginosamente vacío de los otros desiertos, como una plenitud terrorífica: un pasaje del Comentario de Servius sobre Virgilio (obra escolar de base, del siglo IV al XIV) glosa con *silva* la palabra griega *hylê* (materia) e identifica las dos palabras: el bosque queda así designado como un aspecto del caos». Compareu amb la descripció que en fa Llull al § 24, manifestació d'aqueixa «plenitud terrorífica»: «On, la regina dementre que anava per la forest a les tres donzelles, veïa moltes meravelles e moltes bèsties estranyes e de leja figura...» (OE II, 1194). D'aquest bosc surten al final del capítol les dues bèsties estranyes que lluiten, i la vencedora torna al bosc la part esquerra de l'animal bicèfal. Com veurem, és un símbol de la corrupció, de la mort, del retorn al caos entès com a matèria no determinada per l'element formal. Finalment, no cal dir que aquest bosc, amb les seues feres, és la mateixa «selva oscura», «selvaggia e aspra e forte» de l'inici de la *Commedia* de Dant.

3.3. *El sentit dels personatges i de les accions*

Ja podem entrar en l'anàlisi del significat dels personatges i de les seues accions. Que les tres donzelles signifiquen les tres potències de l'ànima racional ja s'ha pogut deduir fa estona. La bèstia bicèfala és el compost humà; el cap esquerre representa el cos, i el dret l'ànima. Les set bèsties al cap esquerre, els set pecats capitals; les set reines al cap dret, les set virtuts. Fins ací tot sembla obvi. La cosa es complica una mica quan ens detenim en els detalls més concrets. Així, la disposició dels set pecats i de les set virtuts en el cos i en l'ànima, respectivament, ocupant unes escales amb un nombre concret d'esglaons. Les bèsties es reparteixen en dues escales: dues bèsties en una escala de quatre esglaons, i les cinc bèsties restants en una altra escala de cinc esglaons. Les reines, al seu torn, s'agrupen tres en una escala de cinc esglaons, i quatre en una altra també de cinc esglaons. Quin sentit té açò?

El professor Llinarès planteja la hipòtesi que els nou esglaons per on es mouen les bèsties són la imatge dels nou cels (els set cels planetaris, el dels estels fixos i el cel cristal·lí), mentre que l'esglaó suplementari del cap dret, habitacle de les reines, representaria el cel empíri. Les bèsties, expressió del cos humà, no es poden moure més que en els límits del món físic, representat pels nou cels, però les virtuts poden conduir l'ànima fins al cel superior o empíri, on es trobarà en presència de Déu²¹ El que no s'explica amb aquesta hipòtesi és per què llavors els esglaons representatius dels cels es reparteixen en dues escales de quatre i cinc esglaons, en el cas del cap esquerre. Hauria estat més lògic considerar dues escales de set i dos esglaons, per exemple (els set cels planetaris i els dos superiors). Partim de la base que cap detall és arbitrari i que tots els elements descriptius del conte, incloent-hi els més petits, han de tenir per al narrador un valor significatiu concret que espera que el lector esbrine. Per arribar a la significació dels esglaons caldrà veure quins són els vicis i les virtuts que els recorren.

En el cas de les virtuts, sembla clar que la divisió en dos grups de tres més quatre respon a la tradicional divisió entre virtuts teològals (fe, esperança i caritat) i cardinals (justícia, prudència, fortalesa i templança). En el cas dels vicis, Llinarès considera que els dos que ocupen l'escala de quatre esglaons han de ser l'accedia i la luxúria.²² Però si la divisió de les virtuts en tres i quatre és ben

²¹ Armand Llinarès, «Théorie et pratique...», pp. 23-24.

²² *Ibid.*, 26. Llinarès parteix de la base que un dels dos vicis ha de ser el que en el desenvolupament de la batalla es presenta com el més fort i difícil de vèncer; aquest hauria de ser el més contrari a la fe, la primera de les virtuts. Conclou que ha de ser l'accedia, conclusió que pot ser encertada, com veurem més

coneguda i respon a la tradició moral i doctrinal catòlica, el mateix podem esperar de la divisió dels pecats en dos i tres, sense necessitat de buscar explicacions complicades. Probablement Llull està pensant en la divisió entre pecats espirituals i pecats carnals. Els primers són l'orgull, l'enveja, la ira, l'acèrdia i l'avarícia; els segons, la gola i la luxúria.²³ Ara podrem explicar per què els dos pecats carnals, gola i luxúria, es mouen per una escala de quatre esglaons, a diferència dels cinc espirituals, que es mouen per una de cinc. Els quatre esglaons deuen significar les quatre potències de l'home en les quals es consuma la delectació carnal; en el *Llibre de contemplació* serien la vegetativa, sensitiva, imaginativa i motiva.²⁴ Els pecats espirituals es consumeixen en la potència racional, tot i que tenen el seu inici en les altres quatre potències, les quals també afecten. Aquest –la potència racional– seria el cinquè esglaó de l'escala de les cinc bèsties.²⁵ Les reines o virtuts es mouen totes elles per escales de cinc esglaons perquè són senyores tant de la natura corporal com espiritual de l'home.

L'eix horitzontal (cap esquerre-cap dret, cos-ànima, vicis-virtuts) intersecciona amb la verticalitat de les escales, que reproduceix, a un altre nivell, la

endavant, mentre que l'altre vici que l'acompanya ha de ser la luxúria perquè en la Bíblia se la considera sovint com a símbol de la idolatria. El motiu pel qual aquests vicis es mouen en una escala de quatre esglaons continua inexplicat. En realitat, en cap moment se'ns diu que el vici més fort (que admitem que és l'acèrdia) siga un dels que ocupen l'escala de quatre esglaons. Podria ser un dels vicis que es mouen per l'altra escala del cap esquerre.

²³ Així, a les *Moralia* de St. Gregori: «Quia ergo septem principalia vitia tantam de se vitorum multitudinem proferunt, cum ad cor veniunt, quasi subsequentes exercitus catervas trahunt. Ex quibus videlicet septem quinqve spiritualia, duoque carnalia sunt» (Migne, PL 76, 621c). I, més endavant, després d'explicar com de l'orgull neix l'enveja, d'aquesta la ira, de la ira l'acèrdia i aquesta genera l'avarícia, conclou: «post haec vero duo carnalia vitia, id est ventris ingluvies et luxuria, supersunt» (Ibid., 622 a). St. Tomàs d'Aquino recull aquesta divisió en la *Summa Theologiae*: vegeu S.Th. 1-2 q. 72 a. 2, «Utrum convenienter distinguantur peccata spiritualia a carnalibus».

²⁴ Com és sabut, posteriorment Llull modificarà l'esquema, tot incorporant-hi l'elementativa, ací implícita en la vegetativa, i eliminant la motiva. En aquest cas, els quatre esglaons serien: elementativa-vegetativa-sensitiva-imaginativa.

²⁵ Llull descriu amb precisió a la distinció XXVII el procés mitjançant el qual els pecats s'apoderen de les potències de l'home. Pel que fa a la luxúria, per exemple, comença en la sensitiva, la qual, per la participació de la vegetativa, duu la imaginativa a imaginar «lo soll de luxúria». Així, «dementre, Sènyer, que la potència sensitiva fa estar la pensa de l'home imaginant en l'obra de luxúria, la potència vegetativa, per abundància de la humidesa, és tan abundant a la sensitiva tro que la potència sensitiva se fa dona de la potència motiva, la qual fa moure l'home luxuriós e-l fa ensutzar en les obres de luxúria» (*Llibre de contemplació*, cap. 143, § 2. «Com hom és sensible de luxúria», OE II, 419). El lector pot aplicar la tècnica al·legòrica i imaginar la bèstia de la luxúria pujant pels quatre esglaons que ací es presenten, i que hem marcat en cursiva. En els pecats espirituals, a més, hi hauria una delectació de la racional, dominada per les altres potències i convertida de senyora en serva d'elles; per això afirma Llull en referir-se, per exemple, a la vanagloria, que «tant és vana glòria mala cosa e viscosa e tant s'empregona en home, que per tots los senys corporals e espirituals s'estén e s'eixampla. E per açò, Sènyer, vana glòria va per tots los extrems de l'home.» (OE II, 412).

mateixa oposició que articula la contrarietat entre les coordenades horitzontals: la que existeix entre la natura sensual i la natura intel·lectual. Aquesta doble natura és la clau de la constitució de l'home com a tal home, i en l'al·legoria lul·liana es pot captar molt bé com l'autor concep aquesta constitució del compost humà. No es tracta d'una oposició irreductible, la del cos i l'ànima, com tampoc no és accidental la unió de les dues natures. El cap esquerre, el del cos, inclou en el seu àmbit d'influència l'element intel·lectual, racional, en l'escala de cinc esglaons; paral·lelament, al cap dret trobem la natura corporal sotmesa als dictats de la raó, quan les virtuts es mouen per les escales de cinc esglaons. Aquesta intersecció o, per dir-ho amb termes més tècnics i correctes, unió essencial del cos i de l'ànima, és la clau de volta de la batalla que es lliura en el terreny moral: si en el compost humà les dues natures no són independents l'una de l'altra ni poden funcionar per separat, el joc rau en veure quina domina l'altra. Si guanyen els vicis, el cos sotmet l'ànima; si guanyen les virtuts, la situació serà la contrària.²⁶

El conflicte esclata per la incompatibilitat de la *delectatio* que persegueixen totes dues natures, malgrat la seua unió essencial. Aquesta *delectatio* se simbolitza en els fruits de l'arbre que mengen els dos caps. I la incompatibilitat es manifesta en el fet que els dos caps no en poden gaudir alhora: si el cos, dominat pels vicis, gaudeix dels plaers sensuais (i que afecten també l'ànima), la delectació espiritual, vinculada a la contemplació (d'ací que les donzelles, contemplant, ajuden el partit de les reines) no pot tenir lloc. I si les virtuts menen l'ànima al plaer intel·lectual de la contemplació, el cos no pot adular-se en el desordre de la natura sensual.

El conflicte degenera en batalla. És un lloc comú en la literatura moral representar l'oposició virtuts-vicis mitjançant aquesta al·legoria, la qual permet desenvolupar un seguit de símbols bèl·lics. Per exemple, els dels gamfarons o

²⁶ L'original especificitat del discurs antropològic lul·lià s'assenta sobre la consideració de les complexes relacions entre les dues natures del compost humà, i el col·loca finalment en el centre de les reflexions sobre l'univers, com explica molt bé Fernando Domínguez Reboiras, «El discurso luliano de *homo* en el contexto antropológico coetáneo», *Què és l'home? Reflexions antropològiques a la Corona d'Aragó durant l'Edat Mitjana*, (Barcelona: Prohom Edicions, 2004), pp. 101-127. La dualitat antitètica de la qual difícilment escapa l'antropologia en el context teològic del moment és superada en el discurs lul·lià i es trasllada, precisament, al terreny moral: «La dualidad, la división, la lucha entre los dos extremos se traslada al campo de la moral, pero una moral racionalizada en el discurso sobrio de la relación antitética entre las virtudes y los vicios» (Ibid., 123). En la representació al·legòrica del compost veiem que la lluita no és tant entre el cos i l'ànima (malgrat el que promet el títol del capítol, que al capdavant es fa ressó d'un tòpic), sinó clarament entre les virtuts i els vicis, que si s'ubiquen en un o altre espai és només amb la condició d'estendre el seu àmbit d'influència a l'individu entès com la unió indestruïble i essencial de les dues natures.

«gonfanons», els estendards que identificaven els exèrcits. Dos símbols s'associen en els estendards dels combatents: el dels colors i el de les imatges. Les reines fan un senyal vermell amb dues figures: a una banda, el sol; a l'altra, la lluna. Representen els dos individus «los quals no han semblant ni par ni equal en tot lo món». Per al professor Llinarès, el color vermell és el color de la plenitud i de la potència, i les figures del sol i de la lluna podrien simbolitzar, respectivament, Jesucrist i l'Església. Podem afegir que el roig és també el color de la passió de Jesús, el color de la redempció, i que «els dos individus sense parió al món» poden ser, per a Llull, Jesús i Maria, com es pot llegir en diversos llocs de la seua obra.²⁷ Les bèsties fan una senyera negra (color que simbolitza el pecat i la culpa), amb la figura d'un home invertit i d'una serp, símbols de caiguda relacionables amb el dimoni, àngel caigut esdevingut l'«enemic», el temptador en forma de serp al relat del Gènesi. El que es rebel·la contra Déu i el que enganya Eva, l'altre extrem en la línia temporal de la història de la salvació que culmina amb Maria.²⁸

Els portaestendards i les seues cavalcadures tenen igualment un interès remarcable des del punt de vista simbòlic, d'acord amb la descripció que en fa Llull. El tret més destacat, que no deixa de sorprendre una de les donzelles, és que la noble dama que porta la senyera de les bèsties és germana de la dama vil que és cavalcada per la bèstia abanderada de l'exèrcit contrari. La mateixa rela-

²⁷ Per exemple: «¿Ne qual glòria es semblant ab la glòria que los sants han, en ço que son amats per la humana natura de Jesuchrist e per nostra dona santa Maria, qui son mellors creatures que totes les altres creatures?» (Ramon Llull, *Doctrina pueril*, NEORL VII, 284). O al mateix *Llibre de contemplació*: «Tot lo pus bell e l pus virtuós vocable que hom pusca nomenar, és nomenar Jesucrist; car qui nomena Jesucrist nomena vostra essència divina gloriosa, e nomena la vostra sancta humanitat, que val molt més, sens tota comparació, que no fan totes quantes creatures són. Enaprés, Sènyer, tot lo mellor e l pus bell vocable que hom pusca nomenar és nostra dona sancta Maria, Verge gloriosa, car nulla creatura ni totes les creatures qui sien no valen tant ni no han tanta de vertut ni de glòria ni d'honrament com ha sancta Maria.» (cap. 359, § 18, OE II, 1217). Per altra banda, la imatge del penó o estendard vinculada al simbolisme soteriològic no és estranya a Llull; veg. el versicle 97 de l'edició crítica del *Llibre d'Amic e Amat* (número 101 en edicions anteriors). Per a la superioritat estètica del color vermell com a símbol de la redempció en Llull, vegeu el complet resum que en fa Lola Badia. «Natura i semblança del color a l'*opus lul·lià*: una aproximació», *SL* 43 (2003), 3-38 (15-17, «el vermell i la redempció»).

²⁸ A diferència de la lloança estètica del vermell, ja present al *Llibre de contemplació*, mercès a la seua relació simbòlica amb la sang redemptora, el negre no sembla ser objecte d'una valoració explícita negativa en sentit estètic. El color apareix a les figures de l'Art però arbitràriament atribuït a determinats conceptes. Almenys a les figures T i S; però a molts manuscrits de l'*Ars compendiosa inveniendi veritatem* la figura X és dibuixada en colors, i els seus principis de *privatio, culpa, defectus, ignorantia i poena* són escrits amb tinta negra, mentre que la resta es reparteixen entre el color blau i el vermell (veg. Josep E. Rubio, «Com és la verdadera figura X de l'*Ars compendiosa inveniendi veritatem*?», *SL* 40 (2000), 47-80). Més endavant veurem com el negre reapareix amb un significat natural: la terra, seca i freda. Qualitats que són, però, el principi natural de la corrupció dels cossos, de la mort, de la privació en sentit natural.

ció de parentiu, reflex d'una simetria invertida, es dona ente l'abanderat de les bèsties i la cavalcadura del exèrcit de les reines. Si la dama cavalcada passés a ocupar el lloc de l'abanderat, i la bèstia que la cavalca li servís de cavalcadura, llavors serien idèntiques a la noble dama i a la noble bèstia de l'exèrcit de les reines. Aquesta inversió de l'ordre recte, que dona lloc a una imatge ridícula, antinatural en el seu desordre (la bèstia cavalcant una dama), ens fa pensar que el que ací es representa és la relació primera intenció-segona intenció. Quan la segona està al servei de la primera, tot apunta a la seua finalitat d'acord amb l'ordre natural. Si domina la segona intenció, però, la primera perd la seua noblesa i preeminència, i l'home, en no seguir la finalitat per la qual ha estat creat (honrar, recordar, entendre i estimar Déu), cau en el pecat.²⁹

El desenvolupament de la batalla sembla bastant clar en el seu simbolisme, un cop identificat el sentit dels personatges principals i dels espais que ocupen. En tant que les tres potències de l'ànima es mantenen en les altures intel·lectuals de la contemplació de les virtuts divines, les virtuts vencen els vicis; quan s'adormen i són davallades al bosc tenebrós, els vicis guanyen la partida. Entre aquests n'hi ha un, el més fort i millor armat, que és el més difícil de vèncer. Una de les reines lluita acarnissadament amb ell, i és fortment turmentada; però, paradoxalment, quant més és nafrada aquesta virtut, més guanya i més s'actualitza la seua potència.

Llinarès proposa que és l'accídia la bèstia més forta i difícil de vèncer. En efecte, el text de la *Doctrina pueril* que cita el professor Llinarès encaixa bé amb la consideració lul·liana de l'accídia com a principal pecat. «Accidia es tristícia d'anima agrujada del be de son proysme. On, sapies, fíl, que aquest vici significa pus fortment senyal de dampnació que negun altra vici, e per son contrari es mils significada salvació que per neguna altre vertut».³⁰ L'accídia s'identifica, a més, amb la inacció, és a dir, amb el no ser: «Si Deus fos accidiós no agre creat lo mon (...). Si tu, fíl, as accidia, dones tu amaries Deu si avia accidia (...); e amar-l'ies si-t destruias».³¹ Accídia és negligència en el bé i diligència cap al mal –i té, per tant, un abast molt major que el connotat pel mot «peresa» en el seu sentit actual.³² La virtut que s'hi oposa amb major insistència, i per la

²⁹ El professor Llinarès interpreta que la dama portaestendard de les reines simbolitza «la beauté et la douceur de la vertu, grâce à laquelle l'homme se rend maître des autres créatures». La bèstia que cavalca la dama seria aleshores «la bestialité triomphante, à n'en pas douter» (Llinarès, «Théorie et pratique...» p. 26).

³⁰ Ramon Llull, *Doctrina pueril*, NEORL VII, 164.

³¹ *Ibid.*, 165.

³² Vegeu sobre el sentit del mot «accídia» i la història de la seua incorporació al llistat de pecats capitals Armand Llinarès, «Accidia. Remarques sur un mot du vocabulaire lullien», *Studia Lullistica. Miscellanea in honorem Sebastiani Garcias Palou*, (Mallorca, 1989), pp. 47-54.

qual «es mils significada salvació que per neguna altre vertut» deu ser la fe, la virtut principal. Quant més és posada a prova, més guanya en mèrit i més passa de potència a acte.³³

Però aquesta virtut no pot vèncer l'acídia sense el concurs d'una de les tres donzelles, que s'ha de guarnir amb armes contràries i semblants a les de la bèstia. És l'única manera de dominar-la. Aquesta donzella ha de ser la voluntat, i les seues armes, la diligència a fer el bé i a esquivar el mal. La relació de contrarietat entre diligència i acídia és tractada per Ramon Llull al capítol 135 del mateix *Llibre de contemplació*, però també podem trobar informació interessant al respecte al capítol 72 del llibre vuitè del *Llibre de meravelles*, o al sermó sobre «perea» a la segona distinció del *Llibre de virtuts e de pecats*. En tots aquests llocs la diligència s'identifica amb l'acompliment de la primera intenció, amb l'ésser, amb el bé, mentre que la perea és la negligència envers l'obligació de servir Déu, i s'identifica amb la privació o no ésser i amb el mal. L'home accidiós tendeix al no-res, a la destrucció de la inactivitat. És doncs diligent en fer males obres i negligent envers el bé. La voluntat endreçada s'hi oposa amb la diligència cap al bé, armes semblants (en tant que es tracta igualment d'un «hàbit de diligència») però contràries, ja que aquesta diligència s'adreça cap al fer (el bé), i la de l'acídia és una diligència de no fer (i, per tant, de no ser). I ací rau la força de la voluntat investida amb l'hàbit virtuós de la diligència de bé, que pot vèncer així l'acídia amb «dobles guarniments», mentre que la bèstia només disposa de «senars armadures».

Les peces semblen encaixar. Però... Arribats a aquest punt no cal dir que aquest capítol és una narració que inclou, al·legoritzats, continguts que podem trobar en capítols anteriors del mateix *Llibre de contemplació*. La doctrina abans exposada, disseminada en fragments al llarg dels immensos volums anteriors, pren ací una forma expressiva peculiar. I al *Llibre de contemplació* l'acídia no apareix, com ja ho fa a la *Doctrina pueril*, com el principal pecat. Aquest és l'orgull, el primer pecat comés pels àngels rebels, i arrel de tots els altres vicis. «Ergull és rail de tots defalliments e de tots mals», afirma Llull a l'inici

³³ La relació entre fe potencial i actual és àmpliament exposada al capítol 238 del *Llibre de contemplació*. «Com és tractat de la manera segons la qual fe està en home potencialment e actualment». El pas de l'estat potencial a l'actual de la fe no és possible més que amb el guany del mèrit: «De necessària cosa és. Senyer, que fe ni creença no pot ésser actualment en home sens que l'home no meresca guaardó de bé o de mal d'aquella cosa que creu, car enaixí com forma no pot ésser actualment sens matèria, enaixí fe ni creença no pot posseir actualitat sens mèrit. On, aitantost com la fe esdevé de potència en actu, aitantost esdevé lo mèrit» (§ 25. *OE* II, 715). Comparem el passatge acabat de citar amb la formulació al·legòrica del capítol que estem analitzant: «car aitant com la regina pus fortment se combatia e pus fortment era nafrada, d'aitant més guanyava e d'aitant més venia sa vertut de potència en actu» (Ibid., 1194).

del capítol 141. I encara: «Enaixí com aquell qui ocíu e devora leona prenys, destruu e aucíu en la mort de la leona sos fills en son ventre, enaixí, Sènyer, tots aquells qui en sí mortifiquen e deleixen ergull ab humilitat, aucien e deleixen en ergull tots vicis e tots pecats; car enaixí com la leona és mare de sos fills, enaixí ergull és ocasió e rail de tots mals».¹⁴ La vertut que lluita amb l'orgull seria la humilitat. Les set reines llavors signifiquen no només les set virtuts principals, sinó que també podrien referir-se a les virtuts contràries als vicis: abstinència, castedat, llarguesa, fervor, humilitat, fidelitat i paciència. Queda clar que la humilitat es fa més gran quant més és turmentada, ferida o rebaixada. La paradoxa és més comprensible amb aquesta explicació alternativa. Però la resta de peces d'aquest fragment del trencaclosques no acaben d'encaixar tan bé. No queda clar quines són les armes dobles, semblants i contràries, amb què la donzella (quina? Encara la voluntat?) pot vèncer les armes de l'orgull. I, a més, la bèstia més potent no pot ser vençuda «per la gran son e la longa continuació de dormir que les donzelles havien feta en la forest e per lo gran ús e la longa possessió que les bèsties havien en l'animal». El detall apunta, de nou, a l'accídia: la descurança en la contemplació de Déu (dormició de les donzelles) porta a l'abandó de la primera intenció, al relaxament del poder de les virtuts i al triomf de l'accídia.

La darrera tríada desenvolupa una al·legoria escatològica, després del triomf de les virtuts. El sentit general del que s'hi narra sembla clar: la mort del cos implica la separació de l'ànima, que purga els seus pecats al bosc abans de ser transportada al paradís, representat per un puig més bell i delitós que el primer. Dues bèsties estranyes sorgeixen del bosc i lluiten entre sí. «Generació» i «corrupció» podrien ser els termes en litigi en aquesta nova lluita, ja que es tracta de l'al·legorització d'un procés natural que afecta la mort del cos. La presència dels colors apunta cap a una interpretació en clau natural del passatge. La bèstia que venç (mort, corrupció) és negra en la part superior i groga en la inferior; la vençuda, verda i blanca. Quatre colors, oposats dos a dos. I, a més, cal afegir la significació aportada per la situació espacial, que de nou distribueix els elements en joc en dos eixos: el vertical (negre-groc; verd-blanc) i l'horitzontal, l'eix de la lluita o contrarietat (negre vs. verd, groc vs. blanc).

Si, com sembla clar, es tracta ací d'un procés natural de venciment de la corrupció front al seu contrari, els quatre colors amb la seua distribució poden significar els quatre elements, o les seues qualitats. Llull atribueix colors als elements simples: el foc és brillant, l'aire és transparent, l'aigua és blanca i la terra

¹⁴ Cap. 141, «Com hom és sensible d'ergull», § 17 (OE II, 415).

és negra. En la figura elemental de les primeres versions de l'Art, el color roig és el del foc, el blau el de l'aire, el verd el de l'aigua i el negre el de la terra.⁵⁵ Al *Llibre de contemplació* no hi ha una atribució explícita de color als elements simples, però podríem considerar aquest passatge del capítol 354 com el primer pas cap a la representació cromàtica de la figura elemental en l'Art. Al capítol 234 s'afirma que la calor i la humitat signifiquen composició, unió i vida, mentre que la fredor i la sequedat signifiquen dissolució, corrupció i mort.⁵⁶ Si aquestes són les dues bèsties que lluiten, les qualitats en contrast són les pròpies de l'aire (càlid i humit) i de la terra (freda i seca). La terra és negra. I si el verd s'atribueix a l'aigua, el blanc ha de ser la representació de la transparència de l'aire simple en aquesta al·legoria. El groc quedaria doncs com el color del foc.

En les dues bèsties es representa el quadrat dels elements amb les relacions de concordança i contrarietat entre les qualitats. La màxima contrarietat es dona entre els vèrtexs del quadrat units per les línies diagonals. Entre el negre superior esquerre i el blanc inferior dret.⁵⁷ I també entre el verd superior dret i el groc inferior esquerre. La humitat, qualitat compartida per l'aigua i per l'aire (bèstia verda i blanca) és el principi de la vida. La dessecació de l'humit radical és el principi de la corrupció i de la mort, sequedat que és comuna al negre i al groc (terra-foc), la bèstia que sempre venç en l'eterna lluita entre vida i mort.

Ja només queden un parell de detalls en la narració, al paràgraf final del capítol, per cloure aquest immens quadre al·legòric. Una de les set reines turmenta les donzelles al purgatori. Aquestes envien una altra reina al puig, qui porta d'allà una poma amb la qual les reines s'aconhorten i es consolen en el seu patiment. Finalment les dues reines, que són germanes, treuen les donzelles de la forest i les porten a un puig molt més bell que el primer. Quines són aquestes reines? I què significa la poma? Respecte a la primera qüestió, el professor Llinarès només apunta la possibilitat, entre interrogants, que siguin l'Escriptura i l'Església.⁵⁸ Si ens cenyim a l'àmbit moral i psicològic en què es mou tot el

⁵⁵ Lola Badia, «Natura i semblança...», 21-23.

⁵⁶ «calor e humiditat signifiquen composició e ajustament e observament, la qual composició e ajustament e observació signifiquen vida en home; e fredor e sequetat signifiquen, en home, dissolvement e corrupció en home, la qual corrupció e dissolvement signifiquen, en home, mort e privació de vida e de forma». Cap. 234, § 11 (*OE* II, 698). Els termes «observament» i «observació» tenen un sentit més clar en la versió llatina feta per Salzinger, qui cita aquest passatge en la *Revelatio*, «calor et humiditas significant compositionem et unionem et conservationem...» *MOG* I, vi, 62 (614).

⁵⁷ L'oposició blanc - negre és una de les més operatives des del punt de vista simbòlic en la cultura medieval, i encara en la nostra. Al temps de Llull implicava associacions com clar/fosc, sec/humit, o calent/fred (Lola Badia, «Natura i semblança del color a l'*opus* lul·lià: una aproximació», *SL* 43 (2003), 5).

⁵⁸ I afegeix: «Il paraît difficile d'aller ici encore au-delà d'une simple hypothèse». Llinarès, «Théorie et pratique...», p. 27.

relat, podem considerar que la justícia és qui turmenta les potències de l'ànima (o la consciència?), mentre que l'esperança és la virtut que porta la poma, anticipació dels gaudis promesos als benaventurats. O, tal volta, es tracte de la parella misericòrdia-justícia, tan present en el discurs escatològic lul·lià. Tampoc nosaltres no podem anar més enllà de les meres hipòtesis.

4. A mode de conclusió

L'al·legoria funciona al *Llibre de contemplació* com un mètode més en la búsqueda lul·liana d'una art de contemplació, un mètode que aprofita elements narratius carregats de simbolisme i orientats en darrera instància a l'exposició d'una doctrina. D'al·legories podrem trobar algunes en la resta de la producció lul·liana: al *Blaquerna*, o l'*Arbre de filosofia d'amor*, per exemple. Sembla ser doncs un aspecte que entraria en l'àmbit del que podríem considerar «literatura» en l'obra de Lull. Però en cap lloc fa un acte de presència tan destacat com al capítol 354 i següents del *Llibre de contemplació*.

Rebre els significats intel·lectuals amagats rere el discurs sensual: aquesta és la tasca que Lull encarrega a l'enteniment del lector. Un d'aquests lectors, Salzinger, suggereix que el capítol en qüestió conté la clau de l'Art lul·liana. I així pot ser, si entenem l'Art com un joc de metàfores, de contínues translacions de significats: un funcionament que explica el seu caràcter d'universalitat segons l'entenien els lul·listes del Barroc.

Des d'altres pressupòsits hem de fer igualment l'esforç d'acostar-nos a aquest text tan destacable en la seua potència narrativa. La densitat simbòlica que hi trobem remet directament a una condensació en imatges i en gestos de fórmules teòriques exposades anteriorment al llarg del *Llibre de contemplació*, i que funcionaran encara en les obres de l'etapa posterior. Fórmules que pertanyen a un discurs de caire moral; però la moral lul·liana és inseparable d'un discurs psicològic i natural, ja que la lluita entre les virtuts i els vicis és un assumpte que afecta directament el compost humà en totes les seues dimensions. Potser Salzinger exagerava en atribuir tanta importància a aquest text. Però en una cosa no anava errat: significa molt més que una típica psicomàquia al·legoritzada.

Paraules Clau

Al·legoria, exegesi, Art.

Key Words

Allegory, exegesis, Art

Resum

L'al·legoria és un dels recursos més interessants que fa servir Ramon Llull al *Llibre de contemplació* per aconseguir presentar les seves idees d'una manera persuasiva. Al capítol 354, l'al·legoria pren la forma d'una estranya narració plena de simbolisme, el significat de la qual remet al combat entre vicis i virtuts, un conflicte relacionat amb l'oposició ànima vs. cos. En la seva *Revelatio secretorum Artis*, Salzinger presenta aquest capítol com la clau que permet descobrir els secrets de l'art lul·liana. L'atribució que fa Salzinger d'un valor tan gran al capítol 354 prové de la seva comprensió particular del paper que fa aquesta «metàfora» en el sistema lul·lià de trobar la veritat. L'article s'aproxima als fonaments de la consideració de Salzinger i proposa una nova interpretació detallada del significat de la narració al·legòrica d'aquest capítol.

Abstract

Allegory is one of the most interesting devices that Ramon Llull uses in *Llibre de contemplació* to achieve the aim to present his doctrinal ideas in a persuasive manner. In chapter 354, allegory takes the shape of a strange narration full of symbolism, whose significance refers to the fight between virtues and vices, a conflict related to the opposition soul vs. body. In his *Revelatio secretorum Artis* Salzinger presented this chapter as the key that allows the discovery of the secrets of Lullian Art. Salzinger's attributing the highest value to chapter 354 came from his particular understanding of the role that «metaphor» plays in the Lullian system of finding the truth. This work approaches the bases of Salzinger's consideration and proposes a new detailed interpretation of the meaning of the allegorical narrative of this chapter.