La iconografía de Ramón Llull en los siglos XIV y XV

por SANTIAGO SEBASTIAN

INTRODUCCIÓN: LA ESTÉTICA EN RAMÓN LLULL*

El Arte —la Belleza— en su dimensión filosófica se encuentra considerado por el maestro mallorquín; ello no es de extrañar pues concibió sus creaciones intelectuales como tareas artísticas. Para una mejor comprensión del tema que vamos a tratar parece indicado hacer algunas consideraciones sobre los aspectos estéticos en la obra múltiple de Llull.

De las artes plásticas fue la pintura la que más le interesó, a tal punto que una de sus obras, el *Libre de plaent visió*, hoy perdido, fue compuesto con diversidad de ilustraciones. A él hace mención en otra de sus obras: «Hay en este libro historias de batallas, de ciudades, de naves y galeras reales; y figuras de todas cosas antiguas que pasaron; de todo se hace memoria en este libro mediante figuras. Y dijo el Doncel: Este libro, Señor Rey, fue hecho por aquel ermitaño que fue filósofo; y puso en él todas historias que pudo hallar en muchos libros. Y de cuanto veía hacer a los hombres, a las bestias, pájaros, peces y árboles, todo lo puso en figuras. Señor Rey, dijo el Doncel, cuando el filósofo hubo hecho este libro, fuese a vivir a una iglesia eremitana, y contemplaba este libro todos los días para hallar placer corporal y espiritual. Placer corporal había porque el libro es bello, y bien pintado

---

* *Aclaración preliminar.* Durante el curso 1967-68 la cátedra de Historia General del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona, sección de Palma, recibió el encargo por parte del Estudio General Luliano de realizar un *corpus* de iconografía luliana, concediendo para ello una subvención para sufragar los gastos de fotografía. Gracias a este impulso fue posible reunir materiales dispersos en bibliotecas extranjeras y otros de iglesias y colecciones privadas de Palma. A manera de avance del material reunido, publico este artículo. Sería prolijo citar a cuantas personas me han colaborado de una forma u otra, quede expreso a todas mi más sincero agradecimiento.

y figurado y le componen muchas figuras».[1] Con razón dicen Obrador y Roselló, en la introducción que hicieron al *Félix de Maravillas*, que este pasaje vendría a revelarnos una desconocida aptitud del talento enciclopédico de Llull: la de miniaturista o pintor.

Testimonio de esta habilidad del polifacético genio mallorquín pudiera ser la figura que hay en la versión latina más antigua del *Libre de Contemplació*, de la que hay sospechas que pueda ser del mismo Ramón Llull; el donó el libro a la Cartuja de Vauvert, cerca de Paris, con esta nota: *Ego Raymundus Lul do librum istum conventui fratrum de Cartusia Parisius*, y un poco más abajo añadió: *Hoc est primum volumen meditationum magistri Raymundi, quod ipse dedit fratribus et domui Vallis Viridis prope Parisius, cum duobus aliis sequentibus voluminibus istius tractatus, anno gratiae M.CC. nonagesimo octavo.* (Fig. 1). Algunos comentaristas han notado que las correcciones son de la misma mano que el texto primitivo, así resultaría que esta versión latina pudiera ser una de las pocas que se conocen directas de la mano de Llull,[2] y la nota latina que hemos transcrito junto a un dibujo a pluma de la cabeza de un monje con luengas barbas vendría a ser la autentificación de un autorretrato de Llull, realizado en la temprana fecha de 1298, por tanto el más antiguo testimonio iconográfico que tendríamos del autor del *Ars Magna*. Nada tendría de extraño conocidas ya sus habilidades como ilustrador del *Libre de plaent visió*. Pero, ¿era éste en realidad el aspecto físico del Doctor Iluminado? Los escritos lulianos, que son rica cantera de noticias autobiográficas, poco nos dicen acerca de su físico. Rasgo distintivo de su rostro fue la luenga barba, como en este dibujo, lo que dio lugar al apodo de «Ramón el de la Barba Florida». El P. Iriarte, en su serio estudio caracterológico, nos lo pinta de constitución medianamente corpulenta, y su buena salud constitutiva queda corroborada por su prolongada senectud, pese a haber tenido una vida llena de austeridades y trabajos; pasados los cuarenta años, Llull se lamentaba de su enervamiento, consecuencia de sus excesos en el comer y beber, y de su lascivo desenfreno.[3]

---

[1] R. Llull: *Félix de las Maravillas*, cap. 57, en OBRAS LITERARIAS pág. 786. Ed. BAC, Madrid 1948. OBRAS DE RAMON LLULL. Ed. J. Rosselló vol. III pág. XIX. Palma 1903.

[2] R. Llull: *Libre de Contemplació en Deu* I, 360. Con notas de M. Obrador y Bennassar (Palma 1906). Jordi Rubió: *Interrogacions sobre una vella versió llatina del Libre de Contemplació*, en ESTUDIS FRANCISCANS vol. XLVII, 111. Obrador y Rubió se abstienen de darle carácter autógrafo; el primero por no conocer el manuscrito, mientras que el segundo por juzgar que es poco expresiva la letra no cursiva. R. Llull: OBRES ESSENCIALS II, 94 Ed. Selecta. Barcelona 1960.

[3] Mauricio de Iriarte: *Genio y figura del Iluminado Maestro B. Ramón Llull*, 9. Separata de ARBOR. Madrid 1945.

Mas lo que nos interesa por ahora es la doctrina luliana sobre la belleza, que aunque expresada en varios de sus tratados, deriva del *Ars Magna*. El primer capítulo del Evangelio de San Juan sirve de fundamento teológico a su doctrina sobre la belleza. Todas las cosas fueron creadas por Dios, es decir, fueron idea divina antes de ser realizadas; siendo Dios la Belleza esencial, ellas eran bellas en sí mismas. Precedente de esta doctrina son las ideas de Gundisalvo, pero no está probado que Llull las conociera.[4] En su *Libro de los proverbios* hay muchas ideas para fundamentar no sólo una teoría estética sino también una teoría del arte, como ha indicado Sureda Blanes, así pueden verse diferentes textos sobre la Belleza en el capítulo XXXIV; sobre la Forma en el cap. CXXV, sobre la Figura en el cap. CLVIII, sobre el Color en el cap. CLV, sobre la Sombra en el cap. CXCVIII, sobre la Proporción en el cap. CLVIII, etc.

En el *Félix de Maravillas* es donde mejor explica su concepción de la belleza como algo subjetivo, ella se alcanza gracias a la inteligencia, ya que ésta conoce a Dios, que es la Suprema Belleza. Si su conocimiento es una fruición estética de orden subjetivo, la belleza aparece objetivamente como el fulgor de una armonía perfecta.[5] Pese al resplandor de la divina Belleza, el hombre, embellecido por Dios con sus cualidades, se detiene en la contemplación de la belleza sensual, por ello cuanto mejor «entendía Félix las palabras del Ermitaño, más se maravillaba de cómo el alma creada con tan bellas, tan nobles y tan grandes bellezas, se pudiese inclinar a pecado y a tantas fealdades. Hijo —dijo el Ermitaño—, la vista corporal halla placer viendo bellos colores, bellas facciones, bellos vestidos, árboles, hojas, flores, frutos, edificios, el sol, la luna y las estrellas, el mar, las bestias y las aves, los hombres y otras cosas semejantes; y todas estas bellezas nada son en comparación con la belleza del alma y de virtudes nada es en comparación con la belleza de Dios... Siendo esto así, gran maravilla es que la belleza corporal sea más amada que la belleza espiritual».[6] La doctrina luliana tiene que desembocar al fin en una estética cristológica, pues el considera al hombre como centro de la creación, y en él convergen en una armoniosa unidad el ser y el existir. Pero la maravilla de la creación sería un hombre que uniese de modo inefable, la Persona divina a la condición humana. En el libro tantas

---

[4] M. Menéndez y Pelayo: *Historia de las ideas estéticas en España* II, 172-173, cap. IV. 4.ª ed. Madrid 1928.

[5] Seguimos en esta exposición el análisis de F. Sureda Blanes: *Estética luliana: Concepción y valor trascendental de la Belleza en el Opus luliano*, en IDEAS ESTETICAS n.º 6. Madrid 1944. Hemos tenido en cuenta un agudo ensayo anterior de G. Forteza: *La irradiació estética de l'obra lulliana*. Palma 1934.

[6] R. Llull: *Félix de las Maravillas* cap. 93, pág. 905 ed. BAC.

veces aludido escribe Llull: «La mayor belleza que Dios pudo poner en la criatura fue cuando la hizo tal que consigo mismo fuese una sola persona; por lo cual en aquella criatura fueron tan unidas y semejantes las semejanzas creadas e increadas, que fueron una sola persona. Y maravillábase Félix de la gran belleza que hubo en Jesucristo, y de la belleza de su vida y de su doctrina, y de la belleza de Nuestra Señora, y de los Apóstoles».[7]

I. LAS MINIATURAS DEL CODICE DE KARLSRUHE

PROLEGÓMENOS

Este conjunto de miniaturas de Ramón Llull es muy completo, abarcando los principales aspectos de su vida. Joya tan preciada no ha pasado desapercibida y desde el siglo XVIII ha sido motivo de comentarios; las primeras referencias datan de fines del siglo XV, cuando perteneció a la comunidad francesa de San Segundo; después fue propiedad de A. y P. Desfontaines, de Guillermo Facher y del Dr. Weigel, este último lo vendió al abad Ulrico del monasterio benedictino de San Pedro de la Selva Negra, en 1736. En los anales de este convento ya se hizo constar que el códice era *rarus et magni pretii*, lo que constituye el primer comentario que nos ha llegado acerca de su valor, aunque sin precisar el contenido. El primero en identificar el significado de las miniaturas fue Martinus Gerbert, en la segunda mitad del siglo XVIII, al mismo tiempo que destacó el carácter singular, de auténtica joya artística.[8]

En 1807 la colección de manuscritos del citado convento benedictino pasó a la Biblioteca de Karlsruhe, por ello este manuscrito lleva la signatura de *Sanct Peter perg. 92*. Sólo a fines del siglo XIX el códice fue objeto de una gran atención por parte del director de la sección de manuscritos de la citada biblioteca; realizó un primer comentario de cada una de las láminas e hizo una descripción del manuscrito, al mismo tiempo que publicó las mi-

[7] R. LLULL: *Félix de las Maravillas* cap. 93, pág. 905 ed. BAC.

[8] M. GERBERT: *Iter Alemanicum*, 395. 2.ª ed. 1773. Citado por JORDI RUBIÓ: *El Breviculum i les miniatures de la vida d'en Ramon Llull de la biblioteca de Karlsruhe*, BUTLLETI DE LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA, III, 74. Barcelona 1916. W. Brambach: *Des Raimundus Lullus Leben und Werke in Bildern des XIV Jahrhunderts*, Karlsruhe 1893 (véase la introducción).

niaturas en doce espléndidas fototipias.[9] Posteriormente las famosas miniaturas han sido reproducidas total o parcialmente en publicaciones y biografías sobre Llull, pero ninguna ha superado en alarde tipográfico a la generosa edición alemana de 1893.[10]

Brambach, el comentarista de las miniaturas, no era un lulista así que sus descripciones son muy breves y no supo sacarle al códice todo el interés que encierra; esta labor correspondió al español Jordi Rubió, que hizo una minuciosa descripción del manuscrito tanto de la parte literaria como de la iconográfica, apuntando problemas que el comentarista germano no llegó a sospechar. Su estudio es fundamental, y lo seguimos en cuanto a la transcripción de los textos de las miniaturas; lo recomendamos al lector para otros aspectos que no nos interesan directamente.[11] Baste saber que el códice consta de dos partes, la primera de carácter iconográfico, con doce miniaturas (35 por 27'7 cms.), que sirven de introducción a la segunda, es decir, al *Breviculum ex artis Remondi electum, ad preceptum regine Francie et Navarre sublimatum;* está realizado en pergamino y fue escrito en los primeros años del siglo XIV.

¿QUIÉN FUE EL AUTOR?

Aclaremos que no nos referimos al artista que hizo las miniaturas, problema que juzgamos insoluble por el momento sino al autor del *Breviculum*. Si éste no fue el pintor material de las ilustraciones, fue al menos el que pensó muchas de las ideas iconográficas que un miniaturista anónimo llevó a práctica; por ello le concedemos un papel importante en la creación de las famosas miniaturas.

A este respecto son muy expresivas las miniaturas XI y XII del códice de Karlsruhe, pues en ellas aparece un lulista anónimo, muy vinculado al

[9] W BRAMBACH: Ob. cit. Esta obra, rarísima en Alemania, existe en Palma, en la Sociedad Arqueológica Luliana; tuve la fortuna de redescubrirla siguiendo una sugerencia de Jordi Rubió. Fue comprada por E. Aguiló, quien la estimaba tanto que se negó a prestarla para una exposición luliana (debo esta referencia a Juan Pons Marqués). Por ello se explica que obra tan rara y valiosa haya pasado desapercibida a los lulistas mallorquines, ya que no la citan directamente en sus estudios.

[10] Para el estudio de las miniaturas hemos tenido en cuenta estas espléndidas láminas de la edición alemana y reproducciones fotográficas originales, enviadas por la Biblioteca de Karlsruhe; agradezco a mi colega de la Universidad de Heidelberg, Dr. Erwin Walter Palm, su colaboración, que tan valiosa fue para la adquisición de las fotografías.

[11] JORDI RUBIÓ: Ob. cit.

maestro, al que se llama el *epitomator* o el *compilator*, que intenta hacer tres resúmenes de la ingente obra doctrinal de Llull, expuesta en 155 libros, para presentarlos a la reina de Francia y Navarra. En la miniatura XI puede verse el expresivo diálogo de Llull y el compilador; al indicar el maestro mallorquín su múltiple y compleja obra, contesta el discípulo que tal riqueza puede crear confusión por ello es conveniente resumirla, a ello accede Ramón Llull siempre que se respete el espíritu de su obra.[12] (Figura 2).

En la miniatura XII vemos de nuevo al Doctor Iluminado y a su compilador, que presenta a la reina francesa los tres compendios de la doctrina luliana: el *Breviculum promissum*, el *Electorium medium* y el *Primum electorium;* en opinión del lulista Rubió el primero de los tres sería el que se encuentra en el códice, cuyas miniaturas estudiamos. El párrafo que pronuncia el maestro mallorquín es laudatorio para la tarea del compilador ya que respetó el texto y facilitó a los demás el estudio de la obra luliana. (Fig. 3).

Pero de nuevo planteamos la pregunta: ¿Quién fue este compilador de la obra luliana? En ambas láminas aparece con un vestido azul, forrado de armiño, y parece ser el mismo que en la miniatura II escucha el sermón del Obispo de Mallorca. Se trata sin duda de un eclesiástico, al parecer, el canónigo de Arrás, Tomás le Myésier, uno de los lulistas franceses más convencidos, que llevó a cabo un papel importante en el desarrollo del lulismo en París. Hacia 1287 era ya *socius sorbonicus* y luego se hizo maestro en medicina, profesión que le valió en 1310 entrar al servicio de Mahaut, condesa de Artois y de Borgoña, muerta en París en 1329.[13] Es posible que Tomás le Myésier y Llull se conocieran en el segundo viaje que hizo a París el maestro mallorquín en 1298. Al año siguiente se estableció una correspondencia epistolar entre ambos y Le Myésier le envió cincuenta preguntas para que Lull las resolviera de acuerdo con su Arte; ellas están recogidas en el escrito titulado *De questionibus magistri Thomae Attrebatensis quas misit Raymundo quod solveret ipsas per Artem.* La amistad debió acrecentarse y pronto Lull se dio cuenta de que el discípulo francés podía ser un excelente divulgador de sus escritos. Para esta tarea Le Myésier reunió una gran colección de obras del maestro, hasta 155 títulos, así pudo llevar a cabo la compilación de la dispersa y vasta creación luliana, obra ardua que hemos visto ilustrada en la miniatura XI. En esta compilación o *Electorium* se pres-

[12] Las excelentes reproducciones de la obra de Brambach permiten leer los textos latinos, que en parte pueden verse transcritos por Jordi Rubió: Ob. cit. 88.

[13] J. M. Ricard: *Une petite nièce de Saint Louis, Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne* pp. 154-155, 157 y 318. Paris 1861. Citado por T. y J. Carreras Artau: *Filosofía cristiana de los siglos* XIII *al* XV II, 20. Madrid 1943.

cindió de algunos tratados que no interesaban para el fin propuesto, aunque ellos existían en la biblioteca del canónigo de Arrás. Con todo el lulista parisino tuvo que desarrollar una gran labor de síntesis para su exposición del Arte magna universal. Esta tarea se realizó en los años inmediatos a la muerte de Llull y se vino a terminar en la villa de Arrás en 1325. En opinión de Carreras Artau, el detalle de la fecha hace por lo menos improbable que el maestro mallorquín tuviera conocimiento del proyecto y de que le otorgara su aprobación como se ha escrito. Le Myésier cumplía al parecer un encargo de la Reina de Francia, Juana de Evreux, mujer culta, que ejerció el mecenazgo de las letras y de las artes. Esta mujer no fue la esposa de Felipe el Hermoso, sino la tercera esposa de Carlos IV el Bello. Habiendo sido Le Myésier el médico de cabecera de la Condesa de Artois, por ella debió de entrar en relación con Juana de Evreux, sobrina de la citada condesa, que debió de pasar en el palacio de Arrás algunas temporadas y contagiarse de las aficiones de Mahaut. La muerte de Le Myesier sobrevino en Arrás en 3 de Septiembre de 1336, legando a la Sorbona su biblioteca, con ello el repertorio de obras lulianas existentes en la Cartuja venía a incrementarse en beneficio del lulismo parisino; lástima fue que las miniaturas del *Breviculum* se dispersaran de este núcleo original, por el que fueron creadas.

LA VISIÓN DE CRISTO

La miniatura I (Fig. 4) está dividida en tres partes iguales, la primera de las cuales corresponde al tema de la visión de Cristo, que es la primera escena con que se abre esta biografía ilustrada del Beato Llull. La imaginación del artista galo nos presentó al protagonista dentro de una habitación fastuosa, en un palacio coronado al exterior de almenas y rematado con una cúpula ligeramente bulbosa, esto y el arco angrelado plano tal vez quieran sugerir que el personaje vive en un palacio del Mediterráneo, con evocaciones orientales. Una cortina se abre simétricamente y vemos a Llull tratando de componer una canción a una de sus enamoradas. La *Vida Coetània* parece referirse a esta escena de la miniatura I: «estant una nit dins la sua cambra sobre lo bancal del seu llit, imaginant e pensant una vana cançó», de repente se produjo lo inesperado, pues «remirant a la part dreta veé nostre senyor Déu Jesucrist penjant en creu, molt dolorat e apassionat».[14] Durante el día Llull volvió a sus devaneos amorosos, pero por la noche le sobrevino la

[14] T. y J. Carreras Artau: Ob. cit. I, 237. R. Lull: OBRAS LITERARIAS pág. 47. Ed. BAC.

aparición hasta cinco noches seguidas. El artista narró este sucederse del hecho colocando cinco crucifijos en perspectiva, que llenan la parte alta de la habitación. Si bien Llull entrevió la posibilidad de que algunas de sus visiones fueran alucinaciones, como ha destacado el P. Iriarte,[15] ésta la tuvo por genuina, así la recuerda en uno de sus escritos: «Mas Jesucristo por su gran piedad quiso cinco veces aparecérseme crucificado, para que le recordase y le amase y procurase que fuese predicado por todo el mundo, pregonando la verdad de la excelsa Trinidad y Encarnación; por lo cual me sentí inspirado con una tan gran voluntad, que yo no amé otra cosa sino que fuese honrado; y entonces empecé de buen grado a servirle».[16]

Como ha subrayado el P. Iriarte la religiosidad de Llull fue preferentemente cristocéntrica, y la causa de ello fue la impresión recibida de la visión de Cristo Crucificado, así que cualquier objeto le representaba la semejanza de la cruz: las aves, los árboles, etc. En sus escritos hay muchas referencias, aunque sólo vamos a citar dos pasajes del *Libro de Contemplación:* «Por la excelsa nobleza que adquirió el árbol de que fue fabricada tu Cruz, oh Señor, se ennoblecen todos otros árboles. Benditos sean, pues, todos los árboles, que representan a nuestros ojos aquél árbol de la Cruz...». Y esta otra que nos recuerda la estampa de la miniatura: «La más bella y noble pintura que jamás se vió me parece a mí la que veo pendiente de la Cruz. Bendita sea ella, que tan bella se muestra, y bendito el pintor que la pintó... Todas las otras pinturas que no son ésta, son más bellas por de fuera que por de dentro; por el contrario, la de la Cruz es más bella por dentro que por de fuera; pues si al exterior representa lágrimas y sollozos y sangre y muerte angustiosas, interiormente refleja amor y misericordia y piedad y gloria y bendición eterna».[17]

LAS PEREGRINACIONES

Las dos escenas restantes de la miniatura I se refieren al mismo tema, las peregrinaciones que hizo el Beato Ramón a diversos santuarios de los que el miniaturista detalló dos, siguiendo el relato de la *Vida Coetània* (cap. 9): «a l'església de sant Jacme, e a nostra Dona de Rocatallada». Es decir, se dirigió a Santiago de Compostela y al santuario de la Virgen de Rocamador, situado en Navarra, cerca de Estella; no son unánimes los criterios de los bió-

[15] Mauricio de Iriarte: Ob. cit. 22.

[16] R. Llull: *Liber dessolationis Raymundi* n.º 2. Cit. por F. Sureda Blanes: *El Beato Ramón Llull*. Madrid 1934.

[17] R. Llull: *Libre de Contemplació* cap. 35 pág. 173 y cap. 120 pág. 115 (Palma 1906).

grafos sobre la identificación de este santuario mariano visitado por el maestro mallorquín.[18] La composición es semejante a la primera escena. En la mitad superior aparecen los santos titulares dentro de sendas hornacinas arquitectónicas de estilo vagamente románico, aunque el diseño de las figuras es plenamente gótico. En la parte inferior de la composición aparece nuestro protagonista que va llegando a los santuarios o se postra de hinojos; en convencionalismos un tanto esquemáticos se ha indicado el áspero paisaje que hay que atravesar hasta llegar a ellos. En el *Libro de Contemplación* parecen hallarse recuerdos autobiográficos de estas correrías religiosas de Llull y son al mismo tiempo la mejor glosa de lo que ambas escenas de la miniatura I representan: «Vemos —dice— Señor, que los romeros y peregrinos llevan bordón y esportilla; y vemos que Os buscan por allí y por allá; y vemos que se alejan de su terruño, atravesando lejanos países; y vemos que por vuestro amor sostienen muchos trabajos y desventuras, muchos y grandes fríos y grandes calores; y es mucha la sed y el hambre que sufren...; los unos van a caballo, los otros a pie; unos van pidiendo limosna; otros hacen caridad y vemos que peregrinos y romeros van por llanos y montañas y por lugares agrestes e inhabitables donde es mucho el afán y mucho el miedo y abundoso el sufrimiento».[19] No vamos a insistir acerca del lugar preferente que ocupa la Virgen en sus escritos; su vena poética se exalta cuando en ternuras y delicadezas tiene que cantarla; el antiguo trovador se convirtió en un juglar a lo divino.

RAMÓN LLULL RENUNCIA AL MUNDO

Parece claro que la *Vida Coetània* sirviera de modelo literario a imitar por el miniaturista. Así la lámina II encuentra su explicación en el capítulo 9 de la citada biografía. Recibidas las visiones sucesivas del Crucificado e inflamado en su amor tomó decisiones importantes: convertir a los incrédulos e infieles, escribir libros contra los errores de ellos y conseguir de las jerarquías eclesiásticas y civiles medios para llevar las misiones a tierras de infieles. Al parecer el sermón que escuchó al Obispo de Mallorca el día de San Francisco, le movió a seguir el ejemplo del santo de Asís, dejando las cosas mundanas. El tenía delicados problemas que resolver como el de su esposa e hijos, por ello tardó tres meses, dedicado al arreglo de sus negocios temporales, antes de dedicarse a la vida de penitencia como eremita. (Fig. 5).

La miniatura II está muy bien compuesta, presentando dos escenas sucesivas sobre el mismo escenario; un árbol hace de eje de simetría y separa las

[18] F. Sureda Blanes: Ob. cit. 133-134.

[19] R. Llull: *Libre de Contemplació* cap. 113 pàg. 63.

SEMINARIO DE HISTORIA MEDIEVAL Palma de Mallorca

dos escenas. En la primera aparece el obispo predicando el día de San Francisco en una tribuna, cual si la escena transcurriera al aire libre; dos monjes franciscanos en primer término le escuchan atónitos: en el tercero, que va cubierto, se ha querido ver la figura del compilador. El resto lo constituye el pueblo, con indicación de diferentes tipos y sexos; resulta un poco paradójico que no se haya destacado la figura del Beato, que tanto provecho sacó de este sermón. En la mitad derecha de la composición, el obispo inviste a Llull con el áspero sayal de su nueva vida, vida de oración, penitencia y estudio. Ninguna de sus obras como el *Libre de Contemplació* nos brinda comentarios más oportunos para glosar este momento decisivo de la vida del Doctor Iluminado: «Así como os plugo dar a los caballeros el poder de revestirse de hierro y blandir la lanza para defenderse de sus enemigos, así Vuestro siervo, objeto de Vuestra bondad, Os pide la gracia de que le proveais de Vuestras virtudes para que pueda luchar y defenderse del diablo, del mundo y de su propia carne».[20]

LA HISTORIA DEL ESCLAVO ÁRABE

La miniatura III nos presenta esta singular historia, dividida en tres partes. El marco arquitectónico de dos de ellas es igual al de la aparición de Cristo en la miniatura I. El enmarque arquitectónico de la parte central es de tipo gótico, con gabletes sostenidos por finos baquetones góticos; los dos edículos del remate son similares a los que coloca en la terminación de la hornacina arquitectónica de la Virgen de Rocamador, en la miniatura I. El ensamblaje de las figuras de Llull y del esclavo está bien logrado, ya entrelazados en dramática lucha o en violento diálogo, que subrayan las manos y los textos alusivos. El conjunto de los tres compartimentos está concebido con cierta unidad dramática; se inicia con la lucha doctrinal[21] y ante la imposibilidad de convencerse, van a las manos hasta que el esclavo con un puñal intenta asesinar a Llull pronunciando las palabras *tu mortuus es*. En ambas escenas contrasta la serenidad que refleja el rostro de Llull frente a la ira y tono violento del esclavo árabe. El maestro mallorquín aperece atónito al descubrir que su esclavo se ahorcó, con este texto que confirma su actitud postrera: *Plus volo me laqueo suspendere, quam de blasfemia Xpisti vindictam de me faciant xpistiani.* (Fig. 6).

---

[20] R. LLULL: *Libre de contemplació* cap. 112 pág. 63.

[21] Como ya observó Jordi Rubió: Ob. cit. 81 y 84, los comentarios del esclavo elogiando el Corán recuerdan pasajes de Llull, entre ellos uno del *Libre del Gentil*, 242 (Ed. Palma 1901).

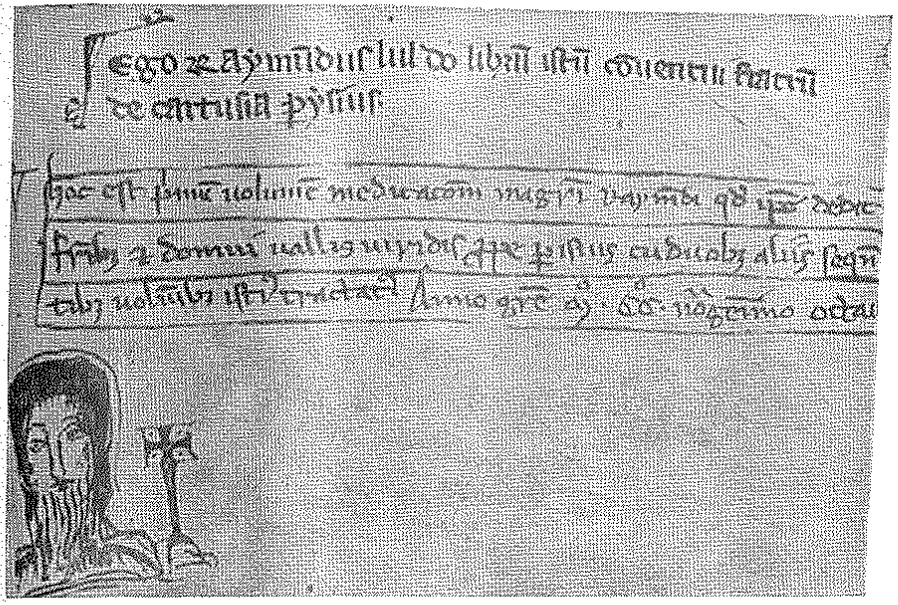


Fig. 1. Retrato de Llull, tal vez autógrafo. Versión latina del Llibre de contemplació. Biblioteca Nacional de Paris.

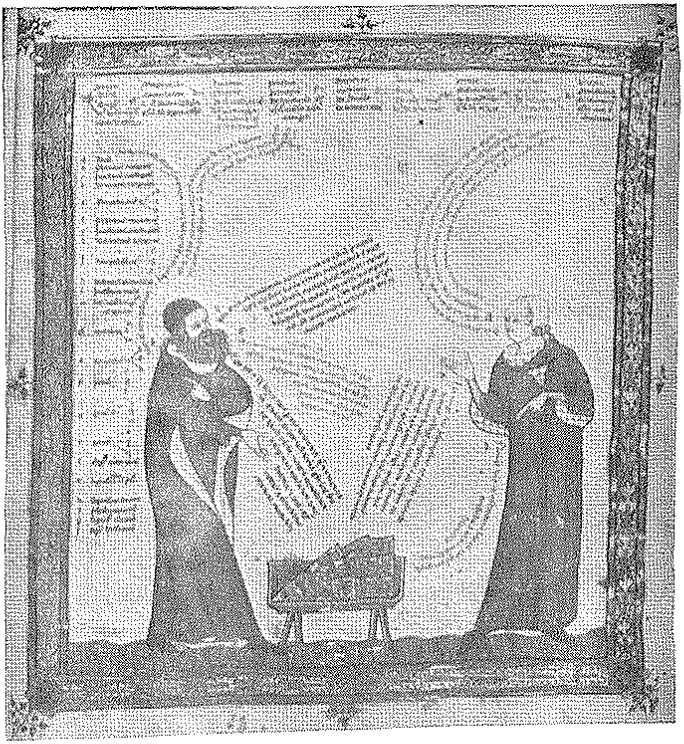


Fig. 2. Llull y Tomás Le Myésier. *Breviculum*, miniatura XI. Biblioteca de Karlsruhe.

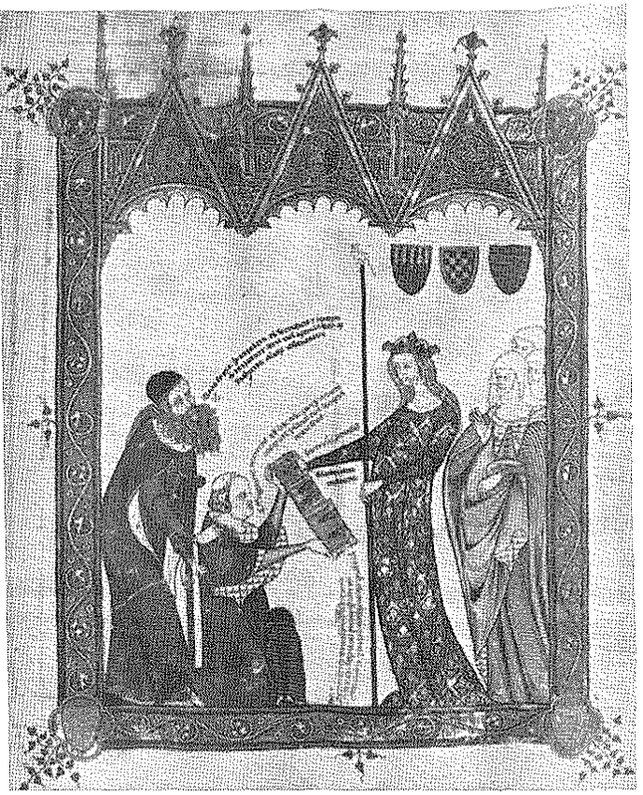


Fig. 3. Llull y el compilador presentan a la Reina de Francia tres compendios de la doctrina luliana. *Breviculum*, miniatura XII. Biblioteca de Karlsruhe.

Fig. 5. Llull renuncia al mundo. *Breviculum*, miniatura II. Biblioteca de Karlsruhe.

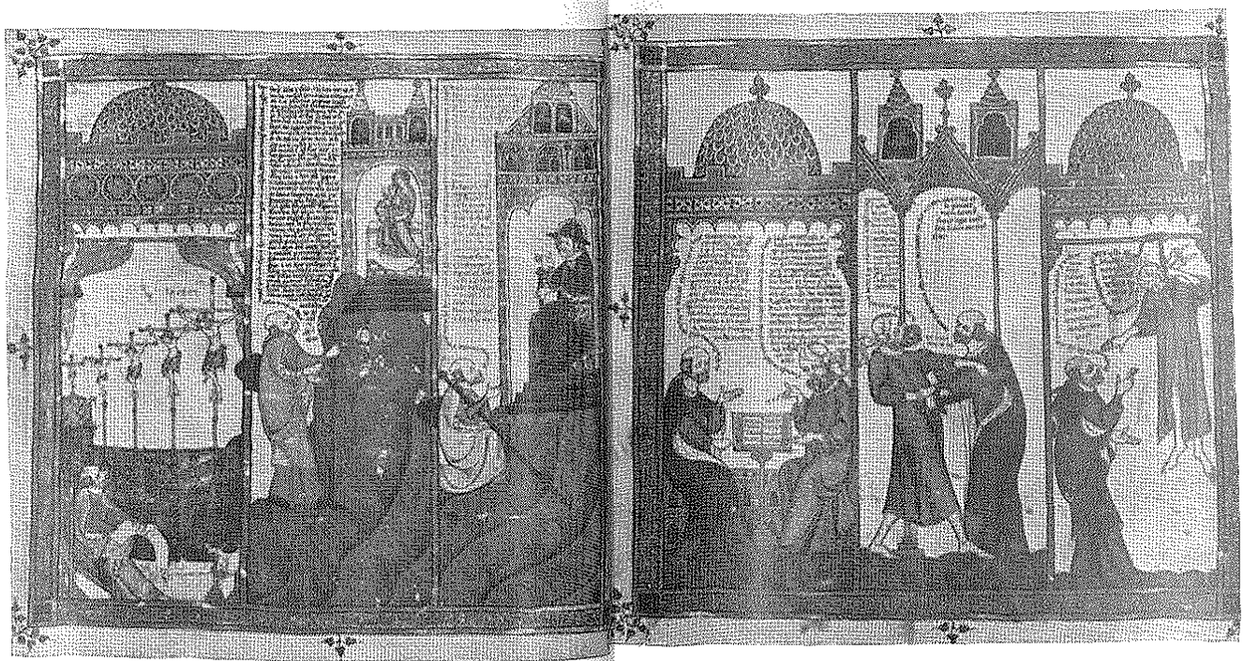


Fig. 4. La visión de Cristo y las peregrinaciones. *Breviculum*, miniatura I. Biblioteca de Karlsruhe.

Fig.6. El encuentro con el esclavo árabe. *Breviculum*, miniatura III. Biblioteca de Karlsruhe.

Fig. 7. La revelación del Arte General. *Breviculum*, miniatura IV. Biblioteca de Karlsruhe.

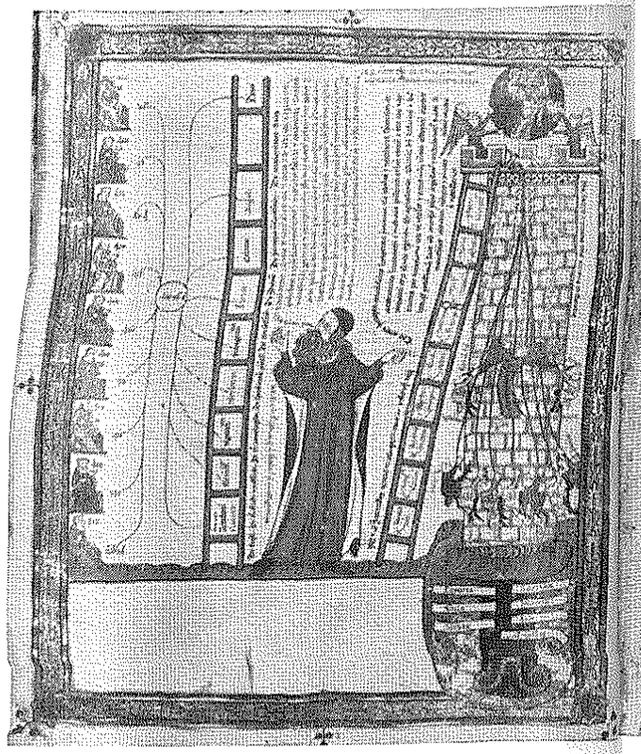
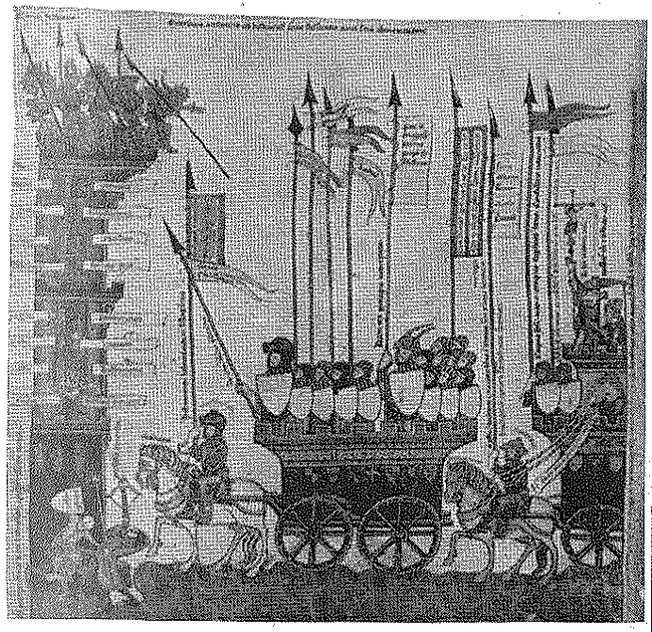


Fig. 8. Simbolismo de la doctrina luliana. *Breviculum*, miniatura V. Biblioteca de Karlsruhe.

Fig.9. Aristóteles y Averroes marchan contra la torre de la falsedad. *Breviculum*, miniatura VI. Biblioteca de Karlsruhe.



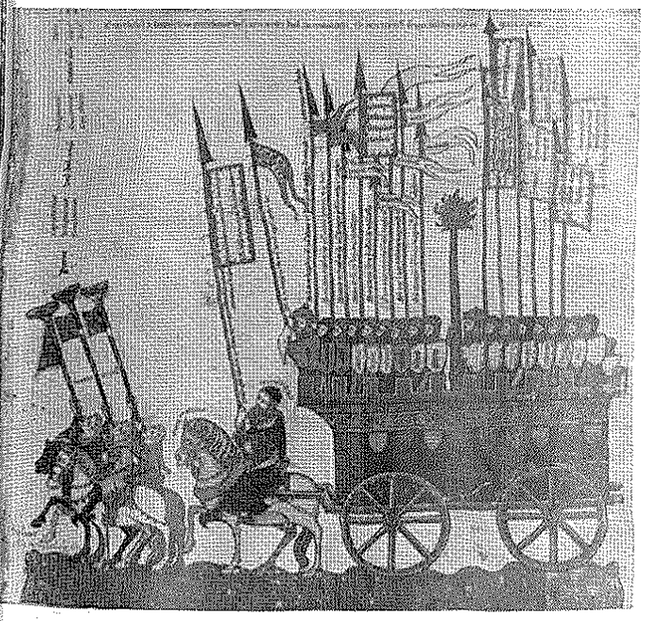


Fig. 10. Llull marcha contra la torre de la falsedad. *Breviculum*, miniatura VII. Biblioteca de Karlsruhe.

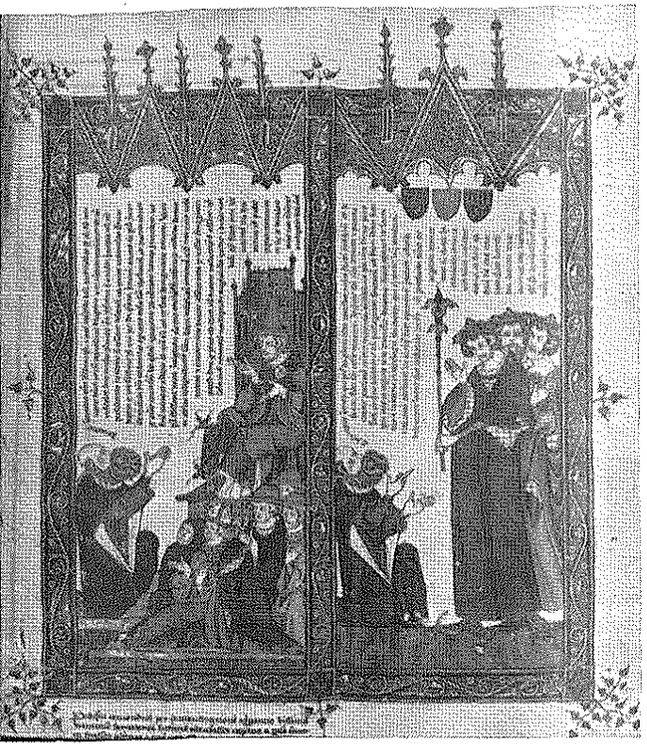


Fig. 11. Llull expone su problema al Papa y al Rey de Francia. *Breviculum*, miniatura VIII. Biblioteca de Karlsruhe.

Fig. 12. Llegada a Túnez y disputa en la plaza pública. *Breviculum*, miniatura IX. Biblioteca de Karlsruhe.

Fig. 13. Impresionantes escenas del accidentado segundo viaje a Túnez. *Breviculum*, miniatura X. Biblioteca de Karlsruhe.

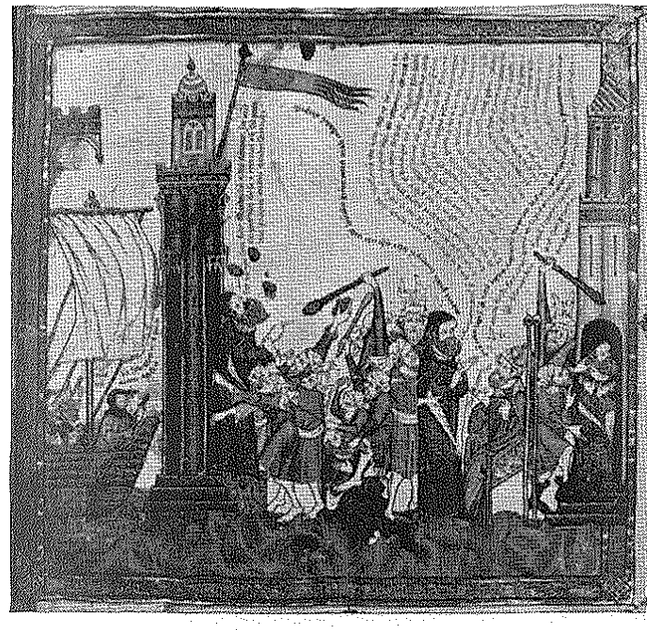


Fig. 14. Llull presentando su libro al Rey de Francia. *De Natali Pueri Iesu*. Ms. lat. nº 3323. Biblioteca Nacional de Paris.

Fig. 15. Ramón Llull y la Filosofia del Amor. *Arbre de Filosofía d'Amor.* Colegio de la Sapiencia, Palma.

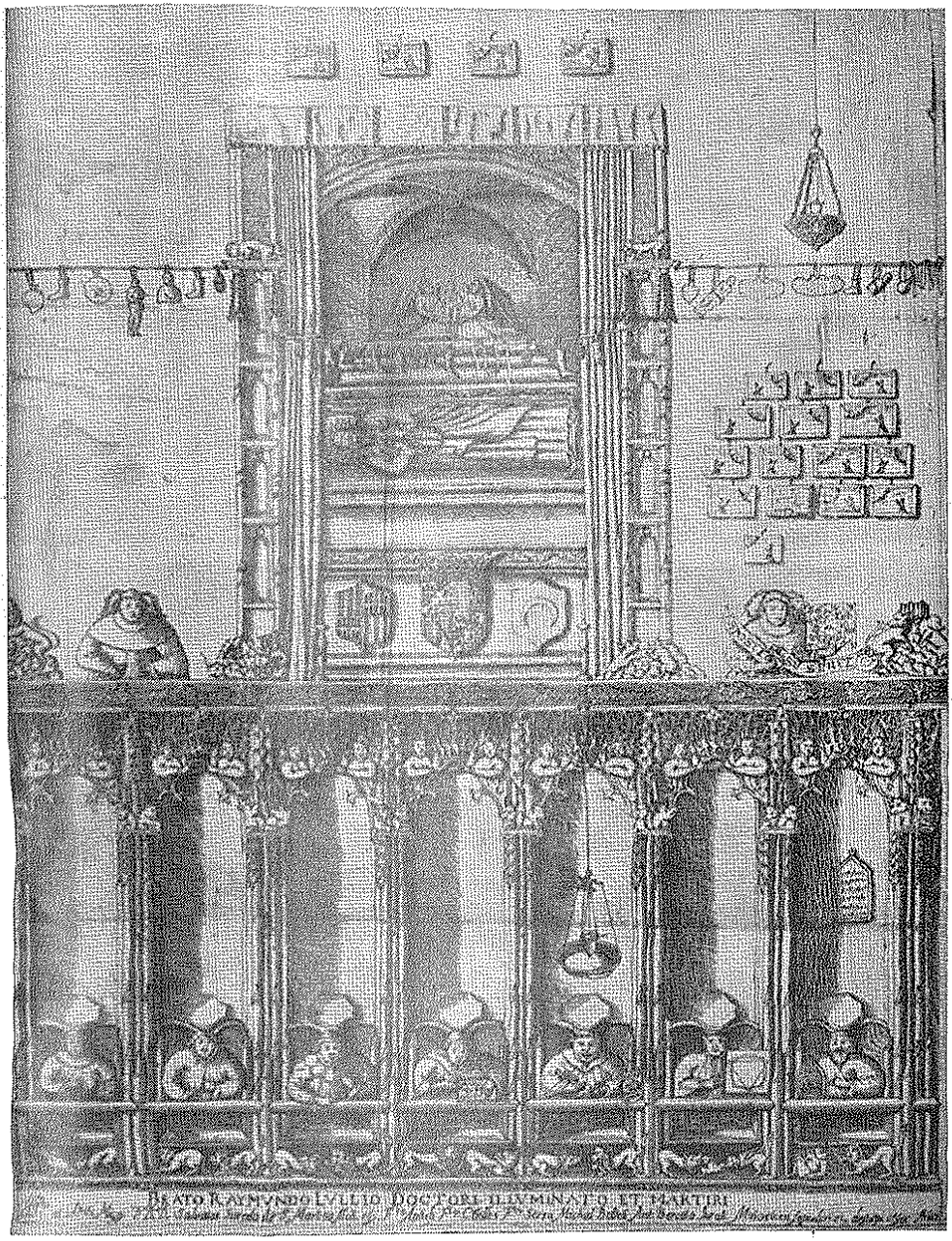


Fig. 16. Sepulcro de Llull en San Francisco, Palma. Grabado inserto en la obra de Custurer: *Disertaciones históricas...* (Palma 1700).

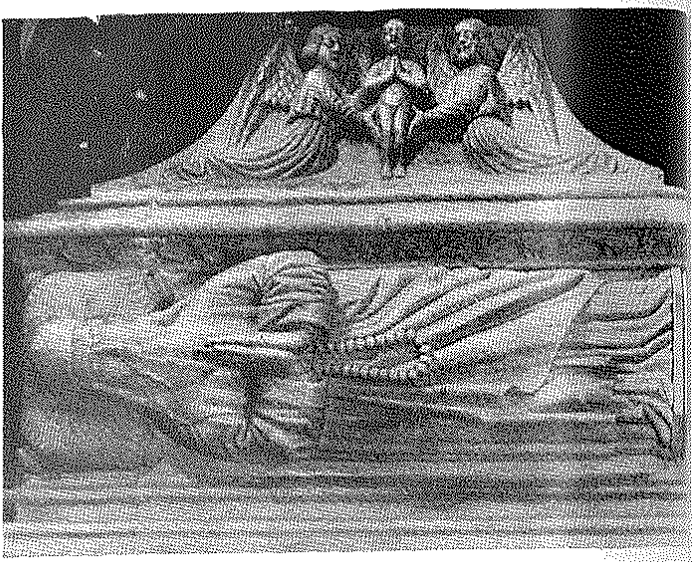


Fig. 17. La figura yacente de Llull, detalle del sepulcro de San Francisco, en Palma (Fot. Tous).

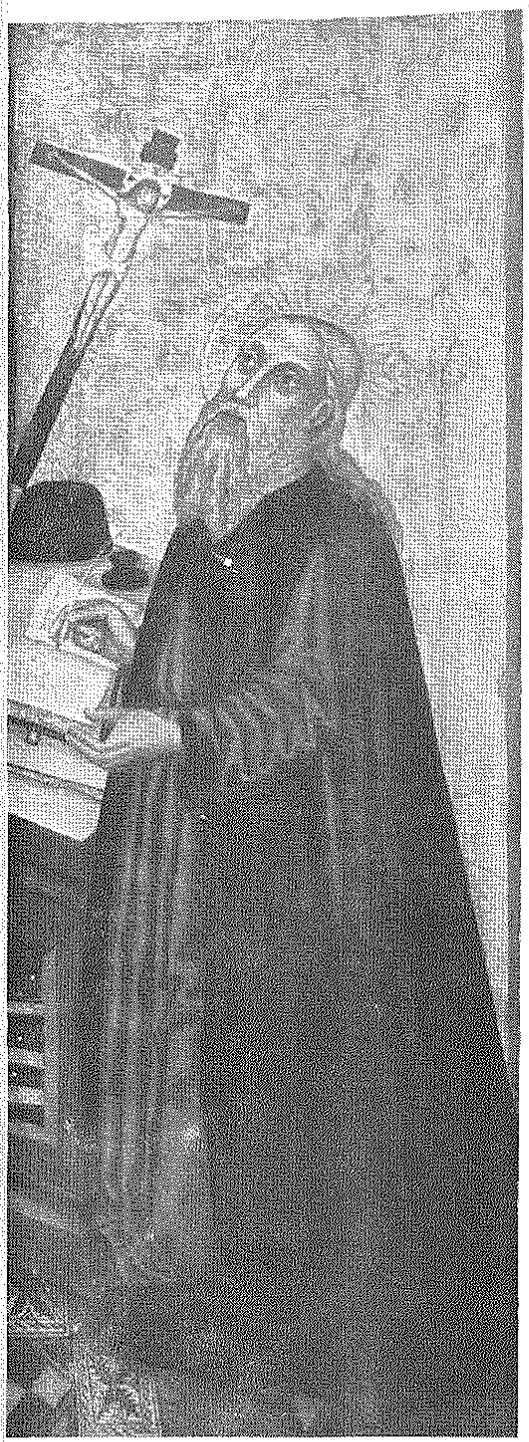


Fig. 18 Retablo de los Trinitarios. Llull escribiendo el Ars Magna. Museo Marées, en Barcelona (Fot. Mas).

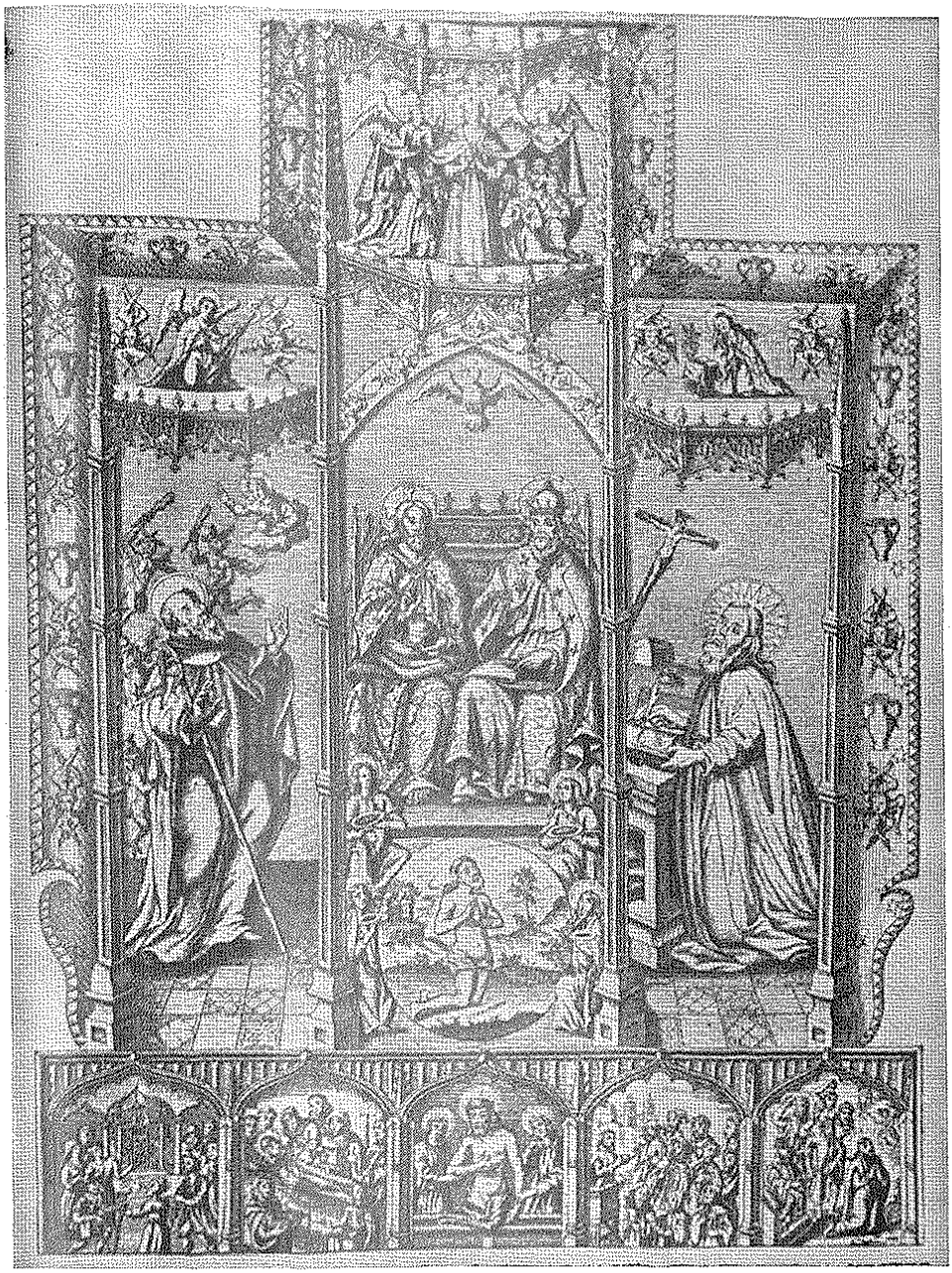


Fig. 19. Retablo de los Trinitarios. Grabado inserto en la obra de J. B. Sollerio: *Acta Raimundi Lulli*... (Amberes 1708).

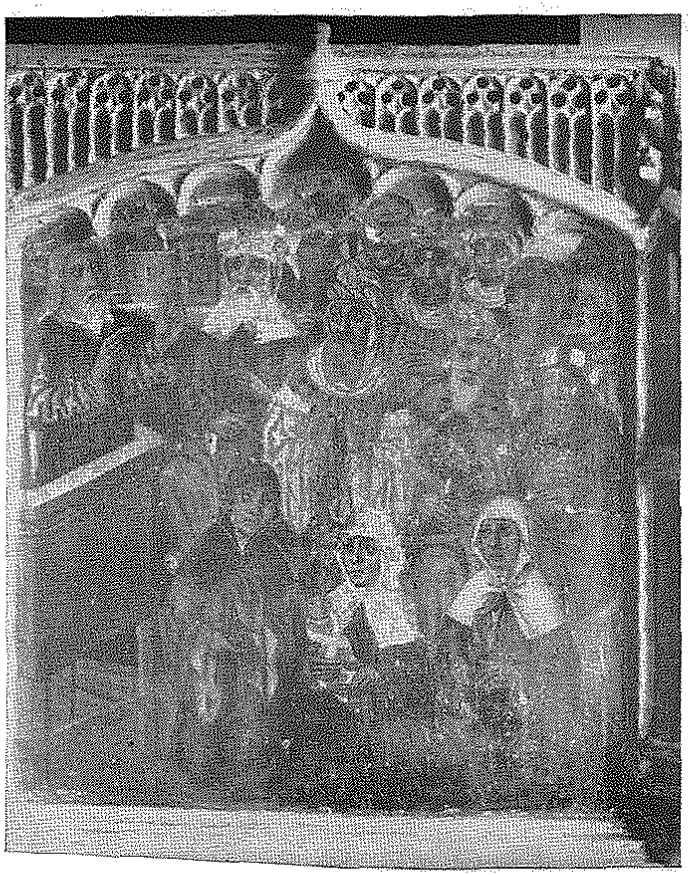


Fig. 20. Retablo de los Trinitarios. Tablita de la predela con el tema de Llull predicando ante los árabes. Col. Mulet, en Mallorca (Fot. Mas).

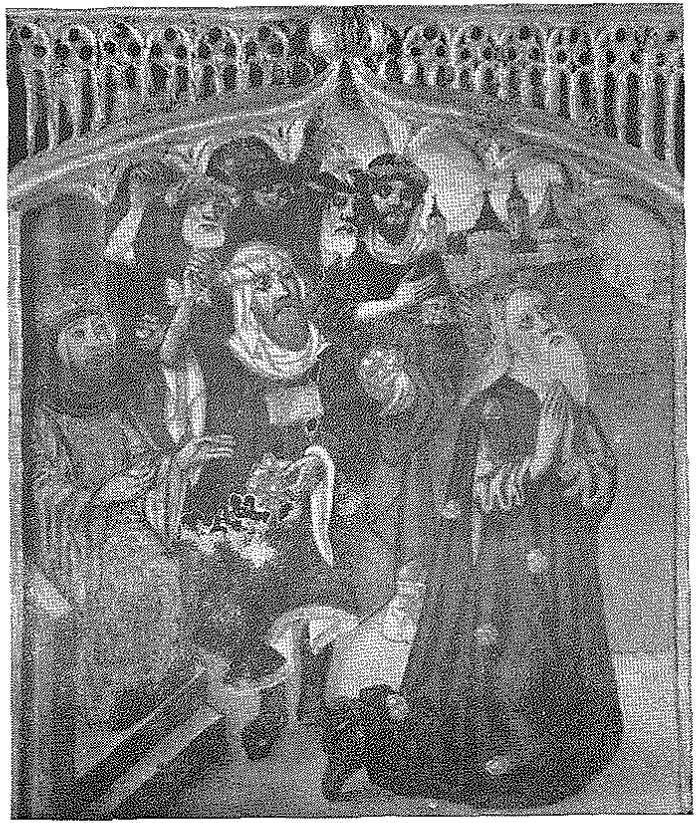


Fig. 21. Retablo de los Trinitarios. Tablita de la predela con el tema de la lapidación de Llull. Museo de Cataluña, en Barcelona (Fot. Mas).

El comentario más hermoso se encuentra invariablemente en la *Vida Coetània* (caps. 11, 12 y 13). Refiere que viviendo el Beato Ramón en Mallorca, compró un esclavo sarraceno para aprender la lengua árabe. «Y estando de esta suerte por espacio de nueve años, sucedió que cierto día el referido moro, estando ausente el reverendo Maestro, blasfemó del Santísimo Nombre de Jesucristo. Y como después fuese esto contado a Ramón, movido éste por un celo intrínseco, hirió al dicho esclavo moro en la boca y en la cara, pero no en otras partes de su cuerpo; y como el dicho moro fuese de elevada estatura y había sido maestro del dicho su señor, al cual había enseñado la lengua morisca, sintió gran rencor por los golpes que había recibido, y pensó de qué forma y manera podía herirle y matarle. Y así cierto día, teniendo en sus manos un cuchillo muy agudo, viendo que su señor se hallaba solo, sentado en una silla lanzando un gran grito fuese hacia él, diciendo: ¡Ahora morirás! y aun cuando el dicho reverendo Maestro desviase el golpe cuanto pudo, quedó no obstante herido aunque no mortalmente en el vientre; y luchando con él logró abatir al dicho moro quitándole el cuchillo; y habiendo acudido al ruido de la lucha sus familiares quisieron matarle al dicho moro; pero el reverendo Maestro no lo permitió, antes lo hizo meter en la cárcel hasta tanto deliberar lo que convenía hacer con aquel. Y como por una parte pensase que de aquel moro había recibido un gran beneficio; pues enseñándole había aprendido la lengua morisca que mucho había deseado saber para con ella honrar a Nuestro Señor; por esto le parecía que no le debía de dar la muerte, más por otra parte pensaba que el moro no cesaría de intentar matarle, y que otra vez volvería a quererle matar; y así dudaba lo que convenía hacer con el dicho moro. Perplejo pues sobre esto, subió a Nuestra Señora de la Real, para rogar a Dios Nuestro Señor que le inspirase lo que fuese más conveniente para con aquel moro; y habiendo hecho oración durante tres días, sin que su espíritu se determinase a darle vida o muerte, antes bien permaneciendo en aquella perplejidad, retornó a casa con tristeza. Y pensando pasar por la cárcel donde se hallaba cautivo, halló que el dicho cautivo se había ahorcado con la cuerda con que había sido atado».

LA REVELACIÓN DEL ARTE GENERAL

La miniatura IV consta de tres escenas intimamente relacionadas. La falda del monte Randa viene a desempeñar el papel de una diagonal que divide la composición en dos partes. En la de la izquierda vemos a Llull al lado de una cueva que hay en la cima de la montaña, entre dos arbustos o arbolitos, semejantes a uno de la lámina II. El Beato Ramón está arrobado en la contem-

plación del poder divino, que se le manifiesta en los cielos, revelándole los principios substanciales y accidentales, que le permitirán conocer la verdad de la esencia divina y al mismo tiempo difundir su conocimiento. (Fig. 7)

Mejor que los textos que acompañan la miniatura, el *Desconhort* nos explica por boca del mismo anacoreta mallorquín la razón de su abandono del mundo y de la inspiración divina que tuvo en el famoso monte de Randa: «Cuando fui de edad crecida, sentí la vanidad del mundo, y empecé a hacer mal y a entrar en pecado... Y, así, yo me sentí inspirado, y tuve tan grande amor a Dios, que jamás amé otra cosa sino que él fuese honrado; y entonces empecé a servirle de buena voluntad» (cap. II). La *Vida Coetània* sigue manteniendo el paralelismo que ya hemos visto en otras ocasiones, así explica el feliz acontecimiento de la inspiración: «e un dia estigués contemplant e tenint los ulls vers lo cel, en un instant li vénc certa illustració divinal». El Beato Ramón bajó del monte Randa y se fue al monasterio de la Real, donde escribió dos de sus obras más importantes: el *Arte General* y el *Libro de la Contemplación de Dios*. Según la *Vida Coetània* volvió a subir al monte Randa, donde construyó un eremitorio y de nuevo tuvo una «ilustración divina» por medio de un pastor, que durante una hora le habló de la esencia divina y del cielo, y especialmente de la naturaleza angélica (cap. 15). Pero es mucho más viva la versión autobiográfica que nos da Llull en el *Desconhort:* «Estando así, abismado en honda melancolía, miré lejos, y vi llegar un hombre con un cayado en la mano, luenga barba y vestido de cilicio; y, según su gesto, parecíame ermitaño» (cap. V). El Beato Ramón dijo a este ángel vestido de pastor: «Por eso os digo, ermitaño, que traigo una *Arte General* que me fue inspirada por el Espíritu Santo, por medio de la cual puede el hombre saber todas las cosas naturales, según la comprensión del entendimiento por los sentidos. Sirve para aprender el derecho, la medicina y todas las ciencias, y, asimismo, para aprender la teología, ciencia para mí la más estimada» (cap. VIII). El enviado celeste, aparecido en forma de ermitaño, le dijo: «—Ramón: por ventura vos no sois bastante conocido, y, por eso, en el negocio pudiérais ser engañado. Ningún tesoro oculto debajo de la tierra puede ser deseado ni querido. Por eso, si no conocen las gentes vuestra ciencia, nunca se os tendrá por lo que sois. Mostrad lo que sabeis; mostrad vuestro *Arte* y ciencia, y os darán ayuda porque hombre no conocido no es honrado ni reputado. Y si vos, mi amigo, amais la honra de Dios y la salud de los hombres, haced que vuestra ciencia se extienda, a fin de que no se pierda» (cap. XXI)[22]

Al fin de las iluminaciones de Randa, va a poner fin a su vida contemplativa para pasar a la acción. Viajes a Montpellier, Roma, París y Mallorca

[22] R. LLULL: OBRAS LITERARIAS, ed. BAC.

para gestionar la fundación de colegios para misioneros. En 1286 se traslada a Paris para leer públicamente su *Arte* en la escuela de Berthauld de Saint-Denys, canciller de la Universidad (*Vida Coetània*, cap. 19). Llull en esta época es considerado *magister* y en estas funciones aparece en la otra mitad de la composición de la miniatura IV, en un escenario arquitectónico que recuerda elementos decorativos representado en la miniatura I. La disposición de los oyentes es semejante a la observada en el sermón del Obispo de Mallorca, en la miniatura II, compárense las figuras del primer término. El fraile cubierto es el mismo que se ve en la citada miniatura anterior, y parece hacer referencia al compilador. Esta miniatura IV es la más interesante por su composición en diagonal, que se aparta de los habituales ejes verticales característicos de las restantes miniaturas.

SIMBOLISMO DE LA DOCTRINA LULIANA

La composición de la miniatura V está hecha con base en los ejes verticales tan característicos de la mayor parte de las miniaturas, pero la complejidad doctrinal es tan grande que sólo un experto conocedor de la doctrina luliana pudo imaginar la idea de esta disposición; por ello se comprenderá mejor lo que dijimos al principio acerca del autor, no del miniaturista que las realizó materialmente, sino del que ideó el plan. Como ya sugirió Jordi Rubió el inspirador tal vez sería el mismo compilador que tan tan a fondo conocía el tema. Se trata de una composición muy ingeniosa, que representa plásticamente las abstracciones lulianas sobre la filosofía y la fe.[23] (Fig. 8).

En el centro de la composición aparece Llull como *magister*, en expresivo gesto explicativo de su doctrina. El maestro mallorquín figura aquí por primera vez con su luenga barba tan característica, señalando dos escalas que están en íntima relación con las representaciones de los extremos: una fila de nueve sabios, en posición sedente, a la izquierda, y una torre almenada en el otro extremo. Cada uno de los sabios tiene a su lado la palabra *quero* y una de estas preguntas por orden correlativo, de arriba abajo: *Utrum? Quid? De quo? Quare? Quantum? Quale? Quin? Ubi? Quomodo?* y *Quo?* Se trata de la exposición sistemática de uno de los procedimientos metódicos más típicos del Arte luliana, conocido como *ascenso* y *descenso* del entendimiento. Este procedimiento artificial para adquirir ciencia gustó mucho a Llull a tal punto que le dedicó un tratado, el *Liber de ascensu et descensu intellectus*, escrito en Montpellier en 1304; se trata de una de las obras más originales de su pro-

[23] Jordi Rubió: Ob. cit. 81.

[24] T. y J. Carreras Artau: Ob. cit. I, 464-466.

ducción filosófica.[24] Su fin era dar un método para usar el entendimiento, ascendiendo primero a las cosas superiores y descendiendo luego a las inferiores. así se podrían adquirir las ciencias.

Por medio de la frase *sit vel ut* cada una de las preguntas se relaciona con la primera escala de los seres, que son de mayor a menor perfección, los señalados en cada uno de los escalones: «Deus, angeli, celum, homo, imaginativa, sensitiva, vegetativa, elementativa, morale artificium naturale»; es decir, Dios. el ángel, el Cielo, el hombre, el bruto, la planta, la llama y la piedra. Se puede conocer la naturaleza de cada uno de estos seres con auxilio de la segunda escala, que se puede denominar de las categorías o de los principios universales. El problema más difícil para el entendimiento consiste en alcanzar la esencia de Dios, de su Unidad, de la Trinidad y de la Encarnación. Para dar idea de lo difícil que es comprender la Trinidad se recurrió a la representación de una torre almenada (*turris fiducie et veritatis eterne, amoris et scientie*, según consta al lado), colocando en la parte superior, dentro de un círculo el símbolo trinitario, entre dos ángeles tenantes. La altura de la torre significa lo difícil que es subir más arriba de las almenas, donde está la Trinidad, pues allí no llega la escala de los principios generales; el único medio de ascensión hasta lo alto es la gracia de Dios, concedida por medio de la fe. La ascensión del entendimiento es fácil cuando se posee una fe firme, según se desprende del texto que sale de la boca del ángel: *firmiter credo et veram fidem habeo sic transcendo.* El entendimiento, representado como un ángel, en cuyas alas se apoyan la memoria y la voluntad, puede subir por la cuerda de la gracia, es decir, creyendo y teniendo una fe verdadera. Para que suba el entendimiento es preciso que domine los vicios y se encuentre en posesión de ciertas virtudes, aquí aparecen siete subiendo por sendas cuerdas, tales son la justicia, la templanza, la fortaleza, la paciencia, la humildad y la piedad. Los pecados capitales figuran en un abismo o cárcel que hay al pie de la torre, pues como vicios son contrarios a las virtudes y no facilitan el arraigo de la fe, ni el ascenso del entendimiento para alcanzar los misterios de la Divinidad.[25] «Todo eso significa que en el método luliano del ascenso y del descenso el andamiaje es *aristotélico*, pero el entendimiento que lo utiliza continúa siendo *agustiniano* en todo momento».[26]

---

[25] Vid. transcripción de textos latinos en Jordi Rubió: Ob. cit. 86-87.

[26] T. y J. Carreras Artau: Ob. cit. I, 468.

A este tema están dedicadas las miniaturas VI y VII, formando una narración continua y siguiendo en su composición el esquema de ejes verticales. En el lado izquierdo se levanta una torre almenada de tres cuerpos, con los muros adornados por las cabezas de seres infernales, que aparecen de cuerpo entero en la parte alta de las almenas, en frenética danza. De las aspilleras salen letreros alusivos a los moradores de la funesta torre: la malicia, la ignorancia, la debilidad, la confusión, la deformidad, la falsedad, el odio, la imposibilidad, etc. (Fig. 9).

Algunos de los filósofos más preclaros, antiguos y modernos, marchan en son de guerra, cabalgando en caballos que al mismo tiempo arrastran carros con guerreros provistos de lanzas y banderolas. Como veremos cada una de las figuras desempeña un papel simbólico. La miniatura VI lleva este título *Exercitus Aristotilis ad destruendum turrim falsitatis cum suo comentatore.* El caballo que monta Aristóteles se llama *ratiotinatio* y la inscripción que lleva su lanza alude a su método filosófico (*Instrumenta habundandi in sillogismis*); las banderolas de algunos soldados, a términos importantes de su filosofía: *De universalibus, propietas, accidens,* etc.

A continuación va el comentador árabe de Aristóteles, que tanto influiría sobre los filósofos cristianos. El caballo de Averroes se llama *ymaginacio,* en el costado de su lanza se lee: *esse perfectum in speculativis et in eis exerceri summa est felicitas. Fides Averrois heretici in omni lege,* y en el otro lado dice: *Intelligentem oportet fantasmata speculari.* De su carro sólo se ve la mitad anterior, con dos guerreros y un personaje eclesiástico, un cardenal al parecer, que lleva las riendas del caballo de Averroes con una mano, y en la otra muestra la expresiva frase: *Socrates amicus, sed magis amica veritas.* En el segundo piso del carro figura el Papa con el Crucifijo en alto, al mismo tiempo que entona el *Te Deum Laudamus.* Yo no sé —ha escrito Jordi— si hay un documento de semejante valor expresivo para penetrar en el espíritu del averroismo del siglo XIII.[27] Gracias a los textos que hay al pie podemos dar una interpretación a la presencia de Averroes, pues como se verá puede formar parte de esta comitiva bélica para liberar la verdad de la cárcel de la falsedad por medio de sus verdades físicas y metafísicas.

Para comprender la aparición de Averroes hay que tener en cuenta el ambiente filosófico del siglo XIII, en cuyos principios surge una veneración hacia Aristóteles. Así a mediados de siglo aparece el averroismo latino, y con ello las controversias entre escuelas y maestros. Llull, no sólo por su teoría

[27] JORDI ROMÓ: Ob. cit. 81.

de las relaciones entre la fe y la razón, sino por su celo misionero, es un antiaverroista declarado, así en el segundo y cuarto viajes que hizo a París desarrolló campañas en este sentido. De su producción antiaverroista destacaremos una obra dada a conocer en París en 1297 con el título *Declaratio Raymundi per modum dialogi edita contra aliquorum philosophorum et eorum sequacium opiniones erroneas, damnatas a venerabili Patre Episcopo Parisiensi.* Ello explica esta frase del compilador colocada en el borde derecho de la miniatura, en sentido vertical: *Nec nos inducas in temptationem tua calcaria refrenamus, nam pruribus existentibus amicis santum est preconerare veritatem. Quia fantasmata naturam corpoream trascendere non possunt, ideo in pure intelligibilibus est tuus intellectus offuscatus, o Averrois.*

¿Qué aportó Llull, el último combatiente de aquella batalla, contra el averroismo? Nada nuevo de tipo doctrinal a lo dicho por Santo Tomás de Aquino, San Alberto Magno y otros impugnadores; el maestro mallorquín, pese a que dominaba la lengua árabe, parece ser que no conoció directamente a Averroes. «Pero Llull —como han indicado los Carreras Artau— aporta algo muy personal a la campaña antiaverroista: la acción. Tiene, además, de este asunto una visión diferente de la de sus coimpugnadores. Para estos el averroismo era un pleito de familia. Llull, con aquel acento de grandeza que suele poner en sus cosas, ve en el averroismo a la civilización oriental infiltrándose en el Occidente latino hasta enseñorearse de la misma acrópolis de la civilización cristiana. Como ha dicho muy exactamente O. Keicher, en el espíritu del filósofo mallorquín aquel combate era la prolongación de sus planes contra el Islam; el averroismo era el islamismo de la filosofía. El Islam y la filosofía constituían para él un solo frente y, al atacar al uno, también atacaba al otro».[28]

La retaguardia de este ejército filosófico y teológico se completa con el carro de guerra de la miniatura VII, dedicado todo él al maestro mallorquín. Dice así el título de la lámina: *Retrobellum et succursus Remondi Lul de Maioricis ad corruendum turrim falsitatis et ignorantie.* A diferencia de Aristóteles y de Averroes, el caballo de Llull va precedido por tres jinetes con hábito franciscano y provistos de enormes trompetas, ellos simbolizan las tres potencias del alma proclamando la unidad de Dios en la Trinidad de Personas. El caballo que monta Llull se llama «Recta intentio», a lo largo de su lanza se lee: *Intelligentem spiritualia oportet sensus et ymaginationem transcendere et multotiens se ipsum.* Ningún carro va tan bien armado como este de la retaguardia, los numerosos guerreros llevan en los escudos, lanzas y banderolas, palabras y frases alusivas a la doctrina luliana. Entre los blasones que decoran el carro

[28] T. y J. Carreras Artau: Ob. cit. I, 531.

figura el escudo de Aragón, lo que se explica por la procedencia del Beato Llull. (Fig. 10).

Nada nos puede decir la *Vida Coetània* sobre estas miniaturas VI y VII. Son las únicas que no tienen relación con esta primitiva biografía; ellas debieron de ser creación del canónigo de Arrás y constituyen la más alta expresión del vigor intelectual del lulismo parisino. Pocas veces un problema filosófico pudo tener una más feliz representación plástica.

LLULL EXPONE SU PROBLEMA AL PAPA Y AL REY

La miniatura VIII tiene un marco decididamente gótico, con el lado superior decorado con gabletes, pináculos y conopios. Aunque dividida en dos partes la lámina, el tema es realmente el mismo: el Beato Ramón en idéntica actitud de súplica ante la Curia Romana y ante la Monarquía. Le preocupaba apasionadamente el problema de la creación de colegios de lenguas para la formación de misioneros. Quizá el Papa aquí representado sea Honorio IV al que Llull logró entusiasmar con su *santo negocio*. Entre los dignatarios papales que hay al pie de la Cátedra de San Pedro, se encuentra un personaje eclesiástico cubierto, en el que se ha querido ver con acierto a la figura del compilador, que por cierto se repite en varias miniaturas. El maestro mallorquín consiguió del Papa citado recomendaciones para que la Sorbona urgiera la enseñanza de lenguas orientales (1286). Pese a esto, Llull insistió y varias veces visitó la curia romana pues sus proyectos no avanzaban. Su fracaso lo comenta en el *Desconhort* (cap. XLVII): «Lo que yo suplico y expongo a la corte de Roma, al Papa y a los cardenales, no lo ejecutan, antes me lo dilatan; por esto siento tal dolor, que no puedo en cosa alguna alegrarme. En mis súplicas y peticiones manifiesto el modo de poner el mundo en orden con brevedad; más en tan poco me tienen, que se burlan de mí como de un loco que habla neciamente; de manera que en tales hombres tengo ya perdida la esperanza». (Fig. 11).

En la otra mitad de la miniatura VIII figura el Beato ante un grupo de tres personas coronadas; no parece probable que sean tres reyes distintos sino que más bien personifiquen a la monarquía francesa. La presencia del escudo de Aragón se explicaría porque Felipe IV el Hermoso era nieto de Jaime I El Conquistador; Llull, al parecer, se entrevistó con este rey francés y consiguió la colaboración real para la fundación de un Colegio de Lenguas. El mismo Beato nos cuenta una de sus entrevistas con el Rey de Francia: «Hijo —dijo el ermitaño—, un hombre que había trabajado mucho tiempo en utilidad de la Iglesia fue a París y dijo al rey de Francia y a la Universidad

de aquella ciudad que sería muy conveniente el que en ella se estableciesen monasterios donde se aprendiesen los distintos idiomas de que usan los infieles, y que en ellos se tradujese el *Arte demonstrativa*, y que con ella traducida fuesen a los tártaros y a otras naciones bárbaras; y que, de cualquier modo, se hiciesen venir a París algunos hombres de aquellas mismas naciones, para que aprendiesen el uso de nuestras letras e idiomas, y que después fuesen a sus tierras a enseñar lo que habían aprendido. Y, habiendo pedido aquel hombre al rey y a la Universidad todas estas cosas y otras muchas, y sobre todo el que la Santa Sede lo autorizase y ayudase para ello, porque así fuese permanente tan santa obra, no lo pudo conseguir, no obstante haberles manifestado el que por entonces no había otro medio, en lo humano, de que se exaltase la fe y se destruyese el error, pues convencidos y convertidos los tártaros y otras numerosas naciones de aquellas partes, serían luego vencidos y convertidos los sarracenos y moros, mayormente si se les ayuda con la predicación y el ejemplo del martirio».[29]

VIAJES AL NORTE DE AFRICA EN BUSCA DEL MARTIRIO

Las miniaturas IX y X se refieren a la azarosa vida de Llull entre los mahometanos, a los que pretendía convertir. Las láminas están compuestas por medio de ejes verticales, sirviéndose para ello de las torres de la muralla y de los minaretes. En ambas, como ya indicó Jordi Rubió, la relación con la *Vida Coetània* es muy estrecha, en la que está ampliamente descrita la parte de los viajes.

El primero data de 1293, en que tuvo una corta estancia en Túnez, pero de intensa actividad misional; su celo lo llevó a realizar disputas públicas hasta que el populacho se levantó contra él, fue encarcelado y condenado a muerte; pero un «gran moro» consiguió convencer al rey de Túnez de que no merecía la muerte quien con tan gran peligro de su vida se exponía a propagar su religión. Al dejarlo en libertad el fanatismo popular lo apedreó hasta que pudo refugiarse en una nave genovesa que había en el puerto de Túnez. No podía tener un epílogo más dramático su primer viaje.

En 1307 realizó su segundo viaje a Berbería, a tierras de Bugía, donde predicó «en medio de la plaza» la fe cristiana, y de nuevo el fanatismo popular lo magulló y hubiera acabado con su vida a no ser por la intervención de unos alguaciles que lo llevaron ante el kadi. El beato acabó en una cárcel

[29] R. LLULL: *Félix de las Maravillas*, en OBRAS LITERARIAS pág. 891-892 cap. 89 Ed. BAC.

inmunda hasta que la intervención de los catalanes y genoveses consiguió aliviar su cautiverio, recibiendo entonces la visita de algunos sabios con los que se enzarzó en discusiones teológicas, de las que salió su obra *Disputatio Raymundi christiani et Hamar saraceni,* que al conocerla el kadi fue motivo para su expulsión (el libro fue escrito originariamente en árabe).

La miniatura IX es un buen documento al representarnos una nave de la época, con una figuración del mar en forma un tanto infantil; al otro lado está el maestro de luenga barba disputando con los sabios musulmanes; el tono dialéctico se ha subrayado con las posiciones de las manos y la irregularidad de los textos. (Fig. 12).

Más dramática es la miniatura X, que parece referirse al accidentado segundo viaje. Vemos la llegada al puerto, la excitación del pueblo al oir sus prédicas con los consiguientes magullamientos del temerario misionero, la presentación ante el kadí y la reclusión en la cárcel. La composición no es tan clara como en las anteriores pero se ha logrado ese denso ambiente de tragedia en que se mueve la vida de Llull por las tierras tunecinas. No creo que haga aquí referencia al último viaje del Beato Ramón. (Fig. 13).

En 1314, desde Mallorca, el Beato Ramón emprendió su último viaje a tierras *africanas*. Se dedicó preferentemente al estudio, escribiendo quince opúsculos en cosa de un año sobre sus disputas con los sarracenos. Amparado en una recomendación de Jaime II de Aragón ante el rey de Túnez, pronto Lull se dedicó ardorosamente a la predicación pública hasta que se produjo lo inevitable, soliviantó a las turbas y fue apedreado, al parecer en Bugía, embarcando moribundo en una nave que se dirigía a Mallorca. Todo esto es lo que dice la tradición inmemorial, pues históricamente carecemos de pruebas documentales sobre el dramático fin de su campaña misional. Según una versión murió en la travesía, aunque otros dicen que todavía llegó a la isla de Mallorca con vida. Si recordamos obras suyas como *Libre de Amic e Amat* y el *Libre de Contemplació en Deu* veremos que en ellos se confiesa abiertamente su deseo de morir mártir; como muestra haremos una referencia: «Los hombres que mueren, Señor, por vejez, mueren por falta de calor natural y por sobreabundancia de frialdad. Por lo cual vuestro servidor y vuestro súbdito, si así os pluguiese, no querría morir de tal muerte, antes querría morir por calor de amor, pues Vos, Señor, morir quisisteis de tal modo».[30] Y así fue, en el ardiente clima africano, tras el calor de las discusiones vino el fuego del martirio, ofreciendo al Amado su vida en sacrificio, por amor.

[30] R. LLULL: *Libre de Contemplació en Deu* cap. 130, pp. 182.

II. MINIATURAS DE PARIS Y DE PALMA

DE NATALI PUERI IESU

Este libro se encuentra en la Biblioteca Nacional de París, sección de códices latinos n.º 3323. Lo compuso el maestro en la Navidad de 1310, en su residencia parisina de la Boquería; pese a lo avanzado de su edad, el anciano Ramón aún tuvo entusiasmo para enternecerse con el Nacimiento del Divino Niño, escribiendo esta pieza breve, no exenta de dramatismo. El libro no sólo nos interesa por la miniatura que hay en el *incipit* sino por las huellas autobiográficas que dejó Llull en él. Empieza la ficción literaria con el encuentro de Ramón y de seis damas en la víspera de la Navidad, cuyos nombres simbólicos eran Loor, Oración, Caridad, Contrición, Confesión y Satisfacción, las cuales deciden abandonar la ciudad y marchar a un idílico retiro en los contornos de París. Aconsejadas por la Oración van primero a adorar al Niño Dios, cuando se les suman dos damas más: la Justicia y la Misericordia; luego del homenaje dialogan con las Virtudes divinas y acaban entonando dulces cánticos a la Madre y al Hijo.

En el capítulo final de este breve libro nos cuenta Ramón Llull que tuvo esta visión y que la escribió en el mismo París la Noche de Navidad de 1310 para provecho del pueblo cristiano y a mayor honra del Divino Niño. «I acabat. —prosigue— l'oferí al magnific i gloriós Felip, rei de França, al qual elevà algunes molt humils peticions».[31] Una vez más el infatigable maestro mallorquín pide al Rey de Francia que extirpe el averroismo de la Universidad de París, que funde colegios para la enseñanza de las lenguas de los infieles y que influya acerca del Santo Padre para formar con las Ordenes Militares un solo ejército que recupere los Santos Lugares. La frase que he citado es el comentario más oportuno acerca del significado de la miniatura, me parece más expresiva que la epístola preliminar del mismo libro, también dedicada al Magnífico Señor Rey de Francia.

La miniatura parece acusar cierta influencia estilística con las ya estudiadas de Karlsruhe, y no sería de extrañar que ambas procedan si no de la misma mano, sí del mismo taller parisino. Obsérvese la semejanza que guarda en ambas la figura de Ramón Llull, aunque el retrato pueda estar un poco idealizado, parece corresponder a la realidad; no de otra manera nos imaginamos nosotros hoy al fantástico Ramón, el filósofo mallorquín de luenga barba. (Fig. 14).

[31] R. LLULL: OBRES ESSENCIALS II, 1294. La obra fue escrita en latín, seguimos la bella traducción de Lorenzo Riber.

Se halla este libro en el Colegio de la Sapiencia, de Palma; es un manuscrito en pergamino, del siglo XIV (Sig. F. 129). Compuso el original en París en 1298 con el fin de hacer bien «por la manera del amor», pues no lo había conseguido «por la manera del saber». Esta ficción místico-literaria-filosófica la pensó Llull al encontrarse, cerca de París, con una mujer que se quejaba amargamente. La temática y estructura del libro queda claramente definida por la hermosa miniatura (13 por 20 cms.), que hay en el manuscrito palmesano, a cuyo pie figuran «Ramón» y la «Filosofía d'Amor». El escenario gráfico sigue adecuadamente el texto literario: «Esdevenc Ramon en un bell prat: en lo mig havia un gran arbre e una bella fontana. A l'ombra de l'arbre estava una bella dona molt ornadament vestida, e plorava, planyia...». Ella explicó a Ramón la causa de su pena: «Yo soy llamada *Filosofía de amar,* y me lamento y lloro porque tengo pocos amadores y, en cambio, mi hermana *Filosofía del saber* tiene muchos más que yo... La causa de ello es que, cuando los hombres comienzan a aprender las ciencias, comienzan a amar el saber por mí, y cuando saben las ciencias, aman la filosofía de éstas, y sobre todo han hecho muchos libros y muchas artes: y deleitanse en amar las ciencias y no a mí ni a mi filosofía de amar, la cual es propiamente de mi esencia y naturaleza. Y por eso, cuando quieren amar, no saben amar ni a mí ni a mis condiciones con tan gran virtud como saben entender la verdad de las causas que aprenden, y eso es debido a que invierten largo tiempo en aprender las ciencias del entendimiento y de la verdad, y no en aprender las ciencias del amor y de la bondad».[32] Lull, constristado por el fracaso de su Arte y de sus proyectos, se va a encerrar en sí mismo para indagar sobre la naturaleza y esencia del amor. (Fig. 15).

Como en el *Arbre de sciencia,* la obra se estructura por medio del artificio simbólico de un árbol, según vemos claramente en la miniatura. Este árbol está dotado de siete vástagos: raíces, troncos, ramas, ramos, hojas, flores y frutos. El primer vástago, en el lado que está Ramón, corresponde a las «raíces» y presenta tres partes figuradas como hojas en forma de corazón, tales son las definiciones, las mezclas y los pensamientos de amor; con ellas se puede indagar lo bueno y grande de amar. A la altura del anterior, en el lado de la dama, sale el vástago llamado «tronco», que comprende la forma, la materia de amor y la conjunción de ambas. En un nivel superior tenemos el vástago de las «ramas» de amor, de las que son las más importantes las condiciones, las cuestiones y las plegarias; al lado derecho está el vástago de los «ramos»

[32] R. LLULL: *Arbre de Filosofia d'Amor,* en OBRES ESSENCIALS vol. II, 25, prólogo.

de amor, subdividido en tres: liberalidad, belleza y solaz de amor. En un nivel más alto tenemos los vástagos de las «hojas» y las «flores» de amor, siendo las primeras: suspiros, llantos y temores; y las segundas, altezas, loores y honores. El vástago más alto, correspondiente a la séptima y última parte de la obra, es el «fruto» de amor, que surge en la vertical del árbol y alcanza el plano superior de la miniatura, pero está dividido en tres partes: Dios, la obra de Dios y la *bienaventuranza*. «Fúndense en esta obra cuatro tendencias: la efusión lírica del *Libre de amic e amat*, los procedimientos del Arte general tomados del *Art amativa*, el simbolismo del *Arbre de sciencia* y la forma alegórica y las imágenes romancescas de los trovadores provenzales, purificadas y sublimadas con el fuego del amor divino. De donde una extraña mescolanza de escolasticismo aprisionador y pasión desbordante, de filosofía y poesía, en la que a la disquisición metafísica sucede, a veces, el episodio candoroso e imaginativo».[33]

No podía faltar la *nota autobiográfica, así en* el epílogo nos declara el autor: «Quan Ramon hac finit l'*Arbre de Filosofia d'amor*, ell lo presentà a la dona d'amor; e la dona e Ramon lo portaren a Paris, als grans senyors e maestres e a llurs escolans, los quals pregaren que l'*Arbre* deguessen veer e volguessen haver... E la dona d'amor dix a Ramon que presentàs *Filosofia d'amor* en latí al molt noble senyor savi e bo rei de França, e en vulgar a la molt nobla, sàvia e bona reina de França, a honor de nostra dona santa Maria, que es sobirana Dona d'amor». Esta parte final del libro viene a explicar los dos grupos de figuras que hay en el friso superior, a ambos lados de los «frutos» de amor; a la izquierda figura el rey francés Felipe IV el Hermoso levantando en alto el libro que le fue dedicado, juntamente con su esposa, que tal vez sea la figura femenina que hay al lado; el grupo se completa con dos sabios de la Sorbona con su birrete doctoral. Corresponden a estos otro grupo de cuatro personas en el lado derecho; dos de ellos llevan también birrete doctoral y la primera figura es un eclesiástico, que nos recuerda al compilador del *códice* de Karlsruhe. Jordi Rubió ha *intuido sagazmente que el canónigo* de Arrás quizá intervendría de alguna manera en la preparación del manuscrito de la Sapiencia o en el original del que este pueda derivar. Señala acertadamente que la miniatura es de estilo francés, y probablemente fue francesa la mano que la realizó.[34]

[33] T. y J. Carreras Artau: Ob. cit. I, 601-602.

[34] Jordi Rubió: introducción al *Arbre de Filosofia d'Amor* en R. Llull: OBRES ESSENCIALS II, 11.

Tanto el códice de Karlsruhe como los de Palma y de Paris tienen un común denominador, son creación de la escuela parisina de fines del XIII al primer cuarto del siglo XIV. Una de las causas que contribuirá al éxito y difusión de la escuela parisina es que la miniatura servirá para la ilustración de las creaciones científicas de la Sorbona, que cada día aumenta su prestigio académico como centro al más importante de la cultura occidental. No siempre la Ciencia y el Arte fueron a la par, por ello algunas de las miniaturas de estos manuscritos no están a la altura de las creaciones intelectuales; esta apreciación podría aplicarse a los textos lulianos decorados por la escuela parisina.

Más que la Universidad, el mecenazgo real dio a la escuela de París la oportunidad de crear obras de gran valor artístico; el códice de Karlsruhe posiblemente tuvo esta protección real, pero no puede considerarse como obra de primer rango artístico.

Toda esta serie de miniaturas pertenecen a lo que Mâle y Bertaux han llamado la Segunda Fase del estilo gótico, que comprende la segunda mitad del XIII y el primer cuarto del siglo XIV. Se caracteriza ante todo por la influencia que ejercerán en la miniatura, la escultura y la arquitectura; especialmente las decoraciones arquitectónicas son imitadas o inventadas para ilustrar el manuscrito, así vemos gabletes, pináculos, cúpulas, torres, etc. El progreso realista se acusa en ciertos aspectos, aunque se sigan ignorando las proporciones exactas y los problemas más sencillos de la perspectiva. Todo ello reflejan claramente las miniaturas del *Breviculum*, aunque ya indicamos la presencia de rasgos arcaizantes especialmente en la representación del paisaje y en la monotonía de ciertos tipos.

En cuanto a la configuración de los personajes se insiste en el diseño de los contornos por medio de finas líneas, que dan gracia a los sencillos y ondulados plegados; la moda del momento aparece reflejada en la elegancia y delicadeza de las figuras, estilizadas con cierta exageración. Los fondos de las miniaturas de Karlsruhe fueron dejados en blanco para escribir los textos explicativos, mientras que las citadas de Palma y de París tienen unos fondos decorados con cierta uniformidad, para dar sensación de riqueza.[35]

[35] A. MICHEL: *Histoire de l'art* II, parte I, pp. 341-345. Paris 1922. Los textos son de E. Mâle y E. Bertaux. Las pocas reproducciones que se conocen sobre los manuscritos de la época no nos permiten establecer comparaciones.

III. EL SEPULCRO DE RAMON LLULL

JUAN LLOBET: EL PROMOTOR

En la antigua capilla de la Pureza, hoy Nuestra Señora de la Consolación, en el ábside de la iglesia de San Francisco de Palma, se encuentra el interesante sepulcro gótico del Doctor Iluminado. Conocemos su historia con detalle porque los cronistas de tiempos pasados investigaron mucho sobre este aspecto para demostrar el culto que desde tiempos remotos tuvo la figura singular del Beato Ramón. Motivo de especial veneración fueron sus restos mortales, de aquí que se quisiera darles la más honrosa sepultura. Al parecer, primitivamente fueron guardados en el coro bajo, sin que se pueda precisar concretamente el lugar; seguramente estuvieron en un sitio elevado, con un epitafio que recogió el cronista Mut. Y aquí permanecieron hasta que el día de San Pedro y San Pablo de 1448 fueron trasladados solemnemente a la capilla, donde hoy están.

Alma de esta translación de los restos del venerable maestro mallorquín fue el lulista Juan Llobet, a quien Alfonso V el Magnánimo concedió el privilegio de explicar la doctrina luliana en todos los dominios de su reino. Desde 1449 hasta el 9 de mayo de 1460, fecha de su muerte, Llobet tuvo una brillante actuación en su cátedra, a la que concurrieron discípulos de Francia, Italia y de la Península. Este lulista fue teólogo, filósofo, matemático y hasta arquitecto. Su sucesor en la cátedra, el canónigo de Barcelona Gabriel Desclapés escribió una carta poco después de su muerte exaltando sus virtudes y sabiduría.[36] La única obra que conocemos de este lulista es el *Ars notativa*, que da una idea no muy clara de unas lecciones que dio Llobet sobre la segunda de las materias del *trivium*. Se ignora hasta que punto la enseñanza de este maestro reproduzca la auténtica doctrina luliana contenida en un texto todavía médito, la *Rethorica nova*, pero la sequedad y aridez del escrito distan mucho de la manera característica de Llull.[37]

La aludida carta del Dr. Desclapés nos informa de otros aspectos de Juan Llobet en su relación con el homenaje que quería tributar al Beato Llull. En primer término la capilla aludida fue elevada en altura, ya que destaca sobre las demás, y en la clave se colocó un ángel con las armas de la familia Lull (estas obras se terminaron en 1448). Todo ello lo corrobora la citada epístola

[36] Publicada por P. ANDRÉS MORAGUES en su *Regestum o Chronografia de la Defensa de Lulio*. Cit. por Avinyó: *Historia del lulisme* 251. Barcelona 1925. P. Custurer: *Disertaciones históricas del Beato Raymundo*. 11. Mallorca 1700.

[37] T. y J. CARRERAS ARTAU: Ob. cit. II, 71.

en estos términos: «Totes se obres dirigia à si de aumentar y honrar la Doctrina del Beneventurat Llull, com á fael dexeble seu... Edificá acabadamente aquella magnifica capella, en la qual pagués estar transferit lo Reverenciable cos del ya dit felicissimo Mestre Ramon Llull, y tenia pensat y trasat, un singular y bell orde, per exornar la sepultura, representant memoria suficient del contingut en aquell: com se veu en los principiis alli collocats».[38] Ya Jovellanos[39] opinaba, con base en este documento, que Llobet había intervenido en la construcción de la capilla y había *ideado* y *trazado el diseño* del sepulcro, pero de éste, al morir en 1460, apenas sí se había hecho algo.[40] No sabemos hasta qué punto el sepulcro pueda seguir con fidelidad la traza originaria que diera Llobet. Pero si la obra resulta original e interesante, se debe a la idea extraña de colocar las Artes Liberales; parecería lógico que el autor del *Ars notativa* diseñara el sepulcro del creador del *Ars magna* con alusión a las personificaciones del *trivium* y del *quatrivium*.

ENCARGO DEL SEPULCRO A FRANCISCO SAGRERA

Hacia 1481 los franciscanos trasladaron los restos de la capilla citada a la sacristía con gran disgusto de los Jurados de la ciudad, quienes al año siguiente cerraron el arca que guardaba el cuerpo del Beato con tres llaves. A esta difícil situación se puso término en las instrucciones o testamento que los Jurados dieron a sus sucesores en 1487. Una cláusula estipula: «Per fer la honor, quis pertañy al cors de aquell venerable, e de santa vida Mestre Ramón Llull, havem deliberat se fasse una tomba de alebaustro á la Esgleie de Sant Francesch on estiga aquella reverent ossa, la cual tomba ó sepulcre deu levorar mossen Francesch Sagrera Prevera, havemly ofertas per sos treballs, é que la fasse segons la mostre, que ha feta, quarante sis lliures».[41] Fueron fiadores el artífice Pedro Ciffré y el arquitecto escultor Juan Sagrera.[42]

---

38 P. Custurer: Ob. cit. 11.

39 M. Gaspar de Jovellanos: *Obras publicadas e inéditas* I, 433-435 B.A.E. vol. 46. Madrid 1951. Su texto lo reproducen dos historiadores locales: Moragues y Bover: *Historia General del Reino de Mallorca* II, 1053 nota 159. A. Furió: *Panorama óptico-histórico-artistico de las Baleares* 61-63. Palma 1840. A. Jiménez: *El sepulcre de Ramon Llull*, en NOSTRA TERRA pp. 376-380. Palma 1934.

40 Cuando se cotejan los textos se observa que casi todos, siguiendo al P. Custurer dan por terminada la parte inferior del sepulcro, con representación de las Artes Liberales, en 1460. Como veremos los documentos y el examen estilístico no permiten corroborar esto.

41 P. Custurer: Ob. cit. 72. En la pág. 73 pone el contrato que hicieron los Jurados con Francisco Sagrera, no es ni más ni menos que lo que dice la cláusula citada.

42 P. Piferrer y Quadrado: *Islas Baleares* pp. 796-800 Ed. Cortezo. Barcelona 1888.

Francisco Sagrera fue quizá el discípulo más importante del gran Guillermo Sagrera, del que debía ser nieto o sobrino-nieto. El encargo del sepulcro es su primera obra documentada: en los seis meses del contrato debió realizar la parte correspondiente a los nichos u hornacinas de las Artes Liberales, con las repisas, adornos y otros conopios. No está clara la razón por la cual Francisco no continuó al frente de la obra del sepulcro, o tal vez ya en un principio se pensó en la colaboración de dos maestros. La verdad es que en 1488 Francisco Sagrera interviene en las obras de la catedral, donde en 1498 recibirá el importante encargo de la portada de la Almoyna.[43] La semejanza estilística entre esta portada y la parte inferior del sepulcro de Llull es el mejor argumento que tenemos para aclarar el problema de la actividad de Juan Llobet en el citado sepulcro, parece que se limitaría a dar únicamente las trazas, que Francisco Sagrera seguiría cuarenta años más tarde aunque dentro de su peculiar estilo. (Fig. 16).

Fue lamentable que Francisco Sagrera no realizara la obra entera del sepulcro, el otro colaborador no supo mantener el estilo exquisito y delicado de Francisco;[44] de haberlo concluido todo, esta dinastía de artistas mallorquines tendría un nuevo timbre de gloria al contribuir a la exaltación de una figura nacional como la del Doctor Iluminado. Parece que fuera signo de los Sagrera en Mallorca el dejar las obras incompletas, tal como sucedió con Guillermo Sagrera en la obra magna de la Lonja.

LA INTERVENCIÓN DE JUAN VICENS

Este colaborador tuvo el encargo del sarcófago, que debía de guardar los huesos del venerable Ramón Llull. Por el testamento de los Jurados, hecho en 1492, sabemos que tal encargo recayó en Juan Vicens, así reza en una cláusula: «Lo honor en Ioan Vicens tenia carrech per nostres predecesors de fer una capella, ab una tomba dedins aquella haon estigués lo cos del Reverent, é Beneventurat Mestre Ramon Llull, lo qual á be que la ossa sia transladada e lo cos ó ossa estigue en segur, emperó la obra no ses tota acabade, segons lo principi de aquella, é la traçe que te lo dit Ioan Vicens...».[45] Costurer conjetura que la obra se debió hacer a principios de 1492 o poco antes pues

[43] G. Alomar: *Los discípulos de Guillermo Sagrera en Mallorca, Nápoles y Sicilia*, en NAPOLI NOBILISSIMA. III, fasc. IV Nov. Dic. 1963 pág. 93.

[44] Por desconocimiento concreto de la actividad de Sagrera, y con base en la figura yacente de Llull, que no le pertenece, han sido calificado de arcaico y esquematizante. Durán y Ainaud: *Escultura gótica* pp. 266 y 271.

[45] P. Costurer: Ob. cit. 73-74.

en los escudos del pedestal de la urna sólo se ven las armas de Castilla, León, Aragón y de la familia Llull, pero faltan las de Granada, que por aquellas fechas los Reyes Católicos añadieron a la emblemática nacional.

La intervención de Juan Vicens hizo descender la calidad, resultando en conjunto una obra híbrida, con los cuerpos inferior y superior mal conjugados. No sabemos si se atuvo a la traza original que diera Juan Llobet. Lo más interesante es la figura del yacente, cuya composición acusa arcaismo y esquematización, aunque «esta construcción geométrica de las formas fue dibujada con rigor e incluso con delicadeza y sentimiento».[46] Arriba vemos a dos ángeles tenantes que suben al cielo el alma del difunto, con este grupo se remata la composición, tiene las mismas características en sus plegados y modelado que la figura de Llull. (Fig. 17).

DESCRIPCIÓN DEL SEPULCRO

Casi todos los que han tratado de esta obra han hecho minuciosas descripciones, pero creo que la más interesante es la del P. Custurer, la más antigua, que bien merece ser reproducida: «...está el sepulcro en la pared colateral, a la parte de la epístola, en lugar eminente, de antigua, y hermosa architectura: porque cosa de tres palmos sobre el suelo de la capilla, encima un pedestal de palmo, y algo más de medio de alto, curiosamente labrado con figuras, y follajes, salen de la pared siete bestiones de piedra, de palmo y un quarto de alto, que en sus manos tienen las insignias de la practica de las siete artes liberales, y estan destinados para sustentar siete estatuas, que han de ocupar los siete nichos que les corresponden, las quales han de representar la especulativa de las mesmas siete artes; serán estos nichos de algo más de ocho palmos de alto, y del remate de cada uno de ellos salen dos Angeles, que sustentan una corona, destinada, para la cabeça de las estatuas que faltan; pues en cada una de estas coronas, está gravado con letras Góticas antiquissimas el nombre de una de las siete artes liberales con este orden començando por la parte del altar *Gramatica, Logica, Rethorica, Arithmetica, Musica, Geometria, Astrologia:* Toda esta fabrica, y algo de lo que esta sobre ella es de piedra labrada con muy primorosos labores, de antigua architectura...

»V. Sobre este primer cuerpo de la fábrica que tendra mas de onze palmos de alto se descubre vn nicho abierto en la pared, en forma de capilla, cuyo techo remata en vna llave, en que se distinguen gravadas las armas del

[46] Durán y Ainaud: Ob. cit. 266-271.

Reyno de Mallorca, aunque ya deslustrado el color, por la antiguedad de la pintura, por donde se reconoce, averse hecho assi el nicho, como lo que ay dentro dél, a expensas del Reyno... A los dos lados de el nicho sobresalen dos bestiones de piedra, de medio cuerpo, destinados para dos estatuas, vna de ellos sustenta con sus manos vn letrero, con vna inscripción gravada, de letra Gotica antiquissima, que dize *Dispositor sum sanitatis*, esto es, soy dueño de la salud, en que sin duda se significan sus frequentes milagros; el otro tenia en su mano drecha, vna insignia que está rota, y se discurre sería alguna palma, que simbolizasse su martirio.

»VI. Desde lo interior de este nicho infunde veneración, y respeto el sepulcro de alabrastro, ó marmol, primorosamente labrado, y elevado sobre vn pedestral, de quatro palmos y tres quartos de alto, en que en tres escudos, estan gravadas las armas del Rey Catolico, del Reyno de Mallorca, y de la familia de los Lullios. Assi las insignias como lo restante del pedestral estava dorado, y estofado; pero de tiempo tan antiguo, que solo mirandole de muy cerca puede en algunas partes reconocerse algo del oro, que ha quedado. Sobresale en la frente de la vrna, de relieve, y con rayos, la estatua del Beato Raymundo, que le representa difunto; y sobre ella vna definicion de dos palmos de alto, la imagen de su alma, tambien con rayos, y entre dos Angeles, que la suben al Cielo. Tendrá la vrna tres palmos, y vn quarto de alto, y siete palmos y medio de largo. Sobre su definición ay vn llano, en que segun algunas memorias, se avia de poner otra imagen, que le representasse vivo, la qual todavía no se ha fabricado, como tampoco las estatuas, que avian de estar sobre los nueve bestiones».[47]

Por lo que a la iconografía respecta destacaremos en primer lugar que la cara del personaje más parece corresponder a un ser de leyenda que a un individuo; en ella persisten las luengas barbas pero muy estilizadas. Casi dos siglos después de la muerte de Llull no se tenía de él el menor recuerdo, quizá por no tener ningún retrato hecho en vida, que pudiese suministrar al artista por no tener ningún retrato hecho en vida, que pudiese suministrar al artista alguna idea de su parecido físico. A esta falta de realidad que refleja la cara del difunto contribuyó sin duda la tendencia al esquematismo que caracteriza la obra de Vicens.

Otro aspecto iconográfico interesante es el que concierne a la representación de las siete Artes Liberales, de las que se hicieron unicamente las

---

[47] P. Custurer: Ob. cit. 10-13. El grabado de esta obra está firmado por Francisco Co. y tiene la fecha de 1700; ocho años después este grabado fue reproducido en *Acta Raimundi Lulii majoricensis, colecta, digesta et illustrata* a Ioanne Baptista Solerio (Amberes 1708). Una de las descripciones más exactas la realizó B. Ferrá: *Sepulcro de Ramón Llull* en MUSEO BALEAR I, 4281434.

repisas. Sabemos de su colocación porque las coronas que llevan cada pareja de ángeles tenantes tiene inscrito el nombre de una de las artes; los bustos de las repisas, en sus gestos y símbolos, son una confirmación de lo indicado en la parte superior de la hornacina, siendo los más evidentes los que corresponden a la Aritmética, la Música y la Geometría. Fue una lástima que no se realizaran las figuras de cuerpo entero de las Artes Liberales, seguramente pensadas de acuerdo con los atributos que les dieron M. Capella y sus comentadores de la Edad Media.[48]

Lo que realmente llama la atención es el empleo de este motivo humanístico en un monumento funerario. De haber sido una originalidad del lulista Juan Llobet, el autor del primer diseño, ello le hubiera dado justa fama de creador. Pero la fuente de esta novedad sería Italia, donde desde mediados del siglo XIV se renueva la iconografía de la tumba; primero se empezó por la introducción de las Virtudes y luego fueron sustituidas por las Artes Liberales, apareciendo hacia 1354 en la tumba monumental del rey Roberto de Anjou, que fue levantada en Santa Clara de Nápoles. Este ingenuo sentido paganizante se acentuó en una obra coetánea del sepulcro de Llull, la tumba del Papa Sixto IV, realizada en 1495, por Antonio Pollaiuolo, quien añadió a las siete Artes Liberales una recientemente descubierta, la Perspectiva.[49] La presencia de esta influencia italiana vuelve a plantear el problema importante de saber quien fue el introductor del motivo de las Artes Liberales. No sabemos si figuraban en el diseño primitivo que diera Llobet, pero están vinculadas a la parte realizada por Francisco Sagrera; nada de extraño tendría que él las introdujera puesto que nos son conocidas las relaciones de esta dinastía artística con Italia.

Falta por explicarse iconográficamente el sentido de las Artes Liberales en un monumento funerario. No debe olvidarse que el sepulcro se había levantado para honrar a un sabio universal como lo fue Lull. Quizá nada como las siete Artes Liberales se prestaba para esto, pues las implicaciones astronómicas desempeñaron un papel decisivo en la mentalidad medieval; el número siete llevó a establecer una correspondencia entre ellas y los siete Planetas. Se llegó a la conclusión de que así como siete astros daban luz al mundo, también las siete Artes iluminaban a toda la ciencia:

Sicut mundum illuminant septem Planetae,
Sic omnem scientiam ornant et muniunt Artes ingenuae

[48] E. MALE: *The gothic image*, 78. Trad. del francés. Ed. Harper Torchbook. New York 1958.

[49] L. REAU: *Iconographie de l'art chretien* I, 159. Ed. Presses Universitaires de France, Paris 1955.

La iconografía de la parte superior quedó un tanto incompleta. Todavía se ve una repisa con busto que lleva el letrero *Dispositor sum sanitatis*, al lado izquierdo; la repisa y media figura del otro lado se dice que pudo ostentar una palma. Faltan dos imágenes que en opinión de Custurer[50] debieron aludir al Doctor Iluminado como autor de milagros y como mártir, pero todo esto resulta hoy muy confuso y difícil de explicar por el hecho de hallarse la obra incompleta, y por haber intervenido dos autores: Sagrera y Vicens, cuyos programas iconográficos se superpusieron sin formar una unidad.

IV. EL RETABLO LULIANO DE LOS TRINITARIOS

HISTORIA DEL RETABLO

Desgraciadamente esta obra fue desmontada y dispersada, al punto de que hoy sólo se encuentran en Mallorca dos tablitas, en la colección Mulet; el resto se hallan en colecciones privadas y públicas de Cataluña. Por el interés que tuvieron los lulistas en buscar pruebas para la canonización de Lull conocemos algunos detalles de este retablo y sobre todo se hizo en el siglo XVIII un grabado, que ha permitido la identificación y reconstrucción del retablo.[51] Los interesados en la canonización de Llull no fueron muy objetivos, y guiados por su buena voluntad dieron a este retablo gran antigüedad, remontando su factura hasta el siglo XIV, lo que es inadmisible por razones estilísticas. Así, pues, según el proceso de canonización de 1612, diferentes testimonios conceden al retablo de los Trinitarios una data que fijan hacia 1326. Lo mismo repite el P. Pascual en el siglo XVIII, valiéndose del testimonio del proceso de canonización de 1751: «En la iglesia de los religiosos Trinitarios, que ya el año de 1299 residían en el mismo puesto, está el altar de la Beatísima Trinidad, con una pintura que cuatro peritos declararon con juramento, que fue trabajada año 1326. En el medio está la pintura de la Beatísima Trinidad, al lado derecho la de San Antonio Abad y al izquierdo la del B. Lulio, con corona de rayos. Debajo de esta figura grande hay dos cuadritos, y en uno de ellos está pintado Raymundo con corona de rayos en un púlpito predicando a los moros; y en el otro cuadrito está pintado también con corona de rayos, arrodillado, y

[50] P. CUSTURER: Ob. cit. 68-69.

[51] I. B. SOLLERIO: *Acta Raimundi Lulii*..... El grabado mide 19 por 28 cms.; al pie consta: *Sapientissimae Academie Lullisticae Maioricensi haec Patroni fuit inmemorabilis cultus tam antiqua quam manifesta vestigia*. D.D. C. Q. I.B.S.

muchos moros que le tiran piedras en presencia del Rey, y enfrente de Raymundo un Angel, resplandeciente entre nubes, como que lo anima y conforta. En otra pintura de casi igual antigüedad, que está en la casa donde vivió Raymundo, está pintado también con rayos, y este rótulo *Beatus Raymundus Lulli*, y por el suelo están esparcidas unas piedras que denotan el martirio. Así está públicamente representado Raymundo cosa de once años después de su muerte».[52] (Fig. 19).

En 1934 el P. Andrés de Palma, a instancias del Obispo de Mallorca, quiso poner al día los argumentos tradicionales para demostrar el culto y veneración que desde tiempos antiguos se profesó al Beato mallorquín. El recogió no pocas noticias sobre las vicisitudes que sufrió el retablo en los siglos XIX y XX. Con motivo de una renovación del altar fue retirado en 2 de noviembre de 1825, pero fue guardado, según acta notarial de Gabriel Nadal. En 1835, a raiz de la exclaustración, empieza la dispersión de las diversas tablas sólo así se explican noticias que son un tanto contradictorias. Parece que una parte quedó en el convento sirviendo para un «teatro de aficionados», otras tablas fueron a parar a casa del erudito Onofre Prohens, donde las vio Mateo Gelabert en 1886. Después una parte de las tablas pasaron a un anticuario de Barcelona.[53]

En 1945 el Dr. Ainaud, gracias a la colección fotográfica del Instituto Amatller de Barcelona, pudo reconstruir el retablo, exceptuando las tablas de los remates y el guardapolvo.[54] La tabla de la Trinidad se encuentra en la Col Massot, en Argentona; la de San Antonio Abad, en la Col. Muntadas, de Barcelona; la tabla del Beato Ramón Llull fue adquirida por el escultor Marés hacia 1913[55] y se encuentra en su museo de la Ciudad Condal; dos tablitas de la predela: Predicación del Beato a los moros y el Tránsito de San Antonio, pertenecen a la Col. Mulet, en Palma de Mallorca, y hace tiempo que se las juzgaba como restos del aludido retablo; la otra tablita de la predela sobre la Lapidación de Lull fue adquirida por el Museo de Cataluña en 1944, y allí está inventariada con el n.º 40.410.[56]

---

[52] A. R. Pascual: *Vida del Beato Raymundo Lulio* II, 253-254. Palma 1891.

[53] P. Andrés de Palma: *Hacia las pruebas documentales del martirio del Beato Ramón Llull* BSAL, XXVII, 264-265 (1938).

[54] Quiero expresar mi más sincero agradecimiento al Dr. Ainaud, que me permitió la consulta franca de un trabajo inédito suyo: *El retaule lullia de la Trinitat*; de él proceden no pocos datos y sugerencias acerca de esta obra. Como hemos indicado el mérito del redescubrimiento se debe a su reconocida perspicacia como investigador. El trabajo aludido se encuentra manuscrito en el Instituto Amatller (Barcelona).

[55] El primero en identificarla fue J. M. Gudiol Ricart. Mide 200 por 776 cms.

[56] Pese a que ha sido restaurada, las caras y buena parte de las figuras están intactas (Ainaud).

DESCRIPCIÓN

El retablo consta de predela y tres calles, con la central más desarrollada; en los guardapolvos hay serafines, estrellas y jarras con asas, que son el emblema de la cofradía de los alfareros, donantes del retablo.[57] Debemos a Custurer la más antigua descripción[58] pero de obra tan importante haremos una minuciosa descripción, tratando de cada una de las escenas. En la predela tenemos de izquierda a derecha, siguiendo el orden antiguo del grabado publicado por Sollier en el siglo XVIII: el Hospital de San Antonio fundado por Gastón, Muerte de San Antonio Abad, Cristo saliendo del sepulcro entre dos ángeles, Ramón Llull predicando y su martirio. La primera tablita se refiera a la Orden Antoniana fundada por el caballero Gastón con la misión de «asistir y curar a los pobres enfermos, abrasados por el fuego sacro, a los quales con mucha piedad recogian en una casa, que para este efecto compraron, la qual con el tiempo vino a ser el mas célebre Hospital que hay en el Orbe, consagrado en memoria de San Antonio».[59] La escena transcurre en la iglesia del citado hospital, en cuyo altar hay un retablito dedicado al santo. La composición está hecha con sencillez colocando el mismo número de figuras a cada lado del eje central, según una perspectiva lineal expresada con demasiada rigidez.

La tablita siguiente trata de la beatífica muerte de San Antonio Abad. Los monjes, admirados de lo que ocurría, se reunieron en torno para acompañarle en sus últimos momentos, y «habiéndole tendido en el suelo sobre una estera, que esta fue su regalada y mullida cama, brevemente volvió en si, con el rostro muy hermoso y alegre; y con aquel aliento y fervor de espíritu que solía hablar, pidió le fuese dado el último Sacramento de la Extrema Unción, la cual recibió con tan grande júbilo y alegría celestial, que bañaba aquella bendita alma, y la anegaba en un mar de suavidad y dulzura».[60] Es quizá la escena mejor compuesta de todas las de la predela, destacando la figura del protagonista casi en sentido diagonal con las figuras de los monjes correspondiendo a los distintos huecos del arco conopial angrelado. La tablita central presenta un tema relacionado con la Pasión de Cristo, según parece costumbre

[57] El colegio de alfareros existía en el siglo XIV y formaba la cofradía de la Trinidad; en su escudo figuraba el cántaro que vemos en los guardapolvos del retablo. B. Quetglas Cayá: *Los gremios de Mallorca* 67-71. Palma 1939.

[58] P. Custurer: Ob. cit. 17-18.

[59] B. Antonio de Ceballos: *Flores del yermo, pasmo de Egypto, asombro del mundo, sol del Occidente, portento de la Gracia vida y milagros del grande San Antonio Abad*, 300. Madrid 1796.

[60] B. Antonio de Ceballos: Ob. cit. 281.

muy general; en cuanto a su composición vuelve a repetirse la rigidez ya notada en la primera tablita, que comentamos.

Trataremos a continuación de las dos escenas restantes, de tema completamente luliano. La primera se refiere a la predicación del Beato Ramón ante un auditorio islámico según denuncian los hombres que le escuchan; las mujeres del primer término no llevan cubierto el rostro, según es costumbre árabe. Puede compararse la escena con el sermón del Obispo de Mallorca, en las miniaturas de Karlsruhe, de composición similar, pese a las diferencias que hay de estilo y época; no se puede citar como antecedente ya que el pintor mallorquín no conoció las citadas ilustraciones francesas; vale la pena hacer la comparación para ver dos temperamentos artísticos muy diferentes. Si la cotejamos con el grabado publicado por Sollier, vemos que en éste se han destacado al fondo las murallas de una ciudad y se ha levantado la línea del horizonte con lo cual las figuras no ahogan el espacio de la composición. (Fig. 20).

La última escena luliana corresponde a la lapidación del Beato, quien de rodillas ve a un ángel que le conforta, mientras recibe las pedradas que le lanzan cinco moros;[61] como muere en olor de santidad salen de su cabeza una serie de rayos; aquí destaca mejor el fondo de murallas y torres de una ciudad, que por sus remates puntiagudos más parece de Europa que de Africa. Como en las miniaturas de Karlsruhe vemos que la escena sucede ante un dignatario árabe: «Sacaron a Raymundo de la cárcel para llevarlo al lugar de suplicio, fuera de las puertas de la ciudad, junto a la marina, y en este paso bien se puede pensar los oprobios y maltratamientos que dieron los moros a Raymundo».[62] Ainaud ha hecho notar que el esquema de la composición corresponde a la lapidación de San Esteban, según modelo que llega a Cataluña en el siglo XIV, y es un tipo que está fijado plenamente en el taller de Lorenzetti; se ve en tablas de los Serra, y en Mallorca, en el retablo de la capilla del Palacio Episcopal, todavía existente. (Fig. 21).

La tabla lateral izquierda se refiere a San Antonio Abad atormentado por los demonios, mientros Cristo lo conforta desde lo alto. De las varias tentaciones que tuvo el santo anacoreta, la representada en la tabla del retablo de Trinitarios parece corresponder a la que nos refiere Antonio de Ceballos en la vida de este santo; éste, después de una dura tentación, respondió a los demonios: «Muy flacos y cobardes debeis ser, pues venis tantos armados contra un hombrecillo. Bien se conoce vuestra debilidad y poco poder, que no os atreveis a pelear uno a uno, sino todos juntos transformados en bestias, fie-

[61] Este ángel se ve en el grabado y no en la tabla según hoy se encuentra.

[62] A. R. PASCUAL: Ob. cit. II, 237 238.

ras...» Luego se dirigió a Cristo que se le había aparecido: «A dónde estabais buen Jesús de mi vida? A dónde estabais amado de mi corazón? Por qué no vinisteis antes y os hallarais en mi pelea, para favorecerme y sanar mis llagas?».[63] Si comparamos esta figura con las de la predela vemos notables diferencias de calidad técnica, al punto de que hay que pensar en dos manos. El hábito del santo muestra los plegados angulosos característicos de la influencia flamenca a fines del siglo XV. Otro aspecto a considerar es la cara del santo anacoreta, con luengas barbas, que tanto recuerda a la de Ramón Lull en el sepulcro de San Francisco; este paralelismo lo vienen a subrayar los plegados de la estatua funeraria del maestro mallorquín.

En la tabla lateral derecha vemos a Llull escribiendo el *Ars Magna* bajo la inspiración de Cristo. «Hallábase Raymundo con la ilustración divina, en un mar inmenso de sabiduría viendo en el Arte y Ciencia general que Dios le había dado, una multitud de nociones trascendentales en las que, se traslucía el descubrimiento de todas las verdades particulares de cuyo conocimiento es capaz el entendimiento del hombre».[64] El protagonista se halla ante un escritorio, lleva túnica larga, y está en ademán de escribir lo que le inspira la figura del crucifijo que hay en el aire frente a él. El rostro del personaje no se diferencia mucho del de San Antonio y ambos están emparentados con el del sepulcro. Esta iconografía de Llull no tiene nada que ver con las miniaturas de Karlsruhe. Diríamos que es el Llull español pues se conoce la descripción de otra representación coetánea, que hubo en el monasterio de Poblet, y ambas coinciden bastante. En la obra catalana la figura de Llull aparecía «vestida con túnica de color castaño claro, escapulario casi negro, capa y capilla entre azul y negro: en la mano derecha tiene un libro abierto y en la siniestra una muleta o bastón, y sobre el pie derecho está pintada una rueda con algunos círculos, casillas y caracteres de letra antigua semejante a aquella que la Rl. Academia Española intitula en sus ejemplares *letras monacales* y que su cabeza está adornada con rayos de gloria dorados».[65] (Fig. 18).

[63] B. Antonio de Ceballos: Ob. cit. 30-31.

[64] A. R. Pascual: Ob. cit. I, 151.

[65] J. Pons Marqués: *Documents relatius al culte del Beat Ramon Llull*, en BSAL, XIX, 311 (Palma 1922-23). Es una testificación de 1777 sobre un retablo que hubo en Poblet, llevaba el escudo de Fr. Joan Coello, que fue abad desde 1480, así que el retablo fue coetáneo del de los Trinitarios.

Parece oportuno tratar ahora de una obra un tanto problemática, me refiero a una imagen de tamaño natural que hay en la portada de la iglesia de San Miguel, en Palma. Recuerdo esta obra no identificada iconográficamente porque presenta cierta semejanza con la figura de Llull, razón por la cual se dice que se trata de la efigie del beato mallorquín. Fue realizada hacia 1398 (G. Llabrés: *Galería de artistas mallorquines*, en BSAL, XVIII, 199. Palma 1920-21). El contrato para la factura del portal nada dice de las esculturas que tenía que

La tabla central del retablo es la más grande, está dedicada a la Santísima Trinidad, y es la de iconografía más compleja. El Hijo no está en la forma usual de la Cruz, sostenido en los brazos del Padre. La variante iconográfica más interesante es la representación de un hombre desnudo dentro de un círculo,[66] a los pies de la Trinidad y entre cuatro ángeles; quizá se trate de una representación de Adán, que fue hecho de barro, lo que podría tomarse como una concesión al gremio de los alfareros, donantes del retablo. Se coronó esta tabla con otra dedicada a la Virgen del Manto, según el esquema de la «Mater Omnium», en la que la Virgen cobija con su manto extendido a una multitud de fieles entre los que se ven el Papa y algunos reyes.[67] Esta representación mariana estaba en relación con las dos figuras de la Anunciación, que coronaron las calles laterales; algo semejante hay en otro retablo posterior (1501), también dedicado a la Santísima Trinidad, que se encuentra en Santa María de Manresa; allí vemos al donante Bernardo Masadella de rodillas ante la Trinidad, que está coronada por la Virgen de la Esperanza, que tiene a un lado la figura del Arcángel Gabriel y al otro la de Santa Inés, en lugar de la Virgen.[68]

INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA

Para la comprensión integral del retablo hay que tener en cuenta en primer lugar que la obra fue donada por el gremio de alfareros, cuya patrona fue la Santísima Trinidad, y que se construyó para decorar la iglesia del Convento de Trinitarios. Por ambas razones el tema central tendría que ser para honrar el misterio de la Santísima Trinidad. Como es sabido el fin principal de la Orden Trinitaria fue la adoración de este misterio así como la propagación de su culto. Parece lógico achacar la combinación de las figuras a los monjes, autores intelectuales del programa iconográfico. Ya indicamos

realizar Pere de Sant Joan, así que no tenemos testimonios antiguos en pro de una identificación luliana, y es un tanto extraño que la figura pasara desapercibida a lulistas tan expertos como Custurer o Pascual. Su parecido con la figura de San Antonio Abad hace tiempo que se apuntó (*Catálogo de la Exposición de Iconografía y Bibliografía del Beato R. Llull* ESTUDIOS FRANCISCANOS, XXII (1919) pp. 136-137), lo que corroboró Ainaud al decir que evidentemente el modelo corresponde a imágenes coetáneas de este santo como la catalogada con el n.º 9.800 del Museo de Arte de Cataluña. Así que la identificación queda pendiente de futuras investigaciones.

[66] Ch. R. Post: *A history of Spanish painting* VII, 908.

[67] G. Llompart: *La Virgen del manto en Mallorca*, en ANALECTA SACRA TARRACONENSIA, XXXIV, 6.

[68] Ch. R. Post: Ob. cit. VII, 334.

antes que la santísima Trinidad tiene a sus pies la figura de un hombre desnudo y arrodillado, rareza iconográfica que pudiera referirse a Adán, el primer hombre formado por Dios con barro o polvo, probable alusión a los donantes del retablo, es decir, el gremio de alfareros.

Pero el retablo no es solo la Santísima Trinidad, ya que en las calles laterales tenemos a dos figuras importantes de la historia del cristianismo: el Beato Ramón Llull y San Antonio Abad, que guardan entre si ciertas correspondencias y paralelismos, que vienen subrayadas por sus alusiones al tema central y a la Orden de los Trinitarios. Por lo que al sabio mallorquín respecta sabemos que el tema trinitario es uno de los dominantes en su doctrina. «Siempre que Ramón Llull habla de la trinidad —ha escrito Bauzá— lo hace desde un doble punto de vista: desde la fe cristiana que él intenta explicar y desde el sistema lógico-metafísico luliano que le sirve para esta explicación». Poco después añade el mismo autor: «La Ars Dei no es una obra académica o una obra de mera contemplación, sino que es un tratado teológico escrito para ayudar a los misioneros en sus disputas con los infieles».[69] Como se ve, los Trinitarios vieron en la figura de Ramón Llull a uno de los adalides de lo que ellos perseguían, la extensión del conocimiento del divino misterio trinitario entre los infieles del Norte de Africa; por tratarse de una figura local, su presencia en aquel programa religioso era muy conveniente. Es bien significativo que para las dos tablitas correspondientes de la predela se eligieran dos escenas de sus campañas misionales en el Norte de Africa. Llull, como algunos monjes trinitarios, sufriría el martirio de manos de los moros; no debe olvidarse que la fundación del Convento de la Trinidad de Palma se remontaba al año de 1232. En vida de Llull, los trinitarios mallorquines Fr. Claudio de San Roberto y Fr. Juan de la Santísima Trinidad, fueron martirizados en la ciudad de Argel.[70] Estas dos escenas de la biografía luliana eran las más adecuadas para promover uno de los ideales de los Trinitarios, extender y predicar el divino misterio aún a costa de la vida.

La figura de San Antonio Abad, en la calle izquierda, se explica en atención a uno de los fines de la Orden Trinitaria, es decir, la práctica de las obras de misericordia, por ello se colocó en la predela el hospital que fundara el caballero Gastón, según comentamos antes; también los Trinitarios crearon hospitales en Argel y Túnez para la asistencia corporal y espiritual de los

[69] M. Bauzá: *La doctrina teológica en la Ars Dei de Ramón Llull* pp. 136 y 138. Tesis leida en la Universidad de Freiburg en 1967. Manuscrito existente en la Biblioteca Provincial de Palma.

[70] P. Gaspar Munar: *Les ordres religioses a Mallorca* pp. 17-24. Palma 1935. Para la ampliación de noticias pueden verse dos obras manuscritas de Fr. Juan Cervera y de Fr. Lorenzo Reynés, que se guardan en la Biblioteca Provincial de Palma.

cautivos cristianos. También San Antonio buscó el martirio en el Norte de Africa, pues «fue a la Ciudad de Alexandría con deseo de alcanzar la corona del martirio» (cap. XXIX), y allí daba aliento a los cristianos, «visitaba y socorría lo mejor que podía a los encarcelados» (cap. XXXVI). Además de estas relaciones que guardan Llull y el Santo Abad con los Trinitarios, tienen ambos entre sí una serie de paralelismos, lo que justificaría su presencia en mutua correspondencia. Lo mismo que el filósofo mallorquín, San Antonio Abad fue conocido en todo el orbe por los «innumerables discípulos que se le congregaron» (cap. XVI). Ambos gozaron de la estimación de los grandes de la tierra, son conocidas las relaciones de Llull con el rey francés Felipe IV el Hermoso, mientras que San Antonio tuvo relaciones epistolares con el emperador Constantino (cap. XXXIX); ambos combinaron el ejercicio de las dos vidas, la activa y la contemplativa.[71]

Hemos hecho estas disquisiciones iconográficas para revalorizar el retablo, no se trata simplemente de una combinación de elementos decorativos, había en él todo un programa doctrinal que exaltaba verdades fundamentales del cristianismo y valores históricos de Mallorca. Esta brillante representación plástica de la vida espiritual mallorquina fue destruida en el siglo XIX, y difícilmente volverán a unirse las páginas dispersas de este libro único, cuyo mensaje estético, religioso e histórico fue gozado por nuestros antepasados.

EL AUTOR

Finalizamos el estudio del retablo tratando del creador, con ello quedarán corregidos los errores de los lulistas, que llegaron a remontar su origen al primer tercio del siglo XIV. Se trata de una obra coetánea del sepulcro de Llull, ya que ambas son producto de un momento de fervor lulista que hubo en Mallorca en la segunda mitad del siglo XV. Ya hemos indicado la semejanza que hay entre las figuras de San Antonio y la efigie yacente, que tienen similares hasta los plegados del borde inferior. Ainaud juzgó el retablo poco posterior al año de 1487 y quizá al de 1492, y sin duda fue pintado por alguien relacionado con el escultor Francisco Sagrera.

Post conoció separadamente dos tablas de este retablo, y, aunque ignorando su origen, las atribuyó al pintor anónimo llamado «Maestro de San Francisco»,[72] al que quiso identificar con Pere Terrenchs, documentado entre 1483 y 1499. La relación con Francisco Sagrera parece fundamentarse en el retablo de la parroquia de Manacor (1499), en el que Pere Terrenchs figura al

[71] Los capítulos mencionados entre paréntesis corresponden a la vida de San Antonio escrita por B. Antonio de Ceballos, que antes citamos.

[72] POST: Ob. cit. V, 328-330; VI, 480-487; VII, 905-907; VIII, 723.

lado del tallista Jaume Febrer, quien afirma que la obra de escultura se realizará «a conaxensa e voluntat de Mossen Fransesch Segrera e mia».[73] La figura de Terrenchs es expresiva acerca de la situación de la pintura mallorquina a fines del siglo XV, sometida a diversas influencias, ya importadas por pintores extraños al medio o por mallorquines que se formaron fuera. Precisamente Pere Terrenchs en 1483 solicitó a los jurados de Mallorca que le renovasen la ciudadanía (había nacido en la isla), que había perdido por haber residido en Valencia, de donde ahora volvía.[74] Trabajó con el burgalés Alonso de Sedano, del que tomó la tendencia hacia lo monumental, que el autor del San Sebastián trajera de Italia. «Su estilo —ha escrito Gudiol— es algo tosco, pero no carece de encanto: un leve esquematismo deforma las figuras o las exagera ligeramente».[75]

LA ESTAMPA DE FRANCISCO DESCÓS

A este grupo iconográfico de carácter hispánico hay que añadir la estampa grabada por Descós en 1493, de la que sólo se conoce un ejemplar, en la Academia de la Historia de Madrid, y que procede de Banyalbufar (Mallorca).[76] Ella es un motivo más de ese fervor lulista que se despertó en la isla durante la segunda mitad del siglo XV. Consta documentalmente que en 1478 el presbítero Jaume Navarro escribió a Fr. Mario Passa, en nombre de Beatriz de Pinós, para pedirle «la figura de Mestre Ramon, la qual diu ha sercada entre les cartes dels libres e no l'a trobada».[77]

Damos fin a estas notas informativas sobre la iconografía del Doctor Iluminado. El lector habrá podido observar que hay dos modelos iconográficos, uno de origen francés que corresponde al primer cuarto del siglo XIV, y otro de carácter hispánico desarrollado en la segunda mitad del siglo XV en Cataluña y Baleares.

---

[73] Nota de Ainaud. M. ROTGER: *Antiguo retablo de la parroquia de Manacor*, BSAL, VIII, 381 (1899-1900).

[74] E. AGUILÓ: *Franquesa concedida a Pere Terrenchs*, BSAL, VI, 245 (1895-96). Post: Ob. cit. VI, 480-487.

[75] J. GUDIOL: *Pintura gótica*, 296. Ars Hispaniae.

[76] V. FURIÓ KOBS: *Images xilografiques mallorquines*, 13 (1928). Catalogada por M. Kurz: *Handbuch der iberischen Bilddrucke des XV Jasrnunderts* n.º VIII, Leipzig 1931.

[77] A. PONS: *Fra Mario Passa, lulista i bibliofil*. ESTUDIS UNIVERSITARIS CATALANS, XXII, 318 (1936).

Nota: Las letras BSAL corresponden a la revista *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana* (Palma).