

**ACTES DEL VII CONGRÉS
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**
(Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)

Volum I

EDITORS:

SANTIAGO FORTUÑO LLORENS

TOMÀS MARTÍNEZ ROMERO



**UNIVERSITAT
JAUME·I**

Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (7è : 1997 : Castelló de la Plana)

Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval : (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997) / editors, Santiago Fortuño Llorens, Tomàs Martínez Romero. — Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999

3 v. ; cm.

Bibliografia. — Textos en català i castellà

ISBN 84-8021-278-0 (o.c.). — ISBN 84-8021-279-9 (v. 1). — ISBN 84-8021-280-2 (v. 2). — ISBN 84-8021-281-0 (v. 3)

1. Literatura espanyola-S. X/XV-Congressos. I. Fortuño Llorens, Santiago, ed. II. Martínez i Romero, Tomàs, ed. III. Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la Universitat Jaume I, ed. IV. Títol.

821.134.2.09"09/14"(061)

Cap part d'aquesta publicació, incloent-hi el disseny de la coberta, no pot ser reproduïda, emmagatzemada, ni transmesa de cap manera, ni per cap mitjà (elèctric, químic, mecànic, òptic, de gravació o bé de fotocòpia) sense autorització prèvia de la marca editorial.

© Del text: els autors, 1999

© De la present edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I
Campus de la Penyeta Roja. 12071 Castelló de la Plana

ISBN: 84-8021-279-9 (primer volum)

ISBN: 84-8021-278-0 (obra completa)

Imprimeix: Castelló d'Impressió, s.l.

Dipòsit legal: CS 257-1999 (I)



LES FIGURES DE L'ART LUL·LIANA: LA TRANSMUTACIÓ DE L'ART EN LITERATURA(*)

JOSEP-ENRIC RUBIO ALBARRACIN
Universitat de València

POCS AUTORS medievals hi ha que hagen fet un ús tan extens de recursos gràfics i plàstics en llurs obres com Ramon Llull. Recordem, per exemple, la densa selva d'arbres que pobla llibres com el *Gentil*, *L'arbre de filosofia d'Amor* o l'enciclopèdic *Arbre de ciència*. Però no ara parlarem dels arbres. El contingut d'aquesta ponència se centrarà en un altre tipus de figures present a determinades obres de Llull: ens referim a les figures que acompanyen els textos de l'Art lul·liana.

En efecte: si la iconografia dels tractats devocionals, com mostra Hauf a la seua ponència, té una intencionalitat eminentment evocativa, afectiva, estimuladora de la imaginació del lector per tal de moure'l a devoció, amb les imatges presents als manuscrits de l'Art del doctor il·luminat entrem en una altra dimensió iconogràfica. L'objectiu ací no és pas commoure, sinó apel·lar a la memòria i a l'enteniment del lector-estudiant; constitueixen així, les imatges, una eina imprescindible per a la més fàcil assimilació per part de l'intel·lecte dels continguts filosòfics i teològics de l'Art.

Les figures de l'Art lul·liana adquireixen, per mor d'aquesta finalitat, un caràcter matemàtic, geomètric, complement de l'àlgebra constitutiva del teixit textual que complementen. Ara bé: com van assenyalar els germans Carreras i Artau en el seu encara imprescindible estudi sobre l'Art lul·liana, aquesta *matematització* del discurs lul·lià no impedeix que els recursos gràfics i plàstics emprats per l'autor tinguen una riquesa ben notable. Per exemple, en l'ús de determinats colors per a representar conceptes.¹

Presentarem doncs les figures que acompanyen les primeres formulacions de l'Art lul·liana, l'anomenada *Art quaternària*, que es materialitzà en dues

(*) Aquest treball s'incriu en el projecte de recerca GV-3110/95 de la Generalitat Valenciana que es desenvolupa al Departament de Filologia Catalana de la Universitat de València.

1. J. i T. Carreras i Artau, *Historia de la filosofía española. Filosofía cristiana de los siglos XIII al XV*, vol. I, Madrid, Asociación para el Progreso de las Ciencias, 1939, pàg. 370.

obres: l'*Art abreujada d'atrobare veritat* (1274) i l'*Art Demonstrativa* (ca. 1283). Aquesta opció es justifica fàcilment: en l'*Art* quaternària els recursos gràfics són més rics que en la ternària, i no han estat tan estudiats. Les figures repleguen ordenadament els conceptes més importants amb què es basteix el sistema de l'*Art*, tot donant-los una dimensió gràfica geomètrica. La finalitat última és que l'usuari de l'*Art* tinga *in mente* l'estructura global del mecanisme, i que pugui ubicar ràpidament cada peça en el lloc que li pertoca. Açò és fonamental perquè funcione la combinatòria d'aquests principis.

L'*Art* de Llull es basa en la combinació ordenada de determinats principis generals, acceptables per a qualsevol home savi del segle XIII, sense importar la religió que professe; no oblidem que l'objectiu és bastir un mecanisme de trobar la veritat que opere racionalment la conversió dels infidels; per tant, prescindint del recolzament en autoritats. Aquests principis generals s'ordenen en figures. Les més importants de les que formaran l'*Art* quaternària són set (vuit si afegim la «figura elemental», important en l'*Art Demonstrativa* i que té una representació gràfica diferent de la resta). El que crida l'atenció a primer cop d'ull, com ja devia fer-ho als contemporanis del beat, és llur caràcter circular, que ha estimulat la imaginació de molts lul·listes del Renaixement, els quals creien identificar en l'*Art* un caràcter esotèric, mig cabal·lístic, àdhuc màgic, que no tenia pas en el seu origen.

Tenim en primer lloc la figura més important de totes: la A. Representa Déu. Segueixen dues figures més, la S i la T, respectivament l'ànima humana i els principis relatius. Un altre bloc el constitueixen la figura V i la X; la primera és la figura moral de les virtuts i dels vicis, i la segona la de la predestinació, greu problema que ocupà bona part dels esforços demostratius de Llull en l'*Art* quaternària. Finalment, dues petites figures més, la Y, que representa la veritat, i la Z, que representa la falsedat, i que no contenen cap altre principi. Tot i que no s'aprecia en les reproduccions que afegim tot seguit, els principis que compareixen en cada figura estan escrits amb tints de color diferent segons llur naturalesa, o simplement per diferenciar-los de la resta de principis. Així, tots els de la figura A són de color blau; els de la figura S alternen quatre colors diferents (blau, negre, roig i verd); els de la T, cinc (blau, verd, roig, groc i negre); els de la V, dos colors: els vicis escrits en roig i les virtuts en blau; mentre que la X alterna els colors roig i verd. Finalment, la figura Y, la de la veritat, està representada també pel color blau (com les virtuts), i la Z (falsedat) en roig (com els vicis).

Per veure amb més claredat cadascuna d'aquestes figures, llur composició gràfica i el sentit que aporten al text, passarem a la representació que d'elles es féu a

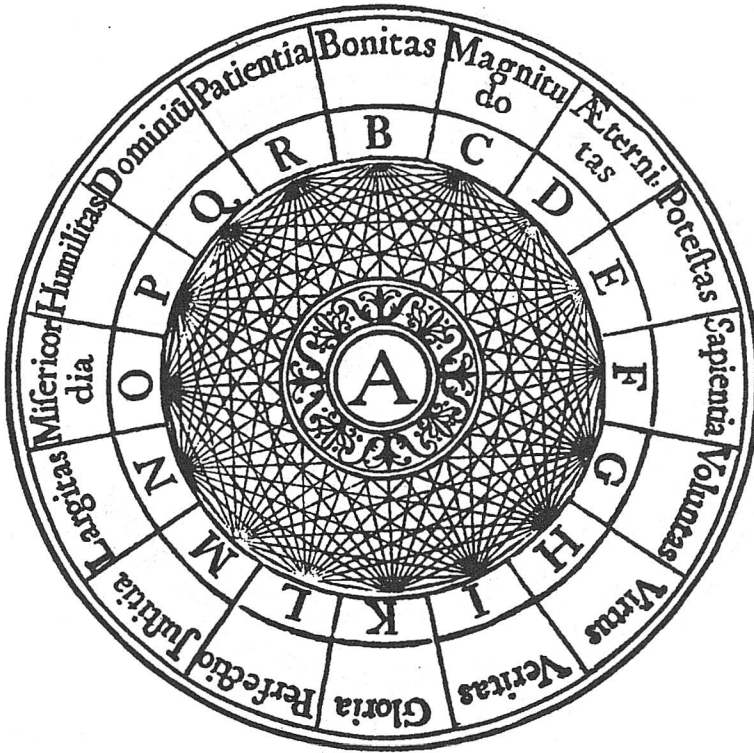


Figura A

l'edició maguntina de les obres de Llull del segle XVIII.² Prendrem les figures de l'Art abreujada d'atobar veritat. I comencem per la primera, la figura A.

Aquesta és, segons diu l'encapçalament de l'edició maguntina, la «emperadriu i senyora de totes les altres figures». Veiem que està representada per un cercle amb una A al centre. Llull substitueix els conceptes bàsics de la seua Art per lletres de l'alfabet llatí, teòricament per tal que l'«artista» o usuari de l'Art els pugua fer servir amb més facilitat. Hi hauria altres motius afegits, tan importants o més que aquest, però no hi entrarem ara. La A, com que és la primera lletra de l'alfabet, representarà l'inici de totes les coses, la causa primera; és a dir, Déu. A significa Déu. Per a conèixer Déu cal tenir en compte les seues virtuts o qualitats (anomenades també dignitats). De les moltes que hom pot adduir, el nostre autor en tria setze. Per què són setze i no quinze, quatre o vint és un tema que no interessa ara, però que ha provocat polèmica; direm tan

2. *Raymundi Lulli Opera Omnia*, editades per Iu Salzinger a Magúncia en vuit volums entre 1721 i 1742. L'Art abreujada d'atobar veritat es troba al primer volum (1721). Hi ha una reimpressió editada per Stegmüller a Frankfurt l'any 1965.

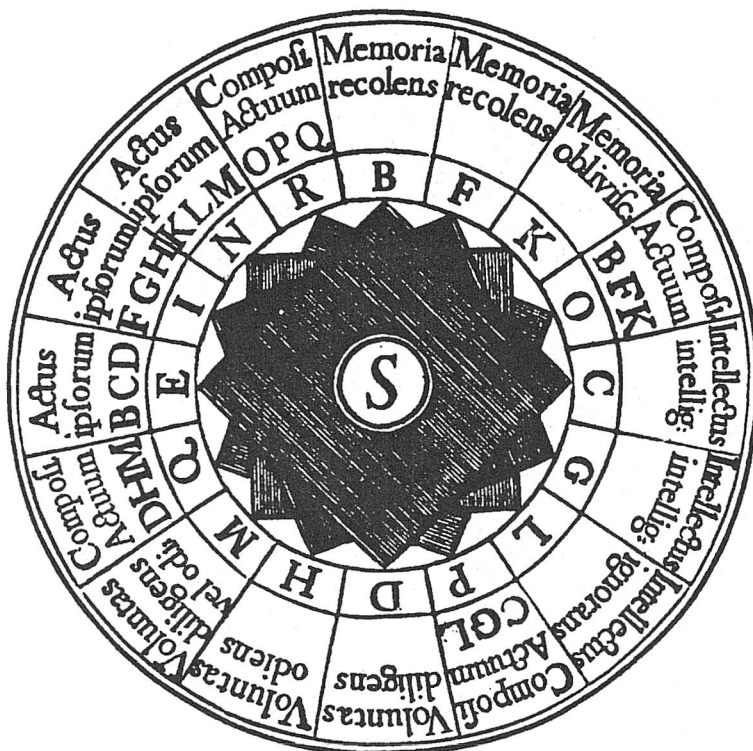


Figura S

sols que el nom de «quaternària» aplicat a aquesta formulació de l'Art prové d'aquest nombre de principis bàsics, múltiple de quatre.³

Aquestes setze dignitats o qualitats divines les tenim a la perifèria del cercle, i vénen representades també per lletres: la *Bonitas* per la B, la *Magnitudo* per la C, etc. Com veiem, totes elles estan unides entre si per una trama de línies, amb la qual cosa es vol significar que en Déu, aquesta multiplicitat de dig-

3. Les línies generals de la polèmica entorn al nombre de les dignitats divines en les primeres formulacions de l'Art es troben a Pring-Mill, «El nombre primitiu de les dignitats en l'Art General», dins *Estudis sobre Ramon Llull*, Barcelona-Montserrat, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, pàgs. 115-160; Platzek, «Descubrimiento y esencia del Arte del Beato Ramon Llull», *Estudios Lulianos*, 8 (1964), pàgs. 137-154; i, encara, la resposta de Pring-Mill, «Ramon Llull i les tres potències de l'ànima», dins *Estudis sobre Ramon Llull*, pàgs. 211-240. Un resum de la qüestió es pot trobar a J. E. Rubio, *Les bases del pensament de Ramon Llull*, València-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, pàgs. 67-68 i 126-130. Per a la divisió de la producció lul·liana en quatre etapes segons els canvis introduïts en la seua Art, veg. A. Bonner, «El pensament de Ramon Llull», dins *Obres Selectes*, Palma, Moll, 1989, vol. I, pàgs. 55-71 (pàgs. 58-59).

nitats no afecta gens ni mica la seua unitat essencial. A més, introdueixen ja la dimensió combinatòria imprescindible per al funcionament de l'Art: Llull formarà cambres binàries amb les dignitats, és a dir, combinacions binàries de bondat i grandesa, bondat i eternitat, bondat i poder, etc., la qual cosa significa que la bondat de Déu és gran, eterna, poderosa...

Fins ací les dignitats divines, les virtuts essencials que es poden predicar de Déu en l'Art lul·liana. Déu és l'objecte últim de l'Art: la intenció d'aquesta és conèixer i estimar Déu. Com veiem, una intenció intel·lectual predominant (conèixer Déu), de la qual es deriva una altra d'afectiva (estimar-lo). Si per estimar Déu l'espiritualitat de tall meditatiu presentava imatges tan colpidores com les que ens mostra Albert Hauf en la seua ponència, en Llull, per conèixer-lo, se'ns presenta aquest Déu no en la seua manifestació humana, sinó en l'abstractament teològica, com una figura, com un cercle, com una lletra. La dimensió afectiva també hi és; però va indistriablement unida a la intel·lectual, i n'és conseqüència.

Si Déu és l'objecte primordial de l'Art, la següent figura, la S, representa el seu subjecte. El subjecte de l'Art és el que cerca Déu i la veritat, és a dir, l'ésser humà. I com que la recerca, ho estem veient, és racional, l'home, aquest compost psicofísic, ve representat per la seua vessant pròpiament humana: l'ànima racional, aquella que és capaç de recordar, entendre i estimar Déu. El fet que la lletra S represente l'ànima racional humana és totalment arbitrari: el motiu és tan simple com que, si recordem, les setze dignitats divines de la figura A venien representades per les lletres de la B a la R. Després de la R, la següent lletra de l'alfabet és la S, i a aquesta li pertoca representar l'ésser humà.

La lletra S està inscrita sobre quatre quadrangles (amb els colors blau, negre, roig i verd). És molt curiós açò: en la psicologia agustiniana, que és la de Llull, l'ànima racional està composta per tres potències, reflex de la trinitat divina: la memòria, l'enteniment i la voluntat. Amb tot, Llull atorga a aquesta figura una estructura quaternària, no ternària; és a dir, on esperaríem trobar triangles, trobem quadrangles. L'adaptació d'una figura geomètrica a l'altra s'opera de la següent manera: tenim en aquest quadrangle la *memoria recolens*, representada per la B,⁴ l'*intellectus intelligens*, representat per la C, i la *voluntas diligens*, representada per la D. El quart vèrtex que forma el quadrangle, al qual correspon la lletra E, recull les tres potències anteriors (*actus ipsorum B C D*). Així, el que podia haver estat un triangle,

4. Com veiem, les lletres són polisèmiques: B significa «bondat» en la figura A, mentre que significa «memòria recordant» en la S. La substitució dels conceptes per lletres busca, en aquest cas, reduir al màxim la seua expressió per tal de facilitar la combinatòria. Però Llull, conscient de la confusió que aquesta polisèmia podia causar, reserva de fet les lletres de la B a la R per als conceptes propis de la figura S, mentre que els de la figura A i els de la resta de figures apareixen en el text de l'Art, quan cal fer-hi referència, amb llurs noms propis, sense ser substituïts per les lletres.

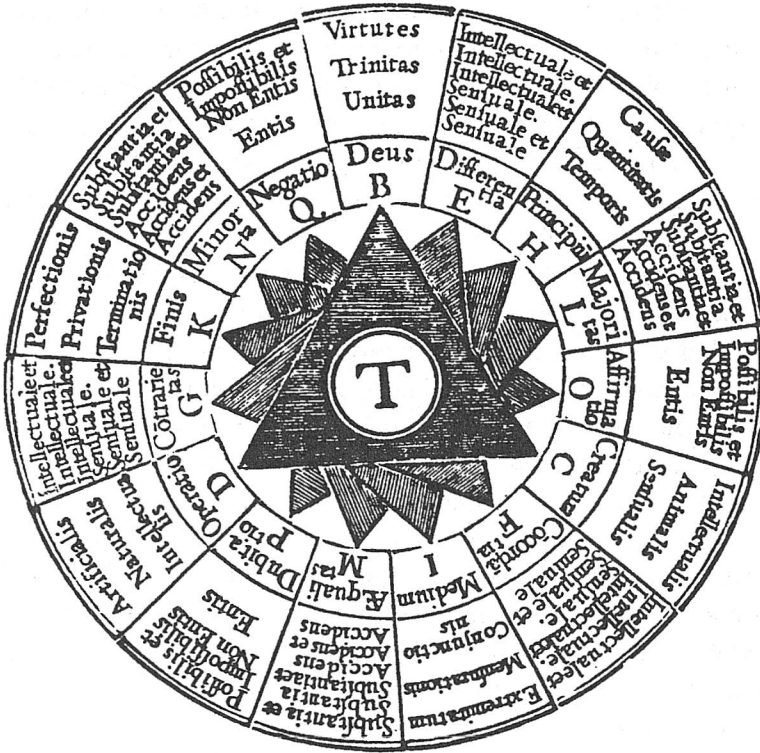


Figura T

esdevé un quadrilàter. Els quatre quadrangles que formen el total de setze principis (setze, com en el cas de la figura A) tenen doncs la següent distribució:

- E: B: Memoria recolens.
C: Intellectus intelligens.
D: Voluntas diligens.
- I: F: Memoria recolens.
G: Intellectus intelligens.
H: Voluntas odiens.
- N: K: Memoria obliviscens.
L: Intellectus ignorans.
M: Voluntas diligens vel odiens.
- R: O: Compositum actuum BFK.
P: Compositum actuum CGL.
Q: Compositum actuum DHM.

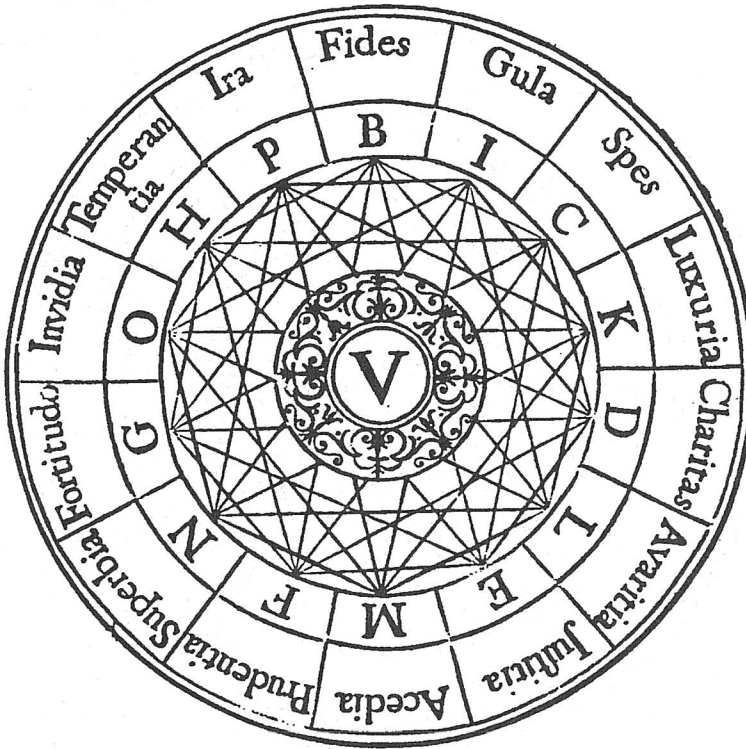


Figura V

Per a què serveixen aquestes combinacions dels actes de les potències de la racional? Quin és el seu sentit? Molt simple: es tracta de trobar la combinació adient per aplicar a cada concepte o grup de conceptes de l'Art. Així, la figura S té un paper agent. Per exemple: no és el mateix recordar, entendre i estimar (combinació de la figura S englobada sota la lletra E) la gran bondat de Déu (primera combinació binària de les dignitats de la figura A) que membrar, entendre i odiar (combinació de la S englobada sota la lletra I) posem per cas la luxúria, un dels vicis de la figura V. Els conceptes de la S, organitzats en quadrangles, passen per la resta de figures, i es llança sobre elles un o altre quadrangle, segons el cas, segons l'objecte a què s'aplica l'ànima racional. Per això aquesta figura té un paper actiu, el paper que li correspon al subjecte de l'Art, l'ésser humà, el cercador de la veritat.

Si la A era circular i la S quadrangular, ens trobem ara amb la tercera gran figura geomètrica, el triangle. Després de la lletra S ve la T, i a aquesta figura li pertoca ésser representada per aquesta lletra.

Som davant una figura el paper de la qual és actuar de connector entre totes les altres; té doncs també un paper actiu, com la S. I a compleix aquest pa-

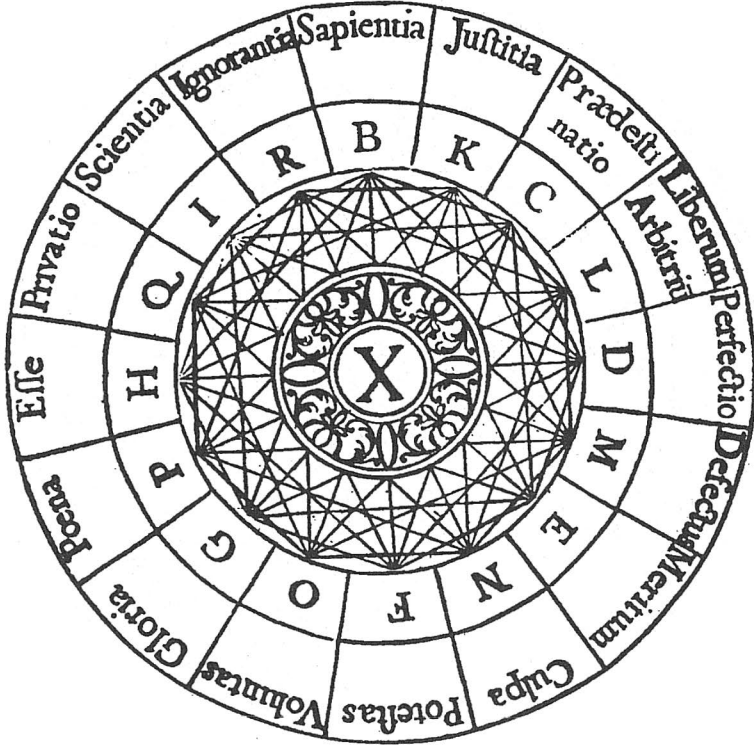


Figura X

per a través d'un grapat de conceptes relatius, que indiquen les possibles relacions entre dos elements. Per exemple: quina relació hi ha entre la bondat de Déu i la seua magnitud? Seria una relació de *diferència* (concepte representat a la figura per la letra E), i alhora d'*igualtat* (representat per la M), però mai de *contrarietat* (G) ni de *majoritat-minoritat* (L-N). Val a dir: la bondat divina és *diferent* de la grandesa divina, però totes dues són *iguals*, ja que una no és *major* ni *menor* que l'altra ni pot haver entre elles cap *contrarietat*. Els conceptes relatius, així, s'ordenen al voltant de cinc grups de tres, (és a dir, en cinc «triangles»), amb un color propi per a cada triangle:

- Triangle blau: B=Déu; C=Criatura; D=Operació.
- Triangle verd: E=Diferència; F=Concordància; G=Contrarietat.
- Triangle vermell: H=Principi; I=Mitjà; K=Fi.
- Triangle groc: L=Majoritat; M=Igualtat; N=Minoritat.
- Triangle negre: O=Afirmació; P=Dubte; Q=Negació.

Així doncs, el funcionament del mecanisme artístic queda clar: la figura S

(l'ànima racional) recorre la resta de figures acompanyada de la T (els termes relatius o de comparació), i d'acord amb ells aplica una o altra combinació dels actes de les tres potències de la racional al concepte en qüestió. Per exemple, si passejant per la V (figura de les virtuts i dels vicis) troba que entre la *ira* i la *caritat* hi ha *contrarietat* (terme del triangle verd de la T), i que la primera és *menor* que la segona (triangle groc de la T), *membrarà, entendreà i estimarà la caritat* (quadrangle E de la figura S aplicat a la V), i *membrarà, entendreà i odiarà la ira* (quadrangle I de la figura S aplicat a la V).

Les figures V i X tenen doncs una importància secundària respecte de les tres figures principals que hem presentat: la S i la T com a figures *actives* i la A com a figura que conté els principis bàsics que garanteixen la veracitat de l'Art, ja que tota conclusió ha d'adequar-se a les dignitats divines. Les figures *passives* que resten forneixen doncs tan sols el material sobre el qual investigar per arribar a la veritat (figura Y) i al rebuig de la falsedat (figura Z). La V, com hem dit, presenta alternats els vicis i les virtuts (també representats per lletres); els primers estan units entre si per línies, i el mateix s'esdevé amb les segones. La figura X, al seu torn, recull vuit parelles de termes contraris (de nou un total de setze conceptes) que serviran a Llull per a intentar donar resposta al greu problema de l'aparent contradicció entre la predestinació i el lliure albir humà, sempre mitjançant el mecanisme de funcionament de l'Art, és a dir, amb el concurs de les tres figures principals, que són les que «investiguen» el problema.

Restava ara la qüestió clau: quina relació tenen aquestes figures amb el text? Perquè ací estem tractant de literatura, i de suport visual a un text literari. On és la literatura en tot açò? Llull afirma que l'usuari de l'Art ha de memoritzar aquestes figures per tal de tenir ubicats ràpidament els conceptes claus en l'estructura global del sistema. Són un complement imprescindible per al text artístic. Però la seua importància va encara més enllà. Les diverses formulacions i versions de l'Art lul·liana constitueixen eixos al voltant dels quals s'articulen tot un seguit d'obres literàries, la finalitat de les quals coincideix amb la de l'Art, tot i que adopten un motlle divers. Així, en l'etapa quaternària és on trobem un major nombre d'obres literàries en la producció de Llull, i que fan referència o a l'Art *abreujada d'atrotar veritat* o a l'Art *Demostrativa*. Com ja va assenyalar Jordi Rubió i Balaguer, no podem escindir el Llull literat del Llull filòsof.⁵

5. «El desdoblament de la personalitat de Ramon Llull en dues figures dotades de vida independent, la de l'escriptor i la del filòsof i missioner, al fons al fons és quimèric». I, més endavant, encara: «Fóra errat de creure que hi ha una línia que separa les efusions del *Contemplador* de les sequedats de la combinatòria». J. Rubió i Balaguer, «Alguns aspectes de l'obra literària de Ramon Llull», dins *Ramon Llull i el lul·lisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985, pàgs. 248-299 (pàgs. 249 i 266).

Podem llegir el *Llibre d'Amic e Amat* obviant l'Art, però no arribarem així a copçar la vertadera intencionalitat de l'autor. Val a dir: per a fer una lectura efectiva, vertaderament comprensiva i que ens il·lumine sobre el que pretenia Llull, el lector ha de tenir *in mente* aquestes figures a l'hora d'acabar-se amb textos com el *Blaquerna*. Implícitament doncs, les figures de l'Art quaternària són un suport intel·lectual i pedagògic no sols per al text de la pròpia Art, sinó per als textos literaris adjacents que se'n deriven.

Ho veurem amb més claredat si ens fixem en uns versicles del *Llibre d'Amic e Amat*. Hem triat aquesta obra perquè hom considera, i amb raó, que és una de les cimeres de la poesia mística de l'Edat Mitjana. Ningú no gosaria posar en dubte la seua vàlua literària. Doncs bé: els seus versicles poden ser llegits com una emanació literària de les figures de l'Art *abreujada d'atrotar veritat*, com el resultat d'expressar en un embolcall poètic una determinada combinació de principis. La prova està en el fet que molts d'ells poden ser reduïts a una formulació algebraica artística. Vegem-ho a través d'alguns exemples.⁶

[7] Tèptà l'amat son amich si *amava* perfetament e demanà-li de què era la *diferència* qui és enfre presència e absència d'amat.

Respòs l'amich: —De *innorància* e *ublidament*, e *conexença* e *remembrament*.

El que tenim ací és l'anàlisi de la situació psíquica adient de l'ànima racional per tal de trobar-se receptiva a Déu. Afecta doncs el contingut de les figures A i S. A més, el concepte de *diferència* ens remet al triangle verd de la figura T. D'acord amb açò, el perfecte amor a Déu (i amor s'identifica amb la potència anímica de la *voluntat*) ens el fa present quan va acompanyat de la memòria (*remembrament*) i de l'enteniment (*conexença*). És a dir, la situació representada pel quadrangle E de la figura S. La *diferència* amb l'absència de Déu prové del fet que, en l'altre cas som davant la *innorància* i l'*ublidament*; és a dir, l'ànima no membra ni entén, i, per tant, no estima perfectament Déu (quadrangle N). Som davant les cambres E A - N A, «encercades» a través del triangle verd de T. Tot plegat, les següents figures i cambres generen aquest versicle: [T] [S] [A] - [E A] [N A].

Els records de l'Amat, l'íntima coneixença entre Amic i Amat, l'estima mútua... són situacions líriques que provenen en realitat d'una seca manifestació psicològica concreta, amb una formulació artística matemàtica: són les com-

6. Citem per l'edició del *Llibre d'Amic e Amat* d'Albert Soler (Barcelona, Barcino, 1995). La cursiva dels versicles és nostra, i vol destacar els termes que remetent directament a alguna figura de l'Art *abreujada d'atrotar veritat*.

binacions dels actes de les potències de l'ànima racional que basteixen la figura S. El lector faria bé de tenir en el cap aquestes figures i com interelacionen les unes amb les altres a través de la combinatòria. Altres exemples:

[159] —Digues, amador, en què has més d'*enteniment*, o en *entendre veritat* o *falsetat*?

Respòs que en *entendre veritat*.

—Per què?

—Cor *entén falsetat* per ço que puscha mills *entendre veritat*.

[S] [Y] [Z] - [E Y] [I Z].

O siga: l'enteniment de la veritat (acompanyat de la seua memòria i de la seua estima) ve donat per la primera de les dues cambres que ací actuen: l'ànima membra, entén i estima (E) la veritat (Y). La situació contrària la representa l'altra cambra, quan hom entén (i, per tant, membra i desestima) la falsetat: [I Z].

[186] Vench temptació a l'amich per ço que li absentàs son amat, e que la *memòria* se despertàs e recobràs la presència de son amat, *membrant* aquell pus fortment que no l'havia *membrat*, per ço que l'*enteniment* més a ensús fos levat a *entendre* e la *volentat* a *amar* son amat.

[S] [A] - [E A].

En aquest cas, tenim la memòria arrossegant cap amunt l'enteniment i la voluntat, fins aplicar-se activament a Déu; és a dir, la situació representada per E aplicada a A.

[188] Tant fortment desirava l'amich *laors* e *honraments* de son amat, que *dup-tava* que ls *membràs*. E tan fortment *aÿrava* les *deshonors* de son amat, que *dup-tava* que les aÿràs.

E per açò l'amich stava enbarbesclat enfre amor e temor per son amat.

[T] [S] [A] [V] - [E A] [I V]

Conceptes importants: *dubte* (triangle negre de la figura T), *desirar* (=volentat amant), *membrar* (=memòria membrant), *aÿrar* (=volentat desamant). I, encara, *deshonors de l'amat* (=vicis, pecats: figura V vermella). I, és clar, *laors* i *honraments de l'Amat* (=dignitats divines, figura A). Hom juga amb les figures A, S i V a través sempre de l'ajut de la T, que «posa ordre» a la resta de conceptes. El resultat final és que la memòria (acompanyada de l'enteniment i la voluntat també actives) de l'amat (és a dir, «artísticament», la cambra [E A]) es veu complementada per l'odi (acompanyat en aquesta combinació per la memòria i l'enteniment) de les «deshonors» de l'amat, és a dir, dels vicis i

del pecat (cambra [I V], entenent la V en el seu color vermell, és a dir, representant els vicis).

[355] Embriagava's l'amich de vi qui *membrava*, *entenia* e *amava* l'amat. Aquel vi amerava l'amat ab los plors e ab les làgremes de son amich.
[S] [A] - [E A].

En aquest cas, la poètica imatge del vi representa la lletra E de la figura S aplicant-se a la A: membrar, entendre i estimar Déu [E A]. Els plors i les llàgrimes, elements lírics, ameran aquesta cambra tan seca i la fan lírica; l'àlgebra esdevé poesia.

Etcètera. Som davant el que Pring-Mill ha anomenat la «transmutació de la ciència en literatura», de la que Llull és un mestre consumat.⁷ Les figures de l'Art, amb llur plasticitat mnemotècnica, imposen una estructura que es llança sobre els textos literaris del beat. Aquesta és la finalitat darrera dels cercles, quadrangles i triangles. No constitueixen *per se* l'Art: són tan sols un ajut, un suport visual. Però dotat de bellesa, encara que siga una bellesa intel·lectual.

7. Veg. Pring-Mill, «Els *recontaments* de l'*arbre exemplifical* de Ramon Llull: la transmutació de la ciència en literatura», dins *Estudis sobre Ramon Llull*, Barcelona-Montserrat, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, pàgs. 307-317, on l'estudiós britànic ens mostra com els principis de l'Art de Llull prenen vida pròpia en els «exemples» narratius i es personifiquen en l'*Arbre exemplifical* de l'*Arbre de Ciència*. Un treball semblant al que hem proposat per al *Llibre d'Amic e Amat* ha estat recentment dut a terme per Albert Hauf precisament a propòsit de l'*Arbre exemplifical*, tot esbrinant les combinacions dels principis de l'Art que hi compareixen. L'estudi ha estat presentat com a ponència al recent simposi sobre l'*Arbre de Ciència* celebrat a Friburg de Brisgòvia l'octubre de 1997, i per tant és inèdit fins que es publiquen les actes.