

«En un instant li venc certa il·lustració divinal». L'episodi de la il·luminació a la iconografia de Ramon Llull

Miquela Sacarès Taberner
miquelast@hotmail.com

RESUM

L'article constitueix un estudi d'un dels episodis més representatius del cicle iconogràfic de la vida de Ramon Llull: la il·luminació al puig de Randa. El punt de partida són les conegudes miniatures del còdex de Karlsruhe, primeres representacions que tracten aquest tema. Unes altres imatges que s'hi recullen són il·lustracions miniades que decoren obres manuscrites de Llull, gravats que apareixen a les impressions lul·lianes de finals de segle xv fins al segle xviii, i també pintura majoritàriament dels segles xvii i xviii.

Un dels objectius que es preten és classificar i definir els principals models iconogràfics que sorgeixen amb els canvis, les permanències i les transmissions pertinents.

Obres de Llull, sobretot la *Vida coetània* i biografies posteriors del beat, a més de referents iconogràfics d'altres sants, són les fonts d'inspiració per estudiar aquest episodi de Ramon Llull.

Paraules clau:

Ramon Llull, impressions lul·lianes, còdex Karlsruhe, *Fèlix* o *Llibre de meravelles*, *Blaquerna*, gravat, pintura mallorquina dels segles xvii i xviii.

ABSTRACT

«En un instant li venc certa il·lustració divinal». The episode of enlightenment in the iconography of Ramon Llull

This article presents one of the most representative iconographic episodes of Ramon Llull's life: the Puig de Randa illumination. The departure point are the well-known *Codex of Karlsruhe* miniatures —first representation of this subject—. Other images included are small illustrations decorating Llull manuscripts and engravings appearing in Llull prints from the end of the 15th Century till the end of the 18th Century. As well as in paintings which appeared mainly in the 17th Century and 18th Century.

The aim of this article is to classify and to define the most important iconographic models with their changes, permanence and transmissions.

As inspiration sources for the study of this episode, we take —mainly— the *Vida coetània*; later biographies and other saints iconographic references.

Key words:

Ramon Llull, editions of Llull, codex Karlsruhe, *Fèlix* o *Llibre de meravelles*, *Blaquerna*, engravings, Majorcan painting 17th Century and 18th Century.

* No puc deixar d'expressar el meu agraïment a les persones següents: Antoni Montserrat, Sebastià Cardell, Albert Soler, Joana M. Palou, P. Salvador Cabot TOR, P. Josep Amengual msscc., P. Gabriel Seguí msscc., P. Ricard Janer msscc., Mn. Gabriel Ramis, Mn. Pere Joan Llabrés, Sr. Antoni Puente, Magdalena Cantallops, Ildefonso Copano, al personal de la Biblioteca March i, de manera especial, a Baltasar Coll, Sebastià Trias, Anthony Bonner, i al meu director de tesi, Marià Carbonell.

1. OE, *Vida coetània*, introducció i comentaris de M. BATLLORI, Barcelona, 1957, vol. I, p. 38.

2. J. E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1969, p. 320-322.

«Aprés, doncs, totes aquestes coses, muntà-se'n lo dit reverend mestre alt en una muntanya apellada Randa, la qual no era molt lluny de la sua casa, per ço que aquí millor posqués nostro Senyor pregar e servir. E, com hagués estat aquí quasi per vuit dies, e un dia estigués contemplant e tenint los ulls vers lo cel, en un instant li venc certa il·lustració divinal, donant-li orde e forma de fer los dits llibres contra los errors dels infeels»¹. És en el relat de la *Vida coetània* que Llull recorda més vivament el moment de la il·luminació al puig de Randa, això no obstant, al llarg de la seva obra hi trobam reiterades referències a aquesta il·luminació. Posteriorment, els seus seguidors i admiradors, fent esment aquest passatge, l'anomenaren *Doctor Il·luminat*.

Conversió i il·luminació marquen un canvi i un nou camí en la vida de Ramon. La conversió —tal com ell ho conta a la *Vita*— es produí quan tenia trenta anys, arran de les múltiples visions de Jesús crucificat, mentre escrivia una cançó a una de les seves enamorades a la seva cambra. Conseqüència d'aquestes aparicions, fou la formulació dels tres coneguts propòsits i el seguiment de l'exemple de sant Francesc, així com també la venda dels seus béns i els seus pelegrinatges.

L'altre fet que explica aquest viratge a la seva vida és la «il·lustració», que tengué lloc uns nou anys després de la visió del Crist crucificat a la muntanya de Randa.

Aquest esdeveniment tan rellevant a la vida de Llull, està lligat si més no amb un dels tres propòsits o desigs de Llull: escriure una obra, el «millor llibre del món», per convèncer els infidels de la veritat de la religió cristiana.

Tot i que aquesta il·luminació com s'ha dit no fou tant de contingut, recordem que Llull ja l'havia esbossada i plantetjada anteriorment en unes altres

obres, sí que li aclarí la manera de presentar aquest contingut.

Ben aviat es realitzaren imatges dedicades a aquest episodi. Gairebé cinc anys després de la mort del Beat mallorquí, es dugueren a terme les primeres imatges destinades a la seva persona, em referesc naturalment a les miniatures que il·lustren el *Breviculum* i, en concret, la que fa quatre.

De llavors ençà, la nombrosa iconografia no ha deixat de representar aquesta temàtica i l'ha enriquit amb altres estacions de la seva vida.

També és cert que pocs estudis s'han detingut a examinar aquest episodi des de la vessant iconogràfica. Els fulls següents constitueixen una primera aproximació que desenvoluparé a la tesi doctoral, i pretenen classificar i donar a conèixer la diversitat de models iconogràfics que sorgiren tractant el tema en qüestió.

La retirada a la muntanya sagrada

D'antuvi, la idea de muntanya santa ja queda registrada als escrits sagrats. La muntanya participa de diversos simbolismes: la verticalitat, el centre, l'eix del món i l'escala que s'eleva i s'aproxima al cel, amb la qual cosa s'estableixen connexions entre el cel i la terra, és a dir, actua com a punt de trobada entre Déu i els homes. És tan fort el simbolisme que fins i tot les antigues civilitzacions han aixecat muntanyes artificials. Els temples maies, els zigurats mesopotàmics i la coneguda torre de Babel, en són els més notables.

La muntanya com a centre sagrat és accessible a través de l'escalada o ascensió. L'ascensió simbolitza un camí cap a la realitat absoluta, idees de santificació, de mort, d'amor i d'alliberació van implícites en aquest ascens².

La pujada als monts és freqüent a la mística, en general, la muntanya ha estat associada a la idea de meditació, recolliment, elevació espiritual, comunió dels sants.

Tot just ens vénen a la memòria exemples abundants de tradició hebraica cristiana: el mont Tabor fou el lloc on es transfigurà Jesús; al mont Sinaí, Déu es revelà a Moisés i rebé les taules de la llei, amb els deu manaments escrits; el mont Carmel fou allà on Elies havia donat una regla austera que Eliseu acceptà i que els ascetes del Carmel propagaren.

La muntanya continuà essent el lloc idoni per establir contacte amb la divinitat, per a les visions i els èxtasis dels sants i ascetes que cercaven el recer de la natura per unir-se a Déu. En la soledat del mont de Verna, a sant Francesc d'Assís se li aparegué el crist serafí, santa Teresa de Jesús es recollia en els llocs més apartats per contemplar en èxtasi Crist i la Verge.

El puig de Randa, al mig del Pla de Mallorca, al cor de l'illa, ha estat considerat pels mallorquins la muntanya sagrada, els estudiosos l'han nomenat: mont Carmel, Rusc-monàstic, mont-Sinaí, mont-Tabor, muntanya dels tres Santuaris, torxa del saber lul·lià, centre de devoció mariana.

Tot i que Llull segurament no fou el primer mallorquí que es retirà voluntàriament a la muntanya i donà exemple de vida contemplativa, solitària i eremítica, sí que fou el qui millor la practicà i la comprengué i amb els seus escrits ajudà a arrelar i a difondre el model de vida ascètica³.

De llavors ençà, el puig no ha deixat d'estar habitat per eremites. A la segona meitat del segle XIV, dos cavallers de la noblesa mallorquina, Arnau Desbrull i Mateu Descatllar, seguien les passes de Llull i es dedicaren a la vida ermitana.

Desbrull, després de quasi trenta anys de viure al puig de Randa, l'any 1394 demanà al bisbe de Mallorca, Lluís de Prades, llicència per edificar-hi una capella sota l'advocació de sant Honorat.

A la cova de s'Aresta, a mitjan segle XV, dos franciscans, el P. Antoni Caldés i un altre frare, la convertiren en ermita. Ja a finals del segle XV, l'ermita esdevingué santuari dedicat a Nostra Senyora de Gràcia⁴.

Una tradició unànime i constant situa la morada del Beat al cim més alt, al puig de Cura, allà on hauria rebut la il·lustració del cel i construït una ermita. Antoni R. Pasqual suposà que el mateix Llull fundà al puig una escola de la seva *Art*, així com ho féu més tard a Miramar⁵. Certament no trobem cap indicatiu d'escola lul·liana fins l'any 1449 en què Joan Llobet aconseguí llicència per ensenyar la doctrina lul·liana i s'establí a la muntanya de Randa. El fervent lul·lista reparà i amplià la primitiva construcció, i amb les seves lliçons i ensenyances donà renom al santuari famós i conegut per l'obra del seu fundador i primer mestre Ramon Llull⁶.

El gravat (figura 1) que es troba a l'incunable lul·lià llatí *Divi Raimundi Lulli Doctoris illuminati*.



Figura 1. Efigie del puig de Randa, *Ars inventiva veritatis*, A. de Proaza i D. de Gumiel, València, 1515.

*Ars inventiva veritatis*⁷, de l'any 1515, il·lustra l'efigie del puig de Randa, el camí sinuós i serpentejant marca l'ascensionalitat de la muntanya. El camí que surt del nucli urbà, possiblement Ciutat, situat a prop d'una serralada, recorre la planura, vorejant la proximitat inversemblant del mar, fins arribar a la cima del puig.

Una primera ermita es localitza als peus de la muntanya, al curucull, l'altra ermita, segons els testimonis, fou el lloc on el Beat va tenir la il·lustració i construï l'ermita, en el mateix lloc s'edificà el santuari.

A l'angle superior dret, uns raigs de llum simbolitzen la il·lustració divina que allà rebé Ramon.

El gravat representa un fet històric, la processó de penitència que es dugué a terme l'any 1507.

Ja en el primer quart del segle XV, la història confirma les nombroses peregrinacions que, des dels pobles veïns, es realitzaven en casos de necessitat, principalment quan la pluja era escassa.

L'anomenat *camí de les ermites*, conegut avui com camí de ses voltes, era recorregut per devots ermitans i penitents. Partia de Llucmajor fins arribar al conjunt d'ermites. El trajecte esquixat de creus com la de les Dones i la de les Voltes és present al gravat⁸.

3. Guillem Terrasa afirmava que no havia trobat notícies d'altres ermitans anteriors a Llull que habitassin el Puig. G. TERRASA, *Randa ermita de san Honorato*, Biblioteca Balear, Palma, 1946, p. 27. Bartomeu Guasp discrepava de Terrasa, el qual era de l'opinió contrària, ja que Llull hauria seguit les passes d'altres ermitans. Vegeu B. GUASP, *La vida ermitana a Mallorca des del segle XIII a l'actualitat*, Palma, 1946, p. 20. Vegeu també J. N. HILLGARTH, «Notas sobre los ermitaños mallorquines de los siglos XIII-XVIII», a *España eremítica, Analecta Legerensia*, Pamplona, 1970, p. 507-514.

4. G. MUNAR, *La muntanya dels tres santuaris*, Palma, 1973, p. 13, 14, 46-48.

5. A. R. PASQUAL, *Descubrimiento de la aguja náutica*, Madrid, MDCCCLXXXIX, p. 160.

6. M. ROTGER, *Historia del santuario y colegio de Nra. Sra. De Cura*, Lluchmayor, 1915, p. 12.

7. *Ars inventiva veritatis*, Alfons de Proaza, Didac de Gumiel, València, 1515, f. 11v.

8. B. FONT, *Historia de Llucmajor*, vol. II, Mallorca, 1974, p. 518. S. TRIAS, *Ramon Llull, Randa i Llucmajor*, Llucmajor, 1993, p. 11.

9. La referència es troba al *Libre de la sacristia de la catedral*, f. 475, i és citada per M. ROTGER, *Historia del santuario y colegio de Nra. Sra de Cura*, Lluçmajor, 1915, p. 46. G. MOREY, «La localització del primitiu ermitatge de Ramon Llull al puig de Randa», *Estudios Lulianos*, 28, 1988, p. 45.

10. G. LLOMPART, «Penitencias y penitentes en la pintura y en la piedad catalana», a *Religiosidad Popular. Folklore de Mallorca. Fuentes Rerum Balearium*, 4, Palma, 1982, p. 238.

11. S. SEBASTIÁN, «La iconografía de Ramón Llull en los siglos XIV y XV», *Mayurqa*, 1, 1968, p. 36, 37.

12. OS, *Vida coetània*, edició a cura d'Antoni BONNER, vol. 1, Mallorca, 1989, cap. 14, p. 23.

13. J. RUBIÓ BALAGUER, *Ramon Llull i el lul·lisme*, Barcelona, 1985, p. 74-75.

14. El parlament del pastor que exposa al seu interlocutor no pertany a la *Vita*, sinó que es fonamenta en el *Liber correlativorum innatorum*. Vegeu J. RUBIÓ, op. cit., p. 75-76.

15. OS, op. cit., 1989, cap. 15, p. 25.

16. S. SEBASTIÁN, op. cit., 1968, p. 36.

17. ORL, *Desconort*, vol. XIX, Mallorca, 1936, p. 221, 222.

Segons es constata a la documentació⁹, el problema de la manca de pluja era preocupant, el dia 5 de febrer de 1507, el canonge Gregori Genovard amb alguns preveres devots i homes d'honor, acompanyats d'uns tres-cents homes, tots penitents, i amb els peus descalços, partiren de Palma al puig de Randa amb un crucifix cantant la lletania i altres devocions. També hi hagué processó de Lluçmajor, Algaida i Montuïri¹⁰. El canonge pronuncià un sermó i poc després, quan davallaven cap a Algaida, començà a ploure.

El gravat no només reflecteix l'esdeveniment amb la processó que parteix des de Ciutat presidida per un prelat sota pali i els pelegrins devots, sinó que també s'hi descriuen amb una certa correspondència real tant el tortuós camí com les dues ermites. La imatge prova la gran devoció del poble al beat Ramon i a la mare de Déu de Cura. Cal recordar que, a la devota rogativa, el canonge Genovard portava amagada la mandíbula del Beat, relíquia ben preuada. La imatge es revesteix d'un fort simbolisme, la devota processó, el sinuós camí i el puig són impregnats pel magnetisme de l'estada que hi féu Ramon Llull, els raigs dibuixats ho demostren, i fins i tot la mida desproporcionada del santuari.

La revelació de l'*Ars magna* i l'aparició de l'àngel pastor

Deu anys després de la conversió i amb el ferm propòsit d'escriure el millor llibre del món per combatre els errors dels infidels, Llull decideix retirar-se al puig de Randa. La miniatura de Karlsruhe que fa quatre (figura 2) està dedicada en part a aquest episodi i és la primera representació d'aquesta temàtica que es coneix.

La falda de la muntanya marca una diagonal que divideix la composició en dues escenes diferenciades, que s'allunyen dels freqüents eixos verticals característics de les altres miniatures¹¹.

La narració de l'escena segueix el relat de la *Vita*: Ramon pujà a la muntanya de Randa, que era a prop de les seves terres, hi va romandre quasi vuit dies lliurat a la contemplació. Un dia, mentre tenia la mirada perduda al cel, de sobte li arribà una il·lustració divina inspirant-lo en com havia de fer el llibre, donà gràcies a Déu, anà al monestir de la Reial per escriure'l i l'anomenà l'*Art major* i després l'*Art general*. Llavors tornà al puig i hi féu construir un ermitatge en el qual va estar quatre mesos pregant i suplicant perquè la seva *Art* fos profitosa¹².

A la part superior esquerra del cim, Ramon assegut medita entre dos arbusts retallats situats als cims. Sobre ell hi apareix la mà de Déu revelant-li el coneixement diví que li permetrà escriure el llibre per difondre la seva *Ars*. Hom hi veu la mà de Déu que surt d'un núvol que sembla beneir-lo, el símbol més antic de representar Déu pare. La mà de Déu

aquí parla i trasllada el pensament i la voluntat del Senyor, més encara, i cedint la paraula a Jordi Rubió, se sap, gràcies als estudis de Hillgarth i Pring-Mill, que el que fa amb els dits es assenyalar el número dos, referits a les dues figures l'A i la T de l'*Art*. El canonge d'Arras no devia tenir la fe de Ramon i cercà un contingut filosòfic a l'episodi de Randa i posà en boca de Ramon un gran discurs que explica el seu agraïment¹³.

Més avall, el pastor agenollat besa el llibre que Llull ha escrit gràcies a la intervenció divina. L'escena següent presenta el Beat assegut a l'ermita semblant a un temple, dialogant amb el pastor, que confirma a Llull la utilitat dels principis de l'*Art general*¹⁴.

La *Vita* ens guia un altre cop per descriure el contingut de l'escena:

Esdevenc-se que un jorn li venc un pastor d'ovelles jove ab la cara molt plasant e alegre, lo qual dins una sola hora li recontà tanta singularitat de l'essència divina e del cel, e singularment de natura angèlica, com un gran home de ciència en dos dies haguera poscut explicar; e, veent lo dit pastor los dits llibres que lo dit reverend mestre havia ordonats, besà'ls ab los genolls en terra, e ab làgremes dix que per aquells llibres se seguiria molt de bé en l'Església de Déu; e, beneint al dit reverend mestre ab la senyal de la creu, així com si fos un gran profeta, parti's d'ell, e romàs lo dit reverend mestre tot esbalaït, car no li donà parer que mai hagués vist lo dit pastor, e d'aquell mai hagués oït parlar¹⁵.

No només la *Vita* és la font més aclaridora d'aquest episodi. Com va veure S. Sebastián¹⁶, la versió autobiogràfica que reconta Llull a la poesia lírica *Desconhort* és més genuïna i incideix en el caràcter diví de l'encontre. Aquesta trobada amb el pastor es contada detalladament al capítol v:

En axí eu estan en malencolia,
Esgardé e vi un hom qui venia,
Un bastó en sa mà e gran barba avia,
E en son dos cilici, e qui pauc vestia.
Segons son captener heremita paria
E can fo prés de mi, dixme què avia,
Ni lo dol qu'eu menava, e don me venia,
Ni si él en res ajudar me podia.
E seu respulli, que tal ira sentia,
Que per el ni per altre nom nom consolaria;
Car segons que hom pert creyx la fellonia.
So qu'eu ay perdut, e dir o qui poria?¹⁷.

Els dos passatges citats de la *Vita* i el *Desconhort* difereixen sobre la caracterització del personatge que es presenta a Llull. A la *Vita*, el personatge és anomenat *pastor d'ovelles* sense gaires referències pel que fa al seu aspecte físic, tot i que es fa esment



Figura 2.
Làmina IV del manuscrit de Karlsruhe. Estada de Ramon Llull al puig de Randa i a la Sorbona. Ca. 1321-1336.



Figura 3.
L'ermità i Fèlix, il·lustració minia da del *Libre de Meravelles*, 1406. Munich, Bayerische staatsbibliothek. (Cortesia Anthony Bonner).

al caràcter misteriós de la vinguda del personatge, ja que ningú no l'havia vist mai ni n'havia sentit parlar. Per contra, al *Desconort* és descrit amb gaiato, llarga barba i cenyit de cilici, segons escriu el mateix Llull. Pel gest, li va semblar un ermità. La figura de Karlsruhe s'aproxima i està més d'acord amb la descripció del *Desconort*: la barba, la indumentària, el sarró, el capell de pelegrí, s'allunyen del tipus de personatge celestial relacionat amb la posterior iconografia de l'àngel. Hillgarth donava a entendre que el pastor de Karlsruhe es tractava amb tota probabilitat d'una figuració de Crist¹⁸. La idea del Crist com a pastor va passar a la iconografia paleocristiana, aprofitant el tipus del moscófor grec. El Bon Pastor generalment és representat amb els trets d'un jove adolescent, però ocasionalment pot portar barba curta.

A les obres de Llull, hi abunden els encontres amb les figures solitàries com ara pastors i ermitans. El diàleg que s'estableix amb gent trashumant, generalment savis penitents que viuen retirats en els boscatges lul·lians, és reiteratiu. Un bon exemple es troba a la versió castellana de Nicolau de Pacs del *Desconort*, impresa l'any 1540 per Ferran de Cansoles. El gravat mostra els protagonistes de l'obra, emmarcats en una orla de quatre peces amb motius a candaleri. Segurament per l'elaboració d'aquesta portada, s'escolliren i s'adequaren gravats

reutilitzats que guardaven certa relació amb el contingut de l'obra. Pel que fa a les orles decoratives, es veu que estan formades per peces heterogènies. Les figures que volen representar Llull i l'ermità, difícilment podem distingir-les, són petites peces individuals o «figuretes» que podien combinar-se per formar un altre gravat¹⁹.

A la làmina de Karlsruhe, en el compartiment de la dreta, el canvi temàtic és complet, de la contemplació, es passa a l'acció. Seguint el fil de la *Vita*, el protagonista viatja a Montpeller, Roma i París per donar a conèixer la seva *Art* i obtenir el suport de la cúria romana per fundar escoles dedicades a l'ensenyança de llengües orientals²⁰.

En un escenari arquitectònic amb elements decoratius semblants a la primera miniatura, Llull, considerat com a *magister* en una càtedra, ensenya l'*Art general* a un auditori; entre ells, destaca, en primer terme, la figura del compilador.

El místic contemplatiu del segle XV. El manuscrit del «Llibre de meravelles»

A la miniatura (figura 3) que il·lustra el *Llibre de meravelles*, manuscrit de 1406, s'hi representen,

18. J. N. HILLGARTH, «Les miniatures i les llegendes», a M. BATLLORI, J. N. HILLGARTH, *Vida de Ramon Llull: Les fonts escrites i la iconografia coetànies*, Barcelona, 1982, p. 54-55.

19. Sobre aquest tema, vegeu: C. GRIFFIN, *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid, 1991, p. 247-250.

20. Vegeu els capítols 18 i 19 de la *Vida coetània*.

21. J. PERARNAU, *Els manuscrits lul·lians medievals de la «Bayrische Staatsbibliothek» de Múnic*, Barcelona, 1982, p. 28.

22. M. RIQUER, A. COMAS, J. MOLAS, *Història de la literatura catalana*, vol. 1, Barcelona, 1984, p. 303.

23. R. LLULL, *Libre de meravelles*, vol. 1, a cura de S. Galmés, ENC, Barcelona, 1931, p. 16.

24. R. LLULL, *ibídem*, p. 12-13.

25. OS, *Obres selectes de Ramon Llull (1232-1316)*, vol. II, 1989, p. 12.

26. R. LLULL, *op. cit.*, 1931, p. 83.

27. L'exemple no és meu, però m'ha semblat ben il·lustratiu per entendre les constants referències que fa Llull als seus llibres i el caràcter globalitzador de tota la seva obra. Vegeu A. HAUF, «Nota introductòria», *Electorium parvum seu Breviculum*, a A. HAUF VALLS (coord.), Barcelona, 1993, p. 9, 10.

sobre fons blau, dos episodis de la vida de l'ermità, tot seguint un esquema medieval: al registre superior, dalt de la muntanya, a l'ermità agenollat en oració, se li apareix Jesús crucificat voltat de raigs daurats. Al segon registre, l'ermità assegut vora l'ermita dialoga amb un personatge amb hàbit de clergue. A més de les muntanyes, s'hi han representat arbres i animals (ós, llebre, guineu, cérvol)²¹.

La il·lustració fa referència al contingut del *Llibre de meravelles*. Sembla que Llull va escriure l'obra a París entre 1288 i 1289, en un moment de descoratjament.

L'obra se'n presenta com una enciclopèdia de gran abast que es divideix en deu parts: «Déu», «Àngels», «Elements», «Plantes», «Metalls», «Bèsties», «Home», «Paradís», «Infern».

El contingut i la seva estructura mostren les influències de l'*Speculum naturale*, de Vicent de Beauvais. Llull exposa aquesta mena d'enciclopèdia seguint un mètode didàctic i popular, els exemples o «semblances», petits contes que són utilitzats com a recursos literaris per fer més aclaridors els coneixements i les ensenyances que es volen transmetre.

Aquest tipus de novel·la, l'hem de situar dins un corrent doctrinal molt característic de l'època: l'enciclopèdia dialogada entre el mestre i el deixeble, tal com apareix al *Dialogus de Miraculis*, del cistercenc de Heisterbach, obra que Llull segurament degué consultar en la seva estada a la Real²².

El protagonista de la novel·la, Fèlix, per manament del seu pare, s'endinsa en un pelegrinatge espiritual i científic que el conduirà a trespasar el món:

E ab la doctrina qui li donà son pare, anava per los boscatges, per munts e per plants, e per erms e per poblats, e per prínceps e per cavallers, per castells, per ciutats; e meravellave's de les meravelles qui són en lo món; e demanava ço que sabia; en treballs e en perills se metia per tal que a Déu fos feta reverència e honor²³.

L'objectiu d'aquest romiatge és ressenyat en el pròleg pel pare del protagonista i no és cap més que estimar Déu i conèixer-lo, tot amant-lo i servint-lo un mateix. Aquesta finalitat és la finalitat de tot l'*opus* lul·lià, més ben dit, la de Ramon Llull²⁴.

L'errar de Fèlix el porta a l'observació i a l'aprenentatge per mitjà de l'experiència, una successió de mestres, savis, ermitans i filòsofs il·lustren amb les seves explicacions, sempre a partir d'un encadenament d'exemples. El Fèlix representa una forma molt franciscana del *contemptus mundi*, barrejada amb una admiració típicament medieval per la meditació solitària²⁵.

Llull, amb el seu afany didàctic característic, apel·la fites conegudes com és el cas de perso-

natges de les seves obres, com ara la figura de Blaquerna, que es presenta com un savi ermità, ja conegut pel lector, en què els protagonistes de la novel·la van a visitar-lo cercant conhort i bons consells²⁶.

Igualment, i seguint la mateixa idea el *Llibre d'àngels*, es referenciat com a model de lectura adient per a la formació dels ermitans.

De manera semblant al joc de les capsas xineses²⁷, aquests transvasaments tan genuïns a l'obra de Llull de personatges, elements i conceptes, on també hi vessa experiències personals, condueixen a la formació d'arquetips o models genèrics. És el cas de la figura de l'ermità, que esdevé un prototipus a la seva obra.

Ben prest, la iconografia assimila aquesta idea i la reflectí. El primer exemple es veu a la miniatura del *Llibre de meravelles*. En el registre superior ja s'endevina una diàfana transposició: la figura de l'ermità en oració que, agenollat, rep la visió de Jesús crucificat a la muntanya, no és més que una contaminació de l'experiència de Llull al puig de Randa.

La iconografia seguí aquest camí i el model de místic contemplatiu és el que arrelà i es desenvolupà. Com veurem les edicions lul·lianes del segle XVI tingueren cura de representar aquest model i potenciaren les transposicions de l'ermità Blaquerna i Llull.

Tanmateix, els referents del model plàstic del sant ermità els hem de cercar a diferents representacions d'ermitans i penitents que, lliurats a la contemplació, reben visions celestes.

La meditació que segueix Llull és la dels ordes religiosos de l'edat mitjana, concretament, la de l'orde franciscà, que afavorirà l'oració de caràcter individual, més que no la comunitària. De fet, Francesc d'Assís passà llargues estades de meditació a l'ermita destruïda de Sant Damià.

L'ascetisme i la vida en la naturalesa estan estretament relacionats amb la «fugida del món» introduïda pel moviment eremític.

Els sants són representats en estats contemplatius. El viure absorbt amb Déu dona lloc a la il·luminació amb visions celestes i, en darrer terme, a l'èxtasi entès com l'estadi més elevat en què s'aconsegueix una màxima unió amb Déu. Aquest estat va acompanyat d'embadaliment i esglai.

Aquestes vivències tenen com a escenari el marc de la natura. La bellesa i la immensitat del paisatge ultrapassen la comprensió humana i assoleixen la qualitat de sublims. Tant la muntanya com el desert trasmeten l'emoció o l'exaltació de l'infinít característic del sublim.

Aquests quadres esdevenen un vertader col·loqui entre les figures eremítiques i el paisatge, tot farcit d'elements i motius simbòlics. El paisatge cerca expressar la idea de desert, no tant com a espai físic, sinó com a recollida interior d'un mateix.

El desert pot ésser substituït per la muntanya, per la cova o també per la mar. Aquests paratges són idonis per propiciar l'acostament i la unió de l'home amb Déu.

L'episodi de la revelació de Randa amb la muntanya com a paisatge anirà adquirint dimensions noves i s'ampliaran amb uns altres passatges de la vida de Ramon Llull.

Tant Miramar com les platges de Bugia són els indrets que es triaran per representar el model de Llull contemplatiu.

Tot un seguit d'elements revesteixen el paisatge on habiten els ermitans i ascetes. La imatge del contemplatiu Ramon és envoltada de motius característics del quadre d'ermitans²⁸.

El sentiment idil·lic de la natura es respira pertot arreu. El sant s'asseu sota l'ombra d'un gran arbre per llegir o meditar. L'arbre actua com a nexa entre el cel i la terra. La creença que la divinitat s'hi allotja es pot associar amb el caràcter d'il·luminació²⁹.

Un altre element és la font amb l'aigua que brolla lligada a les funcions de purificació o de renovació del món espiritual, així també s'ha interpretat com a símbol de saviesa.

L'ermita és el refugi del místic. Situada al peu o a la cima del puig, aconsegueix alhora les funcions d'habitatge i capella.

Els animals també hi fan acte de presència. És freqüent que adoptin significats ambivalents: d'una banda, es relacionen amb personificacions dels vicis i de les temptacions demoníques i, d'altra banda, hi apareixen com a éssers emblemàtics i benefactors que ajuden l'ermità i conviuen amb ell en plena natura. Aquesta darrera idea és palesa a la seva obra:

Companyia no vull haver sinó de Déu e d'arbres, herbes, d'auells, bèsties salvatges, aigües, fonts, prats, e ribatges, sol, luna, estel·les, cor neguna d'estes coses no embarguen l'ànima contemplar son Déu³⁰.

De fet, la miniatura del *Llibre de meravelles* anticipa els trets més característics del que serà el quadre d'ermitans: ple d'arbres, plantes, animals i l'ermita.

El sentit narratiu hi té una gran importància. L'escena, però, no es pot identificar amb cap passatge concret de l'obra, més aviat evoca dos episodis reiteratius de la novel·la, l'un dels quals és el moment d'oració de la figura del savi ermità o filòsof que ha abandonat la ciutat i viu apartat bucòlicament a la soledat dels boscos i es dedica a contemplar Déu:

E anà-sse'n en I boscatge per tal que recreàs sa anima e son cors en

lo boscatge, contemplant Déu; e amà més star en la companyia de l'es bèsties salvatges e dels arbres, que en companyia de malvats hòmens peccadors³¹.

La figura de l'ermità que, agenollat, rep la visió del crucificat, com hem assenyalat anteriorment, es relaciona amb la vivència de Llull al puig de Randa, però té els seus paral·lels figuratius amb sant Francesc d'Assís quan se li apareix el Crist crucificat al mont Verna, a la vall del Casentino. El fresc de Pietro Lorenzetti i Giotto en són els referents més coneguts.

El segon moment representa la conversa entre l'ermità i un personatge amb hàbit. La comunicació s'ha remarcat mitjançant el gest de les mans i la mimica. Aquesta escena il·lustra els nombrosos diàlegs i ensenyances que s'estableixen en el transcurs de la novel·la amb l'ermità i el protagonista, Fèlix.

Aquí l'il·luminador l'ha vestit de monjo tot inspirant-se probablement en l'epíleg del llibre, en què es conta que Fèlix, en el seu pelegrinatge, arriba a una abadia on relata el seu viatge i les meravelles que hi ha vist. L'abat li proposa de prendre l'hàbit i que vagi pertot explicant el *Llibre de meravelles*. Finalment, Fèlix accepta, però pateix una malaltia mortal i, abans de morir, s'encomana a Déu i prega que un altre dugui a terme el seu propòsit:

E l'abat e tot lo convent ordonaren que per tots temps hagués en aquell monestir monge qui hagués aquell ofici, e que hagués nom Fèlix³².

En realitat, la parella que dialoga, composta pel mestre i el deixeble, no és nova i constitueix un paradigma a l'obra de Llull. Dit amb altres paraules, tota l'obra de Llull és un diàleg sens fi³³. De fet, les imatges que il·lustren les seves obres, sobretot manuscrites, reflecteixen aquesta temàtica. Sols a títol d'exemple, voldríem citar la miniatura d'una traducció francesa del segle XV del *Llibre de l'orde de cavalleria* (Museu Britànic, Londres), en què es representa l'escuder i l'ermità, un vell cavaller que s'ha retirat per fer vida contemplativa, que conversen asseguts vora l'ermita.

Un altre exemple és el *Livre de l'orde de chevalerie*, traducció francesa de l'obra lul·liana (manuscrit de la biblioteca nacional de Torí), on es representa l'ermità que dona a l'escuder el llibre que l'ha d'instruir per convertir-se en un bon cavaller.

Igualment, a les diferents edicions de l'*Arbor scientiae*³⁴, s'hi representa la parella formada per Ramon i el monjo que flanquegen l'arbre. El sentit didàctic de les il·lustracions és també evident.

28. A. GARCÍA, J. MARTÍNEZ, «La serie de ermitaños del monasterio de las Descalzas Reales», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. IV, 7, Madrid, 1991, p. 291-304.

29. En altres religions hi trobam el mateix simbolisme de l'arbre. Siddharta Gautama (522 aC), fundador del budisme, sota l'arbre *bodhi* tingué la il·luminació o revelació i esdevingué Buda. J. CHEVALIER; A. GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, 1986, Barcelona, p. 119.

30. OE, *Blanquerna*, vol. I, Barcelona, 1957, p. 137.

31. R. LLULL, op. cit., 1931, vol. II, p. 43.

32. R. LLULL, ibídem, vol. IV, p. 317.

33. A. LLINARÉS, *Ramon Llull*, Barcelona, 1968, p. 157.

34. Tant a les edicions de l'*Arbor Scientiae* de Pere Posa de l'any 1505, com a l'edició lionesa de Gilbert de Villiers de 1515 i a la versió castellana posterior d'Alonso de Zepeda de 1663, hi apareixen les figures de Ramon Llull i el monjo tot exemplificant el contingut de la seva obra.

35. A la *Vita* se cita l'ermitatge que féu edificar Ramon per dedicar-se durant llarg temps a l'oració. D'ençà llavors es consignen la permanència d'ermitatges al lloc primitiu. En primer lloc, abans de l'any 1460, per iniciativa de mestre Llobet, es dugué a terme la restauració de l'habitatge. Després, l'any 1507, atesa la manca de pluja que assolava Mallorca, s'organitzà un seguit de processons al puig de Randa, amb el destí final d'arribar a les ermites i pregar per l'esperada pluja. Una altra referència és l'escriptura datada l'any 1509, a la qual consta l'ordre dels jurats perquè es pagui una quantitat a fra Martí Carbonell per reparar la capella i la cel·la del beat Ramon que habitava aquest religiós. Vegeu, J. CUSTURER, *Disertaciones históricas del Beato Raimundo*, Mallorca, 1700, p. 83-85. Sobre els vestigis de l'ermitatge de Llull i les reconstruccions successives, vegeu: G. MOREY MORA, «La localització del primitiu ermitatge de Ramon Llull al puig de Randa», *Estudios Lullianos*, 28, 1988, p. 39-49.

36. E. PÁEZ, «Unos grabados españoles de 1520 y 1521. (Aportaciones al estudio del grabado primitivo en España)», a A.C.F.A.B.M. (*Homenaje a Mèlida*), Madrid, 1934, vol. II, p. 349, citat a A. GALLEGU, *Historia del grabado*, Madrid, 1979, p. 80.

37. ORL, *Libre de Blanquerna*, t. IX, Mallorca, 1914, cap. 1, p. 435. De manera semblant, l'abadessa Natana ensenyava les monges a orar, adorar i contemplar Déu seguint els exemples d'Evast i Aloma i el seu fill. Vegeu, ORL, *ibídem*, cap. 40, p. 127-128.

El model del místic contemplatiu del segle XVI. Els gravats de les edicions lul·lianes

Després de la il·lustració miniada de Karlsruhe i del *Llibre de meravelles*, primeres representacions que tracten de manera directa l'episodi de Randa, hem de recórrer a les portades i als gravats que il·lustren les seves obres. Quant a temàtica, la imatge (figura 4) més pròxima és la que ocupa la portada de la primera edició dels *Proverbis i de la filosofia d'amor*, impresa a París per Josse Bade l'any 1516.

El gravat representa, en un primer pla, Ramon en un replà de la muntanya, agenollat i submergit en la contemplació. De la seva boca, en surt una filactèria que diu: «O bonitas», exclamació feta arran de la visió del crucifix. Dalt del puig, entre la vegetació, hi sobresurt la petita arquitectura de coberta a dues aigües i espadanya de campanar i rematada amb creu i bandera, tot recordant l'ermita que féu construir Llull per dedicar-se a l'oració i a la penitència³⁵. Al costat dret, s'hi inscriu el títol de l'obra emmarcat dintre un rectangle. La profunditat s'aconsegueix amb la mar de fons i la barca. La verticalitat de la muntanya centra el crucifix envoltat d'una aurèola.

La figura d'aquest Ramon orant es reproduïx amb certes variacions en un dels gravats (figura 5) que il·lustren l'obra de *Blanquerna*, edició impresa l'any 1525. En un paisatge imaginari i amb vegetació fantàstica amb la mar de fons, s'hi presenta Ramon agenollat amb les mans juntes amb capa i hàbit i el rosari penjat a la cintura. Devora seu, no hi manca la font o la idíl·lica fontana, reiterada a diverses obres de Llull. L'estat contemplatiu dóna pas a la visió celest. El centelleig de l'astre il·lumina el Beat, del front i del cor del qual broten tanyades, de les flors sorgeixen tres figures al·legòriques i una quarta situada en un terme inferior, totes les quals són sedents coronades i amb ceptre. Les tres figures superiors simbolitzen les tres potències sensitives: l'enteniment, la memòria i la voluntat, necessàries per contemplar Déu. La potència imaginativa se situa per davall seu i està íntimament relacionada amb el cos, que és un impediment per assolir l'estat contemplatiu.

La imatge, molt més abstracta que l'anterior i de marcada influència germànica³⁶, es relaciona directament amb un dels capítols de l'obra de *Blanquerna*. Segons diu el mateix Blaquerna a la seva ermita, composà el cinquè llibre dedicat a l'art de contemplació, per facilitar i ajudar els ermitans i els sants a experimentar l'elevació de l'ànima necessària per contemplar Déu. Una de les condicions més importants per assolir aquest art és que l'home s'alliberi de les coses temporals en la seva memòria, enteniment i voluntat.



Figura 4.
Llull contemplatiu al puig de Randa, *Libre de Proverbis i arbre de filosofia d'amor*, Josse Bade, París, 1516.

Seguint les recomanacions del mètode per contemplar Déu, Blaquerna, en primer lloc, contemplava les virtuts i les dignitats divines, començant per la primera, la bondat divina:

Levas Blanquerna a la mitja nit e esguardà lo cel e les estelles, e gità de sos pensaments totes coses e mès los en les virtuts de Deu a pensar e volc contemplar la bonea de Deu, en totes les .xv. virtuts, e les .xv. virtuts volc contemplar en la bonea de Deu, e per açò dix aquestes paraules ab sa boca, e cogità les en sa ànima ab tots los poders de sa memoria e de son enteniment e de sa volentat, estant agenollat e levant ses mans al cel e sa pensa a Deu³⁷.

La pràctica de Blaquerna de llevar-se a mitjanit i contemplar l'estelada recorda el costum del propi Llull, quan meditava al puig de Randa i tingué la il·luminació o quan va ser al monestir de Miramar.

Les transposicions de l'ermità Blaquerna a la figura de Ramon Llull són clares. L'experiència mística de Llull a Randa es relaciona amb els consells de Blaquerna sobre l'art de contemplació.

Al gravat citat anteriorment que il·lustra la portada, hi veim com, de la boca de Ramon, en surt l'exclamació «O Bonitas», fent clara al·lusió a la bondat, primera virtut i dignitat divina d'acord



Figura 5.
Llull contemplatiu, *Blanquerna*, Joan Bonllavi, València, 1525.



Figura 6.
Louis Spirinx, Llull contemplatiu, 1645, Biblioteca Lluís Alemany, Palma.

amb els primers passos descrits per Blaquerna per iniciar-se en la meditació.

Un altre gravat (figura 6), també francès però de datació més tardana (1645), és de l'època en què el missioner caputxí P. Pacífic de Provins va publicar la seva gran defensa lul·liana. Pacífic de Provins, religiós de la província caputxina de París, havia criticat l'obra del Beat, però, d'ençà que visità el temple franciscà de Palma i digué missa a la capella del beat Ramon, corregí i rectificà les seves opinions anteriors³⁸.

El gravat, amb poques variacions, es troba imprès en un panegíric parisenc, obra de Joan d'Aubri Montpeller, abat de l'Assumpció de la Verge, i també a la biografia que Jean Marie Vernon publicà a París l'any 1668³⁹.

L'estampa en qüestió era coneguda i difosa a Mallorca, perquè, a la sagristia de la catedral, s'hi trobaven diversos exemplars penjats, però el desembre de 1774 les làmines foren retirades per ordre del bisbe Joan Díaz de la Guerra. El motiu de la retirada sembla que fou l'elogi i el títol de sant concedit a Llull que figurava al peu del gravat⁴⁰.

La làmina és signada per Spirinx, llinatge de gravadors que foren actius al llarg dels segles xvi i xvii a la ciutat de Lió. Per les correspondències de les dates, podem deduir que el gravat degué esser obra de Louis Spirinx⁴¹, nascut a Anvers l'any 1596 i mort el 1669 a Lió.

Es constata la seva activitat a Lió entre els anys 1637 a 1648 i, novament, entre 1658 i 1663, i es dedicà al gènere de retrats i d'escenes històriques.

La representació més acurada segueix un model semblant als esmentats anteriorment. Llull apareix aquí amb indumentària caputxina, capa curta i caputxó i, a la cintura, cordó nuat i rosari penjat. A diferència de les imatges anteriors, és representat amb una gran aurèola. El cercle lluminós es relaciona amb la llegenda que apareix al peu del gravat: «Le Docteur Archangelique saint Raymond Lulle martyr», seguida d'una breu biografia manllevada del caputxí Pacífic de Provins. El títol de sant concedit pels francesos justifica el nimbe circular, símbol de perfecció i santedat.

El gravat francès evoca l'ideal místic del mateix Llull. Les escenes del vell ermità ascètic, auster i benigne retirat als frondosos boscs i ocupant-se de la lectura i la contemplació, són reiteratives a l'*opus* lul·lià, amb no pocs caires autobiogràfics⁴².

Platzeck ha destriat fins a quatre tipus d'ermità descrits a les obres de Llull: un primer tipus és l'ermità hipòcrita i gandul; un segon és l'ermità il·letrat; el tercer és el lletrat, i el darrer, el contemplatiu perfecte. Sens dubte, Llull es decanta per l'ermità savi i erudit que aspira a la contemplació adquirida. Aquest model d'ermità habita en el *locus amoenus*, assegut a la seva cel·la, al peu d'un arbre o bé prop d'una font amb el llibre a

38. A. DE PALMA, «De iconografía luliana. Dades y aclarifices», *Estudios Lulianos*, 6, 1934, p. 162-163.

39. Vegeu els autors següents, que fan referència al gravat: J. CUSTURER, op. cit., 1700, p. 50-51; M. GELABERT, «Silografia luliana», *Revista Luliana*, 1, 1901-1902, p. 168-171; A. DE PALMA, op. cit., 1934, p. 163; J. ROSSELLÓ, «Ramón Llull su santidad y martirio. Referencias bibliográficas (1491-1750)», *Boletín de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 56, 2000, p. 73.

40. A.C.S., Fons documental Llorenç Pérez, *Expediente del recurso interpuesto por la ciudad sobre haver dado su Ilma algunas providencias para quitar de la sacristia de la santa Iglesia cathedral, la estampa del V. Raymundo Lulio*.

41. Tant el seu pare Jan com després el seu fill Laurent es dedicaren a l'art de gravar al burí. Vegeu E. BENEZIT, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, t. ix, París, 1976, p. 752.

42. E. W. PLATZECK, «La vida eremítica en las obras del Beato Raimundo Lulio», *Revista espiritualidad*, 2-3, 1942, p. 4-45; B. GUASP GELABERT, *Eremitismo luliano y la virgen entre los ermitaños mallorquines*, Biblioteca Balear, Palma, 1952, p. 14-23.

43. E. W. PLATZECK, op. cit., 1942, p. 15-18.

44. ORL, *Libre de l'orde de cavalleria*, vol. I, Mallorca, 1986, p. 204.

45. A. DE PALMA, op. cit., 1934, p. 163.

46. Un primer gravador és Jean-Louis Daudet, nascut a Lió. Es coneix obra seva entre els anys 1722 i 1744. Robert Daudet, gravador i venedor d'estampes, treballà a Lió a la primera meitat del segle XVIII. Sovint se sol confondre amb Jean-Louis o amb Etienne Joseph Daudet. Robert, el seu fill, es formà i treballà amb el seu pare. Vegeu P. BELLINI, *Dizionario della stampa d'arte*, Avallardi, 1995, p. 515.

47. J. AMADES, *Apunts d'imageria popular*, 44, Palma, 1983, p. 12-13.

48. Bartomeu Ferrà esmentava el gravat i ubicava l'escena de l'encontre de Llull amb el lleó a Bugia. Vegeu B. FERRÀ, «Iconografia de Raimundo Lulio», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 2, 1887-1888, p. 5.

49. M. GELABERT, op. cit., 1901-1902, p. 174-176.

50. Tanmateix, crec que no s'han localitzat les estampes falses. Segons B. Ferrà, una de les dues, és a dir, bé la signada per Spirinx o la signada per Daudet, és la falsa. Al meu parer, les dues recollides i exposades són les autèntiques i les falses estan per descobrir, si és que realment existiren. Vegeu B. FERRÀ, «Iconografia de Raimundo Lulio», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 3-4, 1889-1892, p. 5-7.

51. F. ESTEVE BOTEY, *Historia del grabado*, Madrid, 1993, p. 70-71.

52. J. CARRERAS I ARTAU, «Diffusió del lul·lisme teològic a Europa», *Congrés Històric Corona d'Aragó*, IV, 1970, t. II, p. 388.

53. L'enciclopèdia anomenada *Digestum Sapientiae* es fonamenta, segons el seu autor, en l'Art de Ramon Llull. Vegeu A. LLINARÈS, «La presencia de Ramon Llull en Francia», *Estudios Lulianos*, 29, 1975, p. 107-115.

les mans⁴³. La disponibilitat del lloc condueix a la reflexió i a la recerca de la veritat.

Ja en els seus primers escrits, hi apareix el savi mestre encarnat com a figura d'ermità. En el *Llibre de l'orde de cavalleria*, s'hi descriu el lloc més apte per contemplar Déu i adorar-lo:

En un bell prat hac un arbre molt gran, tot carregat de fruyt, on lo cavaller vivia en aquella forest. Dessots aquell arbre hac una fontana molt bella e clara, de la qual era abondós lo prat e els arbres que li eren entorn: e lo cavaller havia en costuma tots jorns de venir en aquell loc adorar e contemplar e pregar Deu, al qual fasía gracies e mercès de la gran honor que li havia feta tots temps de sa vida en est mon⁴⁴.

El recer d'un arbre com a lloc predilecte per fer oració és un *topos* en l'obra de Llull, com ara al *Blaquerna*. De manera semblant, el gravat transcriu els paratges lul·lians. El Beat rep l'experiència mística al resguard de l'arbre, la proximitat del mar acapara el paisatge de fons, l'ermita elevada és accessible per una graonada, l'episodi es completa amb una altra escena lligada amb la temàtica dels solitaris del desert: l'encontre de Llull i el lleó.

Una variant del gravat anterior, però de data posterior, és el recollit i descrit per P. Andreu de Palma⁴⁵, és el signat per Daudet, imprès també a París i gravat al burí. No podem concretar-ne l'autor, ja que, al llarg del segle XVIII, es coneixen diversos gravadors de la mateixa família que treballaren a la ciutat de Lió⁴⁶.

Aquest exemplar d'estampa és dels pocs que es troba acolorit⁴⁷. Els colors molt suaus, aigualits, no fan perdre la delicadesa dels detalls. Els tons predominants són el vermell, usat per donar color a l'orla, el groc i el blau, per a l'escena. El daurat s'ha utilitzat per perfilar els raigs del Beat i el nimbe del crucifix. El rerefons és el mateix que el de la làmina anterior, l'ermita i l'escena de Llull i el lleó a Bugia⁴⁸, però s'hi posen de relleu dos elements: d'una banda, la immensitat del mar, que ocupa un espai important i, d'altra banda, la figura isolada del Beat. Ara, l'arbre refugi del penitent ha desaparegut, l'orant gira el cap envers la visió del crucifix. El tractament del sant s'ha intensificat, el rostre vist de perfil manifesta una gran habilitat tècnica.

La inscripció inferior llatina és, una altra vegada, extreta de l'apologia lul·liana de Pacífic de Provins. Aquesta estampa, com l'anterior, fou prohibida un mes després, al gener de 1775, segons recull Mateu Gelabert⁴⁹. Si hem de creure el dominic Dalmaci Moll, l'estampa fou falsejada i reproduïda de manera molt similar pel gravador Llorenç Muntaner, veí de la parròquia de Sant Miquel, a la casa que després fou de Bartomeu Ferrà, i el tiratge es realitzà a la impremta Guasp.

L'elogi havia estat escrit per Lluís Focos i eren venudes com a franceses per Mons. Pierre Petit en temps del bisbe Despuig. Sembla esser que, a les imitacions franceses, l'elogi estava escrit en francès, per donar-hi més credibilitat, i les autèntiques, en llatí⁵⁰.

El motiu cabdal de la persecució i la prohibició d'aquestes làmines era el qualificatiu de sant que hi havia imprès. Temps després, aparegué un gravat de característiques semblants amb l'elogi en versió castellana en què l'epítet de *sant* havia estat substituït pel de *beat*, per tal d'evitar polèmiques i enfrontaments.

Aquestes estampes franceses les hem de situar a l'àmbit lionès. En el darrer quart del segle XVI, Lió esdevé un centre important de la impremta francesa, especialment de llibres il·lustrats i d'estampes soltes. La seva situació geogràfica pròxima a Alemanya, Suïssa i Itàlia contribuï a establir impressors i gravadors principalment d'origen germànic⁵¹.

Totes dues imatges es caracteritzen perquè els autors de les composicions pertanyen a famílies de gravadors i editors lionesos. A més, les làmines es troben signades. El gravat ja no resta en l'anonimat, com era habitual en el segle XVI, fins i tot al segon gravat s'hi afegeix l'adreça de l'autor o editor: «A París chez Daudet, rue St Jacques». Gràcies al treball de burí, s'aconsegueix un resultat de qualitat amb tons platejats i contrastos suaus. A la part inferior dels gravats, s'hi inclou un text manuscrit de caràcter explicatiu, fent referència a la vida del Beat. El primer escrit en francès i l'altre en llatí no es corresponen, però tots dos esmenten el caputxí Pacífic de Provins. L'encapçalament dels escrits és similar, amb citacions laudatòries i elogis a Llull. Fins i tot se li concedeix el títol de sant i s'emfatitza el martiri patit a Bugia. En una d'aquestes imatges, tampoc no hi manca el suport de reis i prínceps en defensa de Llull, com ara Felip el bell o Pius, Príncep de Miranda.

Aquestes estampes van més enllà d'esser simples imatges devocionals i populars. La composició ha esdevingut més complexa i és portadora d'un significat religiós en el qual s'endevina la figura d'un creador o inventor que ha dirigit l'obra.

Recordem que París fou un centre destacat de les doctrines lul·listes. En paraules de J. Carreras i Artau: «Fou el centre més poderós de propagació del lul·lisme teològic, on el propi Ramon Llull havia constituït un dipòsit dels seus llibres a la Cartoixa, havia avivat un grup d'adeptes entre els escolars de la Sorbona i havia suscitat l'interès d'alguns elements cultes de la cort reial de França»⁵². Un grup lul·lià important d'aquesta ciutat estava integrat per cartoixans, franciscans i especialment caputxins, com Iu de París, autor de l'enciclopèdia més ambiciosa d'inspiració lul·liana feta a França en aquest període⁵³, i el mateix Pacífic de Provins



Figura 7.
Taller de Jaume Blanquer, detall de la reixa de la Capella de Nostra Sra. de la Corona, La Seu, Mallorca (M. Pascual, Estudio iconográfico sobre Ramón Llull. Compilación iconográfica).

54. A. DE PALMA, «Els fra-me-nors caputxins i el beat Ramon Llull», *Miscel·lània Lul·liana*, Barcelona, MCMXXXV, p. 321-340.

55. A les constitucions del Col·legi, s'hi especifica l'assistència obligatòria dels estudiants, en els dos darrers anys de residència, a les lliçons de l'Art general de Llull. Vegeu M. GELABERT, *Constitutiones in Iuliano Baleari Majoricae collegio B.V. Mariae Sapientiae. Observande a D.D Bartholomeo Lull*, Palma, 1892.

56. L. PÉREZ, «Fray Lucas Wadding, postulator de la causa de beatificació de Ramon Llull», *Estudios Lulianos*, 1, 1957, p. 263. Vegeu també Fr. CALASANÇ D'IGUALADA, «Fra Lluç Wadding i la causa de beatificació del beat Ramon Llull», *Estudios franciscanos*, 36, 1925, p. 361-363.

ja citat anteriorment, els quals foren acèrrims defensors del culte al Beat i, en els seus escrits, fomentaren la causa de beatificació de Llull⁵⁴.

Les estampes així ho demostren. L'alteració de l'hàbit de franciscà pel de caputxí confirma les simpaties que sentien els caputxins per Llull. El gran nimbe circular, atribut de santedat, s'ha accentuat, i és emprat com a recurs per afavorir la idea de santedat. El contingut i el caràcter de les imatges repleguen la voluntat propagandística dels seus creadors per difondre la iconografia del Sant i així ajudar-ne la campanya de canonització.

Les estampes no eren estranyes en l'àmbit mallorquí. Els devots de Llull utilitzaren l'estampa de Daudet per fer una composició tipus collage. L'estampa es retallà i es col·locà en una peça de fusta, el seu voltant es decorà amb motius vegetals i, als extrems superiors, s'hi afegí la mitja lluna pertanyent a l'escut dels Llull. Al peu, s'hi retolà «Causa Pia Lul·liana». La taula, de petites dimensions (42 x 54 cm), a manera de sacra, es devia col·locar a la mesa de l'altar el dia de la missa per honorar el Beat.

Tot fa pensar, i no anirem gaire desencaminats, que la composició, conservada al Col·legi de Nostra Senyora de la Sapiència, fou realitzada pels mateixos col·legials sapientins. És avinent recordar que el canonge i fundador del Col·legi, Bartomeu Llull, l'any 1617 havia estat nomenat, per part dels Jurats del Regne de Mallorca i la

Universitat Lul·liana, president de la Causa Pia. Uns quants anys més tard, fundaria el Col·legi sota la protecció de la Mare Déu de la Sapiència i el beat Ramon. El centre es consolidaria com un nucli de fervorosos lul·listes i defensors de la doctrina de Llull. Només quatre anys més tard de la seva fundació, la biblioteca ja tenia 330 volums de filosofia, de teologia i d'obres de Ramon Llull⁵⁵.

Ens inclinem a pensar que la taula fou realitzada al llarg del segle XVIII, ja que l'estampa és d'aquesta centúria. Cap a l'any 1610, els Jurats del Regne havien constituït una junta que més envant rebrà el nom de Causa Pia Lul·liana i, en el segle XIX, Junta de la Causa Pia del Beato Raimundo Lulio⁵⁶. És, doncs, en aquest període de temps quan es confeccionà la taula. Precisament el 1727 s'assisteix a una embranzida de la Causa Pia, protagonitzada pels col·legials, que tindrà els seus fruits amb les tasques prèvies per engegar el procés de canonització de 1752.

Pintures amb el model de Llull contemplatiu decoraren les esglésies. Un exemple és el medalló ovalat que decora i remata la reixa de la capella de la Mare de Déu de la Corona de la seu (figura 7). La pintura representa un paisatge marítim amb la figura del Beat vestit amb l'hàbit de terciari franciscà, dret amb els braços oberts, esglaiat per la visió del crucifix i exclamant «O bonitas». La pintura està emmarcada per una motllura amb elements i motius ornamentals vegetals i auri-



Figura 8.
Llull contemplatiu, *Sententia diffinitiva in favorem lullianae doctrine*, G. Guasp, Mallorca, 1604.

57. ADM, Procés de beatificació de Ramon Llull de 1751, f. 25-25v.

58. J. FONT FONT, «Apèndix històric», a *El pontificio colegio luliano de Ntra. Sra. de la Sapiencia*, Palma, 1985, p. 36.

59. M. CARBONELL, «Jaume Blanquer i el retaule del corpus christi», a A. PASCUAL (coord.), *La Seu de Mallorca*, Palma, 1995, p. 140. Vegeu també L. ALCINA, «Un prevere preocupat per la renovació eclesial: Bartomeu Llull», *Comunicació*, 40-41, Palma, 1985, p. 27.

culars de filiació blanqueriana. Els àngels tenants actuen com a nexa amb el medalló superior on es representa una Santa Faç. Als escuts de la família Llull que flanquegen la cornisa, hi apareix una llegenda que completa el conjunt artístic: «En quibus accinctus Raymudus. Contudit armis et mundu, et carnem tartareumque ducem».

La pintura es va incloure en el repertori de pintures i imatges que el procés recollia per provar l'antiguitat del culte al Beat, la imatge fou descrita i testificada per quatre perits, dos pintors i dos escultors. Les línies següents reproduïxen el testimoni del pintor Miquel Banús:

La figura que se veu pintada en lo escut de sobre el portal de la present capella de nostra Señora de la Corona es la figura del beato Ramon Llull, com axi lo he oit dir sempre desde que tinch us de rauhó y del modo que aqui està pintat, se acostuma pintar y tots los pintors axi lo acustuman pintar, vestit de terciari de sant Francesch com aquí se veu pintat; be que algunas vegades se pinta en la postura com aquí estant en peus, altres ajonollat o sentat com si estiga en un

desert, mirant en un santo Christo entre nubes, com aqui se troba pintat; o mirant a una figura de Maria santíssima, també posada en resplandor de nubes y la dita present pintura judico que heurà cosa de uns docents quaranta fins en docents sinquanta anys que fonc pintada, lo que dich per la rauhó de la mudança que tinch experimentat y se ha vist o se veu en lo modo de pintar, y en los acolorits y modo de mesclar los colors de un temps a altre y los rayos ab que se veu adornada y coronada la dita present figura del beato Ramon Llull en son cap, tinch per cert que foren fets en el matex temps que se pintà dita figura, com axi lo judich segons la pericia de mon art de pintar, per lo que veix que no hay indici algun de ser fets de temps posterior, lo que jo conexas si hey hagues, o si no fossen fets en ocasio de pintarse la figura, y en quant a lo adorno de la escultura deurada del contorn del escut, també me apar ser del matex temps de quant se pintà la figura, pues també me apar escultura de temps antich, per lo que al present y desde las passadas centurias treballan las esculturas ab altre moda. Et ita pro veritate respondeo⁵⁷.

No hi ha dubte que la descripció que féu el pintor correspon a la representació situada a la reixa de la capella de Nostra Senyora de la Corona. En el que sí que cal parar esment és en l'errònia datació que es fa de l'obra, però no sols d'aquesta, sinó també de tot el conjunt examinat, intenció per la qual es revaloritzava i es consignava l'antiguitat del culte a través de les imatges.

Fou el canonge Bartomeu Llull qui, al setembre de 1621, amb autorització dels canonges, posà l'artística reixa de ferro a despeses seves a la capella Passio Imàginis, amb els escuts i una pintura del beat Ramon sobre l'entrada⁵⁸. Segurament, l'encàrrec degué ésser encomanat al taller de Jaume Blanquer. No sols els trets estilístics ajuden a corroborar-ho, sinó que també és simptomàtica la bona amistat que unia el canonge Llull amb Jaume Blanquer. L'escultor degué intervenir en diverses obres patrocinades pel canonge, com ara el Col·legi de la Sapiència i l'anomenada capella «nova» del beat Ramon Llull a la basílica de Sant Francesc. Tampoc no podem deixar de banda el treball d'escultura traçat per Blanquer en el retaule del Corpus Christi de la seu, però aquest cop pagat per la família Anglés i realitzat més tard que la pintura del Beat, entre els anys 1626 i 1636⁵⁹.

En definitiva, el model del místic contemplatiu s'inicià a les edicions lul·lianes del segle XVI, continuà al llarg del segle XVII i, en menor grau, al segle XVIII.

Gairebé la majoria d'exemples són xilografies o bé gravats treballats al burí. La pintura copià el model establert pels gravats, encara que se'n coneci-

xen poques representacions, ja que aquest model, el del místic contemplatiu, fou desplaçat pel model del Doctor Il·luminat, més reeixit en el camp de la pintura. Això no obstant, la coexistència de tots dos models es donà durant el segle XVII amb una minva i una desaparició posterior del model del místic contemplatiu.

La fixació de la iconografia del Doctor Il·luminat

De producció mallorquina és el gravat que il·lustra les portades de dos llibres impresos per Gabriel Guasp. El primer és l'edició de la versió castellana del *Desconhort* de Nicolau de Pacs, de l'any 1606, i el segon i més tardà, de 1627, escrit per Joan Serra, amb el títol *Transumptum Memorialis in causa pii eremitae*.

El gravat (figura 8) denota el coneixement de les xilografies del Llull contemplatiu del segle XVI. La composició manté la mateixa disposició: en primer terme, Ramon, agenollat i amb les mans juntes, prega davant l'aparició del crucifix; de la seva boca, en surten les paraules «O bonitas».

La imatge de l'orant està emmarcada pel paisatge convencional establert. La geografia aturonada amb vegetació, la fontana, l'ermita i, al fons, la mar amb vaixell, que dona profunditat a la representació.

Tanmateix, hi trobam elements que s'hi afegeixen no vists anteriorment: el tinter amb la ploma i el llibre ja escrit a terra amb les conegudes figures de la seva *Arts*, fruit de la inspiració divina, són atributs que anuncien la nova iconografia del Doctor Il·luminat.

Tot i l'escassetat de gravats mallorquins del segle XVII, els exemples coneguts, juntament amb la pintura de Miquel Bestard, són les mostres més representatives del sis-cents que desemboquen en el tipus de Llull com a Doctor Il·luminat. La idea de la il·lustració divina es desenvolupà i cobrà força fins al punt que es convertí en una qualitat sobrenatural que equiparava Ramon amb els profetes i els seus llibres sagrats. Aquesta és la iconografia que triomfarà⁶⁰ i que gaudirà d'una àmplia producció i pervivència que s'estendrà del segle XVII fins al XX.

El gravat de Miquel Capó, imprès l'any 1700 a la portada de *Disertaciones Históricas*, de Jaume Custurer, és, tal volta, l'exemple paradigmàtic que plasma la nova iconografia del doctor il·luminat. Reflecteix l'evolució de l'escena. Ara, Ramon, agenollat ploma en mà, escriu els llibres sobre un penyal, atenent les paraules que sembla que li dicta el crucifix. La representació referma el text de la *Vita* de Vauvert i l'estrofa xxxv del *Desconhort*. Després de llargues meditacions i de moltes pregàries, Déu il·lustrà la seva ment donant-li la forma i la manera de fer el llibre. Per tant, la seva obra és fruit de la intel·ligència il·luminada i de la revelació divina i es



Figura 9.
Llull com a Doctor Il·luminat. *Opera Parva*, Pere Antoni Capó, Mallorca, 1746.

palesa a la seva iconografia mitjançant el llibre obert i la ploma, eina amb la qual li permet escriure la seva obra, i és atribut de saviesa i de doctor.

A més, l'escena de Randa es nodrí amb elements procedents de les llegendes pròpies de Mallorca i l'episodi de la mata escrita ja es recollit a la biografia de l'humanista Charles de Bouvelles⁶¹. El llentiscle present en l'aparició de Jesús crucificat romangué escrit després de la revelació amb caràcters de llengües diferents per abastar un nombre més elevat de fidels a la seva *Art*.

A la dreta del gravat, hi és present la mata prodigiosa, testimoni de la il·luminació, i uns mots que identifiquen l'element devocionari, «Dumus scriptus prodigiosus viret»⁶². A l'angle superior, l'àngel anunciador fa sonar la trompeta, de la qual surt la llegenda: «Dei molemque canimusque Palmam».

El gravat tingué vigència al llarg del segle XVIII. Diverses edicions dedicades a l'obra de Llull empraren el gravat per il·lustrar les primeres pàgines dels textos, però si en fem una observació acurada, ens adonem que hi hagué fins a tres versions diferents.

La versió més arcaica i senzilla és la que apareix a la portada de *Beati Raymundi Lulli. Opera Parva*, de Pere Antoni Capó, de l'any 1746 (figura 9). A primera vista, notam la signatura del gravador al peu del gravat, Capó F., inexistent a les altres dues representacions. En canvi, s'hi han

60. J. Rubió Balaguer, op. cit., 1985, p. 75.

61. CH. DE BOUVELLES, «Epistola in vitam Raemundi eremitae», a J. B. SOLLERIO, *Acta B. Raymundi Lulli*, Anvers, 1708, p. 39.

62. La frase «és per un prodigi que enverdeix la mata escrita» era dels antics lul·listes i fa referència al moment de les lluites lul·listes quan s'intentà esquarterar l'arbut per ofendre la memòria de Ramon Llull. Això no obstant, la gesta resultà estèril i el llentiscle tornà a brotar. Vegeu L. RIBER, *Raimundo Lulio*, Barcelona, 1935, p. 45.



Figura 10.
F. Douben i D. Rosseti, Ramon Llull com a Doctor Il·luminat, Biblioteca Lluís Alemany. Palma.



Figura 11.
Melcior Guasp, Llull com a Doctor Il·luminat, 1752, col·lecció Guasp.

63. J. B. SOLLERIO, op. cit., 1708, p. 1.

64. L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, 1997 (1937), t. 1, vol. 2, p. 495-496.

obviat alguns detalls, per exemple: la llegenda de la mata és incompleta, la fisonomia de l'àngel i el Beat no està tan treballada, el traç és lineal, més gruixut i sense tonalitats.

En canvi, al gravat que es troba al llibre de J. B. Sollerio⁶³, s'hi veu un treball molt més minuciós i un gust pel detall, fruit de la utilització del burí. L'habilitat per traçar línies més fines i un domini de l'ombratge a la roba del Beat palesen la qualitat de la composició.

El tractament del rostre del Beat i de l'àngel ha guanyat nitidesa, i en crida l'atenció el Crist crucificat. A les xilografies anteriors, era un Crist mort, en canvi, en aquesta, és un model proper al Crist triomfant⁶⁴. Té el cap en posició més o manco dreta dirigint la mirada cap al Beat, com si li parlàs.

El mateix llibre de Joan Serra citat més amunt inclou un escut del Regne de Mallorca i, més avall, un altre dedicat a Llull. Al camp, hi apareix el

Beat agenollat orant davant la visió del crucifix; al seu damunt, la mitja lluna símbol del llinatge dels Llull, i a tots dos costats, les personificacions femenines, que, com indica la cartel·la, són la fe amb la creu i l'esperança amb l'àncora.

Un gravat posterior segueix el mateix esquema, però s'ha invertit l'ordre dels escuts. L'escena del contemplatiu Llull ha estat reemplaçada per la de l'il·luminat doctor que escriu gràcies a la revelació divina. L'escenari s'ha engrandit amb l'ermita de fons.

Les imatges en qüestió indiquen el canvi iconogràfic del místic contemplatiu al de Doctor Il·luminat. També se'n percep una elaboració més delicada.

A l'Obra Maguntina (figura 10), hi apareix una estampa de procedència estrangera, és la realitzada per dos autors que signen com a cavallers (*eques*). La divisió de tasques ja es manifesta amb les dues signatures: F. Douven, que elaborà

el dibuix (*delineavit*), i Domenico Rossetti⁶⁵, arquitecte i gravador a l'aiguafort, que s'encarregà d'executar-la (*fecit*). Aquest darrer neix a Venècia l'any 1650 i mor a Verona el 1736, i és en aquestes dates que hem de situar aquest gravat al burí, caracteritzat per la bona factura, amb l'ús d'un sistema lineal creuat que permet donar-hi una profunditat més gran.

La representació, a grans trets, pertany al tipus iconogràfic de Doctor Il·luminat, com bé s'indica al peu del gravat. Els elements identificatius hi són presents i estan en la línia dels gravats vists anteriorment, per exemple: al tronc del llentiscle hi apareix la inscripció «Lignum vita» i, a l'aigua que brolla de la font, «Fluvius aquae vita»; el Beat, ploma en mà, escriu inspirat per la visió del crucifix, mentre que, de la seva boca, en surten els mots: «O bonitas». Emperò l'esquema compositiu ha sofert canvis, Ramon es presenta assegut en actitud d'escriure, s'ha improvisat una mena de taula o escriptori natural on es disposen instruments propis de l'estudi, com ara les obres del Beat ja escrites, el tinter i el llibre obert que està escrivint aleshores.

La imatge evoca el tipus de sant humanista⁶⁶ exaltat en el Renaixement, pensarós i absort en els seus estudis, i que troba el seu exponent en la figura de sant Jeroni en la seva vessant de sant estudiós.

L'espai on apareix el sant és l'estudi, però aquí aquest estudi és l'entorn natural tan característic de les representacions dels sants ermitans, el qual ha esdevingut el seu estudi particular ben definit amb elements prou familiars.

L'estampa devia ésser coneguda, perquè fou reproduïda, a principis de segle XX, en una pintura sobre vidre de petites dimensions (28 x 38 cm) que es troba al convent de les franciscanes de Selva.

Dues xilografies més de la impremta Guasp, signades per Melcior Guasp, acusen la coneixença de l'estampa estrangera, almenys l'esquema compositiu és una còpia fidel d'aquesta. El Beat assegut al seu escriptori amb el llibre obert, la disposició dels llibres, el tinter, fins i tot la planta que està vora els seus peus són deutors del gravat al burí. Per bé que en difereixen uns altres elements, el més notori és que el Beat es regira a causa de la visió del crucificat, que el sorprèn d'esquena a ell i, d'altra banda, la grandària en què s'ha representat Jesús crucificat i s'han disposat angelets al seu voltant, són motius aliens al gravat. Ben segur que l'autor de les xilografies degué inspirar-se no sols en una estampa, sinó que en barrejà dues o tres i creà aquesta nova composició. N'hi ha una (figura 11) que està signada i datada al peu: M. Guasp 1752. Més avall, la inscripció assenyala quin sant s'hi representa «B. Raymº Lullus Maioricens. Litter. Universitat. Patronus». Tot i que l'aire po-



Figura 12.
Llull com a Doctor Il·luminat, (M. Pascual, Estudio Iconográfico sobre Ramón Llull, compilación iconográfica).

pular defineix aquestes xilografies, la segona imatge es presenta més treballada i amb més detalls.

En fi, la composició gaudí d'un cert èxit i traspasà fronteres. Aquest model iconogràfic fou traslladat al pinzell de manera quasi mimètica, tal com ho féu constar l'autor al peu del llenç:

Esta figura del B. Raymundo lullio es copia de la estampa del primer tomo de la obra maguntina sacada fielmente por un negro neófito de la ciudad de Rosa de Ocopa en el reino de Lima. Y la traxo en Mallorca F Jvan Cañellas religioso lego menor que llevo el dia 14 de setiembre de 1765.

La pintura (figura 12) s'ha d'incloure dins l'àmbit de les missions franciscanes del Perú. L'any 1725, es fundà el convent de Rosa d'Ocopa, que, durant aquest segle, fou un centre missioner important. La seva biblioteca era una de les

65. E. BENEZIT, op. cit., 1976, t. IX, p. 94.

66. P. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, «Imágenes-tipo y modus orandi: Las variantes iconográficas del santo en la pintura del Renacimiento español», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. II, núm. 4, Madrid, 1989, p. 34-35.



Figura 13.
Miquel Bestard, Ramon Llull escriu davant el Crucificat, sagristia, Església parroquial de Randa
(*Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears*).



Figura 14.
Miquel Bestard, Ramon Llull escriu davant el Crucificat, quadre que formava part de l'antic retaule de l'oratori de l'Estudi General. Seu Societat Arqueològica Lul·liana (M. Sacarès).

67. J. HERAS, «Significado y extensión de la obra misionera de Ocopa en el siglo XVIII», *Actas del IV congreso internacional sobre los franciscanos en el nuevo mundo (siglo XVIII)*, t. LII, 1992, Madrid, p. 219. Vegeu també, del mateix autor, «Principales archivos y bibliotecas de la orden franciscana en el Perú actual», *Actas del V congreso internacional sobre los franciscanos en el nuevo mundo*, Madrid, 1995, p. 99-100.

millors biblioteques conventuals del Perú, que disposava de valuosos llibres portats pels religiosos quan viatjaven a Espanya o bé eren comprats per la comunitat⁶⁷.

Aquí és oportú parlar de la difusió del culte mitjançant les estampes. El text al peu del llenç ens consigna, una vegada més, la servitud del gravat a l'hora de representar la imatge del sant. L'encàrrec fou iniciativa d'un religiós franciscà que li proporcionà una estampa procedent de Mallorca. Malgrat que la composició, tal com es diu, no correspongui a la imatge que apareix a l'Obra Maguntina, la representació és fidelment una còpia del model de Doctor Il·luminat. La identificació del sant i la seva categoria s'han expressat a través de la llegenda. Per contra, la semblança amb els gravats de M. Guasp vists anteriorment és indiscutible. L'esquema compositiu, és a dir, la postura del Beat, l'aparició del crucificat i els motius dels capets d'àngels que envolten el crucificat, és una rèplica d'aquestes xilografies. En canvi, el tractament de fons és creació de l'autor caracteritzat pel seu planisme, amb la disposició de motius florals que ornamenten com si es tractàs d'un tapís.

Miquel Bestard i la codificació de l'episodi de Randa

Si els gravats del sis-cents ja constaten un canvi iconogràfic, que es tradueix en el pas del model del místic contemplatiu al del doctor il·luminat, és el pintor Miquel Bestard (ca. 1590-1633) qui, paral·lelament, també contribuï a crear un nou model del tema de la revelació de Randa. Es coneixen fins a cinc teles, molt similars, atribuïdes al pintor. Les representacions es caracteritzen per Ramon vist de perfil, i agenollat, que escriu diversos llibres davant un gran crucificat. La figura de Jesús ha augmentat i ha esdevingut de mida natural, mentre que l'aparició de la Immaculada reforça la idea d'inspiració divina. Hi hem d'afegir la incorporació d'atributs propis del savi penitent, com ara el tinter, la ploma, els llibres, la calavera i el presumpte llentiscle situat al darrere del Sant Crist. Per remarcar els efectes barrocs, emprà un rerefons teatral amb un paisatge urbà caracteritzat per architectures fantàstiques i preciosistes que recreen escenes pròpies de la vida del

Beat. El concili de Vienne domina el segon pla, la reunió es desenvolupa en un marc d'arquitectures clàssiques un tant imaginàries, que representen la ciutat francesa. Llull, agenollat, exposa les seves peticions davant Climent V, envoltat dels pares conciliars. L'altre episodi és el de la conversió dels infidels, a la llunyania en el mateix marc arquitectònic, Llull, envoltat per un grup, predica.

Antoni Furió⁶⁸, en el seu diccionari, donava notícia d'un conjunt de llenços atribuïts al pintor similars entre si. Els exemplars que es troben a la sagristia de l'oratori de Randa (figura 13) i al Col·legi de la Sapiència són molt semblants, tant a nivell iconogràfic com estilístic. Aquest darrer és còpia o rèplica del primer.

L'altre quadre (figura 14), al qual fa menció Furió, pertanyia al retaule principal de l'oratori de l'Estudi General (abans, Universitat Literària). Tot pareix indicar que dit quadre és el que es troba a la seu de la Societat Arqueològica Lul·liana. Amb motiu de la creació del Museu Arqueològic, socis i col·laboradors hi contribuïren amb peces i objectes artístics. Entre els anys 1881 i 1889, queda constància, al bolletí de la institució, de la relació de peces ingressades i els seus donants. Sembla que l'obra fou donada per un col·laborador de qui només figuren les inicials del seu nom N. N. De la breu descripció que se'n fa, es diu que és original de Bestard, que es troba en un estat de conservació pèssim i que representa el beat Ramon devora Crist crucificat⁶⁹.

La pintura fou dibuixada per Miquel Mestre i el mateix Ferrà li dedicà un estudi⁷⁰. A més, va donar a conèixer dues pintures més, molt similars a les citades per Furió: l'una es troba conservada a l'església de Santa Maria del Camí i ubicada actualment a la capella de santa Catalina Tomàs⁷¹ i l'altra pertanyia a l'antiga col·lecció Contestí adquirida posteriorment a finals del segle XIX per Enrique Waring, de qui se n'ha perdut el rastre. L'anàlisi que fa en Ferrà dels cinc llenços anteriorment esmentats sembla encertada. L'autor és de l'opinió que el quadre ubicat antigament a l'Oratori de l'Estudi General ofereix, respecte als altres, més harmonia i un predomini dels tons groguencs usats en la pintura de Bestard, el rostre del Beat imprimeix més caràcter, però, en canvi, hi ha menys correcció en la figura de Crist, comparada amb el quadre del Col·legi de la Sapiència. Els raigs del cap de Crist, com els de Ramon, són daurats mentre en uns altres exemplars, hi manquen per complet. A més d'aquestes observacions, n'hi hem d'afegir unes altres, com són les dues inscripcions que parteixen de la boca i de la ploma de Ramon, de les quals és impossible fer-ne la transcripció completa, atès el mal estat de conservació, però, pels mots, es veu que és un passatge del *Llibre de contemplació* i que al·ludeix als capítols referents a l'oració, més con-



Figura 15
Miquel Bestard, Ramon Llull escriu davant el Crucificat. Casa de l'Església. (M. Pascual, Estudio iconográfico sobre Ramón Llull, compilación iconográfica).

cretament, a les pautes que dona per adorar Déu i contemplar-lo.

Aquesta pintura la podem agermanar amb la que es troba a la seu del Centre d'Estudis Teològics de Mallorca (figura 15). La influència valenciana s'hi deixa sentir notablement⁷², l'ús del clarobscur s'hi ha accentuat de manera considerable. Les carnadures, les mans i el rostre del Beat, el cos del crucificat i els llibres presenten una lluminositat que contrasten respecte a la resta del conjunt, tot i que en difereix el paisatge de fons, en què apareix una marina amb Llull que espera ésser recollit pel vaixell que el portarà a terres mallorquines. Però, en realitat, més que plasmar aquest episodi, per la inscripció del text, es representa el moment del naufragi esdevingut davant el port de Pisa, quan Ramon viatjava cap a Gènova⁷³.

En canvi, les figures del crucificat i de Llull són parecsudes i traspuen un naturalisme més madur. És més, també de la boca del Beat en surt una llegenda. Igualment, la citació correspon al *Llibre de contemplació* i torna a fer referència al *modus orandi* recomanat per Llull, és a dir, els genolls flectats i amb abundància de llàgrimes als ulls, per així tenir una vertadera contrició al cor i poder elevar l'enteniment i la voluntat a Déu⁷⁴. D'aquí que, pel rostre del Beat, rodolin llàgrimes, detall significatiu i únic respecte als altres quadres, que palesa un coneixement de l'obra

68. A. FURIÓ, op. cit., p. 99-100.

69. B. FERRÀ, «Museo arqueológico luliano, relación de los objetos ingresados durante el año 1888», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 3, 1889, p. 19.

70. B. FERRÀ, «Raimundo Lulio. Cuadro original de Juan Bestard», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 2, 1887-88, p. 177-178. Vegeu també M. GELABERT, «Iconografía Luliana en Mallorca», *Revista Luliana*, 2, 1903, p. 30-31, 159-161.

71. Segons apuntava J. Capó, degueren existir dos quadres del beat Ramon. El quadre més antic es llevà, no se sap per quin motiu. Això ho confirma l'inventari del mateix rector del 15 d'agost de 1778. Sembla probable que fos encomanat per la família Olesa, on hi ha hagut fervents lul·listes i foren els patrocinadors del retaule de la capella del Sant Crist. El quadre actual va ésser col·locat entre 1878 i 1887 a la capella del Sant Crist, avui capella de Santa Catalina Tomàs. Vegeu J. CAPÓ, «El beat Ramon Llull a la vila de Santa Maria del Camí», *Estudios Lulianos*, 17, 1973, p. 86-91.

72. S. SEBASTIÁN, «Arte», a AADD, *Baleares*, Madrid-Barcelona, 1974, p. 264.

73. El passatge fa referència al capítol 41 de la *Vida coetànica*. Dec aquesta informació a Jordi Gayà i a Pere-Joan Llabrés.

74. ORL, *Llibre de Contemplació en Déu*, t. III, vol. VIII, Mallorca, 1987, p. 3-10.



Figura 16. Salvador Sanxo, Ramon Llull com a Doctor Il·luminat, Andratx. Església parroquial. (*Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Illes Balears*)

75. M. CARBONELL, «Els Oms», *Gran Enciclopèdia de la Pintura i de l'Escultura a les Illes Balears*, vol. III, Mallorca, 1996, p. 370.

76. M. CARBONELL, «El pintor Miquel Bestard (1592-1633), el mallorquí, notícies biogràfiques i aportacions al catàleg », *Locus Amoenus*, 2, 1996, p. 166.

77. S. CABOT, *El convent de Sant Bonaventura de Lluçmajor*, 1993, Lluçmajor, p. 57, 73.

78. S. VICEDO, *Convento de San Bernardino de Sena, Petra*, 1991, p. 175-176.

de Llull i l'elecció de la versió llatina a l'hora de transcriure el passatge.

No hi ha dubte que els llenços proven que el pintor seguí el guiatge i les orientacions d'algú amb una sòlida formació lul·liana.

Cal tenir presents els vincles de feina entre el canonge Bartomeu Llull, fundador del Col·legi de la Sapiència i devot del Beat, i Bestard, i el més que possible encàrrec i direcció de les pintures del canonge al pintor.

El canonge, en definitiva, tengué una faceta més que notable per engegar i promoure la figura de Llull. El patrocini o el mecenatge de pintures amb la temàtica del Beat n'és un bon exemple.

El model figuratiu és hereu de les representacions de sant Onofre i sant Jeroni. El model d'ascètic que s'hi segueix és el de sant Jeroni, la primera iconografia medieval el representa agenollat amb el pit descobert ferint-se amb una pedra i amb la mirada fixa en el Crist crucificat.

Les influències més pròximes les hem de cercar a les representacions de sant Jeroni i sant Onofre, realitzades pels Macip, per a la seu.

Les pintures examinades han estat tradicionalment atribuïdes a Miquel Bestard, però és difícil assegurar-ne l'autoria, atès que la manca de suport documental que ho certifiqui i l'absència de signatures és un fet, i només permeten realitzar-ne un estudi des de la vessant de la hipòtesi estilística. Ara bé, atenent els trets formals, és fàcil establir els dos grups ja perfilats i clarament diferenciadors que plantegen la possibilitat d'una altra mà o bé l'evolució o la gran versatilitat del pintor a l'hora de crear noves imatges.

A finals del segle XIX, el catàleg d'obres de Bestard s'anà ampliant, la idea que era el millor i el més expert amb temàtica lul·liana donà lloc a noves atribucions de difícil distinció.

D'altra banda, el model inaugurat per Bestard gaudí d'un èxit que persistí en els segles XVII i XVIII. Ja en el sis-cents, aquest tipus iconogràfic era prou conegut i sol·licitat, no sols a l'àmbit religiós, sinó també a l'esfera privada. Es té notícia que, a la mort del pintor Gaspar Oms II, el senyor Ramon Fortuny Garcia li devia l'import d'un quadre del crucificat amb el beat Ramon Llull, que s'ha de donar per perdut⁷⁵. Malauradament, la pèrdua del quadre i la minsa referència que se'n fa, no ajuden a aclarir com devia ésser la representació, però suposem que no es devia allunyar gaire del model establert per Bestard, i més encara si tenim en compte que el pintor era mancat de la imaginació de Bestard.

Un reguitzell de pintures omplen les esglésies mallorquines, obres del taller o bé de seguidors i deixebles, és el que hom ha anomenat «cercle Bestard». No és tracta d'una pintura creativa, és més, a moltes els manca qualitat, però segueixen els postulats ja plantejats i definits, en tot cas sols hi podem veure alguns canvis de detall.

Al quadre ubicat a la capella del Sant Crist de la parroquial de Montuiri, la figura de Llull és una rèplica del que es realitzà per a l'antiga Universitat Literària. Tot i que el conjunt és de menys qualitat, hi ha certes variacions, les vistes paisatgístiques s'han dilatat, la reunió conciliar s'ha situat en un pla inferior i la lapidació ha comparegut com un episodi més de la vida de Llull. Un altre exemple és el que es troba a la seu de la Societat Arqueològica Lul·liana i reproduïx fidedignament el model establert. Un quadre interessant és el situat sota el cor al convent de Santa Clara de Ciutat, aquest presenta problemes d'autoria i podria haver estat realitzat pel propi Bestard, després de l'any 1621, ja que el pintor passà a residir en una casa pròxima al monestir⁷⁶.

El model es manté al llarg de la centúria del set-cents, la mateixa fórmula es troba al convent de Sant Bonaventura de Lluçmajor⁷⁷, aquí s'ha intensificat l'èxtasi. El pàl·lid rostre del sant amb la mirada enlairada sembla defallir entre la vida i la mort.

En canvi, la pintura que ocupa el cos central del retaule del beat Ramon Llull al convent de Sant Bernardí de Petra, datat a l'àtic l'any 1744⁷⁸,

presenta algunes solucions noves i l'esquema compositiu s'hi ha invertit. El paisatge s'ha despullat del fet narratiu, l'atmosfera de fons fa centrar l'atenció a les figures de Llull i del Crist crucificat. El trencament de glòria amb la Immaculada mostra una datació més tardana.

Això no obstant, encara perduren elements del model bestardià dels primers quadres. L'expressió del rostre, el gest de les mans i el roser que ornamenta el peu de la creu en són els més significatius.

Interessant és la pintura que decora la capella del beat Ramon Llull de l'església parroquial d'Andratx (figura 16). El llenç, obrat per Salvador Sanxo l'any 1777, presenta el Beat no de perfil, sinó de cara. El seu rostre extàtic rep la inspiració de Jesús crucificat i de la Immaculada i es disposa a escriure amb l'ajuda de dos àngels, un que li subjecta el llibre i un altre, el tinter. Als seus peus es troben els llibres escampats amb distintes figures de la seva *Ars magna*; al costat, sobre una roca, el crani i el cilici, motius característics dels penitents; Jesús crucificat se situa devora el llenç. El paratge escollit per la inspiració sembla esser Miramar, l'arquitectura del fons ens ho descobreix⁷⁹. Al peu del quadre, entre l'escut de l'Ajuntament, es llegeix una inscripció reveladora de la història de la pintura.

Sembla que el quadre es posà el 12 de març de 1777 per suplir el que varen robar la nit del 10 d'octubre de 1776, quan era ecònom Salvador Vadell, partidari del bisbe antilul·lista Joan Díaz de la Guerra. El quadre robat i destruït feia més de quatre-cents anys que es venerava, i la desaparició fou sentida pel poble, que l'estimava i el valorava. Després, per Real Ordre de Carles III expedida el 14 de desembre de 1776, fou reemplaçat per un de nou de característiques similars. El quadre de Sanxo sembla que s'adapta a l'antiga pintura, de fet, aquesta característica explicaria l'aspecte barroc del conjunt, el marcat clarobscur i l'esquema compositiu⁸⁰.

Això no obstant, pel que fa als trets iconogràfics, incorpora elements nous. El paisatge de Miramar, la visió frontal del Beat que es disposa a escriure i els angelets sostenidors recreen una variant renovada de l'episodi de la revelació inaugurat per Miquel Bestard.

Les variants de l'episodi de la il·luminació al puig de Randa

La revelació inspirada per la Immaculada

Resulta evident que Llull fou un teòleg marià. Diversos fets reforçaren les influències conceptionistes del Beat: en primer lloc, l'estret vincle amb la casa d'Aragó i la família reial de Mallorca, fervent defensora del Misteri de la Immaculada; en segon lloc, la constant relació de Llull amb l'orde

franciscà i dels franciscans amb la corona d'Aragó i la família reial mallorquina, i, en tercer lloc, l'educació amb els cistercencs. El monestir cistercenc de Santa Maria de la Reial fou el lloc on Ramon Llull es formà i escrigué obres que evoquen l'escola de sant Bernat, defensor de la Verge, en concret, el *Llibre de Sancta Maria* i el de l'*Ave Maria*⁸¹.

A la primera obra de Llull on trobam una formulació teològica de la Puríssima Concepció és a l'*Arbre de ciència*, una altra obra és el *Liber principiorum theologiae*, però és sobretot en el comentari a les sentències de Pere Lombard, *Disputatio L Raymundi et Heremitae*, escrit a París l'any 1298, en què es formula una doctrina més rica i detallada sobre la Immaculada⁸².

Poc temps després de la seva mort, es començaren a manifestar, a l'àmbit català, unes obres de temàtica lul·liana que foren atribuïdes a Llull, *De benedicta tu in mulieribus* i el *Llibre de la Concepció Virginal*, a les quals es propugnava clarament la concepció de la Mare de Déu immaculada.

El període format pels segles XIV i XV fou un temps de disputes i controvèrsies. La devoció de la Puríssima fou encapçalada pels grups de lul·listes, i els enfrontaments entre religiosos dominics contraris a la doctrina de Ramon Llull i a la defensa de la Immaculada eren constants.

Els segles XVII i XVIII es caracteritzen per una gran devoció mariana. La declaració del patronatge de la Puríssima sobre Mallorca el 17 de juliol de 1643 per part del Gran i General Consell, segons les indicacions que havia donat el papa Urbà VII perquè cada regne o província pogués elegir el seu patró, és la culminació d'un procés històric immaculista que sembla remuntar-se al segle XIII.

En aquest sentit, uns quants anys abans, el devot bisbe Joan Vich i Manrique, amarat de la devoció valenciana, afegí nous honors a la festa de la Puríssima i li dedicà el portal major de la seu el 1601, on se'n destacà la figura en el timpà amb els atributs de la Tota Pulchra. Hi va haver també uns altres portals majors d'esglésies conventuals ciutadanes que es consagraren a la Immaculada Concepció, com ara: Sant Francesc, Monti-sion, i el monestir de Caputxines i de la Concepció⁸³.

Les primeres representacions de Llull i la revelació divina en què apareix la figura de la Immaculada les devem al pintor Miquel Bestard. Com hem vist, l'escena de la inspiració de Llull a Randa es manifesta davant un gran Crist crucificat de mida humana, i la presència de la Immaculada reforça el caràcter de revelació divina. Tot i que la figura cabdal és Jesús crucificat, ja s'hi percep la reservada figura de la Immaculada, que hi apareix suspesa entre núvols. És, però, més endavant que la figura de la Immaculada guanya pes a les representacions de la revelació de Llull i arriba a desbancar la imatge de Jesús crucificat. La revelació divina serà sols obra de la Immaculada. Aquest

79. M. GELABERT, «Iconografia luliana en Mallorca», *Revista Luliana*, 1903-1904, Barcelona, p. 30-31.

80. M. CARBONELL, «Els Sanxo», *Gran Enciclopedia de la Pintura i l'Escultura a les Illes Balears*, vol. 4, Mallorca, 1996, p. 230.

81. A. DE PALMA, «La Immaculada en la escuela luliana», *Estudios Franciscanos*, 55, 1954, p. 171-194.

82. J. PERARNAU, *Ramon Llull i la seva teologia de la Immaculada*, Palma, 2005, p. 14-18. Sobre els escrits marians que tracta Llull, hi ha els estudis de M. CALDENTEY: «Una cuestión mariana de máxima actualidad: la corrección de la virgen a la luz del doctor iluminado Bto. Ramon Lull, de la tercera orden de San Francisco», *Estudios Marianos*, Madrid, 1944, p. 287-295. A. DE PALMA, op. cit., 1954, p. 176.

83. P. LLABRÉS, «El patronatge de la Puríssima Concepció sobre el Regne i la diòcesi de Mallorca», *Comunicació*, 1983, p. 41-44. La patrona principal de Mallorca era la Immaculada, però, tal com apareix en una bolleta de sanitat reproduïda a l'obra de G. MUNAR, *Devoción de Mallorca la Immaculada Concepción*, Palma, 1954, p. 38-39, a més de la Immaculada, situada a la part superior, hi figuren com a patrons: sant Sebastià, santa Bàrbara, el beat Ramon i la beata Catalina Tomàs.



Figura 17
Francesc Rosselló, Llull escriu inspirat per la Immaculada, *Breve ac compendiosum rescriptum navitatem, vitam martyrium*, P. Bennazar, Guasp, 1688.



Figura 18
Ramon Llull escriu inspirat per la Immaculada, *Costituciones, estatutos i privilegios de la Universidad Luliana del Reyno de Mallorca*, Mallorca, 1698.

84. G. LLOMPART, J. M. PALOU, J. M. PARDO: *Els López dins la pintura del segle XVI a Mallorca*, Palma, 1988, p. 81.

85. P. BENNASER, *Breve ac compendiosum rescriptum navitatem, vitam martyrium*, Mallorca, 1688, p. 42.

86. A. SANTAMARÍA, *La promoción universitaria en Mallorca*, Palma, 1983, p. 141.

canvi és conseqüència, òbviament, de la devoció de la Puríssima i de l'auge iconogràfic que es desplega entorn d'un model concret.

El tipus d'Immaculada introduït per Joan de Joanes marcarà les pautes en els pintors mallorquins del darrer quart del segle XVI i del segle XVII. Mateu López, Gaspar Oms I i Antoni Verger destacaran per les seves versions i desenvoluparan la tipologia coneguda com la Tota Pulchra, envoltada dels símbols de les lletanies marianes⁸⁴.

Anys més tard, en època barroca, el model evolucionà en una Immaculada més abstracta desprovista dels seus símbols. La figura femenina se'ns presenta alliberada dels seus atributs habituals sols apareix envoltada d'àngels i dins una madorla sobre un quart creixent i de vegades els seus peus es recolzen damunt un globus trepitjant el cap de la serp tentadora, de fet és així com es representarà la Immaculada a l'episodi de la revelació de Llull.

Una de les primeres imatges que coneixem que reflecteixen aquest canvi és de finals del segle XVII i es troba en un llibre de Pere Bennasar⁸⁵. La xilografia (figura 17) recrea el tipus iconogràfic vist anteriorment de Llull com a doctor il·luminat. El beat Ramon, amb nimbe estrellat, agenollat amb els braços oberts i ploma en mà, roman esglaiat per la visió de la Immaculada que apareix sobre

un núvol amb les mans juntes i mirada baixa. Tot i que sobre la roca, escriptori del Beat, a més del llibre i el tinter, s'hi veu un petit crucifix, la presència de la Immaculada referma el seu protagonisme envers la revelació. No és aventurat pensar que el gravat segurament és obra de Francesc Rosselló, ja que el seu monograma apareix a l'altre gravat també de Llull inclòs en el mateix llibre.

Una altra representació és la que està lligada amb la creació de la Universitat. De fet, la promoció d'estudis a nivell superior es fonamentà amb el propòsit de desenvolupar l'*opus* lul·lià.

El llarg camí iniciat vers el projecte universitari lul·lià parteix amb el procés de gestació de l'Estudi General de Mallorca i desemboca en la Universitat Lul·liana, després de l'elaboració del projecte d'estatuts de 1693 aprovats per Carles II l'any 1697 i publicats un any després amb el títol *Costituciones, estatutos i privilegios de la Universidad Luliana del Reyno de Mallorca*⁸⁶. És a la portada d'aquest llibre que es troba una xilografia (figura 18) digna d'esmentar. La inspiració divina de Llull és igualment obra de la Immaculada. En una orla circular inscrita en un quadrat de motius florals, s'hi representa Llull amb una corona de raigs exagerats assegut sobre un núvol i que escriu la seva obra amb la mirada vers la Immaculada. Envoltan la imatge del Beat



Figura 19.
Melchior Guasp, Llull escriu inspirat per la Immaculada, 1769.



Figura 20.
Cercle Miquel Bestard, Ramon Llull escriu inspirat per la Immaculada. Església conventual de Monti-Sion. Palma.

tres escuts: el pontifici de Climent X, el del Regne de Mallorca i el d'Espanya. Dins l'orla, s'hi inscriuen les paraules que al·ludeixen a la novella universitat: «Universitas Maioricensis Lulliana».

Una altra xilografia (figura 19) que s'emparenta notablement amb l'anterior és la que pertany a la col·lecció de xilografies fetes pel prevere Melchior Guasp l'any 1769. En una orla de formes més tardanes, es representa Llull vestit amb hàbit de franciscà i corona estrellada que roman assegut amb el llibre obert escrivint, enlairat sobre el núvol i en un pla celestial, fet que exalta la magnitud i el caràcter de revelació divina de la seva obra⁸⁷.

Les línies horitzontals del fons s'han disposat per donar profunditat a la composició, una clariana envolta la imatge de la Immaculada. Dessota l'àmbit terrenal, el paisatge s'ha representat per remarcar o diferenciar els dos àmbits: el terrenal i el celestial. Tanquen l'orla els mateixos tres escuts que al primer gravat, només que se n'ha reduït la mida i ocupen un lloc més discret.

La pintura situada en una de les capelles de l'església conventual de Monti-sion (figura 20) representa un paisatge de marina, en el qual Llull, vestit de terciari franciscà, agenollat, gira els ulls a la Immaculada i assenjala amb la seva mà una de les seves obres, concretament la titulada *De conceptione*. La Immaculada, encerclada dins un

sol, se'ns presenta amb els símbols convencionals, vestida amb túnica blanca i revestida del mantell blau; als seus peus, la mitja lluna, i dessota, uns núvols amb un seguici d'angelets que l'acompanyen. En un segon pla, en una illeta, Ramon és lapidat pels àrabs. Al seu darrere, s'acosta una nau que el portarà a Mallorca.

Del quadre en concret, en tenim algunes referències històriques. Després de l'expulsió dels jesuïtes, el marquès d'Alós, Capità General de l'illa, va rebre l'ordre des de Madrid d'inventariar i valorar els quadres d'aquella església. Tengué cura de l'encàrrec el pintor Joan Muntaner, qui, amb data de 13 de desembre de 1773, incloïa en el seu informe, entre d'altres dades, el quadre del beat Ramon amb vasa a la romana de la capella del Cor de Jesús⁸⁸. Una altra referència de la pintura és aportada per Bartomeu Ferrà, el qual la va incorporar en el catàleg d'obres de Bestard. Tot i que la fórmula deriva de Bestard, és d'una data més tardana i s'ha d'assignar a un artista més avançat, ja que hi ha alguns elements que ho manifesten, com ara la representació de la Immaculada⁸⁹.

Una pintura de característiques similars amb lleus variants i també de finals del segle XVII, és la que es troba a l'església parroquial de Pollença⁹⁰, la representació de la qual acusa una narrativitat més forta que l'anterior. A la primera escena, s'hi

87. La imatge guarda analogies amb sant Tomàs d'Aquino, que sovint es representa elevat sobre un núvol o bé sobre una àguila escrivint, fet que simbolitza l'altura i el caràcter diví dels seus escrits. Vegeu A. PÉREZ SANTAMARÍA, «Aproximación a la iconografía y simbología de Santo Tomás de Aquino», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. III, núm. 5, Madrid, 1990, p. 31-53.

88. M. BATLLORI, «Historia del Colegio de Montesión», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lulliana*, 29, 1946, p. 742-743.

89. L'obra fou exposada amb l'atribució de Joan Bestard, a *Nuestra Dona Santa Maria dins l'art mallorquí*, Palma, 1988, p. 174. La pintura fou tractada posteriorment per M. Carbonell i corregida la seva autoria. Vegeu M. CARBONELL, op. cit., 1996, p. 164.

90. R. CIFRE CIFRE, *Dos-cents anys de vida parroquial a Pollença, 1790-1990*, Pollença, 1991, p. 300.

91. P. LLABRÉS MARTORELL, «La conversión del Bto. Ramón Lull, en sus aspectos histórico, psicológico y teológico», *Estudios Lulianos*, 10, 1966, p. 58-71, 161-173.

92. OS, op. cit., 1989, cap. 4, p. 14.



Figura 21.
Ramon Llull escriu inspirat per la Immaculada, Rectoria, església parroquial de Sineu (M.Pascual, Estudio iconográfico sobre Ramón Lull, compilación iconográfica).

veu Llull inspirat profundament per la visió de la Immaculada, un tercer personatge que capta l'atenció és l'àngel que llegeix un dels llibres amb interès. El paisatge de fons és tractat detalladament, a la costa s'albira una torre, i una ciutat emmurallada, possiblement Bugia. Després se succeeixen episodis relatius a l'estada de Ramon a terres africanes, alguna de les quals es destrien amb claredat, com ara la prèdica o la conversió dels infidels i l'apedregament.

Les dues pintures mostren un canvi. Els paratges de Randa i la revelació amb Jesús crucificat han estat substituïdes per la inspiració de la Immaculada a terres nord-africanes. D'altra banda, la incorporació en un segon pla del tema del martiri és comú i desvetlla els dos objectius bàsics de la vida de Llull: primerament, la revelació divina per escriure un llibre que facilitàs i explicàs la doctrina cristiana per convertir els infidels i, segonament, la desitjada mort martirial a terres nord-africanes.

Una pintura interessant, peculiar i fins i tot única en aquests moments pel que fa al tractament iconogràfic que rep, és la que es guarda a la parroquial de Sineu (figura 21). El llenç és de mitjan segle XVIII. La figura de Llull en primer pla no indica cap novetat, perquè la composició recorda unes

altres pintures i uns altres gravats ja vists anteriorment. El Beat assegut es gira mostrant-se de perfil i alça la ploma amb la mirada vers la Immaculada per inspirar-se. A l'angle superior esquerre, s'hi situa la Immaculada. Als seus peus, es troba la bolla del món, element propi d'un moment ja més tardà dins d'aquesta iconografia mariana. El que sí que és original i únic és l'escena secundària, on es veu, en una arquitectura arquitecturada i sobre pòdium escalonat, un jovenet assegut a la taula que escriu inspirat aquesta vegada per un crucifix que se li apareix. El galant és el mundà Ramon. Aquí el pintor l'ha vestit amb perruca i casaca, seguint la moda set-centista del moment. L'escena fa referència a l'anomenada *primera conversió*⁹¹, que queda consignada a les primeres pàgines de la *Vida coetània*. Segons s'hi conta, una nit estava Ramon a la seva cambra component una cançó per a una de les seves amants i se li va aparèixer la imatge de Jesús crucificat. Espantat, abandonà el que feia i s'adormí. Una setmana després, intentà continuar la poesia, però Jesús crucificat se li aparegué de bell nou i s'espantà encara més que la primera vegada. Durant els dies següents, la visió es va produir fins a tres vegades més. Esporuguit, es va demanar quin significat tenien aquelles cinc aparicions de Jesús crucificat i, segons la *Vita*, va veure una crida de Déu no sols a la penitència, sinó també a la renúncia del món i a una entrega total al servei de Déu⁹².

Aquesta primera conversió ha quedat empremtada a la primera miniatura de Karlsruhe. A l'escena de l'esquerra, Llull, jove trovador, seu arran de llit i assaja una nova cançó d'amor per a la seva enamorada mentre se li apareixen cinc visions de Jesús crucificat.

El pintor local ha plasmat la primera conversió de Llull com a escena secundària, encara que l'ha situada en el seu escriptori i l'ha subordinada i lligada amb la segona conversió que ocupa l'escena principal.

La revelació i la mar

A les primeres impressions lul·lianes del segle XVI, la imatge de Llull contemplatiu s'emmarca en un marc paisatgístic on el mar és present en un segon o tercer pla, bé per remarcar i donar profunditat a la composició mitjançant els vaixells, bé com a part essencial i element idoni per contactar amb la divinitat i rebre la inspiració divina. D'altra banda, la mar simbolitza el dinamisme de la vida i, en aquest cas, la del mateix Llull, qui, al llarg de la seva vida, fou un viatger incansable i enlloc on anà no deixà d'escriure.

Tanmateix, dos paratges marítims han quedat fermament plasmats a les representacions de la revelació, un dels quals es desenvolupa a les costes nord-africanes, concretament, a les platges de

Bugia, i l'altra, a Miramar. L'origen de la primera revelació, la revelació al puig de Randa, es multiplica i donà lloc a unes altres revelacions esdevingudes a diverses geografies i a la composició d'altres llibres gràcies a noves inspiracions divines.

Sigui com sigui, la iconografia captà, sintetitzà i projectà els tres objectius que Llull es proposà i que manifestà explícitament a la *Vida coetània*. El primer, la idea d'escriure un llibre per convèncer els infidels de la veritat de la religió cristiana, queda reflectit a l'estada al puig de Randa. Sovint, aquesta representació va acompanyada, en segon terme, per l'escena del martiri, episodi relacionat amb el segon disseny de Llull de preparar-se i patir martiri en terres africanes.

El tercer objectiu és la creació de noves escoles de llengües orientals per poder dur a terme l'expansió cristiana i està lligada amb l'estada a Miramar. Llull obté l'autorització de Jaume II, l'any 1276, per edificar el col·legi a Miramar, en el qual tretze frares menors aprenien la llengua àrab i sobretot la seva *Art* per poder convertir els infidels.

Ben segur que el període de Miramar fou més que privilegiat per a l'estudi i la dedicació a compondre llibres. La contemplació mística queda més que palesa en els seus coneguts versets:

Entre la vinya el fenollar
Amor me pres, fé-me Déus amar
Entre sospirs e plors estar⁹³.

Tanmateix, es fa difícil establir una cronologia precisa dels anys que Llull passà a Miramar i quines obres escrigué. La seva presència ha estat localitzada entre els anys 1275 i 1279. Les obres que se li atribueixen en aquest període tampoc no deixen d'esser problemàtiques. El *Llibre d'Amic e Amat* —obra que no ha estat inclosa unànimelement en aquesta etapa— porta, malgrat tot, el segell de Miramar⁹⁴.

En el tombant del segle XVIII, la mar apareix com un element important de la inspiració. A la pintura que es troba al Col·legi de la Sapiència, la mar ja no és un motiu més de la composició, sinó que ha esdevingut el tema principal de la representació. A l'extrem dret, s'hi veu Llull en la seva faceta de Doctor Il·luminat.

El Beat, assegut ploma en mà, amb el seu gest característic, alça el braç en direcció a la Immaculada, que sorgeix entre els núvols dins una mandorla, asseguda i amb els peus sobre la bolla del món. La paleta de colors utilitzada és molt uniforme. Hi predominen el blau, el gris i el cel, que accentuen el celatge i la mar, amb la qual cosa suggereixen més un paisatge de marina que l'episodi de la revelació.

Una representació particular és una de les xilografies de la impremta Guasp. L'escena transcorre vora la mar, el Beat, agenollat amb el braços oberts

i amb la mirada al cel, és inspirat pels raigs enviats pel colom, imatge de l'Esperit Sant. Al seu costat, hi apareix la visió de la Immaculada, que reforça la inspiració divina. El personatge que s'ha situat d'esquena és testimoni de l'esdeveniment.

La factura del gravat segueix els trets característics de la col·lecció Guasp. Sobretot la figura de la Immaculada mostra aquesta traça primitiva i arcaica, la figura femenina està tractada de manera molt esquemàtica i apareix damunt el globus terraqüi i trepitjant la serp. Alguns elements com el vaixell i l'arbre ajuden a donar profunditat a la composició.

Aquesta iconografia s'ha de relacionar amb les representacions dels Pares o doctors de l'Església, tant les imatges de sant Jeroni i de sant Agustí com també la de sant Ambrosi i sant Gregori, que és habitual presentar-los com a models d'escriptors asseguts a la taula del seu estudi o cel·la escrivint amb l'ajuda del colom de l'Esperit Sant, que, a cau d'orella, els revela el caràcter diví i sobrenatural dels seus escrits. Per extensió, els sants escriptors segueixen aquest model de representació. És el cas, per exemple, de sant Tomàs d'Aquino o bé de santa Teresa, que es representa en una de les seves visions sola a la seva cambra en actitud d'escriure i ajudada pel colom que vola per damunt del seu cap⁹⁵. Uns altres sants de l'àmbit hispànic, com ara sant Joan de la Creu o sant Pere d'Alcàntara, són representats de manera semblant⁹⁶.

Val a dir, però, que, a la xilografia tractada, a diferència dels models iconogràfics citats, el Beat no escriu, sinó que prega. La inspiració, el raig de llum es dirigeix a la boca de Ramon i sembla que li infon en la parla.

L'altre escenari important on transcorre la revelació són les platges i els paratges de la costa africana. Els gravats francesos anteriorment examinats recullen episodis succeïts a terres de Berberia, com ara l'encontre dels lleons i la figura de Llull contemplatiu en primer pla. Un gravat mallorquí posterior als gravats francesos és el que reemplaça aquests a causa de la polèmica i la controvèrsia que ocasionaren pel fet, com ja hem vist de posar el títol de sant a l'elogi. El gravat mallorquí, un burí de mitjan segle XVIII que, segons J. O'Neill⁹⁷, fou realitzat per Llorenç Muntaner o tal vegada per Antoni Vich de Superna, es caracteritza per la mixtió d'elements que conflueixen en la mateixa representació i en fan un recull de les revelacions anteriors. Llull, a la vorera del mar, escriu recolzant-se en unes penyes que li serveixen d'escriptori inspirat sota l'advocació de la Immaculada, que sura envoltada d'un núvol que l'encercla i de capets d'àngel. El Beat no està sol, l'acompanyen dos àngels que veneren els llibres que ha escrit, el lleó amic i protector del passatge de Bugia descansa als seus peus, a més del llentiscle de Randa, tots els quals s'afegeixen a l'escena.

93. ORL, *Del cant de Ramon*, Rims I, t. XIX, Mallorca, 1936, p. 257.

94. El tema de la cronologia dels escrits de Ramon Llull referents a aquesta etapa ha estat poc estudiat. Autors com A. R. Pasqual i S. Galmés, a més d'E. Platzeck, que s'han ocupat del tema, divergeixen considerablement sobre les obres que corresponen en aquest període. Vegeu el treball de síntesi de S. GARCÍAS PALOU, *El Miramar de Ramon Llull*, Mallorca, 1977, p. 175-191.

95. E. MÂLE, *El barroco, arte religioso del siglo XVII*, Madrid, 1985 (1984), p. 152, 169.

96. S. ANDRÉS ORDAX, *Arte e iconografía de san Pedro de Alcàntara*, Ávila, 2002, p. 73-83.

97. J. O'NEILL, «Ramon Llull, iconografía», *Museo Balear*, 1, Palma, 1875, p. 439.

98. D. ZAFORTEZA MUSOLES, *Del puig de Pollença al puig del Sitjar*, Palma, 1945, p. 294-300.

99. Diversos autors recullen aquesta dada. Salvador Galmés escriu que fou a mitjan setembre de 1293 que començà la *Taula General* i que la finí el gener de l'any següent, i és de les poques obres que porta lloc i data certa de composició. Vegeu S. GALMÉS, «Dinamisme de Ramon Llull», *Miscel·lània lul·liana*, Barcelona, MCMXXXV, p. 5-10.



Figura 22.

Jaume Bosch, Ramon Llull escriu al port de Tunis inspirat per la Immaculada. Convent de la Concepció. Palma. (M. Pascual, Estudio iconográfico sobre Ramón Llull, compilación iconográfica).

Una altra representació que delata els paratges africans és el fresc que decora la capella del Sagrat Cor de Jesús de l'església conventual de la Concepció de Palma (figura 22). Jaume Bosch fou l'encarregat de decorar les voltes de les capelles d'estil barroc tardà, caracteritzades per una decoració rococó amb profusió de sanefes i garlandes⁹⁸. La pintura, no exempta d'una gran imaginació i fantasia, mostra el Beat assegut en unes roques escrivint sota la presència de la Immaculada. La panoràmica que s'hi representa és la del port de Tunis, la ciutat emmurallada de fons i la mar amb els vaixells que entren i surten.

Segons les biografies⁹⁹, l'estiu de 1293, Ramon Llull viatjà a Tunis i va ser a prop del port, bé a la nau dels genovesos o bé en un amagatall, on començà a escriure la *Taula General* que acabà a Nàpols el mateix any. Tot apunta que les connexions entre les dades biogràfiques i la representació plàstica són òbvies.

Llul abraça la creu

Una altra variant de l'episodi relacionat amb la revelació divina és l'abraçada de Llull a la creu. Aquest model iconogràfic es dona en una cronologia bastant avançada. És a partir del segle XVIII que en coneixem només dos exemples. El model iconogràfic és hereu de les iconografies de sant Francesc, de sant Bernat i de santa Magdalena. El model de Crist a la creu que abraça sant Francesc és un tema que va sorgir després del concili de Trento

a l'època de l'art barroc de la Contrareforma i va plagiar la llegenda i la iconografia de sant Bernat. Sant Francesc, en somnis, és conduït al Gòlgota i vol abraçar Crist crucificat, però Crist es desclava i s'inclina sobre ell per abraçar-lo.

La pintura que forma part del programa iconogràfic del retaule del beat Ramon de l'església parroquial de Sant Miquel de Palma (figura 23) és un exemple d'aquest tipus iconogràfic. El llenç, que ocupa el cos central del retaule, es representa en un paisatge muntanyenc amb la figura de Llull agenollat amb hàbit i corona de raigs que es disposa a abraçar la creu. De la seva boca, en surten els coneguts mots: «O bonitas». Jesús es desclava de la creu, sobrevola per damunt seu i li parla pronunciant els mots següents: «Raymude sequere me». Vora el Beat, una roca on es troben els seus llibres, el tinter i la ploma, a més del cilici i el crani.

Com hem vist, la imatge no sols és deutora de models plàstics d'altres sants, sinó que recolza en fonts literàries i és una transposició de dos passatges de la vida de Llull: d'una banda, l'episodi de la conversió i, de l'altra, la il·luminació a Randa.

Precisament, no és a la *Vida coetània* ni als escrits de Llull, sinó que és a la biografia posterior escrita per Charles de Bouvelles que es troba per primera vegada la referència que ens interessa, segons la qual, després de diverses visions consecutives de Jesús crucificat, fou a la cinquena que Jesús li parlà i li digué: «Ramon,



Figura 23.
Ramon Llull abraça la Creu, retaule del Beat Ramon, cos central. Església parroquial de Sant Miquel. Palma. (M. Pascual, Estudio iconográfico sobre Ramón Llull, compilación iconográfica).

segueix-me», i llavors Llull decidí deixar el món i entregar-se al seu servei¹⁰⁰.

La gran devoció que Llull sentia per la creu i la passió de Crist no sols es manifesta en els seus escrits¹⁰¹, sinó que també és palesa a la seva iconografia. Si la representació de Crist que li parla la podem identificar amb el passatge de la conversió, l'instant en què Llull abraça la creu pertany a la il·luminació de Randa. Els instruments característics del penitent escriptor romanen sobre la roca. Llull exclama els mots pertinents a la visió esdevinguda al puig de Randa i s'atraca a la creu. Aquesta instantània és descrita detingudament a les biografies:

En este mismo tiempo, en que el monte de Randa servia de retiro y taller virtuoso a Raymundo, estando una vez en altísima contemplación, le apareció Cristo crucificado, y exclamando Raymundo con aquella dulce palabra: O bondad, quiso abrazarse fervoroso con su dueño tan amado, pero dejando Cristo la cruz, quedó esta entre los brazos de Raymundo¹⁰².

L'altre exemple que coneixem és un gravat al burí signat per Llorenç Muntaner (figura 24), el qual apareix en una obra lul·liana de 1746¹⁰³. A grans trets, la representació no varia gaire del quadre vist anteriorment, tot i que s'hi observen alguns petits canvis. Llull, agenollat amb hàbit, capa de franciscà i corona poligonal



Figura 24
Llorenç Muntaner, Ramon Llull abraça la Creu, *Liber de mille Proverbiis*, Cerdà & Amorós, Palma, 1746.

de vuit puntes, abraça la creu que està clavada sobre la roca, mentre que Jesús sobrevola per damunt d'ell.

En un primer pla, s'hi veu un angelet agenollat que observa, que venera amb devoció un dels llibres del Beat i que devora els altres llibres amuntegats, un dels quals està obert i porta dibuixada una figura geomètrica de la seva *Art*.

La figura de l'àngel que venera i adora el llibre escrit per Llull no és nova. Com hem comentat, la miniatura de Karlsruhe és la primera mostra iconogràfica on apareix aquest personatge. En representacions posteriors, principalment del segle XVIII, hi apareix la figura de l'àngel, més aviat dos àngels que adoren els llibres escrits per Llull.

100. La frase «Raemunde, se-
quere me» la trobam per pri-
mera vegada a la biografia de
CH. de Bouvelles. Vegeu l'obra
reproduïda a J. B. SOLLERIO, op.
cit., 1708, p. 37. Tot i que la lle-
genda després es va mantenir i es
traslladà a unes altres biografies,
com la dels autors francesos J. M.
Vernon, i A. Perroquet i també a
la del cistercenc A. R. Pascual, el
qual ho recull a la seva biografia.
Vegeu A. R. PASCUAL, *Vida del
Beato Raymundo Lulio*, Palma,
1890, p. 48-49.

101. En un vers del *Llibre
d'Amic e Amat*, hi apareix clarament
aquesta devoció per Jesús
i la creu, i la semblança amb
sant Francesc d'Assís hi és pa-
lesa: «Entresenya's l'amat, a son
amic, de vermells e de novells
vestiments; e estén son cap per
ço li do un besar, e està en alt per
ço que'l pusca atrobar». Vegeu
Ramon LLULL: *Llibre d'Amic
e Amat*, edició crítica d'Albert
SOLER, ENC, Barcelona, 1995,
versicle 89, p. 95.

102. A. R. PASCUAL, op. cit.,
1890, t. I, p. 169.

103. *Liber de mille Proverbiis*,
Cerdà & Amorós, 1746, Palma,
p. 1. La làmina també formava
part de la col·lecció de gravats
que havia adquirit Joaquim
Maria Bover i que Joan d'O'Neill
catalogà. Vegeu J. O'NEILLE,
op. cit., 1875, p. 437.