



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN FILOSOFÍA DE LA CIENCIA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

DIRECCIÓN GENERAL DE DIVULGACIÓN DE LA CIENCIA

FACULTAD DE CIENCIAS

**EL INFINITO Y LA ESTÉTICA EN LA
COSMOLOGÍA BRUNIANA**

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRA EN FILOSOFÍA DE LA CIENCIA

P R E S E N T A:

MARÍA DEL PILAR PIÑONES CONTRERAS

DIRECTOR DE TESIS:

M. en C. JOSÉ RAFAEL MARTÍNEZ ENRÍQUEZ

FACULTAD DE CIENCIAS, UNAM

MÉXICO, D.F. SEPTIEMBRE 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

| | |
|---|----|
| 0. Introducción | 1 |
| 1. La interpretación simbólica del mundo..... | 4 |
| En el principio fue el símbolo | 4 |
| De qué hablo cuando digo símbolo..... | 6 |
| El reencuentro..... | 12 |
| El símbolo como camino | 15 |
| La empresa simbólica | 17 |
| 2. El mundo desde la mirada de un cardenal..... | 20 |
| Los peldaños del conocimiento..... | 20 |
| <i>Ascensu et descensu</i> o el sentido de la vida..... | 27 |
| A través del símbolo | 30 |
| 3. El dominio de la perspectiva. | 36 |
| <i>Perspectiva artificialis</i> : Una herencia | 41 |
| Y se hizo la luz: orígenes y la metodología..... | 43 |
| La retórica perspectivista o el convencimiento de lo semejante..... | 49 |
| Punto de encuentro y de comparación..... | 52 |
| 4. El Universo bruniano como símbolo. | 59 |
| <i>La cena</i> : a través de las sombras y contra la literalidad..... | 62 |
| La empresa bruniana..... | 67 |
| Error o ceguera..... | 71 |
| La persistencia del emblema..... | 75 |
| Conclusiones | 77 |
| Bibliografía | 80 |

*Quien no entienda este discurso
no debe afligirse en su corazón.
Pues mientras el hombre no se haga
semejante a esta verdad, no la entenderá.*

Maestro Eckhart

O. Introducción

“Las co-incidencias sólo se ven cuando se narran”

Félix Duque, *De símbolos, mitos y demás cosas antiguas*.

En un tiempo que, tras el florecimiento de la imprenta, vivió el nacimiento y auge de la emblemática, es difícil imaginar a alguien cuya obra no llevara de una u otra manera la huella de tan especial contexto. De modo que podemos ver a Giordano Bruno inmerso en un entorno en el que palabras como símbolo, emblema, conversión, metafísica y otras similares, tienen particular relevancia tanto para una visión religiosa como desde un punto de vista puramente epistémico.

A lo largo de los capítulos siguientes me propongo establecer los elementos que me permitan justificar una reinterpretación de algunos pasajes de *La cena de las cenizas*, diálogo bruniano de giro copernicano, a fin de que estos tengan validez desde un uso analógico aun cuando, a la luz de la ciencia moderna y de una lectura literal o plana, puedan ser juzgados como errores o desatinos del filósofo.

Si bien podría decirse que no es un tópico de actualidad científica, no puede negarse su relevancia para la historia de la filosofía y la historia de la ciencia, sin que eso le impida llegar a ser contrastado con algunas nociones actuales. Por otro lado, desarrollar esta línea de investigación guiada de forma directa por las corrientes de la epistemología científica actual, como unidad de medida, carece de sentido, ya que las teorías del conocimiento renacentista no son de la misma índole. Elegir, en cambio, teorías que puedan resultar pertinentes pero igualmente anacrónicas (como puede ser la tesis de la carga teórica) requeriría un trabajo pormenorizado de mayor extensión que el presente, por lo que queda abierta la posibilidad para un tiempo futuro. Mientras tanto me centraré en el uso de la interpretación simbólica posiblemente empleada por Bruno (y otros de sus

contemporáneos) en la comprensión del mundo y generación de nuevos conocimientos.

Huelga decir que no pretendo sugerir que ése sea el modo en que de hecho logramos conocimiento, tampoco que deba ser así, sino que en el contexto del Nolano, dado el momento histórico y los pensadores que influyeron en él, es factible considerar que eso que hoy podemos llamar "teoría del símbolo", o una suerte de "hermenéutica analógica", se encuentra presente en el razonamiento bruniano, de manera que juzgar sus obras como obras explicativas y no como obras de carácter simbólico podría ser injusto con él, ya que los grandes errores – o ambigüedades– físicos o matemáticos en que parece haber incurrido (bien sea que fuera por ignorancia de la matemática de su época o por el desinterés que él mismo aseguraba tener hacia la matemática y hacia los vínculos entre la experiencia y la explicación de los fenómenos como herramientas epistémicas) pueden en realidad ser vistos como ejemplos emblemáticos, con potencial simbólico, favoreciendo así –dada la posibilidad creadora del símbolo– la generación de lo que Bruno pudiera distinguir como conocimiento auténtico para su nueva filosofía.

Insistiré pues en que el objetivo concreto de este trabajo es plantear y justificar la posibilidad de una reinterpretación simbólica de algunos párrafos y diagramas relevantes dentro de apenas uno de los diálogos italianos: *La cena de las cenizas*. A partir de esto quedará abierta la puerta para la realización de ejercicios similares en otras obras del autor, a fin de confirmar o descartar la pertinencia del uso del símbolo en la filosofía nolana en general.

Para lograr este único y puntual objetivo, me valdré de cuatro capítulos: el primero explicita el significado de los términos más importantes para el desarrollo de esta investigación. Principalmente se muestra qué se entenderá por símbolo y qué por emblema, así como la justificación de dichos usos y definiciones para la presente investigación.

El segundo revisa de manera muy breve la presencia del símbolo previamente definido en las ideas de algunos de los pensadores más importantes que siguen la línea de San Agustín, hasta llegar a Nicolás de Cusa, quien influyó abundantemente en el pensamiento de Bruno así como en el de muchos otros.

El tercer capítulo hace un recorrido sobre la evolución de la perspectiva artificial y la relación de ésta con el pensamiento del Cusano y, como consecuencia, con las ideas de Giordano. En este capítulo busco vincular la perspectiva artificial con la noción de símbolo que se maneja en los capítulos previos, así como destacar el papel que jugó en la adquisición de una nueva cosmovisión y, por ende, abrió canales que posibilitaron la adquisición de nuevos conocimientos o la manifestación de una nueva filosofía.

Finalmente, el cuarto capítulo se vale de todo lo anterior para justificar una interpretación simbólica de gran parte de *La cena de las cenizas*, uno de los diálogos italianos que parece estar describiendo al calce la cosmología nolana y que, sin embargo, podemos leer de forma simbólica para ver más allá de lo que los textos y sus ilustraciones indican, para dar con un significado mucho más profundo, desde el cual este diálogo bruniano se dota de un sentido muy distinto y enriquecedor.

1. La interpretación simbólica del mundo.

“Se elaboran símbolos incluso antes de emitir sonidos,
y en todo caso, antes de pronunciar palabras”

Humberto Eco, *Signo*

En el principio fue el símbolo

Hasta 1970, advierte Tzvetan Todorov, “la palabra símbolo, o bien es mero sinónimo de otros términos más usuales (tales como ‘alegoría’, ‘jeroglífico’, ‘cifra’, ‘emblema’), o bien se refiere de preferencia a los signos de abstracción matemática. [...] Simbolizar es, así, ‘parecerse una cosa a otra, o representarla con semejanza’”¹. En efecto nos representamos el mundo y también lo comprendemos asimilando percepciones a otras ya conocidas, pero no son estas las connotaciones adecuadas (o relevantes) para el símbolo, por lo menos no para el enfoque que mantendremos en el presente trabajo de investigación.

En cierta forma el símbolo requiere una sublimación de su concepto para poder ver todo su alcance; y hurgando en su origen etimológico podemos entrever por dónde habría que dejarle crecer. La noción de símbolo en su sentido originario nos lleva a la *tessera hospitalis* o tablilla del recuerdo. La tablilla se partía en dos para que, aún pasados muchos años, pudieran reconocerse un huésped y su anfitrión, o bien sus descendientes. De ahí que el σύμβολον sea ‘señal para reconocerse’ derivado a su vez de συμβάλλειν ‘juntar, hacer coincidir’². Coincidir para ser bienvenido, para encontrar un hogar, para ser amado, para sentirse completo o para ser feliz, veremos en qué sentido es así:

“Aristófanes narra una historia, todavía hoy fascinante, sobre la esencia del amor. Cuenta que los hombres eran originalmente seres esféricos; pero habiéndose comportado mal, los dioses los cortaron en dos. Ahora, cada

¹ LOJO [1997]. *El símbolo...*, p. 3

² COROMINAS [1984]. *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*.

una de estas dos mitades, que habían formado parte de un ser vivo completo, va buscando su complemento. Este es el σύμβολοντο νθρώπου; que cada hombre es, en cierto modo, un fragmento de algo; y eso es el amor: que en el encuentro se cumple la esperanza de que haya algo que sea el fragmento complementario que nos reintegre”³.

Hasta aquí se nos muestran dos aspectos importantes, a saber: la coincidencia o el reconocimiento, así como la necesidad (la esperanza) de complementarse, de llenar la ausencia que sentimos. En este tenor el filósofo y teólogo José María Mardones afirmó que el mundo del mito así como el del símbolo es “el mundo del sentido; el ámbito de la búsqueda de respuestas humanas para un ser que tiene la experiencia del desgarrar y de vivir en un ‘mundo roto’”⁴.

Sentimos propio aquello que se nos asemeja, lo que tiene –al menos potencialmente– la capacidad de complementarnos. También de ese modo juzgamos y comprendemos el mundo en comparación con lo que somos.

Protágoras de Abdera afirmó que "el hombre es la medida de todas las cosas"⁵. El hombre conoce, o bien aprehende el mundo, a partir de aquello que es, o al menos se percibe en relación al hombre, y no de lo que los entes son de forma independiente al hombre (si es que algo son que pueda conocerse). Obviamente lo que nos es ajeno y asimilamos lo que se nos parece. Esta idea puede rastrearse a través del tiempo y encontrarla también presente en los orígenes de la ciencia moderna cuando incluso Kepler hablaba de que el proceso de comprensión humano está dado por la correspondencia entre los entes de la realidad y las imágenes que Dios colocó de forma original en la psique humana. Bajo este supuesto, si algo no se corresponde así con nuestras imágenes o ideas previas, no podremos comprenderlo⁶.

³ GADAMER [1991]. *La actualidad de lo bello*, p. 84.

⁴ MARDONES [2000]. *El retorno del mito*, p. 11.

⁵ Una noción básica de la tesis del marco teórico.

⁶ PAULI [1955]. "The influence of Archetypal...", p. 221.

Abordando esta problemática, y con una perspectiva moderna, Ricoeur habla de mimesis, que es un proceso activo, en tres fases, de las cuales retomamos ahora la tercera, que corresponde al momento en el cual el intérprete (en el caso de un texto) reconfigura o reconstruye a través de una imitación aquello que el texto le sugiere o evoca. En este sentido el intérprete representa el texto a través de sus propias capacidades, es decir, gracias a sus experiencias previas, y es eso precisamente lo que produce una mimesis distinta para cada sujeto.⁷

De qué hablo cuando digo símbolo

Siguiendo con Ricoeur, diríamos que “el símbolo es una expresión lingüística de doble sentido que requiere una interpretación, y la interpretación un trabajo de comprensión que se propone descifrar los símbolos”⁸. Mantendremos una noción de símbolo similar a la de Ricoeur, sin dejar de lado la posibilidad de que la expresión lingüística a la que él refiere pueda obtenerse a través de una imagen⁹, sin que necesariamente se vea constreñida a la misma. Es decir, un intérprete podrá enfrentarse a una imagen que consideraremos simbólica en tanto que su percepción le permita establecer una narrativa interpretativa de carácter multívoco. Para ampliar la noción de símbolo recurriremos entonces a Gilbert Durand.

En la introducción de *La imaginación simbólica*, de Durand se habla de “una imagen en el sentido más amplio del término”¹⁰. Y esta imagen se presenta ante la conciencia del hombre en distintas gradaciones, sin por ello requerir de un corte tajante entre lo que sería la conciencia directa (propia de un positivismo burdo) y la

⁷ Según indicará en su obra *Tiempo y narración*.

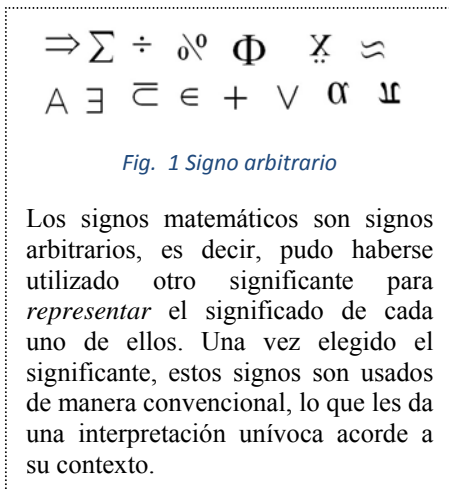
⁸ RICOEUR [1970]. *Una interpretación de la cultura*, p. 12

⁹ “Pero tengamos cuidado, esos símbolos no se inscriben junto al lenguaje como valores de expresión inmediata, como fisonomías directamente perceptibles; es en el universo del discurso donde esas realidades adquieren dimensión simbólica. Si bien son elementos del universo los que llevan el símbolo –Cielo, Tierra, Agua, Vida, etc.– es la palabra –palabra de consagración, de invocación, comentario mítico– la que dice la expresividad cósmica gracias al doble sentido de las palabras...”, *Ibid.*, p. 17

¹⁰ DURAND [1987]. *La imaginación simbólica*, p. 10.

conciencia indirecta (que bien podría devenir en un subjetivismo sin sentido).
¿Pero cuándo propiamente estamos ante un símbolo?

Antes de decirnos otra cosa nos advierte sobre el uso tan amplio que se le da confundiéndolo con una pura imagen, un signo, alegoría, emblema entre otros conceptos que bien pueden confundirse con el símbolo en sus linderos o alcances¹¹. Sin embargo establece los requerimientos que ha de cumplir el símbolo, mismos que adoptaré y seguiremos a partir de aquí.



i) Es un signo.

El símbolo posee un significante; forma parte de la familia de los signos, en tanto que permite economizar el referente a un significado. El signo, empero, es más amplio pues contiene dos niveles inferiores al símbolo, es decir, el signo arbitrario y el signo alegórico. En el nivel más básico, como signo arbitrario, reemplaza

un significado amplio que se hace presente a través del signo mismo pues este resulta indicativo o sugerente; el signo alegórico refiere a un significado difícil de presentar, pero al cual puede remitir a través de la semejanza. Finalmente el símbolo evoca un significado que es *imposible de representar*¹² y que, más que nada, remite a un sentido. Dada esta distinción es claro que aunque el símbolo es un signo, no todos los signos son símbolos.

¹¹ Ibid., pp. 10-13.

¹² Esta imposibilidad radica en el hecho de que el símbolo refiere, a través de algún tipo de imagen (sea esta visual o narrativa) a un contenido ausente que no puede mostrarse de manera sensible, pero puede ser aprehendido por el intérprete epifánicamente, cuando el signo que está observando le aparece lleno de sentido.

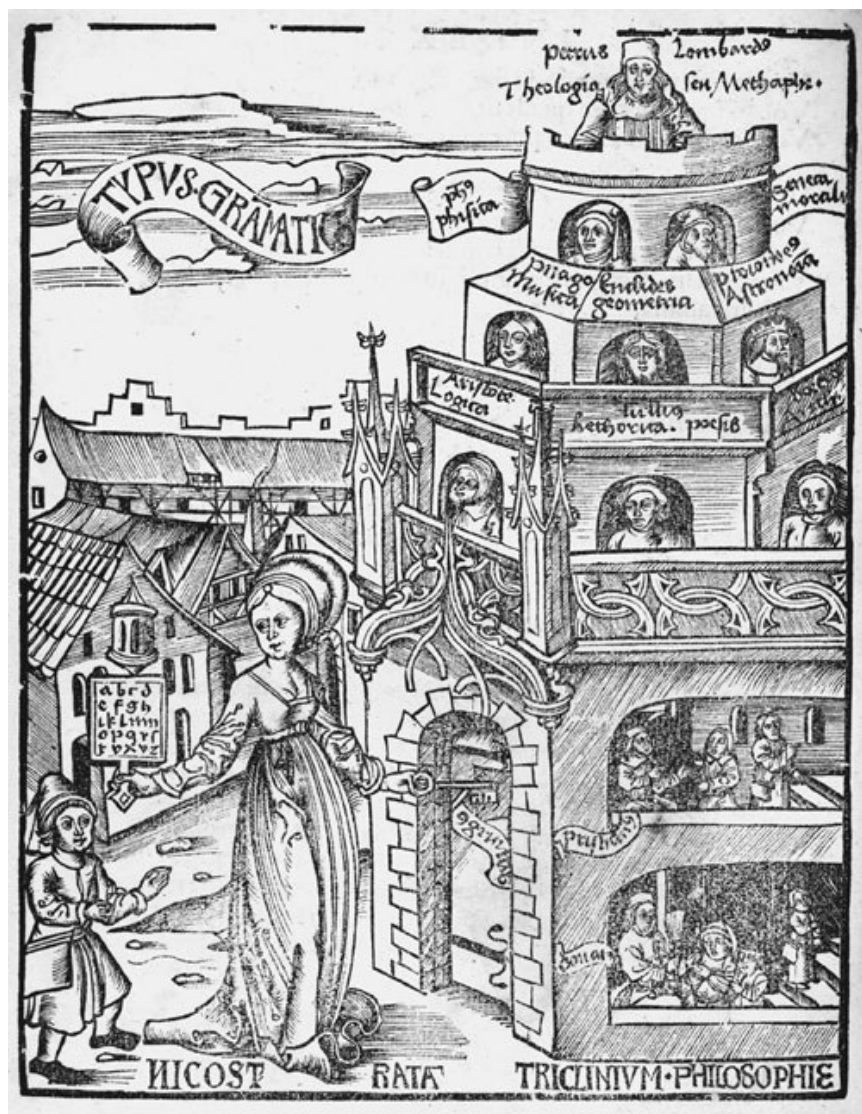


Fig. 2 Signos alegóricos

La *Gramática* de Reisch (1503), es una ilustración con signos alegóricos, pues podemos encontrar un significado particular detrás de las imágenes o metáforas visuales que muestra. Vemos al infante guiado por la Gramática hacia el edificio del conocimiento mismo del que ella posee la llave y que permitirá al infante acceder primero a aprender de los gramáticos Donato y Prisciano quienes, con gestos de elocuencia, transmiten sus conocimientos. Se observa, además, que quien ya está preparado está presto a subir los peldaños que lo llevarán hacia el siguiente piso de este peculiar edificio, donde encontramos después a grandes hombres que se han destacado por su sabiduría en algún rubro particular. En el primer piso destaca Aristóteles en la lógica, Tulio Cicerón en retórica y poesía, así como Boecio a quien se relaciona aquí con la aritmética; en el segundo piso encontramos a Pitágoras con la música, Euclides con geometría y Ptolomeo en astronomía; arriba está Platón relacionado a la física y Séneca con la moral, rematando la torre Pedro Lombardo, asociado a teología y metafísica como grado superior del conocimiento. Tenemos claro entonces que la gramática constituye la base sólida sobre la que se sostienen los demás saberes, jerarquizados como hemos visto.

ii) Es epifánico y vale por sí mismo.

Por pertenecer al más elevado nivel de los signos, el símbolo revela a través de una cierta 'encarnación' el significado mismo. El significado, al ser imposible de presentar, no puede más que revelarse epifánicamente por y en el significante. Es en sí mismo, en palabras de Jung, "la mejor representación posible de una cosa relativamente desconocida, que por consiguiente no sería posible designar en



Fig. 3 Símbolos

primera instancia de manera más clara o más característica"¹³. De modo que hace *aparecer* el sentido que lleva en sí. A manera de ejemplo burdo¹⁴, puede entreverse la potencia simbólica de la imagen que acompaña este párrafo. El conjunto de elementos alegóricos crean una suerte de recinto donde se hacen eco los unos con los otros, permitiendo que el intérprete tome consigo distintos tipos de reverberaciones. Esto mismo ha permitido que *La melancolía* de Durero haya tenido variadas interpretaciones. Cuando un sujeto

se enfrenta al grabado puede ver los signos en primera instancia e ir adentrándose en su significado poco a poco gracias a las sugerencias que le brindan las distintas alegorías. A partir de esto puede nacer —epifánicamente— una interpretación de la obra, volviéndola simbólica en acto. Sin embargo, si alguien llega ante la imagen, mira los símbolos y luego lee la interpretación que hace de

¹³ Citado por DURAND [1987]. *La imaginación simbólica*, p. 13.

¹⁴ En tanto que sería incoherente pretender asir un símbolo en una imagen, cuando éste es un elemento vivo y dinámico.

ella algún historiador del arte, por ejemplo, el sujeto que observa se obligará a tomar las interpretaciones señaladas. Cuando tal forma de 'leer', interpretar o 'traducir' las alegorías se acepta y se preserva, se daña al símbolo pues conduce a que el potencial interpretativo, la multiplicidad de sentidos, se vaya perdiendo, esclerotizando el significado y devolviéndolo a su estatus de signo alegórico.

iii) Es redundante.

El símbolo hace eco de sí mismo y crece en torno a un centro sin que resulte tautológico sino que a través de una potencia simbólica converge a su sentido. De este modo logra perfeccionar la forma en que remite a su centro. Sin embargo, ninguno de estos sentidos está fijo, sino que gracias a la potencia simbólica permanece en ellos una latencia que permite que ante cada intérprete o espectador pueda revelarse nuevamente a través de la epifanía correspondiente, dando lugar a una sempiterna interpretación del símbolo.

iv) Encierra un contenido trascendente.

En tanto que el símbolo no es una copia inerte sino que posee vitalidad y cambia acorde con el tiempo y el contexto, se trasciende a sí mismo. Por pertenecer a un proceso vital no se da de manera autónoma fuera del proceso simbólico ni es aprehensible por un pensamiento directo unívoco.

v) Se alimenta dentro de un discurso.

Existen también algunos que podemos llamar "símbolos vacíos", mismos que no llevan un sentido en sí mismos, por lo que entran en una categoría de signo inferior y que, sin embargo, a través del discurso (que da significado) pueden ser dotados de sentido y convertirse así en símbolos plenos. Si, además, dentro del discurso mismo este signo se aleja cada vez más del sentido que significa, se hallará cada vez más simbolizado. A mayor nivel simbólico hay más por pensar, más por interpretar, y así un símbolo completo instaaura un círculo hermenéutico entre el comprender, el explicar (se) y volver a comprender.

vi) Posee un criterio interpretativo.

El símbolo no es unívoco, en tanto que ya no es un mero signo arbitrario. Entonces surge una de las principales objeciones al símbolo: la posibilidad de obtener un conjunto equívoco de interpretaciones del mismo. Pero tampoco es así, ya que el símbolo se posiciona en un punto intermedio siendo multívoco. El símbolo permite la instauración de un sentido; dicha acción se da en el acto, y una vez que un intérprete se vuelve a enfrentar al símbolo el sentido cambia, pero no de forma equívoca, ya que lleva en sí la huella histórica del símbolo mismo. A partir de esa historia se instaura un criterio de pertinencia que permite discernir, entre las interpretaciones dadoras de sentido, las que convienen de las que no.

vii) Es un modo de conocimiento.

Si bien en un primer momento no entra en detalles al respecto, Durand reconoce al símbolo como un modo de conocimiento no objetivo, razón por la cual con el dominio positivista comenzó a dejarse de lado, subestimando su importancia. Para el filósofo Ernst Cassirer, sin embargo, el símbolo cumple “la función general de mediación por medio (sic) de la cual el espíritu, la conciencia, construye todos sus universos de percepción y de discurso”¹⁵. De modo que la función simbólica estaría presente en todo momento de interpretación de las percepciones, incluidas las tendencias empiristas. Destacamos entonces el innegable “carácter no inmediato de nuestra aprehensión de la realidad.”¹⁶

Nos quedamos además con la *pregnancia simbólica* de Cassirer a la que hace alusión, en tanto que, como animal simbólico, el hombre, no puede intuir objetivamente cosa alguna sin antes integrarla, con la mediación de un sentido, a través del símbolo.

En la presente tesis quiero mostrar que Bruno pudo ser partícipe de ideas semejantes, por lo que recurriría a estrategias poco ortodoxas, es decir, no

¹⁵ RICOEUR [1970]. *Una interpretación de la cultura*, p. 13.

¹⁶ Ídem.

consideradas por el canon aristotélico, tales como usar algunos emblemas como herramientas para la adquisición o constitución de nuevo ‘conocimiento’.

El reencuentro

“El secreto introduce una erótica en el cuerpo del conocimiento,
apasiona el discurso del saber”

Michel de Certeau, *La fábula mística*.

En los orígenes de la cosmología puede rastrearse cierta fascinación, misma que surge gracias a la innata curiosidad humana y por el deseo de entender el origen del universo en que vive¹⁷. Está entonces la duda sobre aquello que le rodea y la duda sobre sí mismo. Ante la incomprensión de quién se es, o en dónde se está, se requiere un punto de referencia, una medida con la cual compararse. Entender al Universo significaría entenderse a sí mismo negativamente: a través de la comprensión de lo otro. El símbolo resulta necesario para la constitución del Mundo y para el conocimiento en general, pues en la medida en que se conoce a uno se conoce al otro, a través del diálogo vivo entre las formas de interpretar ambas partes.

El Mundo –su Mundo¹⁸– es a imagen del hombre. Este Mundo es receptáculo de las transformaciones del *homo faber* pues está creado, o es constituido, a partir de de él. No le es ajeno. Y por ello dice Durand que el cosmos simbólico conduce a la felicidad del hombre, a la felicidad por el acuerdo. Ya que, me parece, es el diálogo entre macro y microcosmos lo que permite al hombre la felicidad por el sentido de pertenencia.

¹⁷ Aristóteles, *Metafísica*, Libro I, 980a 21.

¹⁸ Entendiendo por “su Mundo”, aquello que el intérprete en particular está considerando como tal a partir de haberlo dotado de un sentido por correspondencia entre “lo dado” y sí mismo.

Lo anterior se encuentra también presente, a su manera, en la Nueva Filosofía de la Ciencia¹⁹. Durand dice que “la cosmología no pertenece al dominio de la ciencia, sino más bien al de la poética filosófica: no es “visión” del mundo, sino expresión del hombre, del sujeto humano en el mundo”.

Sin embargo, nos encontramos con que el sujeto científico no es absoluto, pues depende en primera instancia de una intersubjetividad propia de su comunidad científica, y tampoco tiene una “visión” del mundo sino una expresión del mismo, en tanto que nada justifica de forma determinante las supuestas “creencias verdaderas”. Baste para este punto hacer mención a la teoría en torno al “ver qué” y el “ver cómo” de Russell Hanson²⁰. Así pues, el “ver cómo” de un sujeto científico está determinado por la comunidad y la tradición científica a la cual pertenece y la “objetividad”²¹, que a través del “ver qué” pueda obtener, realmente no está exenta de la subjetividad y de la forma particular en la que dicho sujeto y su correspondiente comunidad han acordado como válida al momento de dar sentido a sus experiencias, es decir, al momento de simbolizar y generar conocimiento válido o adecuado.²²

Por otro lado, retomando a Hempel, filósofo empirista lógico y epistemólogo, a pesar de pertenecer a la visión del Círculo de Viena, dice que los “hechos” empíricos no tienen relevancia apriorística²³. Solo al darse a la luz de una teoría se les confiere una relevancia lógica, es decir, el mundo, lo empírico, no es relevante sino hasta que adquiere sentido dentro del marco previo del sujeto y de su asimilación y manejo por la comunidad científica²⁴. Al parecerle que posee sentido,

¹⁹ En su giro histórico. Ver GARCÍA [2001]. "Principales "giros" en la filosofía de la ciencia contemporánea."

²⁰ Podemos entonces retomar las ideas de Protágoras dado que ante el “ver qué” todos los hombres tienen igualmente los mismos estímulos sensitivos; sin embargo, a partir de sí mismos como medida del mundo el “ver cómo”, la interpretación propia del sujeto, varía siempre. Incluso a través del tiempo en el mismo sujeto.

²¹ Que no es sino mero consenso.

²² Cfr. HANSON [1985]. *Patrones de descubrimiento*.

²³ HEMPEL [1996]. *Philosophy of Natural Science*, Cap. 2.3

²⁴ Lo que implica que la veracidad o falsedad en ciencia no está determinada por la correlación entre teoría y “hechos” empíricos, sino en la adecuación de tales hechos a la teoría vigente o cuestionada.

el sujeto se expresa y cree entonces haber “visto” la estructura “real” del “mundo”. Nuevamente hablamos de la tesis de la carga teórica.

Así pues, si el sujeto no tiene una visión sino una expresión del mundo, podemos decir que parte del ensueño del hombre (desde su microcosmos) y reconstruye un mundo (un macrocosmos) que hace encajar con aquello que considera es la realidad sensible. La acción va entonces del *homo faber* hacia aquello que resulta ser el receptáculo de las “transformaciones”. Pero el mundo expresado resulta una consecuencia de la teoría, de aquello que se está preparado para ver, de lo que posee sentido y puede representarse ante la conciencia. No se presenta, no se “ve” de forma pura o independiente.

El sujeto científico pertenece a una comunidad científica y a una tradición, expresa el mundo a partir de su teoría. El sujeto científico tiene un sentido de pertenencia que es el que le permite un diálogo con el mundo científico, una felicidad por el acuerdo, la coherencia y la justificación.

La forma en la cual un hecho es seleccionado y combinado para establecer una hipótesis en particular depende de hipótesis previas e involucra el juego de la imaginación y un indefinible acto de creatividad. Es decir, se interpreta al hecho o al fenómeno a partir de la biografía propia del sujeto y por medio del imaginario del mismo. Popper hace alusión a una “intuición”²⁵ literaria o artística, pero es dicha intuición la que se encuentra presente en toda forma de comprensión humana, no solo en las artes, sino también en la ciencia.

²⁵ No debe malinterpretarse el término pues no cualquier tipo de intuición sería permisible. El entrecomillado obedece a que Popper habla de preferencias innatas sumadas a la mediación correspondiente que las teorías –previamente adquiridas– dan al sujeto cognoscente. Cfr. POPPER [1991]. *Conjeturas y refutaciones*, pp. 73-74.

El símbolo como camino²⁶

En *De Docta Ignorantia*, del cardenal de Cusa se plantea, en el Libro I, que el signo matemático debe ser empleado para conocer el mundo en tanto que se acerca más a lo abstracto que el resto de nuestro mundo, pero no le reconoce abstracto como tal, sino solo como una aproximación. Le basta con eso, sin embargo, para que “a través del símbolo” (en una connotación un tanto amplia) el intelecto humano alcance una determinada trascendencia con la cual pueda entrever ciertas características de lo verdadero, sin que por ello llegue jamás a asir la verdad como tal. Esto porque, según el cardenal, a los hombres les corresponde únicamente comprender incomprensiblemente.

Desde la mirada del Cusano, si quisiéramos ser objetivos tendríamos que “medir” exactamente al mundo, y eso es imposible puesto que la igualdad le pertenece solo a Dios²⁷. No hay igualdad alguna entre lo medido y la medida. No solo no se trasciende, sino que tampoco se conoce. Del mismo modo Bruno, que conoce bien las enseñanzas del cardenal²⁸, no podría buscar un conocimiento del mundo basado en la medida –aritmética– ni en la geometría ni mucho menos en –la ya cercana—matematización de la naturaleza.

Será solo a través del símbolo que –en de Cusa— uno puede aspirar a conocer sombras o vestigios de La Verdad. Bruno parece seguir el mismo camino, pero él no avanza sobre él *ad infinitum*, sino que va recolectando sus propias certezas sobre la marcha.

²⁶ Las afirmaciones aquí vertidas sobre la postura del Cusano en relación al uso del símbolo, serán revisadas con mayor detalle en el segundo capítulo del presente trabajo de investigación.

²⁷ Recordemos que la obra del cardenal es de enfoque teológico, sin que por ello el proceso de “comprensión” humano difiera en demasía de lo que hemos observado en Durand, o Cassirer. Baste para ello distinguir que en de Cusa la verdad es Dios y es en Dios, de modo que el atributo principal de la verdad es que nos está vedada y que solo podemos tratar de aproximarnos a ella de forma más bien simbólica. Cfr. *De docta ignorantia*, libros I y II.

²⁸ A quien Bruno se refiere como el “el divino Cusano” y cuya obra admite conocer en pasajes tanto de *La cena de las cenizas* como en *De la causa, principio y uno*. También puede rastrearse la herencia cusana en Los heroicos furios, donde Bruno retoma los argumentos iniciales de *La caza de la sabiduría* del cardenal, a veces incluso de manera textual. Para ésta y otras correlaciones Cfr. MANZO [2005]. “Imágenes venatorias del conocimiento...”.

“La existencia humana más mediocre
está plagada de símbolos.”

José María Mardones, *La vida del símbolo*

Hemos visto entonces que el mundo dado –físico– que suponemos la realidad ante la cual se enfrenta tanto un sujeto cognoscente cualquiera como el sujeto científico en particular, está cubierto por un velo infranqueable que se nos muestra de modo cifrado. La percepción de tal realidad requiere del símbolo para cobrar un sentido. Y el símbolo, a través de su potencial y multiplicidad de interpretaciones, otorga al artista innumerables formas de expresión, razón por la cual lo simbólico y el arte no parecen entrar en conflicto. Sin embargo, también se encuentra presente el símbolo en el primer encuentro del científico con su realidad, así como la variedad de expresiones del mismo a través de la interpretación que hace de los fenómenos bajo la perspectiva de una teoría o tradición particular. En ese sentido, también la *poiesis* griega se haya presente en el progreso científico. Además, y una vez que se presenten en esta tesis los desarrollos sobre la perspectiva artificialis de Leon Battista Alberti, se verá que el mismo término “perspectiva” utilizado en el párrafo anterior, no es casual y adquiere un sentido más profundo.

Es pues esa búsqueda del complemento, la atracción incluso antinómica de aquello con lo que se puede coincidir –situación que hace eco de la noción de máximo absoluto del cardenal de Cusa– la que nos lleva a colarnos por el hueco que Durand ha dejado abierto (al no establecer una distinción reacia entre la racionalidad y el imaginario), logrando así llevar a cierto punto de reencuentro a la filosofía y la ciencia, especialmente en el Renacimiento, donde el saber era plural, una amalgama de preciosos minerales sin grandes especificaciones.

La empresa simbólica

Tras la alegoría medieval²⁹ surgió una cierta fascinación por la empresa o el emblema durante el Renacimiento; distinguiremos la empresa del emblema por las características del texto que acompaña a la *pictura*, es decir, un emblema se acompañará usualmente por un poema en verso, mientras que la empresa tendrá un texto en prosa mucho más extenso³⁰. Como tal, el concepto de emblema que actualmente se manejaría (con Durand, por ejemplo) es más restringido de lo que fue durante el Renacimiento. Baste notar que el principal exponente y a través de quien se establece la figura tripartita (lema, *pictura*, epigrama) del emblema es Andrea Alciato con su *Emblemata liber* del siglo XVI.

Los emblemas de Alciato son de carácter moralizante³¹, pero su uso se fue ampliando a distintos niveles de pedagogía dadas sus raíces y el placer del hombre renacentista por recuperar lo antiguo³². Encontramos entonces en los orígenes del emblema al epigrama griego que Alciato enriquece quedando así que los emblemas son “cosas (representaciones de objetos) que ilustran un concepto”. Además la incompreensión de los jeroglíficos y la idea de que estos “eran una forma de escritura puramente ideográfica con la que los sacerdotes egipcios

²⁹ Los bestiarios, lapidarios y distintos tipos de alegorías muestran la mentalidad emblemática renacentista.

³⁰ Para esta distinción seguiremos el estudio crítico de GONZÁLEZ [1999]. “De la metáfora al concepto: emblemas políticos en el barroco”. R.J. Clements en “The cult of the poet in Renaissance Emblem Literature” PMLA, LIX, 3, septiembre, 1994, resaltó la importancia de la literatura emblemática como fuente de información sobre la vida diaria y el pensamiento renacentista según hace notar Mario Praz en el primer capítulo de su obra *Imágenes del Barroco*.

³¹ Podemos decir que la finalidad principal del emblema es transmitir un mensaje, particularmente preceptos o modos de conducta, mismos que pueden no ser considerados como conocimiento sino como saberes de diversa índole. Sin embargo el emblema puede ser llevado a un nivel simbólico como veremos más adelante.

³² “...el gusto renacentista por los jeroglíficos egipcios; el interés por las monedas de la antigüedad y las medallas; la influencia de la alegoría medieval, principalmente plasmada en los Bestiarios; el afán de hacer una lectura moralizante de la fábula animalística o el de compaginar las fábulas mitológicas con el pensamiento cristiano mediante el método alegórico, inspirado en la tradición apologetica (*Ovidio moralizado*) que heredan los neoplatónicos haciendo también aportaciones importantes. Todo ello fue generando un código visual simbólico muy importante para la Emblemática.” en LÓPEZ [2008]. *Libros de emblemas y obras afines*, p. 15.

anunciaban los designios divinos”³³, favoreció el crecimiento del emblema como un posible sustituto humanista del jeroglífico. Este intento de reapropiación surge con el *Hieroglyphica* de Horapolo, escrita entre el siglo II y el IV después de Cristo.

Para cuando el emblema se convirtió en una moda (gracias a las facilidades que la imprenta ofreció cuando Andrea Alciato completó su *Emblemata liber*) sus usos comenzaron a expandirse de modo que un emblema bien podría enseñar “doctrina moral casi siempre, y podría natural, o lo que más quisiere el dueño, el cual no está atado a doctrina alguna: solamente se ata el autor de la Emblema a poner ánima y cuerpo en ella; cuerpo es la pintura, y ánima, la letra que es sobrepuesta, por la cual es entendida y declarada”.³⁴ Por lo que resultaría natural encontrar emblemas que durante el Renacimiento pretendían enseñar o abrir nuevos conocimientos en la filosofía natural como era entonces comprendida.

Por otro lado encontramos una posible objeción al uso de emblemas con tales fines, pues ante aquello que no es comprobable empíricamente, como es el caso de la constitución ontológica del Cosmos, por ejemplo, hace falta una correcta adecuación heurística para la generación de “teorías”, –si no científicas, sí filosóficas– adecuadas y el emblema puede parecer demasiado constreñido.

“Se puede objetar que el **lema** (título que deviene en concepto) y el **epigrama** (poema que expresa el contenido del lema y el sentido de la **imagen**) podrían en principio dejar escasos resquicios para una lectura personal de los emblemas”.³⁵

Y, como mencionábamos en las secciones previas, hará falta una potencia simbólica para que la *imaginación* pueda llevar a cabo adecuadamente sus tareas instauradoras.

³³ PRAZ [1989]. *Imágenes del Barroco*, p. 24.

³⁴ LOPEZ [2012]. *Filosofía antigua poética*, p. 134.

³⁵ Citado por Juan Gorostidi Munguía en el prólogo ALCIATO [2003]. *Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas*.

Sin embargo, el símbolo –en tanto que elemento vivo– surge a través del contexto y gracias al intérprete, más allá del significante. Por eso, si bien el emblema como tal puede quedar restringido a nivel de signo moral, de acuerdo con el discurso en el que se le halle inmerso podrá llenarse de sentido y virar a símbolo pleno.

2. El mundo desde la mirada de un cardenal.

Los peldaños del conocimiento

Podemos encontrar desde Aristóteles (384 – 322 a.C) un impulso por clasificar y ordenar la naturaleza. En *De Anima* nos habla del alma y los tres tipos: vegetativa, sensitiva y racional, estableciendo así una breve jerarquía de las especies. Dicha jerarquía se hace patente a través de las diferencias más elementales de los seres, pero puede llevar distintas connotaciones.

Algunos siglos después, con San Agustín (354 – 430 d.C.), tenemos un sistema neoplatónico centrado en el hombre, es decir, un sistema en el cual el ser humano media entre Dios y todos los elementos de la creación. Además, entre Dios y el hombre hay también un camino jerárquico que se puede recorrer en ambas direcciones, de manera que el hombre desciende de Dios y puede ascender hacia él. Será precisamente la búsqueda de dicho ascenso la preocupación de San Agustín, quien desea conocer a Dios y al alma¹ para explicarse todas las cosas. Según él lo que encontraría sería un principio firme sobre el cual construir nuevos conocimientos que se sustentaran según una jerarquía (una epistemología fundamentalista). Otro aspecto destacable de esta epistemología es que el acceso a la Verdad derivará exclusivamente del conocimiento de Dios, lo que deja fuera a los sentidos y todo posible error que estos pudieran introducir. Pero aun cuando los sentidos no participen del acto del conocimiento, se reconocía que la excitación sensible permite la motivación del intelecto. Sin embargo, ¿cómo

¹ *Soliloquia*, I, 7.

“Agustín. –He rogado a Dios.

Razón. –¿Qué quieres, pues, saber?

A. –Todo cuanto he pedido.

R. –Resúmelo brevemente.

A. –Deseo conocer a Dios y al alma.

R. –¿Nada más?

A. –Nada más.”

conocer a Dios? Desde San Agustín tendremos que conjugar la experiencia sensible, la memoria, la imaginación y el intelecto, para que éste último sea partícipe de las ideas que Dios dará al hombre a través de la iluminación intelectual.

Otra idea importante de la jerarquización de los seres es lo que se conocerá después como *Signatura Rerum*, es decir, que en cada cosa va impresa el signo o la marca de su origen (o en el caso de la herbolaria, la marca de sus cualidades terapéuticas), de manera que todo lo creado —y el hombre particularmente— lleva en sí la huella divina, de modo que para conocer la Verdad ha de buscarla en sí mismo y en ello será ayudado por Dios.

Para San Agustín el alma —prisionera en el cuerpo— rige al hombre a través de la voluntad, una de las tres facultades que posee (memoria, entendimiento y voluntad), y tiene por objeto del conocimiento a la Verdad. “Nos hiciste, Señor, para ti, y nuestro corazón estará inquieto mientras no descanse en ti”.²

Durante la Edad Media encontramos a San Buenaventura (1217-1274), uno de los principales pensadores franciscanos y quizá el mejor representante del agustinismo dentro de su orden. Buenaventura maneja un sistema jerárquico cuyo nivel superior es Dios y todo nivel inferior lleva a su vez el reflejo y la manifestación de sus ideas. Estas ideas ejemplares³ o ideas divinas “está[n] en nosotros como sello puesto por el mismo Dios a su obra”.⁴

Pero, a diferencia de San Agustín, Buenaventura agrega elementos propios de la doctrina aristotélica como es la distinción entre forma y materia, entre acto y potencia, substancia y accidente, considerando así también las cuatro causas (formal, eficiente, material y teleológica). Esto permite a Buenaventura establecer niveles de perfección en cada uno de los estratos de la jerarquía de los seres, posibilitando así la existencia de distintos seres incompletos dentro un mismo ser

² *Confessiones*, I, 1, 1.

³ Ejemplares o arquetípicas.

⁴ GILSON [1948]. *La filosofía de San Buenaventura*, p. 145.

completo⁵. El alma pasa entonces a comunicar a su cuerpo aquello que obtiene a través de cada componente, es decir, de lo que tiene de alma vegetativa, de alma sensitiva y de alma racional. De esta forma es que el ejercicio intelectual queda como propio del alma. Así pues, aun cuando **vemos** por los ojos, no podemos **entender** lo que vemos con los ojos ni con el cuerpo entero.⁶

A partir de lo anterior deviene natural la necesidad de una interpretación simbólica para poder lograr un conocimiento. Es decir, dada la distribución jerárquica de los entes, así como la estrecha relación entre los estratos (sin perder en ningún momento de vista que hasta el estrato ínfimo refleja en alguna medida las características del estrato supremo que es Dios), para conocer la Verdad que se haya en el nivel superior es necesario conocer a través de la semejanza. De esa manera, a partir de lo que uno es —en el estrato que le corresponde— conoce el estrato inmediato superior por analogía, pero no directamente, pues de conocerlo directamente se pertenecería a dicho nivel y no al que de hecho se pertenece. La manera de conocer lo otro a partir de uno mismo, analógicamente o por semejanza es —en realidad— simbólica, y en tanto que resulta epifánica, para lograrla se hace necesaria, desde la postura de San Buenaventura o de San Agustín, la participación de las ideas ejemplares, mismas que no poseemos de forma innata sino en la medida que Dios nos permite conocer. En otras palabras, en este contexto:

“Cualquier proceso cognoscible, más allá de cualquier explicación biológica, o análisis antropológico, tiene su fundamento en una correcta interpretación de las realidades y ello exige la luz divina: todo está ordenado así al fin de Dios.”⁷

⁵ BEUCHOT [2013]. *Hermenéutica y analogía*, p. 79.

⁶ PULIDO [2007]. “(Alma) Ámate a ti misma...”, pp. 106-107.

⁷ PULIDO [2011]. “Captar lo sensible estéticamente”, p. 77.

Enfatizando lo anterior me permitiré ahora citar a Étienne Gilson en un párrafo tomado de *La filosofía de San Buenaventura*:

“[La] inteligencia, al conocer, engendra, o como decimos en el lenguaje ordinario, "concibe" la representación de su objeto, y en esto consiste su misma esencia de naturaleza inteligente. Es fecunda y generatriz por lo que tiene de primitivo en sí misma y, podemos sin dificultad comprobarlo, en que antes de todo acto de conocimiento, sólo existen, una frente al otro, la inteligencia y su objeto, mientras que después están la inteligencia, el objeto y además el concepto de este objeto. Tratemos ahora de definir la imagen así concebida. Es esencialmente una semejanza, una especie de copia formada por la inteligencia a imitación del objeto que conoce, y que viene a constituir como su "doble". Este carácter de semejanza es tan rigurosamente inseparable del conocimiento como lo es el de su fecundidad. Todo conocimiento es, en el sentido riguroso del término, una asimilación. [...] El acto por el que una inteligencia se apodera de un objeto para aprehender su naturaleza supone que esta inteligencia se hace semejante a este objeto, reviste por un momento su forma, y por cuanto puede en cierto modo hacerse todo, puede también conocerlo todo.”⁸

Si bien en este fragmento de lo que se está hablando es de la inteligencia de Dios (y su cualidad omnisapiente) a través del Verbo, quiero destacar dos cosas: lo primero es que el conocimiento es dinámico, es un acto (fecundo) y, segundo, que en dicho acto se crea una representación, un signo. Este signo imita al objeto que conoce, por lo que no es arbitrario, tampoco es idéntico, solo es una imitación, se puede decir entonces que es alegórico según las características vistas en el primer capítulo de este trabajo.

⁸ GILSON, E. [1948]. *La filosofía de San Buenaventura*, pp. 150-151. Esta manera de describir el proceso mediante el que la inteligencia aprehende al objeto a partir de que “reviste por un momento su forma” repite casi *verbatim*, la descripción de cómo se lleva a cabo el acto de visión cuando en el interior del ojo una parte del humor vítreo adopta la forma del objeto visto. LINDBERG [1976], pp. 55, 83, 110.

Más adelante el párrafo sigue:

“Y esto que la experiencia nos permite comprobar en nosotros mismos es la imagen de lo que ocurre en Dios. [...], nuestro conocimiento no es sino una humilde participación de la fecundidad divina.”

Es decir, este acto creativo que se da en la inteligencia de Dios a través del Verbo (engendrado, en tanto que “dicho”), se da en nosotros mismos por la impronta que Dios ha dejado en toda la creación (con nosotros a mitad de la misma). Así que nuestra alma a través de su actividad intelectual genera signos alegóricos a la manera como lo hace la inteligencia divina para poder conocer, pero nuestra capacidad intelectual no participa de la grandeza divina, por lo que requiere la iluminación para entender dichos signos, y es entonces cuando epifánicamente cobran sentido los signos antes nombrados: se da en el hombre la creación de un símbolo posibilitando así su comprensión de aquello que conoce, aunque sin llegar a conocer a Dios mismo, pues el único que imita a Dios (conociéndolo) es el Verbo, que es la representación de su autoconocimiento.

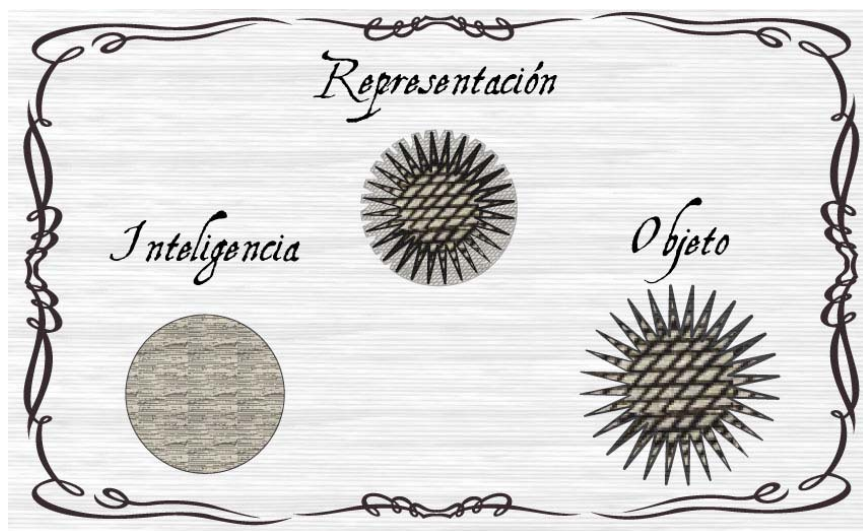


Fig. 4 Acto intelectual

La inteligencia engendra —concibe— la representación de su objeto por imitación del mismo. Solo la inteligencia divina posee la capacidad de conocerlo todo puesto que puede revestirse de todas las formas. La inteligencia del hombre es partícipe de la potencia creadora de Dios —a través de la iluminación o epifanía—, pero no es capaz de imitar todas las formas, sino que las asimila a partir de lo que ya es.

Detallando más lo anterior en términos de lo escrito por San Buenaventura, tenemos que “el conocimiento empieza por lo sensible, pasa por la imaginación y llega al intelecto donde el intelecto agente trabaja sobre el dato del intelecto pasivo, o posible, y obtiene así la especie inteligible o idea. Ésta es la razón inferior.” En ella, acorde con el análisis que estamos realizando, se habrá generado un signo de tipo alegórico. “En la razón superior se añade la iluminación divina tan agustiniana. Ésta nos hace captar, por intuición, las razones eternas, del lado de las ideas ejemplares.”⁹ Y así es como se nos presenta el símbolo dentro de la narrativa de nuestra comprensión.

Se podría objetar que en un momento dado dichos símbolos nos permitirían al menos conocer de lleno la creación de Dios (aun sin conocerlo a él), lo que sería equivalente a comprender al Verbo. Sin embargo, el símbolo vive, se da en actos, cambia constantemente, por lo que es menester reinterpretarlo. Esto no sale de tono respecto de la doctrina de Buenaventura ya que él sigue la idea agustiniana de las “*rationes seminales*” que se encuentran en la materia, constituyendo los seres corpóreos. Podemos, a través de los símbolos, comprender dichas razones seminales, que representan a las ideas ejemplares que se encuentran en Dios. Pero tanto Agustín como Buenaventura, dirán que tales razones están cambiando, actualizándose acorde con el dinamismo que Dios imprimió en su creación.¹⁰

Con Tomás de Aquino (1224–1274) este sistema prevalece. La diferencia es que mantiene unidos el intelecto agente y el intelecto paciente. Así, del conocimiento sensible se pasa de la facultad cogitativa a la imaginación o fantasía, y después al intelecto. Es decir, el Aquinate posee un realismo moderado a través del cual es posible obtener determinadas certezas aunque con limitaciones, ya que considera que la intuición es más propia de la sabiduría, por lo que necesita de la fe para alcanzar conocimientos superiores. Las certezas a las que puede acceder se

⁹ BEUCHOT [2013]. *Hermenéutica y analogía*, p. 79.

¹⁰ *Ibid.*, p. 81.

basan en lo particular y concreto, de donde surgen a través de un proceso de abstracción.

Si bien mantiene la idea de que toda la creación lleva la impronta divina, considera que el hombre es la creatura en la cual se recalca la imagen de Dios, pues el hombre es a imagen y semejanza suya, por lo que la idea del hombre como microcosmos es relevante para Tomás, ya que el hombre –por semejanza o analogía–, lleva en sí, de alguna manera, toda la creación. Razón que también confirmaría el hecho de que el intelecto humano sea partícipe de la inteligencia de Dios y funja como un creador de símbolos que permitan la asimilación del mundo o su comprensión.¹¹

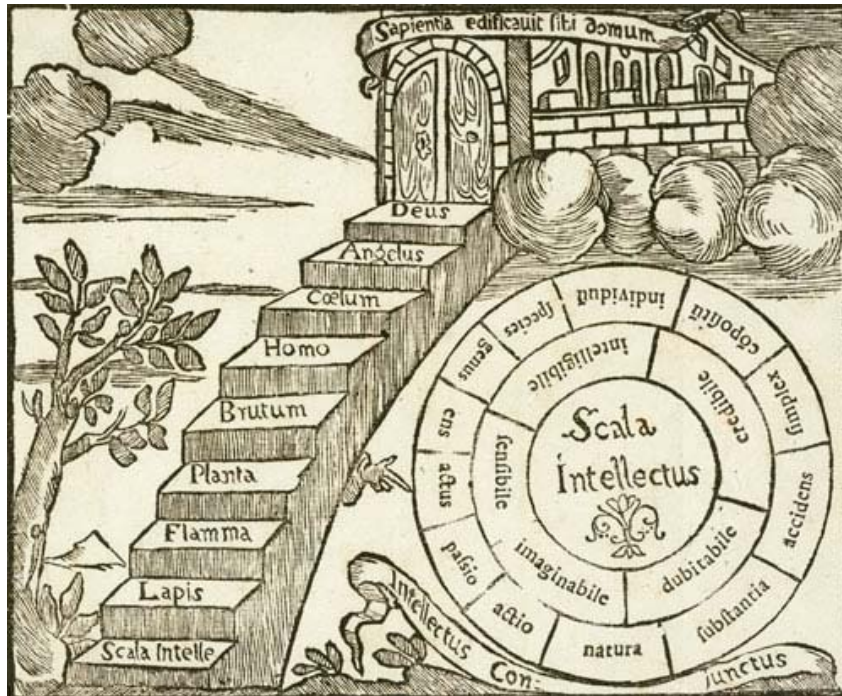


Fig. 5 Scala Intellectus

El camino de la sabiduría deviene entonces en una serie de saltos subsecuentes de ascenso y descenso en la jerarquía de los seres. La *Scala Intellectus* del

¹¹ Ibid., pp. 97-104.

filósofo Ramón Llull (1232 – 1316) muestra claramente dicha situación. La fig. 5 ilustra la obra luliana *Liber de ascensu et descensu intellectus*, en la que Ramón Llull afirmó que el uso correcto del entendimiento estriba en ascender primero hacia los niveles superiores para luego descender a los inferiores. Así el hombre deberá conocer los ocho niveles (asociados a nueve sujetos) de forma ascendente y descendente como finalidad de su existencia.

Ascensu et descensu o el sentido de la vida

“La divinidad no transmite cosas concretas, sino un modo de comprensión y un lenguaje, quedando de esta manera revelación y hermenéutica ligadas para siempre.”

Amador Vega, *Ramón Llull y el secreto de la vida*

La escalera desciende desde Dios hacia los ángeles y toca los niveles donde aparecen el cielo, lo humano, los animales, plantas, elementos y minerales. Dichos peldaños se corresponden con los nueve sujetos o categorías lulianas aunque no de manera biunívoca. Los nueve sujetos son B) Dios, C) los ángeles, D) cielo, E) hombre, F) la imaginación, G) lo sensitivo, H) lo vegetativo, I) elementativo e K) instrumental. Donde la imaginación y lo sensitivo serían las

categorías generales en las que cada una de las bestias habría de colocarse según características más particulares. Esto porque lo sensitivo es propio de la carne viva y además Llull considera que todas las bestias poseen imaginación.

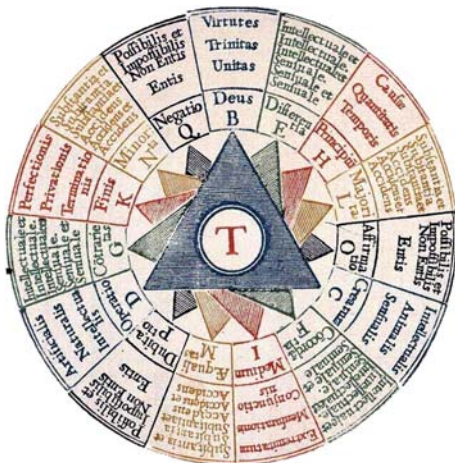


Fig. 6 Principios relacionales

“La tabla sirve para generar cuestiones; en el caso de la primera cámara, serviría para enunciar la siguiente: “¿es la bondad tan grande como eterna?” Como indica Eusebi Colomer, la tabla se convierte así en un “inmenso cuestionario, cuyas 1680 cuestiones llevan ya implícitas sus soluciones”. [...], con lo que se incide de nuevo en la gran ambición del *Ars* luliano: ser un método de conocimiento apto para cualquier ciencia, ya sea general o particular.” Josep A. Rubio en VALLET [2004]. “Ramón Llull”, p. 226

“Viendo el hombre que el león tiene industria en el cazar, conoce que el león tiene imaginación, sin la cual no podría tener industria, y esta imaginación o el imaginar está inserta en el sentir; y sobre los de la imaginación no tiene el león, ni otro bruto, actos algunos, intrínsecos ni extrínsecos”.¹²

Llull toma al león por considerarlo “el más noble de todos los brutos” y lo analiza con el convencimiento de que “el conocimiento que de él se puede alcanzar, se podrá tener de todos los demás animales”. Por tal motivo los animales corresponden al sujeto (o nivel) de lo sensitivo en tanto que carne viva y, dependiendo de sus habilidades (su buena industria en la caza, el movimiento, etc.) se establece su pertenencia al sujeto de la imaginación. Pero no tiene acto alguno por encima del imaginar, pues si lo tuviera sería hombre. El hombre tiene actos de todos los niveles previos, mas no del cielo.¹³ En general el *Ars luliano* parte de que todo lo que existe tiene lugar en alguna de las categorías antes mencionadas y que nada puede hallarse fuera de ellas.

“Divídese este libro en diez distinciones: en la primera se trata de las Escalas del Entendimiento, en la segunda de la Piedra, en la tercera de la Llama, en la cuarta de la Planta, en la quinta del Bruto, en la sexta del Hombre, en la séptima del Cielo, en la octava del Ángel, en la nona de Dios, y en la décima y última, de las Cuestiones que se tratan; y porque en estas diez distinciones se encierra cuanto tiene ser.”¹⁴

De manera que plantea establecer un sistema que pueda abarcarlo todo, ser universal. De esa manera lograría condensar, en una serie de principios básicos y sus respectivas combinaciones, la totalidad del conocimiento que pueda abarcar el

¹² LLULL [1753]. *Libro del ascenso y descenso del entendimiento*, pp. 77-78.

¹³ Por tal razón en el Libro del ascenso, Llull inicia la segunda distinción con la piedra en lo instrumental (mineral), pasa a la tercera con la llama en lo elementativo, sigue a las plantas en lo vegetativo y tras pasar a la quinta con los animales, describe tanto las características sensitivas como imaginativas, para seguir luego con el hombre en la sexta distinción.

¹⁴ LLULL [1753]. *Libro del ascenso y descenso del entendimiento*, p. 2.

entendimiento humano. Tal serie de principios se basa en las conocidas ruedas lulianas que empleando las nueve letras B, C, D, E, F, G, H, I, K permiten la combinación de los sujetos, con una serie de reglas o cuestiones, vicios, virtudes, nueve principios y las dignidades divinas.

En lo particular el *Liber de ascensu et descensu intellectus* es un proyecto menos ambicioso en el que plantea un uso normativo del entendimiento en solo tres escalas. La primera con los nueve sujetos, la segunda con doce categorías aristotélicas (que se usarían “para desentrañar los secretos de las cosas”¹⁵), así como cinco grados: inteligible, sensible, imaginable, dubitable y creíble.

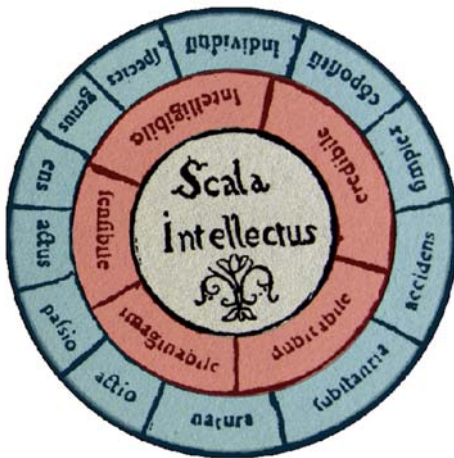


Fig. 7 Categorías y grados

En la zona exterior las doce categorías: acto, pasión, acción, naturaleza, accidente, sustancia, simplicidad, composición, individuación, especie, género y ente. En la rueda siguiente los cinco grados: inteligible, sensible, imaginable, dubitable y creíble.

Este sistema le permite emplear las tres facultades del alma agustiniana: memoria, entendimiento y voluntad. A través del acto de ascenso y descenso se va dando el acto creativo del conocimiento y entra en juego la memoria para conservar las especies conocidas a lo largo del recorrido de los distintos estratos.

Así es como el hombre puede guardar para sí mismo una impresión de todo cuanto ha visto y asimilado a su entendimiento para luego, finalmente, tener la posibilidad de contemplar la magnanimidad de la obra de

Dios. Tal es pues, de cierta forma, el sentido de la vida en Llull: entender y memorar para contemplar y amar a Dios.

El uso del Ars, sin embargo, no es mecánico, sino simbólico. Llull dirá que para adquirir el arte y lograr el entendimiento a través de él, se requiere de cuatro grados de significación, asociados a su vez con cuatro elementos del

¹⁵ BÁEZ [2005]. *Mnemosine novohispánica*, p. 49.

conocimiento (sentidos corporales, imaginación, virtudes del alma y los sentidos espirituales); en el trayecto el sujeto usará distintos niveles del discurso, entablado una suerte de conversación con Dios, consigo mismo, con los otros y una conversación mezcla de las tres previas, de la cual es partícipe pero se da entre los elementos de la naturaleza¹⁶. Naturalmente para formar parte de esto la conversación se da en el ámbito de la experiencia simbólica.

Podemos verlo una vez que, al mezclar los principios básicos que componen el sistema luliano, los resultados requieren de cierta interpretación. Para que dicha interpretación enriquezca efectivamente el conocimiento es menester desplazar los significados de dichos principios. De tal manera el lector no puede ir solo por la literalidad sino que deberá perderse a través del lenguaje y sus significados hasta encontrar uno nuevo. Es decir, deberá encontrarse (crear) el aspecto simbólico de aquello que estudia y reinterpretarlo, atendiendo a sus significados previos, esto es, sin faltar a un criterio de pertinencia. Hecho así, el lector habrá de dar con "un nuevo significado, o múltiples significados, de la combinación de una misma y única realidad sensible. Ésta es la razón por la que la combinatoria luliana puede ser entendida como una «lógica de la conversión», pues convertir quiere decir en Llull girar la mirada hacia otro lugar, desplazándose hacia él y perdiendo el lugar ocupado hasta entonces".¹⁷ O bien, podríamos decir, cambiado su punto de perspectiva.

A través del símbolo

Nicolás de Cusa (1401 – 1464) presenta en *De docta ignorantia* una escalera, por seguir con la figura previa, de solo tres peldaños¹⁸, a través de la cual comprender a Dios (incomprensiblemente) partiendo del conocimiento del

¹⁶ VEGA [2002]. *Ramon Llull y el secreto de la vida*, pp. 82-85.

¹⁷ *Ibid.*, p. 85.

¹⁸ Para el Cusano el hecho de que sean solo tres enfatiza el papel principal que jugará la Trinidad en toda su cosmología. Ver *De docta*, Libro II, Cap. VII.

mundo, gracias a la geometría, y agregando en cada estrato un salto por medio del símbolo.

"Todos nuestros más sabios y santos doctores están de acuerdo en que las cosas visibles auténticamente son imagen de las invisibles y que el creador puede, de tal manera, ser visto cognosciblemente por las creaturas como si se lo viera en un espejo y en un enigma. Ahora bien, esto de que lo espiritual –de por sí inalcanzable para nosotros– sea investigado simbólicamente, tiene su raíz en aquellas cosas que antes han sido dichas, porque todo tiene entre sí recíprocamente una cierta proporción que, sin embargo, para nosotros es oculta y es incomprendible..."¹⁹

Particularmente de Cusa habla del uso de los signos matemáticos para esta tarea, porque nos permiten alejarnos de lo mundano e impreciso para, por analogía, acercarnos más a los niveles de comprensión superiores. Dirá que "...todas las cosas sensibles están en una cierta continua inestabilidad a causa de la posibilidad material que abunda en ellas. Ahora bien, las que son más abstractas que las sensibles, como son las mismas especulaciones matemáticas donde se tiene una consideración acerca de las cosas [...], las vemos muy firmes y muy ciertas para nosotros."²⁰

La inestabilidad de lo sensible a la cual refiere, no es solo aquella que podemos percibir a través de los sentidos, sino una consecuencia del dinamismo propio de la creación de Dios²¹. Los signos matemáticos no sufren los cambios a los que se ve sometida la naturaleza, por lo que aquello que se identifica como verdad en matemáticas, no deja de serlo por "evolución" propia. Poseen entonces una

¹⁹ DE CUSA [2004]. *Acerca de la docta ignorancia*, Libro I, p. 67.

²⁰ Ídem.

²¹ Ver *supra*, nota 10, p. 24.

“incorruptible certeza”, que los hace idóneos como vía de acceso simbólico hacia lo divino.²²

Así pues en el primer nivel tenemos a la geometría, como ese conjunto de signos matemáticos que resultan de abstraer determinadas características del mundo que nos rodea. Una vez conocidas las características de los entes geométricos y sus relaciones, nos sería posible dar un salto en el intelecto que nos lleve al segundo nivel.

"los contenidos matemáticos son finitos –y además no pueden ser imaginados de otro modo–, si queremos usar de los finitos como ejemplo para ascender a lo máximo en cuanto tal, primeramente es necesario considerar las figuras matemáticas finitas con sus cualidades y razones; luego transferir en correspondencia las mismas razones a tales figuras infinitas; después de esto, en tercer lugar, ubicar en otro plano aún más elevado –el de lo infinito simple totalmente desvinculado también de toda figura– estas razones de las figuras infinitas"²³

Es claro entonces que "es necesario saltar por encima de la simple similitud"²⁴, ya que a pesar de que un nivel y otro son semejantes, se requiere un gran salto en la comprensión (salto simbólico) para poder dar sentido a los siguientes niveles²⁵.

²² DE CUSA [2004]. *Acerca de la docta ignorancia*, Libro I, p. 69.

²³ *Ibid.*, p. 71. Ver Fig. 8.

²⁴ *Ídem.*

²⁵ Si bien las características que enunciará el Cusano respecto a las figuras infinitas pueden entenderse fácilmente a la luz de la geometría proyectiva, es importante destacar que ésta no se hallaba desarrollada todavía y que la representación visual del espacio a través de la óptica geométrica (entendida usualmente como perspectiva en la pintura) se encontraba estableciendo su lugar como disciplina *científica*.

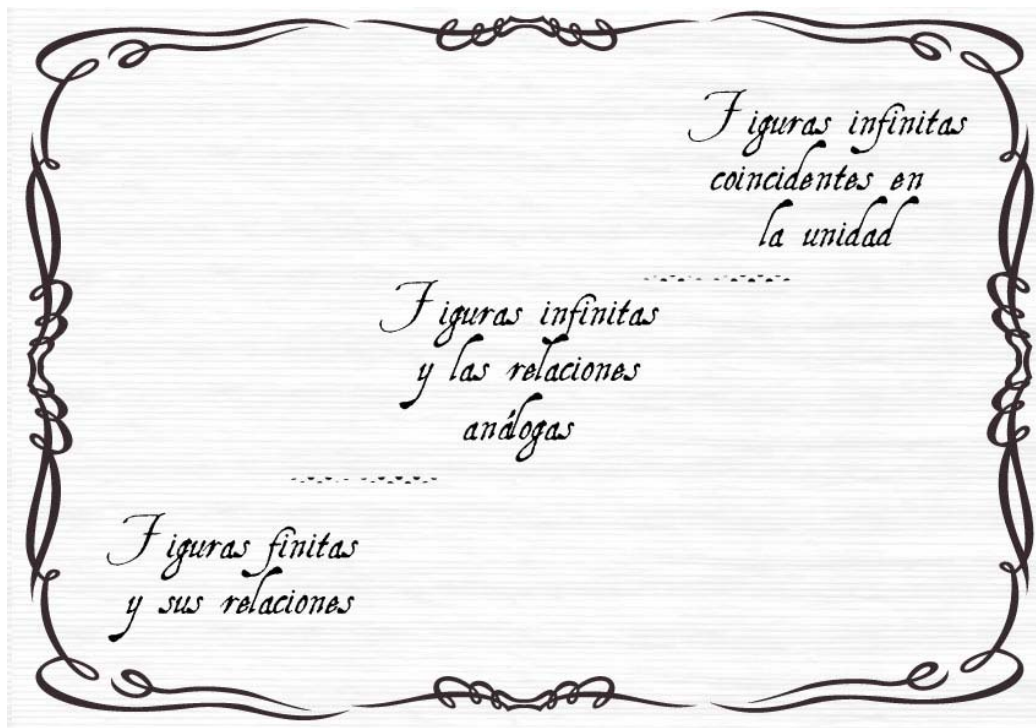


Fig. 8 Desarrollo trinitario de la docta ignorancia

El procedimiento que emplea el Cusano para demostrar las características propias del máximo absoluto (que es Dios) parte de que los signos matemáticos, en tanto que abstractos e inalterables, poseen determinado nivel de certeza. Así pues es factible conocer los elementos geométricos y sus relaciones, es decir las distintas figuras geométricas (de las cuales destacan por sus características la línea recta, el triángulo y la circunferencia) con sus respectivas cualidades. La geometría así conocida nos provee de cierto nivel de certeza, aunque son elementos propios del intelecto que nada nos dirán del mundo puesto que “la medida y lo que es medido en cuanta manera fueren iguales siempre permanecerán diferentes”, según indica de Cusa en el tercer capítulo del Libro I sobre la docta ignorancia. Sin embargo la geometría forma parte del universo y por lo tanto de la pluralidad. Como no podríamos comprender la equivalencia entre los opuestos (pluralidad y unidad) por escapar a los alcances de nuestro intelecto, se hace necesario un paso intermedio o de conexión, como lo maneja Nicolás, paso que se corresponde con el Espíritu Santo. Una vez comprendidas las cualidades y relaciones dentro de la pluralidad, las tomaremos como propias de las figuras infinitas, que no podemos conocer a través de los sentidos, pero comprendemos por analogía. Así, entender cómo se desenvuelven las formas infinitas es propio de una interpretación simbólica. En el último paso abandonamos las cualidades y razones, así como toda pluralidad. Así, todas las formas son una misma, la línea infinita es el triángulo infinito, la circunferencia y la esfera infinita, es el máximo donde todo coincide. Es a su vez el mínimo que está en todo. Es la Unidad coincidente y comprenderla incomprensiblemente es la máxima aspiración que podemos tener, puesto que “lo absolutamente máximo es absolutamente en acto todo lo que puede ser sin oposición alguna, de tal manera que en lo máximo coincida lo mínimo; entonces está sobre toda afirmación y de la misma manera también sobre toda negación. Y todo aquello que se concibe que no es, no es más que no es que es [...]. Empero, esto trasciende todo nuestro intelecto que no puede combinar en su principio los contradictorios por vía de la razón, porque deambulamos a través de aquellas cosas que nos son manifiestas por naturaleza”, según nos insistirá de Cusa recién iniciado el Libro I, en el capítulo cuarto.

Destaquemos que al momento de trasladar las razones y cualidades de las figuras matemáticas finitas a las infinitas, de Cusa es consciente de un detalle que cobrará relevancia con las ilustraciones brunianas²⁶, tal es que "con esta posición, que es imposible en lo cuantificable, puedes ayudarte remontándote a lo no cuantificable"²⁷, es decir, que uno puede utilizar como herramientas (como vía para subir de un nivel a otro de manera simbólica) determinadas suposiciones que se pueden considerar falsas en tanto que son imposibles en lo cuantificable, en donde se da el número y la pluralidad (esto es en el Universo o máximo contrato) y a través de ellas remontarse a lo no cuantificable (el máximo absoluto que es la unidad) donde serán posibles dada la potencia absoluta²⁸ del máximo.

Otro aspecto en el que compararemos a Bruno y al Cusano es en relación al universo infinito. Giordano defenderá un espacio infinito en acto, en tanto que es la consecuencia necesaria de la infinita potencia divina; en cambio, de Cusa se restringe a hablar de una creación ilimitada, pero no infinita en las condiciones de Dios. Si bien Dios podría haber generado un universo infinito por su absoluta potencia, la materia en tanto que derivada del máximo (contracta) carece de dicha posibilidad (atendiendo a sus características) y no tiene sino oportunidad de extenderse de forma finita²⁹. Por eso dice de Cusa que el universo actual será finito, aun cuando el máximo contrato (que se puede igualmente entender como el universo creado) es –a imagen y semejanza del máximo absoluto– infinito. A salvedad de que el máximo absoluto será infinito negativamente mientras el máximo contrato lo es privativamente. Esto significa que el máximo absoluto no puede llegar a ser limitado y el máximo contrato, a pesar de sí poder serlo, no tiene un límite, ya que no es dable en acto algo mayor que él que lo limite.³⁰

²⁶ Mismas que analizaremos, partiendo de este enfoque, en el siguiente capítulo.

²⁷ DE CUSA [2004]. *Acerca de la docta ignorancia*, Libro I, p. 77

²⁸ Sobre las características de lo máximo absoluto, ver *Ibid.*, Cap. V y subsiguientes.

²⁹ DE CUSA [2004]. *Acerca de la docta ignorancia*, Libro II, Cap. VIII, p. 69

³⁰ *Ibid.*, Libro II, Cap. II, p. 27

Volviendo a la escalera, el Cusano reconoce que la necesidad de este subir por pasos y de forma simbólica, es necesario debido a las limitaciones propias de nuestra condición corpórea. Nosotros no podemos ver las cosas tal como son porque estamos limitados a ver desde un solo punto de perspectiva. Desde nuestra posición vemos solo una de las tantas caras posibles de la realidad. Solo Dios puede ver todo como es, sin ceñirse a un solo punto desde el cual mirar. Sin embargo, si nosotros somos conscientes de cómo funciona dicha limitación, seremos también conscientes de cómo sortearla para *ver* más allá de lo que nuestros ojos nos permiten. Así, si entendemos el funcionamiento de la visión desde un punto de perspectiva podemos saber cómo veremos la realidad desde el punto que nos plazca, aunque se trate de un punto cada vez.

3. El dominio de la perspectiva.

Heredero del escolasticismo medieval, cuyos seguidores se planteaban el problema de nuestra capacidad para conocer la realidad última, para el cardenal de Cusa era evidente que no había manera de entender lo creado por Dios de la misma manera, con la misma profundidad, que como lo entendía el Creador. La verdad acerca del mundo no nos era accesible. Pero aun así, esa verdad última de alguna manera moldeaba, medía, nuestra realidad. La *Biblia* lo dice, y en los siglos XV y XVI era repetido una y otra vez, que "Tú todo lo dispusiste con medida, número, y peso" (*Libro de la Sabiduría* 11,20). Pero la pregunta inmediata volvía a ser, ¿qué tanto alcanzaba el ser humano a comprender los más profundos arcanos, siendo que su fuente de información era la experiencia del mundo, la que se obtenía a través de los sentidos? Y aquí era donde había que tomar en cuenta la capacidad interpretativa de la mente humana, y que lo que ella ofrecía era el producto de la perspectiva que primero nuestros ojos, y luego la mente, recogía. Y ésta sería la profunda intuición que nos había legado Protágoras al señalar que el hombre es 'la medida de las cosas'. La mente, al procesar lo que el mundo sensorial pone a su disposición, dota de número, medida y peso a los objetos o conceptos que no ha creado, pues si no fuera así –si lo que expresara fuera producto de sí misma, *ex nihilo*– estaría sustituyendo invenciones arbitrarias por lo que debería ser el conocimiento o aprehensión del mundo. A lo que esto apunta es a que existe una unidad que subyace a lo que constituye el mundo, unidad que de alguna manera permite 'iluminar' y agrupar a los entes que constituyen el mundo para que nuestros sentidos los perciban y nuestra mente los asimile como parte de nuestro conocimiento del mundo.

Lo anterior significa que lo percibido por los sentidos ya ha sido previamente 'iluminado' por el *logos*, invitando a que el entendimiento transcurra como una construcción cuyo plan se ha puesto a nuestra disposición. Por ello Alberti, al explicar cómo se lleva a cabo la construcción en perspectiva de un piso cuadrado recurre al cuerpo humano –retomando literalmente a Protágoras–

para usar sus medidas como mediadoras entre lo que observa su ojo desde su punto de vista y la elaboración geométrica concreta de su representación. De manera similar es como de Cusa concibe el entendimiento humano, como un proceso que utiliza un instrumento mediador entre la mente y cómo ésta lo representa. Para hacerlo, la mente debe recurrir a los instrumentos adecuados, que respondan a las peculiaridades de lo que será 'medido'. Y esto que será puesto en proporción, es decir, que será medido, en ocasiones posee una realidad externa a nuestras mentes, y en ocasiones no tanto. Esto se desprende de su no concordancia con la idea platónica de que las 'formas' poseen una realidad independiente, sea el caso de una casa o de un ente matemático.

Al respecto de Cusa señala, en *De las lentes del intelecto*¹, que Platón, al igual que todos aquellos en busca de la verdad, se equivoca al suponer que un círculo debe ser considerado tal como es nombrado o definido –en tanto que es descrito o concebido mentalmente– pues lo cierto es que no hay seguridad de ello puesto que, según Platón, la naturaleza o *quid* del círculo solo puede ser aprehendida por el intelecto. Para el Cusano los entes matemáticos, los productos por excelencia del intelecto según Platón, están más presentes en la mente tal y como ésta los concibe, que fuera de ella. Las matemáticas son, más que nada, el producto de un despliegue o expresión de la mente.

Sin embargo, a diferencia de Platón, quien no objeta cosificar la idea de casa y asignarle una realidad independiente –a la idea– de la casa en el mundo material, para Nicolás de Cusa se aprehenden las cosas solo en la medida en la que podemos crearlas, es decir, las formas, al igual que las nociones o ideas matemáticas, son solo creaciones del intelecto humano.

Que Nicolás de Cusa retorne una y otra vez a referirse a las matemáticas como referente en la búsqueda de la verdad no debe sorprender pues es a las disciplinas matemáticas, en particular a la geometría, a las que –como notamos en

¹ Nicholas of Cusa, *De Beryllo, On [Intellectual] Eyeglasses*, p. 62.

la sección previa– otorga una certeza epistémica superior a la de cualquier otro ámbito propio del conocimiento humano. “Nada posee mayor certidumbre que nuestras matemáticas”², afirmó en 1460, elaborando sobre lo afirmado años antes en *De las conjeturas* (1442), acerca de la certeza del conocimiento matemático.³ Pero esta certeza, que hace de las matemáticas poseedoras de un status epistémico superior al de otras disciplinas, no se expresa en un sentido ontológico o metafísico como sería el caso en el sistema platónico. Esta certeza es excepcional, pero solo para nosotros en tanto que estamos tratando con entes racionales que han sido creados por nuestra propia mente. Y resulta más sencillo alcanzar la certeza epistémica acerca de lo que ha sido generado por nuestro intelecto que lo que tiene un origen oscuro. Nada puede ser más cierto que las verdades matemáticas dada nuestra manera de conocer.

No sorprende que el Cusano haya elegido a las matemáticas al momento de buscar un símil de representación que hiciera justicia a la manera de proceder de la mente para aprehender el mundo. La relativa transparencia de la representación geométrica del mundo se sustenta en la forma elegida de representación. Recurrir a rectas con las inclinaciones relativas apropiadas para identificar lo que uno sabe que es un piso cuadrículado (que es el problema que León Battista Alberti plantea en su *Della Pittura* en 1435⁴), pone en juego algunos de los elementos que hay que considerar si buscamos entender qué tanto se omite de la realidad al momento de proceder con la llamada *costruzione leggitima* de Alberti para representar una escena tridimensional –como lo es el espacio que contempla el ojo– sobre una superficie, ya sea un lienzo, un muro o una pieza de orfebrería.

Hablar aquí de Alberti no es gratuito ni resulta sobrado, pues se tiene a Alberti como *uomo universale* y es muy probable que él y el cardenal de Cusa se hayan

²*Dialogus de possest*, n. 44, pp. 1-2.

³Los títulos a los que se hace referencia pueden ser consultados en [Cusanus-Portal](#): es una página web que cuenta con una versión digitalizada de la *Opera Omnia Cusana* –Edición crítica de los textos latinos de Nicolás de Cusa, editados por la Academia de Ciencias de Heidelberg– con sus traducciones al alemán y al inglés, un léxico especializado y una bibliografía internacional sobre el Cusano.

⁴ ALBERTI, *De pictura*, (1435), *De la pintura* [1995].

conocido en algunas de sus varias estancias temporales en Padua, Florencia, Ferrara o en Roma.⁵ Aun de no conocerse directamente, es un hecho que ambos conocieron y fueron propietarios de obras uno del otro: de Cusa poseía una copia del *Elementa picturae* de Alberti y éste conoció textos matemáticos del Cusano, como se hace patente al leer el *De lunarum quadratura*,⁶ inspirado en una obra similar del cardenal, la titulada *Dialogus de circuli quadratura*.

Los intereses comunes de ambos propiciaron que entraran en contacto con Paolo Toscanelli (1397 – 1482), doctor en medicina y uno de los más brillantes matemáticos y cosmógrafos de la época, quien a su vez tuvo contacto con Filippo Brunelleschi, constructor de la cúpula de la catedral de Florencia y para muchos el primero en establecer las bases geométricas para la representación en perspectiva de una escena tridimensional. Hoy día se le tiene como autor de un manuscrito titulado *Della prospettiva*, que es una especie de sumario de los elementos clave de la óptica medieval. Es así como la historia nos muestra los lazos que unen a varios personajes que se interesaron por el problema de la representación mimética de la realidad, unos en el ámbito de la pintura, otro en la cosmografía y en la geografía⁷, y el último, el Cusano, en cuestiones cosmológicas, pero todos ellos con visiones novedosas, muy semejantes o complementarias, respecto de lo que significaba aprehender o conocer el mundo a través de lo que éste ofrecía a los sentidos y mediante los instrumentos conferidos a la mente por el Creador.

La idea que está detrás de esta representación mimética de la realidad es la noción de representación en perspectiva, cuyos orígenes nos remiten a la

⁵ Joan Gadol menciona que la casa de Nicolás de Cusa en Roma era sitio de reunión de intelectuales y en particular de eminentes matemáticos, entre ellos Peurbach, Regiomontano y Paolo Toscanelli. Alberti tenía lazos de amistad con el primero, y al último tanto de Cusa como Alberti le dedicaron obras, Alberti las *Intercoenales* (1429) y de Cusa el *De transmutationibus geometricis* y *De arithmetis complementis*, ambas de 1450. Ver GADOL [1969]. *Leon Battista Alberti...*, pp. 196-197.

⁶ ALBERTI [2010]. *The Mathematical Works of Leon Battista Alberti*, pp. 203-208.

⁷ Hay quienes consideran que la intervención de Toscanelli fue algo determinante en el descubrimiento de América, al haberle proporcionado a Cristóbal Colón un mapa con dimensiones asignadas a los continentes y a la Tierra que hacían factible alcanzar las Indias viajando en dirección oeste a través del mar por rutas aún por determinar. Ver BURKE [1995]. *The Day The World Changed*, pp. 84-88.

estructuración de un método geométrico, y su sustento en el modelo óptico-geométrico de la percepción de las apariencias presentado en la *Óptica* de Euclides. El desarrollo de la teoría de la representación en perspectiva en su etapa *Quattrocentesca* es muy complejo, y la bibliografía al respecto cuenta con una amplia diversidad de títulos,⁸ pero para los intereses de esta investigación basta con presentar los elementos básicos de la representación en perspectiva de un piso cuadrulado, y a partir de ésta señalar las nuevas interpretaciones a las que dio lugar en términos de nuestra percepción sensorial del mundo externo y las formas en que eran procesadas por nuestra mente, según se les pudo interpretar en los siglos XV y XVI.

Para finales del siglo XIV el mundo académico poseía las bases teóricas, tomadas de la filosofía natural y de la geometría, para establecer modelos de representación sobre una superficie que provocaran la ilusión de tridimensionalidad propia de un objeto con volumen situado ante la vista. El primero en vislumbrar este potencial pudo haber sido Biaggio Pelacani, pero quien por primera vez ofreció una muestra de haber logrado producir la sensación de volumen con una imagen bidimensional fue Brunelleschi. Poco más tarde, y posiblemente siguiendo la misma técnica de éste, Alberti escribió el tratado *De pictura* (1435) presentando este método de manera un tanto velada, sin diagramas que aclararan lo expresado en el texto en cuanto al uso de los trazos geométricos. Finalmente, en la segunda mitad del siglo XV, Piero della Francesca escribe un manual dirigido a los practicantes de la pintura para generar, paso a paso, los trazos básicos de diferentes figuras ‘escorzadas’, es decir, deformadas sobre la superficie pictórica para que, ante la vista, lucieran como si fueran objetos tridimensionales. El tratado de della Francesca, el *De prospectiva pingendi*⁹, no se publicó ni en vida de su autor ni en los siguientes tres siglos, aun cuando su

⁸ Textos clásicos o muy recomendables sobre el surgimiento y el desarrollo de la perspectiva en el Renacimiento son los escritos por PANOFKY (1927) [2010], DAMISH [1995], KEMP [1992], ELKINS [1996], EDGERTON [1975] y J. V. FIELD [2005].

⁹ ‘De la perspectiva para la pintura’, sería una traducción literal de este título. Fue escrito entre 1472 y 1475.

contenido fue más o menos conocido por muchos practicantes de las artes visuales.

El añadir *pingendi* –pintura– al título exhibe que para cuando lo escribe Piero ya es necesario calificar a la palabra *prospectiva* para fijar el referente. Hasta fines del siglo XIV el término latino *perspectiva* servía para designar la ciencia de la visión en su conjunto, cubriendo temas que hoy agruparíamos como pertenecientes a la psicología de la visión, la anatomía del ojo y, más que nada, a la filosofía natural – naturaleza de la luz y del proceso de visión– y las matemáticas. La perspectiva, en tanto que incluía el uso de la geometría, era considerada una ciencia, parte de las llamadas ‘ciencias mixtas’. Una vez que las matemáticas cobraron mayor importancia en los inicios del Renacimiento se hizo necesario establecer una distinción entre los focos de estudio vinculados con ella, y de ahí vino el que a los estudios de la visión natural’ se les acomodara bajo el nombre de *perspectiva communis* y a lo que abarcaba las nuevas prácticas geométricas se le conociera como *perspectiva artificialis*. El uso de estos términos evolucionó, y con la creciente participación de los vocablos vernáculos *perspectiva*, *prospectiva*, *prospettiva*, etc., pronto la terminología docta utilizada en estos campos del quehacer intelectual y práctico adquirió, según se le vea, un alto grado de sofisticación o de ambigüedad.¹⁰

***Perspectiva artificialis*: Una herencia**

Piero utiliza un estilo similar al usado por Euclides en sus *Elementos* de definiciones y postulados mínimos necesarios para construir el conocimiento geométrico. Sin embargo, ya que el *De Prospectiva* está clara y explícitamente dirigido a los practicantes de las artes del diseño, entre ellas la pintura, al inicio del libro Piero advierte a sus lectores que su texto no se ocupa solo de la geometría

¹⁰ FIELD [2005]. *Piero della Francesca: A Mathematician’s Art*, p. 129.

como tal, por lo que debe adoptar una serie de significados alternativos para varios conceptos:

“Un punto es aquello que no tiene partes,¹¹ y en consecuencia los geómetras dicen que es [solo] imaginado (*imaginativo*); la línea, dicen ellos, posee longitud sin anchura.¹²

Y porque estos no son vistos excepto a través del intelecto y he manifestado que me voy a ocupar de la perspectiva mediante demostraciones que deberán ser asimiladas a través de los ojos, por ello es necesario presentar una definición diferente. Por ello digo que el punto es algo tan pequeño como aun le sea posible al ojo percibirlo: la línea es extensión de un punto a otro, su anchura siendo de la misma naturaleza que la del punto. Una superficie es anchura y longitud encerrada por líneas. Las superficies son de muchos tipos (*ragioni*), tales como triángulos, cuadrángulos, tetrágonos, pentágonos, hexágonos, octágonos....”¹³

Algo similar a estas definiciones aparece en las primeras líneas del *De pictura* de Alberti donde punto y línea son conceptos que define en función del trabajo del pintor, pero al mismo tiempo contrastándolo con la abstracción con la que platónicamente se manejaba en la tradición euclideana. Al leer la versión latina del *De prospectiva pingendi* se percibe que esto no es casual, que la cuestión del papel de la mente en la generación de imágenes o la elaboración de significados es algo que pesa en la tarea del teórico de la nueva¹⁴ disciplina:

¹¹ Primera definición de Euclides en el Libro I de los *Elementos*.

¹² *Ibid.*, segunda definición.

¹³ Piero della Francesca [1984]. *De prospectiva pingendi*, p. 65-66.

¹⁴ No porque la actividad sea nueva en sí, sino porque queda inmersa en una teoría que incluye elementos matemáticos que antes no formaban parte de esta disciplina.

“Un punto es aquello que no tiene partes y por ello se le entiende a través de la imaginación. Una línea es longitud sin anchura y posee la misma propiedad que el punto cuando la percibimos con la mente.”¹⁵

La omisión de la palabra *geómetras*, el uso de vocablos que resaltan la deuda con la cultura griega –como usar *tetrágono* en lugar de *cuadrángulo*– además de otros cambios que en secciones posteriores le daban más formalidad a algunas demostraciones nos sugieren que Piero, al propiciar que su texto se presentara también en latín, buscaba insertar su obra en la tradición erudita, la de quienes se reclaman herederos de las virtudes intelectuales que cobraban nuevo prestigio y que en particular se planteaban establecer rutas para alcanzar la certeza del conocimiento, aspirando a conocer más sobre aquello que trascendía el mundo de las apariencias. Y por su propio tema de estudio, la perspectiva se convertía en el siglo XV en uno de los espacios donde la gesta epistémica acerca de la posibilidad de la certeza en el conocimiento adquirido, y del que trasciende nuestros sentidos encontraba un campo de batalla natural.

Y se hizo la luz: orígenes y la metodología

Según lo dice en *De luce*,¹⁶ un pequeño, pero no por ello menos influyente texto en el pensamiento medieval, la luz –*lux*– para Roberto Grosseteste (1175 – 1253) era la primera forma de la Creación, el vínculo entre lo material y lo inmaterial. En su propagación se da la concreción de la idea de recta en geometría, y su comportamiento es el modelo de transmisión de la causa. La luz es pues el objeto de estudio primario de la óptica –*perspectiva* en latín–, sus aspectos matemáticos junto a nuestra forma de percepción e interpretación de lo percibido dieron la pauta para generar un método para la representación

¹⁵ Piero della Francesca. *De prospectiva pingendi*, British Library, Add. MS 10366, p. 1, verso II, pp. 6-7.

¹⁶Grosseteste, Robert. "De luce seu de inchoatione formarum." L. Baur (ed.), *Die Philosophischen Werke des Robert Grosseteste*, 1912, pp. 51-59.

naturalista, sobre una superficie a la que podríamos llamar el ‘plano pictórico’, de las escenas de la vida real.

Según Grosseteste, un punto de luz insertado por Dios en un punto adimensional dio lugar a un proceso instantáneo de expansión de la luz en todas direcciones, arrastrando consigo la materia, misma que conforme se alejaba de su origen sufría un proceso de rarefacción. Cuando éste llegó a su máximo el proceso de radiación se detuvo y en ese sitio conformó la esfera más alejada de la Tierra, la esfera de las estrellas fijas. A continuación la luz invirtió su proceso, como reflejada en la última esfera, condensando la materia dejada a su paso previamente y dando lugar a la formación de las esferas interiores y a los diferentes planetas y, una vez generada la de la Luna, en el espacio restante, el que englobaba a la Tierra, se formaron las esferas del fuego, el aire, el agua y la tierra. Tan impactante era esta descripción de la creación del universo que Miguel Ángel, un artista con fuertes ligas con la tradición intelectual, la representó en un fresco sobre la Capilla Sixtina, el descrito como ‘La Creación del Sol y de la Luna’.

Lo que hay que destacar es que la luz es la fuerza activa el universo, la que lo une y establece la jerarquía de lo que en él existe. Así, el Sol predomina sobre la Tierra, más material ésta y por ende menos activa que el Sol. Inmerso en el platonismo, su filosofía natural está bajo la influencia de la teoría de las emanaciones de Plotino¹⁷ y sustenta la creencia de que el comportamiento de la luz refleja la estructura matemática del universo y de sus procesos, posibilitando así el tener algún anclaje en cuanto a aprehender las formas de funcionamiento del cosmos. Desde este momento, mediados del siglo XII, y hasta el Renacimiento, la estructura matemática a la que debía sujetarse la naturaleza y lo creado fue un elemento siempre presente, y para 1390, cuando Biagio Pelacani escribe el *Quaestiones super perspectivam*¹⁸, la certeza epistémica de la

¹⁷ “Todo lo que existe produce una semejanza de sí mismo, misma que dirige hacia sus alrededores”. Así lo cita Lindberg en la Introducción a *Multiplication of Species*, en *Roger Bacon’s Philosophy of Nature*, xxxviii-xxxix.

¹⁸Blaise de Parme, *Questiones super perspectiva communi*, Paris: Vrin, 2009.

interpretación matemática de ciertos fenómenos naturales, en particular los relacionados con la luz, la visión y la representación o percepción del espacio, estaba firmemente establecida. Sin embargo la conceptualización del espacio había sufrido una transformación: en lugar de ser un espacio 'abstracto', sometido y caracterizado sin más consideraciones a los dictados euclidianos de los *Elementos*, ahora el espacio había adquirido un componente más, el de ser un espacio percibido visualmente y por ende focalizado o centrado en el ojo de un observador. La razón de ello radicaba en que solo desde la posición de un observador plenamente identificado podía hablarse en una manera metodológicamente controlada de la determinación de las distancias espaciales, proceso en el que había que tomar en cuenta las proporciones en las que los tamaños de los objetos disminuyen según se alejan de un observador que funge como determinante de un centro integrador, o punto central, de la información visual, y a su vez de generador de otro punto –frente a él, en la superficie de la pintura– al cual las líneas de visión convergen según se alejan del observador.

Como ya se mencionó en una sección previa, la colección de diferentes técnicas o reglas geométricas diseñadas dirigidas a la construcción de la ilusión espacial es lo que vino a ser conocida como *perspectiva artificial* o *perspectiva lineal*¹⁹ así llamada por ser obra del artificio del hombre en contraposición a la *perspectiva communis* o *perspectiva naturalis*, que era como se conocía a la óptica medieval, y que tenía como objeto de estudio las propiedades de la luz y de sus efectos. Este tipo de óptica –la que abarca desde la desarrollada por los griegos y mejorada por los árabes y la tradición medieval–, en cuanto a las apariencias “sólo perseguía formular matemáticamente las leyes de la visión natural (y por lo tanto relacionaba las dimensiones visuales con los ángulos visuales).”²⁰ En cambio, la nueva *perspectiva*, “se esforzaba en formular un sistema prácticamente aplicable a la representación artística.”²¹ Ésta se gestaría durante las primeras décadas del siglo

¹⁹ EDGERTON [1975]. *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, p. 42-49 y 124-153.

²⁰ PANOFSKY [2010]. *La perspectiva como forma simbólica*, p.20.

²¹ Idem.

XV, aunque apareció ya esbozada por Ambrogio Lorenzetti,²² y fue presentada a través de sus consecuencias por Brunelleschi, descrita por Alberti –sin que fuera explícito en cuanto a los detalles técnico-matemáticos de sus ‘instrucciones’ para el pintor–, y finalmente planteada en términos explícitamente geométricos por della Francesca, Leonardo y sus seguidores.

En concreto, lo que se pretendía llevar a cabo lo relata Tuccio Manetti en su *Vida de Brunelleschi*²³:

“Fue en esta época que [Brunelleschi] concibió y llevó a la práctica lo que los pintores hoy llaman perspectiva, siendo ésta una parte de la ciencia que presenta con proporción y racionalidad las disminuciones y los crecimientos de todo lo que, de cerca o de lejos –casa, terrenos, montañas, lugares de todo tipo– aparece ante los ojos humanos: así, toda figura, toda cosa aparece de la talla que conviene a tal o a tal otra distancia.”²⁴

Entre los pocos que en el siglo XV escribieron sobre la *perspectiva* están Leon Battista Alberti y Piero della Francesca. El primero se enfocó a hacer de la pintura una disciplina que alcanzara la misma jerarquía que las disciplinas del cuadrivio, y para ello, además de dotarla de todo tipo de referencias a la antigüedad clásica en los libros II y III de los 3 de los que se compone su *De pictura* (1435),²⁵ describió, aunque no con detalle, una serie de analogías respecto de cómo considerar una imagen pictórica –una ventana donde la escena vista se corresponde con el lienzo limitado por el marco que funge a su vez como ventana– y una serie de pasos geométricos que conducen a establecer las líneas que reproducen en perspectiva

²² En 1344 A. Lorenzetti pintó una *Anunciación* donde de manera parcial se ofrece un ejemplo riguroso de trazo en perspectiva. Éste consiste en una pintura que incluye un pavimento ajedrezado con un único punto de fuga y sobre el que se ubican las figuras de la Virgen y el Ángel.

²³ Aunque en gran medida Brunelleschi lo aplicó sobre la visión que de sus edificios tendría el observador, por lo que su fama descansa en su obra arquitectónica.

²⁴ En HAMOU [1995]. *La Vision perspective (1435-1740)*, p. 61.

²⁵ ALBERTI, Leon Battista [1996]. *De la pintura*. Int. de J. V. Field. Est. introd. Y trad. De J. Rafael Martínez E. México: Facultad de Ciencias, UNAM.

un piso cuadrulado horizontal desde el punto de vista de un observador colocado, de pie, frente a dicho piso.

Las raíces sobre las que se desenvuelven las ideas albertinas se remontan a la óptica de Alhazen y las *Quaestiones* de Biagio Pelacani²⁶. De los escritos de estos autores Alberti toma la idea de ‘pirámide visual’, o ‘cono visual’ (Fig. 9), a los que considera definidos por rayos visuales que unen los diferentes puntos que conforman el objeto –situado en la base de la pirámide– que observa el ojo –el vértice de la pirámide– . Hay un rayo, el principal, al que llama

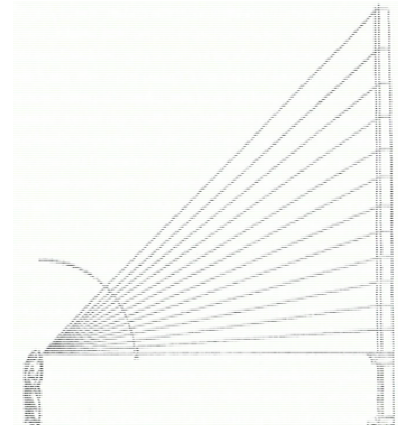


Fig. 9 La pirámide visual

rayo céntrico, que es el que une al ojo con una perpendicular a la base de la pirámide, y otros rayos, los más externos definiendo la superficie de la pirámide y a los internos los llama rayos ‘medianos’. La pintura queda entonces considerada como una especie de ventana concebida como un plano que interseca los rayos de la pirámide, por lo que la imagen en perspectiva es lo que se forma al marcar los puntos en los que los rayos tocan la ventana o superficie del plano de la pintura. Bajo esta idea Alberti –se dice que retomando los métodos de Brunelleschi– identifica los elementos geométricos básicos para mostrar un método de construcción de un plano cuadrulado horizontal de modo que sobre el lienzo aparezca tal y como el ojo lo vería.

²⁶ Un resumen muy claro y conciso de la óptica de Alhazen se encuentra en LINDBERG [1976]. *Theories of Vision*, pp. 58-86. Sobre las *Quaestiones* de Biagio ver, en la misma obra, pp. 131-132. También se puede consultar Federici-Vescovini, *Le teorie della luce...*, pp. 319-341.

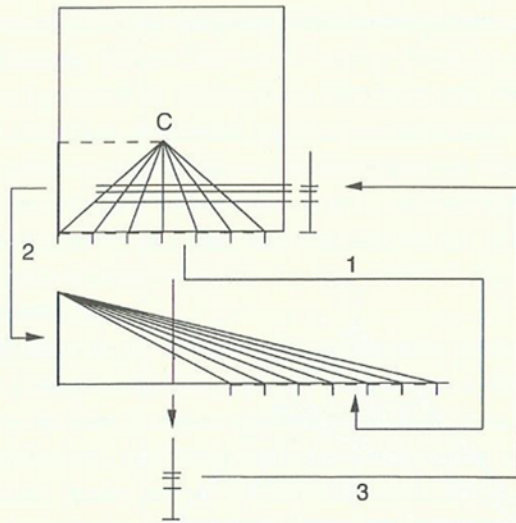


Figura 18 Descripción de Alberti de su método de construcción
 Inicia con los puntos de división a lo largo de la base que han sido unidos al punto céntrico C. Las divisiones de la base son transferidas a una recta horizontal (operación marcada con el 1). Sobre un extremo de esta línea se construye un punto a la misma altura que C (operación 2). Se trazan líneas como lo marca la ilustración, de manera que se une este punto con los puntos de división sobre la línea. Se traza una línea vertical a la distancia de la intersección. El patrón de puntos de intersección producido se transfiere a la orilla de la pintura (operación 3). Tal y como se muestra, a través de estos puntos se trazan las líneas horizontales.

Fig. 10 Etapas de construcción de un piso cuadrulado. Alberti (1996), De la pintura, p. 93.

Pero a pesar de las anteriores desventajas, algo extraordinario se ganaba: la captura, en acto, de la representación pictórica del infinito. Las líneas que en la cuadrícula real se alejaban del observador, paralelas entre sí, en la representación sobre el plano o velo –lo introduce Alberti para simular la transparencia de la ventana y a la vez tener una superficie sobre la cual registrar los puntos donde pasan los rayos que atraviesan la pirámide–, se unen en el punto C. Y recordemos, C es el punto donde el rayo céntrico²⁷ toca a la superficie pictórica, señalando el punto donde aparentemente convergen

las líneas que se extienden al infinito. Para la filosofía éste era un paso inédito: se tenía un método mediante el cual dar cuenta, de manera sistemática, de al menos algunos aspectos de lo que era el infinito. Esto empataba las búsquedas de Alberti y el Cusano en cuanto a expresar lo inefable, lo que hasta entonces parecía existir más allá de las posibilidades de aprehensión del intelecto.

²⁷ El rayo céntrico une al ojo/vértice de la pirámide o cono visual, con la base de esta, cayendo sobre ella de manera perpendicular.

La retórica perspectivista o el convencimiento de lo semejante

Unas décadas más tarde las prácticas seguidas por la mayor parte de los pintores indicaban que se inclinaron por una postura utilitaria cuyo representante más explícito en su época podría ser Piero della Francesca, para quien escribir acerca de la *perspectiva* consistía meramente en presentar los pasos – instrucciones– que dan cuerpo al ‘método’; meditar acerca de la perspectiva era pensar acerca de las distorsiones periféricas o de la representación de curvas en superficies esféricas. Y practicar el arte de la *perspectiva* se refería a pintar o producir diagramas.²⁸ Que esta visión era la más representativa en el gremio de los pintores es algo retomado por historiadores del arte tan influyentes como E. H. Gombrich, para quien la perspectiva es sólo una técnica basada en observaciones sobre el proceso de visión, y es por lo tanto el resultado de un “descubrimiento” y no la manifestación de una nueva filosofía o cosmovisión. Según Gombrich la *perspectiva* en el Renacimiento sólo consistía en un método para representar un edificio o una escena contemplados desde una cierta posición en el espacio.²⁹

Sin embargo la situación en el siglo XV tal vez no resulta tan sencilla de describir. Una posición contraria a la anterior la establece Panofsky al expresar que las formas de uso de la *perspectiva* sugieren ser expresiones de las culturas que las generan. Los múltiples ingredientes en juego para el establecimiento de las estrategias geométricas para la construcción de un espacio realista apuntan, según él, a que la *perspectiva* se convirtió en algo más que una técnica o recetario útil en el establecimiento de una escena bidimensional que ‘representara’, ‘recreara’ o ‘inventara’ lo que la naturaleza podría ofrecer a nuestra percepción. Se podrá llegar al extremo de coincidir con Heidegger en que el arte, y en particular la *perspectiva*, es la puesta en escena de la ‘verdad’.³⁰ Es como juego geométrico que en principio se propone hacer manifiestas las propiedades cualitativas del

²⁸ELKINS [1994]. *The Poetics of Perspective*, p. 42.

²⁹GOMBRICH [1960]. *Art and Illusion*, p. 250. , Gombrich [1967]. “From the Revival of Letters...”, p. 80.

³⁰HEIDEGGER [1971]. *Poetry, Language, Thought*, p. 77.

espacio –simularlo ante nuestro aparato perceptivo– “...y en este sentido promete una verdadera –en el sentido de científica– representación de la realidad”.³¹

En la ilustración de Gioacomo Barozzi se plasman, además de las ideas previas, las bases ópticas y geométricas de la imagen pictórica que recoge una superficie al intersecar las líneas visuales que unen el ojo con el objeto que será representado. Pero Alberti no se engaña a sí mismo y está consciente de que su método, que supone la visión del objeto desde un solo ojo, violenta nuestra percepción natural al menos en cuanto a lo que se observa a distancias cercanas en las que el hecho de mirar con dos ojos afecta la percepción de los objetos. Su modelo de representación espacial supone también que el tiempo se detiene mientras el ojo, en ese instante, percibe de un vistazo toda la escena frente a su mirada. Una pirámide y no dos que se superponen, una ventana al mundo y no dos, y la elegida parece congelada en el tiempo, ¿no es una representación que sacrifica demasiado de la realidad que pretende exhibir, desplazada de su inmediatez y sitio de ocurrencia? No para Alberti, quien se conduce, según Karsten Harries, guiado por un pragmatismo que acepta arrojar por la borda lo imposible de ofrecer. El nivel de unidad y control matemático que poseía el modelo albertiano, básicamente el mismo que luego adoptaría Piero della Francesca, fue considerado como justificación suficiente para desechar el estricto apego al realismo. Conceder un pequeño vacío entre lo real y su representación parecía un precio justo por el simulacro de realidad que ganaba en cuanto a certeza en el proceso de ‘traducción’ o creación de una ‘realidad’ muy cercana a lo real. Estaba, además, el que la pirámide visual había pasado a constituirse en un instrumento retórico, justificante para la construcción de imágenes que impactan al observador y provocan en él su aceptación bajo la noción –un tanto poética– de *verisimilitudo* o ‘ semejanza con lo verdadero’. Esta conjunción de recursos provenientes de disciplinas que con el paso de los siglos se llegarían a contraponer en ciertos aspectos –ciencias naturales y ciencias ‘duras’ *versus* humanidades– parecían

³¹GROOTEBOER [2005]. *The Rhetoric of Perspective*, p. 3.

apoyarse mutuamente en el pensamiento de Alberti y del Cusano, como se verá más adelante.

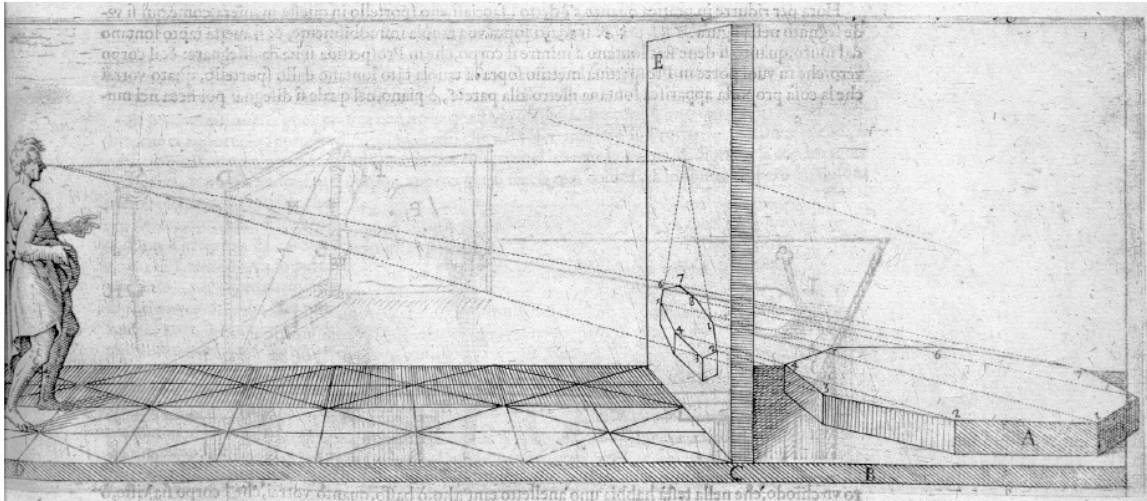


Fig. 11 Giacomo Barozzi da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica*, Rome, 1583 (p. 55).

En palabras de Alberti, [hablar de] “...todo conocimiento acerca de lo grande y lo pequeño, y[...] de lo largo, corto, alto, bajo, ancho, angosto, iluminado, oscuro, lóbrego –lo que los filósofos llaman ‘accidente’ por ser algo que puede o no estar presente en las cosas–, puede obtenerse sólo mediante una comparación [...] el marfil y la plata son blancos, pero palidecen al ser comparados con un cisne o con una tela blanca como la nieve. Debido a esto las cosas aparecerán claras y brillantes en una pintura cuando existe la misma proporción de blanco a negro como la hay de luz a sombra en los objetos mismos. Así, todas las cosas se aprehenden mediante la comparación [...] Las comparaciones se realizan con respecto a los objetos mejor conocidos [...] y dado que lo mejor conocido es el hombre, quizá por ello Protágoras, al decir que el hombre es la escala y medida de todas las cosas, se refería a que los accidentes de los objetos se conocen comparándolos con los accidentes en el hombre”.³²

³² ALBERTI [1996]. *De la pintura*, p. 87.

El giro extraordinario que Alberti imprimió a la pintura al transformarla, según se desprende del párrafo anterior, en una metáfora de nuestras experiencias subjetivas del mundo, y a través de la cual parece haber aceptado la posibilidad del espacio infinito, le coloca en el mismo pedestal que el ocupado por Nicolás de Cusa, en tanto que artesanos de una modernidad que emergía en gran medida bajo sus directrices.³³ Al citar a Protágoras lo que Alberti hacía era comunicar su parecer de que la especie humana percibía su entorno produciendo juicios cuyos sujetos eran cosas particulares, circunstanciales y, sobretodo, relativas.

Los juicios a los que se refería Alberti no surgían de actos intuitivos ni eran el producto de una iluminación. Si nos atenemos a lo que expresa en las primeras líneas del Libro III de *De la pintura*, donde señala que “el oficio del pintor es describir con líneas y pintar con colores un cierto grupo de cuerpos... sobre una superficie dada, a una distancia fija y con una determinada posición del rayo céntrico, [de manera que] aparezca en relieve, justo como a la vista lucen dichos cuerpos”,³⁴ es evidente que el pintor requiere del buen saber que aporta la geometría. Una vez más, el punto de apoyo, la estructura que sostiene el edificio interpretativo, venía a ser la geometría.

Punto de encuentro y de comparación

La búsqueda por entender (pasando por ‘representar’ para Alberti y para Nicolás de Cusa), llevó a estos autores a las matemáticas como instrumento de lectura del mundo. Lo que se construye en la mente nunca es algo más que una similitud, una imagen, un enigma, y en este sentido un caballo es muy diferente a una elipse. La segunda es un ente matemático cuyas características nuestra mente las unió en un todo coherente, mientras que el caballo es algo que existe por sí mismo y nuestro propósito es aprehender lo que lo hace ser eso que

³³ La visión de Nicolás de Cusa sobre el infinito, su conceptualización y la manera como sugiere aprehender nociones propias de lo divino, es desarrollada en *La docta ignorancia* [1440].

³⁴ ALBERTI [1996]. *De la pintura*, p. 135.

llamamos caballo. Por supuesto, y aquí está el quid de lo que plantea de Cusa, lo que se construye del caballo es una imagen que es adaptada a nuestra naturaleza y por ello debería ser tan entendible como fuera posible, y sin embargo hay que reconocer que solo se alcanzó una semejanza, lo que en realidad es, su totalidad, nunca lo podremos abarcar. En cierto sentido, los esfuerzos de Alberti y del Cusano apuntaban a una disminución o privación de una parte de la realidad.

En *La docta ignorancia* de Cusa afirma que “sin embargo, todos los que investigan juzgan proporcionalmente lo incierto en la comparación con un presupuesto cierto. En consecuencia, toda investigación es comparativa aplicando el instrumento de la proporción”³⁵. Se parte de un sitio seguro, o de algo que parece seguro, y que generalmente está asociado con nuestro lenguaje y los conceptos que derivan de él. Pero, como lo señala en la misma obra, aun el terreno de nuestro lenguaje, de lo que damos por cierto, el terreno es movedizo: reconocerlo es volvernos doctos acerca de nuestra propia ignorancia. Y adelanta algo que para su época era un tanto inverosímil puesto que iba en contra de la postura universalmente aceptada en su momento: “Ahora nos es manifiesto que esta Tierra en verdad se mueve, aunque esto no se nos muestre así. Pues no aprehendemos el movimiento sino por medio de una cierta comparación con algo fijo. Pues si alguien estando en una nave en medio del agua, ignorase que el agua fluye y no viera las rocas, ¿cómo aprehende que la nave se mueve?”³⁶

Es decir, de Cusa extiende la relatividad de nuestro conocimiento al contexto astronómico: “por cuanto a cualquiera, sea que estuviere en la Tierra o en el Sol o en otra estrella, le parece que está como en un centro inmóvil y que todo lo demás se mueve, él ciertamente, estando en el Sol siempre constituirá para sí unos y otros polos, y constituirá otros estando en la tierra, otros estando en la Luna o en

³⁵ Donde entendemos por proporción a la relación comparativa, en tanto que proporción se define a partir de una equivalencia de razones. La cita está en De CUSA [1981]. *La docta ignorancia*, Libro I, p. 39.

³⁶ *Ibid.*, Libro II, p. 95.

Marte, y así estando en los demás.”³⁷ Al igual que ocurre con las imágenes en perspectiva de los pintores, los polos que nos orientan son también ficciones creadas por nosotros y solo reflejan nuestros particulares puntos de vista. Los antiguos, al conformar sus modelos astronómicos –recordar que para Platón se trataba de encontrar el modelo que “salvara las apariencias” aunque luego se adoptaron como si correspondieran a la realidad–, en su ignorancia confundieron la apariencia generada por la perspectiva con la realidad. Su cosmología geocéntrica se originó a partir de esta confusión. Lo que griegos, romanos y árabes aceptaron tendría su equivalencia entre los habitantes de otros planetas, y todo intento de fijar un centro para el universo naufragaría, según de Cusa, en los arrecifes de lo infinito.

La *docta ignorantia* inicia con un *tropo* o símbolo para describir los paralelismos que aparecen en los tres libros que la componen. El tropo consiste en afirmar que Dios es el Máximo absoluto. A partir de ello es que el universo es una imagen creada de Dios, es decir, es un máximo ‘contractado’ o restringido. Y Cristo, el Dios encarnado, une a los dos primeros como ‘máximo contratado absoluto’. ‘Contracto’ ‘Contracción’ sería una traducción literal, pero pierde algo de lo poético que sugiere el texto del cardenal, pues con dicha palabra alude también a la dificultad, en este caso imposibilidad, de expresar con el lenguaje algo que escapa a éste es una metáfora de la condición finita de las criaturas, las cuales son imágenes limitadas de Dios. "Absoluto" se utiliza en su sentido etimológico de "libre de " (*ab - solutus*) para caracterizar la infinitud de Dios. Como Máximo Absoluto, Dios es a la vez ilimitado y trascendente, inalcanzable por las concepciones humanas que miden el dominio de lo limitado o contractado ‘del más y del menos’.

³⁷ Ídem.

Una vez que el cardenal de Cusa conceptualiza el conocimiento humano como medición, y así lo había hecho también Aristóteles,³⁸ propone también que nuestra capacidad cognitiva no puede medir exactamente la esencia de cualquier cosa limitada. Y con mayor razón, cuando se trata de Dios ilimitado, afirma que "no hay proporción entre finito e infinito." El Dios infinito permanece más allá de nuestro alcance. Los esfuerzos humanos para entender la profundidad y las implicaciones de esta afirmación son lo que va a hacer docta a nuestra ignorancia. Pero entonces, ¿resulta imposible alcanzar a conocer al Máximo Absoluto?

Pero la percepción directa de los objetos no conduce, bien lo sabe de Cusa, a un acceso inmediato a lo creado y requiere, por ende, una elaboración más profunda. En el *De idiota de mente*, el hombre sin educación conjetura que mente –*mens*– proviene de medir –*mensurare*–, sugiriendo que la actividad propia de la mente es medir, y que al hacerlo lo que busca es reducir la multiplicidad existente en el mundo a una unidad, unidad que debe ser establecida en conexión con lo que se busca medir, es decir, la unidad no se establece *ex nihilo* sino como respuesta a nuestras experiencias con una realidad ordenada, una realidad ya iluminada por el *logos*. ¿Y no sucede igual con las palabras y los conceptos?

Lo que está en juego es algo a lo que de Cusa alude en el *De beryllo*:

“Recuérdese el dicho de Protágoras de que el hombre es la medida de las cosas. Con el sentido el hombre mide las cosas perceptibles, con el intelecto mide las inteligibles, se eleva hasta las supra-inteligibles transcendentamente... así es como sabe que el alma cognitiva es el objetivo de las cosas cognoscibles, y con base en el poder de percepción sabe que las cosas perceptibles son tales que pueden ser percibidas. Igual ocurre con las cosas inteligibles que son tales que pueden ser entendidas, y sabe que las cosas trascendentes son aquellas que pueden trascender. Así,

³⁸ “Conocimiento y percepción es a lo que llamamos la medida de las cosas, y por la misma razón, porque llegamos a conocer algo a través de ellos”. Aristóteles, *Metafísica X*, 1. 1053a31-1053a33.

el hombre encuentra en sí mismo, como en una balanza, todas las cosas creadas.”³⁹

Con el propósito de analizar la manera de funcionar de la mente, de Cusa presenta en el *Idiota de mente* a un hombre sin instrucción universitaria, un artesano para ser más preciso, que propone al filósofo un ejemplo que consiste en tallar un trozo de manera para obtener una cuchara: al escarbar en la madera el artesano genera la forma de aquello que significa ser cuchara, exhibiendo lo que en diferentes grados nos parece una cuchara. Si ésta alcanza a destacar por su adecuación a nuestra noción de cuchara, es decir, si acomoda –*convenienter resplendeat*– como reflexión adecuada de lo que ‘es’ una cuchara, se dice que es bellísima.

Así, para entender lo que significa la unión de los opuestos nos remite al ejemplo de la coincidencia entre la recta infinita y el círculo infinito. En el capítulo XIII de *La docta ignorancia* establece las características de una línea Máxima, infinita, y sostiene que si hubiera una línea infinita ésta sería una línea recta, un triángulo, un círculo y una esfera. Y del mismo modo si hubiera una esfera infinita, sería un

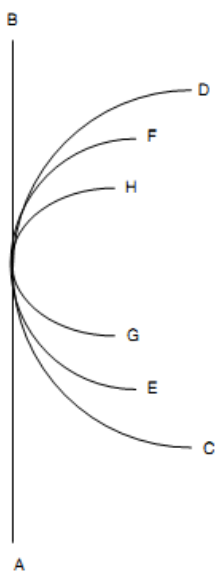


Fig. 12 Línea máxima

círculo, un triángulo, y una línea. Él explica que (ver Fig. 12) “el diámetro de un círculo es una línea recta, y la circunferencia es una línea curva que es mayor que el diámetro. Así que si la línea curva se vuelve menos curvada en proporción con el aumento de la circunferencia del círculo, entonces la circunferencia del círculo Máximo, el cual no puede ser mayor, está mínimamente curvada y por ende es máximamente recta. Por lo tanto, el mínimo coincide con el máximo en una medida tal que podemos reconocer visualmente que es necesario para la línea máxima ser máximamente recta y mínimamente curvada. No cabe

³⁹ HOPKINS [1997]. *Nicholas of Cusa*, pp. 36-37.

ninguna duda cuando vemos en la figura que el lado CD es el arco del círculo más grande y que está menos curvado que EF, el arco del círculo más pequeño, y que el arco EF es menos curvado que el arco GH que corresponde al círculo más pequeño. Por lo tanto, la línea recta AB será el arco del círculo Máximo, que no puede ser mayor. Y así vemos que la línea Máxima, infinita, es necesariamente, la más recta, y a ella ninguna curvatura se le opone.”

Más adelante, apoyándose en esta especie de argumento analógico, de Cusa establece una semejanza entre la comprensión de la esfera infinita que coincide con la recta infinita con la comprensión que los humanos pueden alcanzar de Dios en términos de nuestra capacidad finita de comprensión. Lo importante es que abre una ruta para intentar alcanzar un grado de certeza superior acerca de la existencia y las características de cosas y conceptos considerados por encima de las posibilidades de la percepción del hombre de los objetos y conceptos. La mente humana permite al hombre, tal y como lo dijera Hermes Trismegisto, ser considerado “un segundo dios. En tanto que Dios es el creador de todos los seres humanos y de todas las formas naturales, el hombre es el creador de entes conceptuales y de formas artificiales que son solo similitudes en su intelecto, tanto como las criaturas de Dios son similitudes del Intelecto Divino.”⁴⁰ La semilla, cultivada por Alberti y el cardenal de Cusa, entre otros, y que abría la intuición hacia la existencia de mundos infinitos también apuntaba hacia nuevas posibilidades en cuanto a la percepción de lo invisible, de lo inefable. Tocaría a Giordano Bruno llevar un paso adelante esta forma de discurrir en términos de palabras, imágenes y metáforas, hasta hacer del mundo un emblema, una imagen plena de significados que tocaba al hombre interpretar.

Todo lo anterior nos sirve para recuperar el contexto cultural en que se encontró envuelto el Nolano, mismo que favoreció la forma de ver el mundo que analizaremos ahora. En el desarrollo de la perspectiva artificial la visión, la imagen y la representación, tienen un significado particular que permea en la actividad

⁴⁰ Idem.

epistémica y en las distintas aproximaciones a la realidad. Es pues muy importante tener en cuenta todo el desarrollo planteado en este capítulo para sostener la validez del análisis que haremos en el siguiente, pues de otra forma, éste podría ser visto como meras coincidencias terminológicas o como una reinterpretación caprichosa e infundada.

4. El Universo bruniano como símbolo.

*"...mientras consideramos más profundamente al ser
y la sustancia de aquel en el que somos inmutables,
hallaremos que no existe la muerte,
no solo para nosotros, tampoco para ninguna sustancia."*

Giordano Bruno, *Del infinito: el universo y los mundos*.

"Venturoso y afortunado, dios serás, de mortal que eras"

Laminillas de Turios

Considero a Bruno como alguien que murió creyendo que tan solo nacía a la vida eterna. Para suponer esto me basta ubicar a Bruno como un estudioso de la antigua sabiduría, bañado en las artes herméticas y la tradición neoplatónica. Así pues, en el sentido de la anécdota que cuenta Diógenes Laercio en *La vida de Pitágoras*, cuando dice de éste "que al llegar a Italia construyó una morada subterránea y ordenó a su madre que tomara nota de lo que pasaba y en qué momento, lo escribiera en una tablilla y se lo hiciera llegar abajo, hasta que volviera a subir. Al cabo de cierto tiempo, subió Pitágoras con su aspecto consumido y esquelético: se presentó ante la asamblea y dijo que venía del Hades, y les leyó las cosas que habían acontecido. Los presentes estremecieron ante su relato y lloraron y se lamentaron; y creyeron que Pitágoras era alguien divino¹.

En este contexto se entiende por divinización haber cumplido con dos puntos: en primer lugar, entrar en contacto con el reino subterráneo, la mansión de los muertos y, en segundo lugar, haber vuelto a salir con la memoria intacta: recordar más allá de la vida. La memoria se abre a una dimensión metafísica, vertical: le

¹ GOMEZ de Liaño [1982]. *El idioma de la imaginación*, p. 47

brinda elevación. La verdadera *vida* se hará patente entonces cuando se ha muerto a las apariencias externas de la vida mundana.

Giordano se sentía preparado con la luz de su nueva filosofía, por lo que podía considerar a la muerte física como ese mero preámbulo para su posterior nacimiento a lo que sería la vida eterna. Hablaríamos además de vida eterna en el sentido griego donde el tiempo no es sino un ciclo que no tiene propiamente un principio. En tiempos de la escuela pitagórica tenemos que “mientras que la palabra del aedo es una palabra cantada, la del filósofo pitagórico poseerá más bien un carácter sapiencial o gnómico; y mientras que el uno centra su atención en el descubrimiento del tiempo esencial y originario, el otro la centrará en el anhelo individual de trascender el tiempo aparente para llegar a la fuente intemporal del tiempo.”²

Esta percepción de la memoria ya no es la inspiración poética directa de la diosa Mnemosine (como en los tiempos hesiódicos), sino que ha engrandecido su poder modificando el sentido de la vida, misma que enriquece y ensombrece al mismo tiempo. La vida pasa a considerarse un destierro, reino del olvido y de las sombras. La encarnación terrestre es un suplicio y, para poder escapar a las reencarnaciones y abandonar el dolor, hay que transformarse en Dios. En las laminillas de Turios se lee sobre las fuentes del olvido y la memoria y “la orden es tajante: hay que evitar beber agua de esa fuente [del olvido], pues ello comportaría lo que el alma purificada del iniciado quiere evitar a toda costa: caer en el olvido y volver a reencarnarse. El acceso a la otra fuente, la de la Memoria, es mucho más difícil, puesto que está custodiada por unos guardianes que interrogan al alma, que debe contestar la fórmula ya mencionada, a modo de contraseña. Superada esta prueba, el alma puede obtener el ansiado premio: beber agua de la fuente de la Memoria significa recuperar su condición divina.”³

² Ibid., p. 56

³ BERNABÉ [2009]. *Orfeo y la tradición órfica*, p. 1260.

Tomando en cuenta lo anterior como parte del contexto de desarrollo de las ideas del Nolano, creo que no es difícil interpretar sus palabras en *Del infinito* como la certeza de una auténtica inmortalidad formando parte de aquel “en el que somos inmutables.” Si bien sería tarea de la psicología y no de una consideración filosófica o histórica el hacer este análisis sobre la posible intención del autor tras los textos que conservamos, lo tomo como una posible sospecha para, a partir de tal intuición, determinar con precisión la perspectiva desde la cual miraré algunos aspectos de su obra en las próximas páginas.

La importancia que tiene la memoria para Bruno es por demás reconocida, y el punto que destaco al respecto es la relevancia más allá del tiempo que puede tener, en contraste con la practicidad o utilidad que se pudiera sacar del arte de la memoria, o incluso con vincularla con una idea de poder mágico; nada de ello se compara con la memoria sublimada a la que podría aspirar alguien tomando en cuenta la recomendación de las láminas de Turios. ¿Será posible entonces que las obras mnemotécnicas de Bruno contengan la clave del conocimiento supremo del mundo o son, para desencanto de algunos de sus admiradores, simples recetarios para ejercitar una capacidad puramente humana?

Parecía que con el análisis de la inglesa Frances Yates se respondería afirmativamente al acceso al conocimiento universal, pero al leer obras como el *De Umbris Idearum* nos encontramos con una serie de recomendaciones que lucen muy limitadas o incluso complicadas innecesariamente, ante las cuales podríamos preferir un teatro de la memoria ya conocido. Miguel Ángel Granada, en una reseña a la traducción de Jordi Raventós del *De Umbris*⁴, destaca lo siguiente respecto al sistema mnemotécnico en cuestión: “la edición crítica original deja claro que dicho sistema está pensado para la memoria de palabras (en sus varias sílabas) y que, por tanto, no tiene la presunta dimensión mágica, por movilización de las fuerzas astrales del universo geocéntrico, que creyó reconocer Frances Yates”. Que si bien Bruno asegura en la obra que a medida que se dominen las

⁴ GRANADA [2009]. “Las sombras de una edición”, pp. 8-9.

ruedas y sus usos uno será capaz de recordar listas cada vez más largas y de recuperarlas en el orden en que las requiera, en ningún momento está presentando algo más asombroso que eso.

En las siguientes páginas me propongo entonces ver cuál es el posible alcance de este sistema y determinar una posible reinterpretación de la obra –que no de las intenciones del autor– con miras a una interpretación simbólica de la misma más allá de la fantasía mágica de Yates o de la literalidad de Granada.

La cena: a través de las sombras y contra la literalidad

Bruno inicia *La cena de las cenizas* presentándonos la narración de una serie de obstáculos que debe sortear para llegar a la reunión y presentar su nueva y luminosa filosofía ante el juicio de los doctores de Oxford. Sin embargo, en su mismo texto, los elementos que incluye en el desarrollo de los eventos, dejan lugar a dudas sobre la naturaleza de dicha narración. Yates nos dice que:

“Posteriormente Bruno contaría a la Inquisición que esta «Cena» tuvo realmente lugar en la embajada francesa. ¿Fue entonces la excursión por las calles y canales de Londres enteramente imaginaria? Así es como yo la consideraría.”⁵

Herederero como es del simbolismo luliano y de las enseñanzas del cardenal de Cusa, ¿qué razón nos impediría dar a los textos del Nolano una interpretación simbólica? Tómese en cuenta, además, la relevancia que tiene la doctrina cusana para reforzar la idea de una Tierra en movimiento y echar abajo el geocentrismo tan arraigado, por lo que si Bruno defiende del modo en que lo hace el copernicanismo, sería de esperarse que también favorezca la generalidad de los pensamientos del Cusano. De modo que si de Cusa tira por la borda las apariencias y la autoridad de la física aristotélica en pro de comprender *incomprendiblemente* la verdad del máximo, no hay razón para que Bruno no

⁵ YATES [2005]. *El arte de la memoria*, p. 365.

descartara también la literalidad de sus explicaciones optando por un acervo simbólico, que a la vez se apoyaba en la relatividad de las apariencias según lo muestra la perspectiva de los pintores, que permitiera –solo a quien esté preparado para ello⁶– conocer la verdad de su filosofía y lo que de ella subyace en el mundo, en tanto que es también filosofía natural.

¿Podemos interpretar las vicisitudes que enfrentó –al menos de manera literaria– en *La cena* como las que su filosofía tendría que sortear hasta llegar al sitio desde el cual pudiera ser expuesta y juzgada con justicia? Pareciera ser que sí, pues Bruno considera que no cualquiera puede recibirla, por lo que habría que exponerla ante un público de "educadísimos señores", razón que lo lleva a establecer la residencia del "muy noble y educado señor Fulke Greville"⁷ como honorable sitio de reunión y marco de su exposición histórica.

El mismo Bruno plantea que su presentación de hechos –por lo menos el inicio de la narración– podrá ser "juzgada por todos más poética y alegórica quizá que histórica", pero no parece que esté diciendo que no lo sea, sino que no es la noción "histórica" que él tiene en mente, pues un poco más adelante define "historiar" como aquella misma acción que efectúa el pintor al llenar su lienzo con detalles que no pueden ser considerados minucias, puesto que no basta solamente con poner el retrato, sino que ha de llenar el cuadro adecuadamente a fin de *conformarse* con su arte, es decir, adecuarse o adaptarse a los lineamientos que requiere la disciplina pictórica.⁸ Así mismo, sugiere él "leed también aquí de la misma manera y veréis lo que quiero decir". De modo que lo que hará será contarnos algo más allá que el solo retrato, donde nada está de más ni puede ser tomado por nimiedad, en tanto que sirve a su narración para llenar el cuadro

⁶ En palabras de Bruno: "los que se encuentran en posesión de esta verdad no deben comunicarla a todo tipo de personas, a no ser que quieran (como se dice) lavar la cabeza al asno o comprobar lo que saben hacer los cerdos con las perlas, recogiendo de su estudio y fatiga aquellos frutos que suele producir la temeraria y necia ignorancia, junto con la presunción y descortesía que es su perpetua y fiel compañera" BRUNO [1984]. *La cena de las cenizas*, pp. 78-79.

⁷ Ibid., pp. 56-57.

⁸ ALBERTI [1996]. *De la pintura*, pp.110 y 114, en particular nota 21.

expositivo de forma tal que pueda penetrar en el arte de la narración y la retórica. Así pues nos hará ver, aun si no las hubiera habido "aquí un palacio real, allí un bosque, allá un trozo de cielo, en aquel ángulo un medio sol naciente y de sitio en sitio un pájaro"⁹.

Leyendo de ese modo la narración bruniana, uno encuentra que los doctores oxonienses se muestran renuentes a recibir la filosofía nolana, aun cuando habían ido a buscarlo e invitarlo, procurándole así una falsa bienvenida. *La cena*, como texto ficticio, nos sirve para entender –por analogía– cuál es el estatus de la filosofía de Bruno y su sentimiento, tanto sobre el recibimiento que dan a sus ideas los académicos ingleses, como las dificultades generales que enfrenta su pensamiento.

También encontramos, en *Las sombras de las ideas*, una serie de pasajes que nos permiten distinguir la importancia del manejo simbólico de los sujetos¹⁰ y adjetivos que forman parte de lo que Bruno llamará *escritura interna*. Nos encontramos entonces con un arte de la memoria cuyo origen se remonta a Simónides de Ceos (s. VI a.C.) y que sirve como un instrumento para memorizar discursos que funciona a partir de una serie de *topos* o lugares con un significado particular, es decir, funciona a través de signos.

Habíamos visto que el símbolo es un signo en el que *aparece* un sentido. Bruno sugiere, a lo largo de *Las sombras*, distintas estrategias para favorecer el empleo de los sujetos como símbolos. Así, dice que estos podrán aparecer animados o inanimados, pues recuerda el dicho «son cosas vacías para los hombres vacíos», indicando que el arte se compone de signos vacíos, que requieren de la interpretación adecuada. Solo así los sujetos se animarán, haciéndose distinguibles y darán al intérprete el mensaje que llevan guardado.¹¹

⁹ Ibid., p. 58.

¹⁰ Que en esta obra no son sino representantes de las cosas y que serán tomados como signos más o menos arbitrarios, dependiendo del nivel de maestría del estudioso del arte.

¹¹ BRUNO, [2009]. *Las sombras de las ideas*, p. 83.

Esto nos señala la importancia que juega el intérprete, quien debe estar preparado para enfrentarse al símbolo, interpretarlo y reinterpretarlo a lo largo su ciclo vital y dinámico, porque sabemos que el símbolo posee un contenido trascendente que le permite mutar continuamente y alimentarse dentro de un círculo hermenéutico de reinterpretación. Al respecto Bruno nos confirma que "la uniformidad da náuseas en todos los sentidos"¹², y nos recuerda cuánta razón tenían aquellos que hablaban de no poder entrar dos veces en el mismo río. Así tampoco puede uno enfrentarse dos veces a un símbolo idéntico.

Pero el hecho de que el símbolo mute gracias a su propia naturaleza y al adiestramiento del intérprete, no permite llegar a la equivocidad de significados, pues también nos establece una serie de criterios interpretativos:

"Se debe respetar la proporción entre la grandeza y la pequeñez, en relación con el cuerpo y la potencia visiva del hombre."¹³

"Todos deben ser naturales y deben admitir una forma física o artificial. Su cantidad ha de ser proporcional a las formas que hay que configurar."¹⁴

"Es más, deberás tomarlos de tal manera que exista alguna concomitancia entre ellos en función de determinados objetos intermedios, longitudes, alturas, larguras y diferencias entre los extremos."¹⁵

Aunque en las indicaciones previas Bruno se limita a aconsejar sobre las características que debe tener el signo elegido para conservar consigo la información que buscamos memorizar¹⁶, también nos habla de una cualidad relevante de ese método de asociación de significados:

¹² Ibid., p. 88.

¹³ Ibid., p. 82.

¹⁴ Ibid., p. 84.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Partiendo de las semejanzas o diferencias entre signo y significado, para que podamos recuperar los significados cuando, durante la interpretación, nos resulte natural la pertinencia de las interpretaciones que darán sentido.

"La conexión, la unión, la antecedenencia, la concomitancia y la consecuencia son tan poderosas que hacen que lo invisible se convierta en visible, que aquello que en general es inteligible se convierta en sensible, e incluso que sea fácilmente perceptible lo que resulta de difícil percepción."¹⁷

Lo que no hace sino recordarnos que es ésta, la posibilidad de hacer visible lo invisible, de traer lo ausente, la principal característica de un símbolo, y así como vimos que el símbolo debe ubicarse entre la univocidad del signo convencional y la equivocidad, así mismo Bruno nos dice que los signos en este arte:

"No deben superar la frontera de las cosas claramente visibles [*unívoco*], desde donde puedan dañar por su intensidad, ni tampoco han de ser, por debajo de sus límites, tan débiles que se vuelvan poco o nada capaces de estimular el ojo interno [*equivoco*]."¹⁸

Este pasaje nos permite destacar el papel que jugará la visión (interna y externa) en la generación de símbolos dentro del sistema de Bruno, así como para la aprehensión del conocimiento. Pero va más allá, pues considera que ambos 'ojos' o ambos tipos de visión son semejantes en su funcionamiento, pues "en verdad, tal como un objeto sensible adherido al órgano sensorial resulta imperceptible y uno excesivamente alejado de dicho órgano no permite el acto de la percepción, así ocurre también en lo concerniente a la mirada del pensamiento interno."¹⁹ De modo que "no debemos pasar en silencio el hecho de que los sujetos deben ser contemplados con la mirada del pensamiento interno de manera proporcional a la mirada de los ojos."²⁰ Y más aún, pues luego dice:

"yo preferiría pensar que la entrada de estas especies en el intelecto tiene lugar inmediatamente por la conversión a aquella luz que irradia en nosotros la inteligencia antes que por las formas de las cosas físicas

¹⁷ Ibid., p. 92.

¹⁸ Ibid., p. 84, los corchetes son nuestros.

¹⁹ Ibid., p. 85.

²⁰ Idem.

introducidas en nosotros a través de los sentidos externos. Sin embargo, por un lado lo experimentamos de una manera y por el otro, de otra. De ahí que sea conveniente asumir ambas opiniones sin contradecirnos."²¹

De donde se bosteza la relevancia no solo de la imaginación para Bruno sino de esa otra luz, esa *que irradia en nosotros la inteligencia*, mostrando una inclinación en él hacia la visión interna con una luz que no parece ser exactamente la luz física.

La diferencia con las características del símbolo que enlistamos en el primer capítulo radica en el hecho de que los símbolos a los que el hombre se enfrenta por naturaleza, y que constituyen su modo de conocer el mundo, son generados por el hombre para interpretar todas las percepciones sensibles, por lo que genera símbolos de forma inconsciente. En el caso del arte de la memoria de Bruno, el intérprete debe crear los signos con la maestría suficiente para que pueda posteriormente enfrentarlos nuevamente e interpretarlos simbólicamente cual si de un proceso natural se tratara.

Así, Cassirer dirá que el hombre no puede intuir el mundo si no es por medio del símbolo. Bruno por su parte dirá que “no sin razón se dice que ‘inteligir es especular con imágenes y el intelecto es imaginación o no es sin imaginación’ [...]. Del mismo modo que nada inteligimos sin imagen, tampoco recordamos nada sin imagen.”²²

La empresa bruniana

Giordano Bruno defendió el sistema heliocéntrico como una realidad más allá de lo que el grueso de sus contemporáneos podía asumir. Incluso él mismo

²¹ Ibid., p. 101.

²² Citado por GRANADA [2002]. *Universo infinito...*, pp.73-74.

decía que Copérnico no había llevado sus ideas a expresar todo su alcance²³. La creencia en esta nueva cosmología nos permite asegurar que Bruno tenía una visión del mundo completamente diferente de la hasta entonces vigente. El mundo que Bruno vivía y en el que se desenvolvía era uno muy distinto al que conocían sus contemporáneos²⁴. En *La cena de las cenizas*, el diálogo italiano donde por primera ocasión expone su defensa ferviente del sistema copernicano, Bruno recurre a algunos ejemplos de la física y las matemáticas, para defender la realidad del heliocentrismo; sin embargo, el uso que da de tales ejemplos parece, bajo una lectura literal, estar errado. Surge de inmediato la pregunta de si en verdad a Bruno no le interesaban los aspectos estrictamente matemáticos y desconocía el alcance de los mismos, o si solo cayó en errores importantes de interpretación y aplicación. Podría ser, sin embargo, que Bruno esté hablándonos en un lenguaje ‘solo’ aparentemente matemático, y que en realidad se rige por una lógica distinta, y que aquello que parece un error obvio no es sino un manejo alternativo del significado de sus palabras. Bruno, en voz de Teófilo, comenta en *La cena*:

“Quiero que dichos sujetos no puedan interrogar o disputar antes de haber escuchado todo el curso de la filosofía, porque entonces, si la doctrina es perfecta en sí y ha sido perfectamente entendida por ellos, les limpia de

²³ Incluso acusará a Copérnico (en el primer diálogo de *La cena*) por “ser más estudioso de la matemática que de la naturaleza”, como si en cierto sentido las matemáticas, al no ser razones vivas, estuvieran alejando al polaco de la verdad de la filosofía natural. Esto puede considerarse una diferencia al tratamiento que de Cusa hacía de los signos matemáticos, pero en realidad Bruno acusa a Copérnico de centrarse en la técnica matemática sin ver de lleno el mundo que ésta representa.

²⁴ Una de las principales características del universo bruniano es la homogeneidad, misma que podemos ver como una consecuencia de admitir el valor filosófico-metafísico que tiene la perspectiva artificial para él. Retomando la importancia de la perspectiva en de Cusa para sus planteamientos y el uso que de la misma da Copérnico para justificar la paralaje estelar, sería natural que Bruno le diera un papel importante. Como se señaló en el capítulo anterior, el desarrollo de la perspectiva artificial establece un espacio matemático, es decir infinito, constante y homogéneo donde todos los puntos son señaldadores de posición que permiten considerar la creación de distintas construcciones en todas direcciones de la misma manera. (Cfr. PANOFSKY [2010]. *La perspectiva...*, p. 14) Así Bruno lleva esas características el universo físico, estableciendo que sería infinito en acto, sin jerarquías, igualmente distribuido, sin posiciones centrales, y por ende sin la restricción de un sistema planetario único, quedando abierta la posibilidad de que los hubiera infinitos. (GRANADA [2002] *Universo infinito...*, pp. 65-69)

todas las dudas y elimina todas las contradicciones. [...] ya que de lo contrario no es posible, en un arte o ciencia determinada, saber dudar y preguntar adecuadamente y según el orden conveniente, si no ha escuchado con anterioridad. Jamás podrá ser buen investigador y juez de un caso quien no se haya informado previamente del asunto.”²⁵

Si Bruno era consciente de la *falsedad* aparente de lo que decía, cobraría singular importancia escuchar primeramente toda su doctrina, entenderla dentro de su contexto y su propia lógica y solo entonces poder juzgar o conciliar las aparentes contradicciones.

Para analizar los *errores* brunianos en *La cena*, propongo una interpretación simbólica de los contenidos, es decir, que Bruno está usando, a manera de emblemas, estas ejemplificaciones que sugieren error (que no en todos los casos), colocando así una *pictura* y acompañándola de su propio *epigrama*²⁶ (donde establece su particular cosmología).



Fig. 13 El barco

Una de las ilustraciones que nos sugieren este uso emblemático de los esquemas en *La cena*, es la del barco, un grabado que no se corresponde del todo con el texto.

“en la nave que pasa por el río: si alguien arroja una piedra desde la orilla C según una trayectoria rectilínea, fallará el tiro en la medida de la velocidad de la corriente. Mas, si alguien se encuentra en el mástil de la nave, ya puede correr con la velocidad que quiera, pues nunca fallará el tiro, de forma que la piedra o cualquier otro grave arrojado no

²⁵ BRUNO [1984]. *La cena...*, p. 84.

²⁶ Aunque con una forma distinta al poema emblemático, los diálogos que escribe Bruno para acompañar la exposición de sus ideas pueden igualmente cumplir el rol del epigrama, en tanto que parte del *cuerpo* (imagen o ideas propias de otras áreas de conocimiento) y solo llega a agregarles el *alma*, en el mismo sentido en que hablara Alonso López respecto de la *Filosofía antigua poética*. Ver supra, nota 34, p. 17.

caiga según una línea recta desde el punto E en la cima del mástil o en la cofa hasta el punto D en la base del mástil o en otra parte del vientre y cuerpo de la nave. Así, si una persona situada dentro de la nave tira, según una línea recta, una piedra desde un punto D a un punto E, dicha piedra volverá de nuevo abajo según la misma trayectoria rectilínea, por mucho que se mueva la nave, a no ser que se incline.”²⁷

La razón que nos lleva a pensar en este uso emblemático (o de carácter simbólico) es que en dicha ilustración Bruno está de cierto modo trayendo lo ausente ante el lector. Una de las principales características del símbolo es esa, aunque éste sea un caso más bien alegórico. El texto y la imagen se complementan dando origen a un emblema cuyo sentido y significado requiere de ambas partes. La ilustración muestra el carácter dinámico del barco que es llevado por el viento que sopla sobre sus velas y promueve el contoneo entre las olas. Así pues, si alguien arroja una piedra desde la orilla fallará el tiro. No nos falta la orilla C en el dibujo para entender qué es lo que habría de ocurrir ni por qué fallaría el tiro. El movimiento del navío y las vicisitudes a que es sometido por el mar y el viento complican el tiro al lanzador. En cambio, estando en la cima del mástil o en la cofa, la piedra caerá por su propio peso hasta la base del mástil por lo que conocemos como movimiento inercial.²⁸ Simplemente es algo que conocemos y que podemos traer de nueva cuenta ante la imaginación haciendo uso de la imagen sugestiva y el texto de Bruno, aun cuando la imagen y el texto parezcan no corresponderse.

Esto, tomando en cuenta también que gran parte de lo que se da por hecho del texto de *La cena*, como es la cena misma, no es estrictamente *verdadero*²⁹, nos permite considerar el diálogo como una herramienta en la que Bruno se basa en distintos tipos de figuras para transmitirnos un mensaje, tal cual si fuera un libro de

²⁷ BRUNO [1984]. *La cena...*, pp. 142-143.

²⁸ Por extraño que parezca, Bruno pareciera conocer lo que sería el contenido de la ley de inercia galileana, aun cuando este autor la diera a conocer hasta 1638, al incluirla en su *Discurso sobre dos nuevas ciencias*.

²⁹ Ver *supra* nota 5, p. 60.

emblemas. Y para apuntarnos en esa dirección nos coloca ante situaciones aparentemente contradictorias o falsas a todas luces, pero que bajo otra lectura o perspectiva, o complementando texto e imagen, pudieran cobrar sentido.

Error o ceguera

Uno de los *errores* más evidentes de Bruno se encuentra cuando extrapola el contenido del Teorema 24 de *La Perspectiva* de Euclides, sin tomar en cuenta el contenido del Teorema 23, mismo que anularía las consecuencias que Bruno propone.

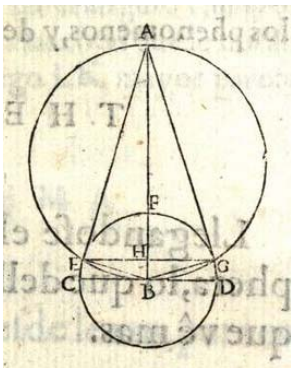


Fig. 14 Teorema 23

Teorema 23. *De cualquier manera que la Esfera se mirase con un solo ojo, siempre se verá menos que la mitad, y aquella parte de Esfera que se ve, parece comprenderse debajo de un círculo.*

Teorema 24. *Llegándose el ojo más cerca de la Esfera, lo que de ella ve es menos, y parece que ve más. Alejándose ve más, pero parece que es menos.*

En este caso, en tanto que más cerca de la esfera, el ángulo de visión aumenta, con lo que parece verse más cuando en realidad se ve menos puesto que el área que se abarca de la esfera disminuye. Bruno presenta una ilustración semejante que utiliza para justificar que continuando esa lógica el alcance visual desde el vértice de la pirámide óptica podría rebasar la circunferencia máxima y llegar al hemisferio contrario. Es decir, que si uno se alejara lo suficiente de la Tierra podría ver todo un hemisferio, su ecuador y más allá.³⁰

³⁰ BRUNO [1984]. *La cena...*, pp. 123-124.

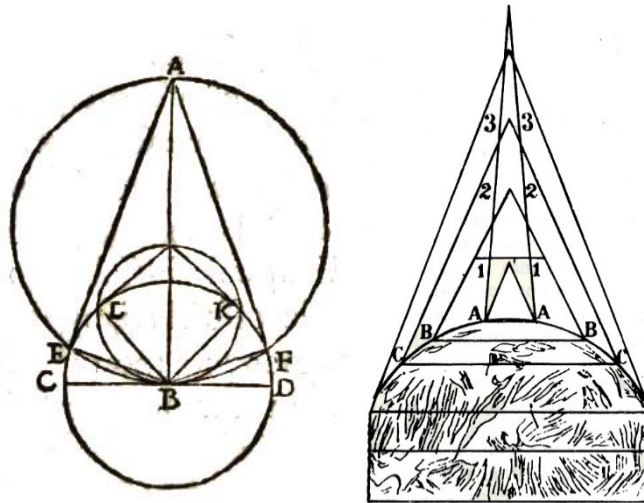


Fig. 15 Teorema 24 e ilustración bruniana a la derecha.

Esta conclusión no se ajusta a lo que vemos que sucede normalmente con los objetos a nuestro alrededor, así como tampoco con los resultados Euclidianos como se ha puesto en evidencia. Entonces ¿cómo podríamos explicar este gran error? Para esbozar una posibilidad vemos primero el segundo caso de esta misma situación, donde Bruno coloca en el vértice de la pirámide no el ojo del supuesto observador sino un cuerpo luminoso. En ese caso, concluye Bruno, si un cuerpo luminoso no pierde intensidad y se aleja de un cuerpo opaco, a medida

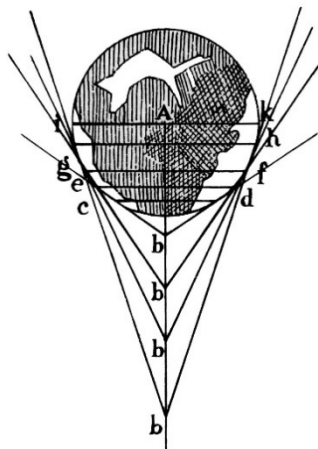


Fig. 16 Alcance de luminosidad

que el ángulo de la pirámide (formada por los rayos que emana) disminuye, el área iluminada en el cuerpo opaco aumenta, hasta llegar a iluminar completamente el hemisferio frontal y entre más se aleje mayor será el área hasta iluminar el cuerpo en su totalidad. En consecuencia, el diámetro de un cuerpo opaco se volverá despreciable conforme el ángulo que lo abarca se vuelva más agudo, hasta que dicho diámetro no nos impida la vista recíproca de otro cuerpo diametralmente opuesto.

Si recordamos entonces que hemos visto que de Cusa³¹ consiente el uso de ejemplos “falsos” a fin de remontarnos a cómo se dan las cosas en otro nivel y la sugerencia del Nolano para leer sus afirmaciones como una narrativa no necesariamente literal de la realidad³², podemos entonces partir de que lo que Bruno está haciendo en estos dos casos no tiene forzosamente que ser cierto en la realidad física, pero es un signo, un sujeto, que debemos animar para que nos entregue su sentido, su significado.

Para tratar de interpretar estos signos, recordemos además que de Cusa en *La docta ignorancia* había especificado que “toda investigación es comparativa aplicando el instrumento de la proporción”, y que “lo infinito en cuanto infinito, puesto que escapa a toda proporción, es desconocido”.

En Bruno ocurre algo similar, pero asociado con los cuerpos opacos y los cuerpos luminosos. Para empezar plantea que esta situación se dará solo si el cuerpo luminoso tiene capacidad para mantener su luminosidad a través del espacio. Naturalmente uno piensa en una gran fuente luminosa, ¿qué mejor fuente que la que irradia luz en nosotros? Es decir la inteligencia. Si tomamos en cuenta que la capacidad intelectual nos es concedida por Dios según la tradición cuyo desarrollo esbozamos en el capítulo dos, es claro que le será más propio pertenecer a lo infinito, a aquello que escapa a toda proporción. Donde las proporciones están dadas por el número en el universo contracto o lo que sería nuestro cuerpo opaco. De modo que cuando dice Bruno que el cuerpo opaco pierde toda proporcionalidad y diferencia de diámetro, a lo que puede referirse es a la imposibilidad de comparar el cuerpo opaco con el alcance luminoso de la inteligencia –y recordemos que según de Cusa nuestra inteligencia guarda relación con la divina, en tanto fuimos hechos a semejanza del Creador–, misma que de conservar el vigor de su luminosidad, podrá iluminar la totalidad del cuerpo,

³¹ Ver *supra*, nota 27, p. 33.

³² Ver *supra*, nota 9, p. 62.

es decir “comprender aún más.”³³ Así pues, gracias a la intervención divina que nos permite el acceso a fuentes luminosas como tales, es que podemos comprender el mundo que nos rodea. El alcance de dicha comprensión dependerá del vigor de nuestra inteligencia y puede ir desde un ángulo muy amplio que dé la apariencia de ver mucho cuando en realidad ve poco³⁴, hasta un ángulo en extremo agudo que aun cuando pareciera ver poco ve más, hasta el grado de ver y cubrir la totalidad.

Pues bien, lo mismo podemos hacer con la primera figura, si tomamos en cuenta que existe la visión interior y la visión exterior, ya que con la visión exterior es claro que estaría cometándose un error, puesto que no sucede así y no hay manera de ver más allá de un hemisferio de la esfera. Sin embargo, si el ojo que se coloca en la punta de la pirámide fuera el *ojo* de la visión interna –la que posee algo de la divinidad– aquello que ve es lo que puede imaginar, o bien los distintos signos que permitan la comprensión del mundo. Así, como nos dijo Bruno, si el *ojo* está demasiado cerca [univocidad] de la Tierra (el mundo físico que queremos comprender) no podrá verla, y si está demasiado lejos [equivocidad] no podrá distinguirla. Por lo que debe buscarse una posición intermedia desde la que se podrá comprender según el alcance de visión de nuestro ojo interno. Sea pues que aun cuando lo anterior no ocurra en el mundo físico, nos sirve para remontar nuestra comprensión hacia el funcionamiento de la inteligencia. Interpretándolo así, parece no estar necesariamente errado y quizá podamos responder a Bruno igual que Smith a Teófilo: “me parece haber entendido algo no vulgar y de no poca importancia.”³⁵

³³ Si se interpreta literalmente esta frase en el contexto de *La cena*, se entiende por comprensión al acto de abarcar o rodear con luz mayor el área del cuerpo opaco. Si lo trasladamos a la interpretación planteada donde la inteligencia corresponde a la fuente de luz y el cuerpo opaco a aquello que desea conocerse, se entiende por comprensión el resultado de una aprehensión intelectual, entender o penetrar en su sentido.

³⁴ Como sería el caso de los ignorantes que se creen doctos. “De estos últimos hay algunos tan malvados y desalmados que por una cierta indolencia y envidia se encolerizan y ensoberbecen contra aquel que creen que pretende enseñarles (a ellos, que son estimados y –lo que es peor– se estiman a sí mismos doctos y doctores) y se atreve a mostrar saber lo que ellos no saben.” BRUNO [1984]. *La cena...*, p. 79.

³⁵ *Ibid.*, p. 125.

La persistencia del emblema

La relación existente entre las ideas ejemplares y la creación de nuevo conocimiento puede reconstruirse sin dificultad si partimos de que las ideas ejemplares preexisten en la mente de Dios, y que luego son implantadas en el alma donde son interpretadas simbólicamente adquiriendo significado y sentido, a partir del cual logramos comprender los fenómenos del mundo o establecer las bases de teorías. Lo anterior, naturalmente, no es exclusivo de un pensamiento meramente religioso o medieval, sino que se mantuvo presente durante gran parte del periodo gestacional de la ciencia moderna.

Un caso especial de esto lo encontramos en Kepler, quien tuvo a bien llamar "archetypalis" a estas ideas ejemplares o primarias que el alma recibe gracias a cierta facultad especial o a cierto instinto innato³⁶. Con estas ideas detrás, conscientemente o no, Kepler usó también ilustraciones que pueden ser vistas como emblemas. Un ejemplo destacable de esto lo encontramos en el *Mysterium Cosmographicum*.

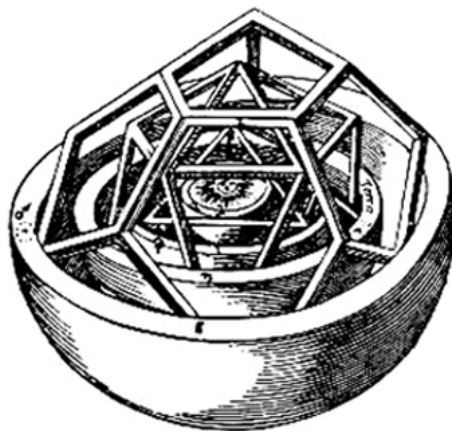


Fig. 17 Sistema solar. *Mysterium Cosmographicum* (1596)

³⁶ Cfr. PAULI [1955]. "The Influence of Archetypal...", p. 221.

La ilustración de las esferas anidadas nos muestra una determinada medida de separación entre una y otra esfera planetaria, pero dicha representación no tiene un significado meramente literal sobre los cuerpos físicos que se encuentran entre las esferas celestes, sino que puede ser leída (interpretada) de numerosas formas a fin de dar respuesta a las interrogantes de Kepler sobre el número de planetas (sólo seis conocidos hasta entonces), el tamaño de las órbitas planetarias y las velocidades de movimiento.

Así pues, con el conocimiento firme de que existen cinco sólidos platónicos y no más, se hace obvia la necesidad de colocar uno entre cada dos esferas, dando así un total de seis esferas, con lo que parecía dar una justificación tanto para el número de planetas como para las proporciones entre las radios orbitales. Esta idea sería reforzada por la fascinación de Kepler hacia las armonías pitagóricas.

Otro de los usos simbólicos de Kepler está en su aceptación del heliocentrismo fundamentada en la visión tripartita de Dios.

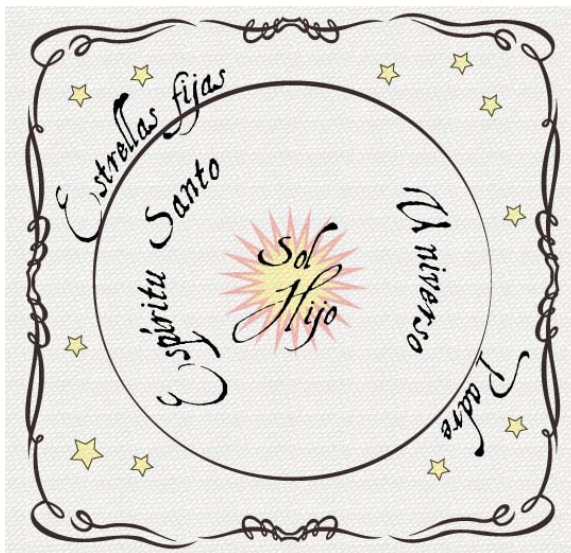


Fig. 18 Estructura trina del Universo

Partiendo de las características de 'Dios' y su ser trino, Kepler supone que el Universo ha de ser esférico, cuyo centro corresponda al Hijo, la circunferencia al Padre y todo lo que media entre ellos y los conecta, al Espíritu Santo. Por la misma razón, al Sol corresponde el lugar central, como fuente de luz y calor dador de vida.

Podemos seguir encontrando otras tantas figuras emblemáticas que lo llevaron al descubrimiento de las tres leyes por las que tanto se le recuerda; sin embargo, cuando se habla de Kepler, pareciera que lo aceptable es hacer de lado sus aspectos mágico-simbólicos como si hubieran sido un error y no parte de su proceso de comprensión del mundo, como de hecho nos parece que fue.

Conclusiones

"Ahora bien, cuando el alma intenta mayores empresas: remontarse al mundo de las ideas y hacer de lo dado en imagen (*Bildliche*) expresión de lo infinito, se manifiesta allí de inmediato una decidida, cortante dimensión (*Zwiespalt*). ¿Cómo podría en efecto algo limitado llegar a ser, por así decirlo, vaso y morada de lo ilimitado? [...] Es un anhelo doloroso éste de engendrar lo infinito de lo finito."

F. Creuzer

El hombre lleva en sí mismo un apetito insaciable de sabiduría, o eso se dice por lo menos desde tiempos aristotélicos, un hambre de comprensión y trascendencia. Descubrir, sin embargo, que los límites del mundo en que se desenvuelve se encuentran bien marcados, y que el mundo invisible o inteligible se le escapa de las manos, no hace sino llenarlo de inquietudes. Esta desazón ha acompañado a la humanidad desde tiempos muy antiguos y una manera de intentar sortear el obstáculo se ha dado a través del símbolo durante largos siglos.

En este trabajo vimos que el símbolo no se quedó enterrado tras el Medioevo, sino que fue llevado al Renacimiento y que incluso la ciencia moderna se acompañó por él en sus etapas tempranas. El símbolo sigue presente en nuestros días, aunque no en materia de ciencia, sino en aspectos teológicos o hermenéuticos. Sin embargo el origen no deja de ser el mismo.

Para que podamos 'ver' el símbolo es menester que nuestro 'ojo interno' –usando las metáforas ligadas con la visión– sea excitado por una imagen, donde entendemos imagen en el sentido amplio. Pero nuestro 'ojo interno' resulta análogo al ojo externo, de modo que la estimulación visual deviene en una estimulación espiritual, al menos, según el Nolano, cuando la mente se encuentra preparada. Es precisamente esa una de las razones que favorecieron el desarrollo de nuevos conceptos o de percepciones acerca de ellos. Tal es el caso del infinito según como es representado o concebido a través de la práctica pictórica y el establecimiento de la perspectiva artificial a fines del Medioevo. Es decir, cuando el hombre renacentista dominó la perspectiva, cambió su forma de ver el mundo y su forma de representarlo. Esta nueva manera de enfrentar sus aspectos visuales

lo llevó a ampliar sus posibilidades de interpretación, de comprensión y de generación de símbolos, ropajes de realidades que evadían a la representación inmediata.

Giordano Bruno, siguiendo las enseñanzas de grandes pensadores anteriores a él, aprendió a mirar el mundo desde distintos puntos de perspectiva, transgredió su propio lenguaje –literal y visual–, dando pie así a un cambio semántico que le dio la posibilidad de vivir en un mundo infinito, sujeto a reglas propias de su nueva dimensión y regido por una estética distinta. El universo bruniano lleva hasta sus últimas consecuencias los principios que él considera más propios del mundo en tanto que creación de Dios.

Para eso nos basta seguir aquella definición de Dios atribuida al *Libro de los veinticuatro filósofos*, según la cual Dios sería “una esfera infinita cuyo centro se halla en todas partes y su circunferencia en ninguna”³⁷. Esta definición, tan repetida a lo largo de los años, sumada al desarrollo de la perspectiva, vuelve evidente la conveniencia de tener un Universo homogéneo cuyos puntos sean todos equivalentes: no más que puntos relativos y no menos que centros todos ellos. Partimos entonces de Dios, en un momento histórico en que la teología era la materia última a la que se encaminaban tanto el *trivium* como el *cuadrivium*, por lo que se habría de volver a él. Llull busca una conversación con Dios, de Cusa quiere comprenderlo incomprensiblemente y Bruno quiere contemplarlo y volver a él.

En un contexto como éste, donde la prioridad es el camino hacia la divinidad, ¿por qué habría de preocuparse Bruno por establecer una cosmología basada únicamente en la observación de los fenómenos físicos? No tendría sentido que lo hiciera. Sin embargo, se vale de sentidos internos (la visión de lo inteligible, la imaginación y la fantasía) para establecer su filosofía y marcarse la ruta. Así pues, hemos visto, la cosmología que plantea en *La cena de las cenizas* parece estar

³⁷ *El libro de los veinticuatro filósofos*. Ed. de Paolo Lucentini. Madrid: Siruela, 2000.

más llena de alusiones a Dios y su creación que al orden, tipo o forma de los orbes celestes y sus órbitas, que es lo que esperaríamos encontrar un lector que asimila de forma literal lo que se presenta ante sus ojos. Sin embargo la historia que nos cuenta parece decir otra cosa. Será quizá porque una de las condiciones para la creación de emblemas es que este tipo de acertijo pictórico “no ha de ser tan oscuro que necesite el auxilio de la Sibila, pero tampoco ha de ser tan claro que todo el mundo lo entienda”³⁸. Pues hay que recordar las palabras bíblicas “no echen sus perlas a los cerdos, no sea que las pisoteen” (*Mateo 7:6*). Bruno mismo hace eco de esta frase³⁹, cuyo significado, sumado al de otras tantas afirmaciones que emanan de sus escritos, pareciera apuntar a que hay que “ver” *La cena* con los sentidos internos, mediante la interpretación simbólica de sus pasajes.

Es claro, sin embargo, que no podemos concluir aquí. Bruno nos entrega varias obras en las que nos guía en el uso de la imaginación, la imagen y su interpretación, ya sea para favorecer la memoria natural o bien para estimular el ojo interno. Además, los emblemas de Bruno se presentan con heroico furor en otro de los diálogos italianos, cuando sigue trazando el camino del amor supremo: el de la contemplación⁴⁰. Aún queda mucho por preguntar al Nolano y él tiene entre sus líneas un diario de ruta donde la ruta hacia el conocimiento se convierte en un peregrinar interior cuyo principal motor es lo amado, el hambre de saber, la vehemencia para intentar aprehender la Verdad, el máximo, Dios mismo. Pero no hay forma de contener lo ilimitado dada nuestra naturaleza, por lo que no nos queda sino pagar el precio de todo Acteón por contemplar a Diana: inmolar su propia vida.

“Si a su ameno resplandor la mariposa vuela, no sabe que es llama al fin ingrata; [...] Yo en la luz, fuente y seno del bien mío, las llamas veo, los dardos y cadenas.”

Giordano Bruno.

³⁸ Según dice Paolo Giovio en su *Diálogo de las empresas militares y amorosas*, ed. de Jesús Gómez, Madrid: Ediciones Polifemo, 2012, p. 140.

³⁹ *La cena de las cenizas*, pp. 78-79.

⁴⁰ Nos referimos claramente al *De los heroicos furores*, aunque tampoco ahí se agota el carácter simbólico de la filosofía nolana.

Bibliografía

ACKERMAN, James S [1991]. "Ars Sine Scientia Nihil Est, Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan". En *Distance Points: Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, Mit Press, pp. 211-261.

ALBERTI, Leon Battista [1996]. *De pictura, (1435), De la pintura*. Int. de J. V. Field, estudio int. y traducción de J. Rafael Martínez E. México: Facultad de Ciencias, UNAM.

_____ [2010]. *The Mathematical Works of Leon Battista Alberti*. Kim Williams, Lionel March, Stephen R. Wassell (eds. and translations). Basel: Birkhäuser.

ALBERTSON, David [2014]. *Mathematical Theologies: Nicholas of Cusa and the Legacy of Thierry of Chartres*. Oxford: Oxford University Press.

ALCIATO, Andrea [2003]. *Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas*. Lion: 1549. Prólogo de Juan Gorostidi Munguía. Edición de Rafael Zafra. Palma de Mallorca: Oñaleta, Editor/Universitat de les Ules Balears.

ANDERSEN, Kirsti [2006]. *The Geometry of an Art: The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge*. New York: Springer.

AOS Braco, Celestino [1979]. "La imaginación en el sistema de Ramón Llull", en *Estudios lulianos* 23, 155.

BÁEZ, Linda [2005]. *Mnemosine novohispánica. Retórica e imagen en el siglo XVI*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, 2005.

BERNABÉ, Alberto y CASADESÚS, Francesc [2009]. *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro II*, España: Akal.

BEUCHOT, M. [2013]. *Hermenéutica y analogía en la filosofía medieval*. Cuadernos del Seminario de Hermenéutica. México: UNAM.

BLAISE de Parme [2009]. *Questiones super perspectiva communi*, Paris: Vrin.

BURKE, James [1995]. *The Day The World Changed*. Boston, New York: Little Brown & Co.

COROMINAS, Joan [1984]. *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. Madrid: Gredos.

DAMISH, Hubert [1995]. *The Origin of Perspective*. Mass: The MIT Press.

DE CUSA, Nicolás [2004]. *Acercas de la docta ignorancia*, Libros I y II, introducción, traducción y notas de Jorge M. Manchetta, Claudia D'Amico y Silvia Manzo. Buenos Aires: Biblos.

DURAND, Gilbert [1987]. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.

EDGERTON, Samuel Y. [2008]. *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*. New York: Icon, Harper Collins, 1976 (Reimpreso por ACLS-Humanities, 2008).

_____ [1991]. *The Heritage of Giotto's Geometry. Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution*. Ithaca and London: Cornell University Press.

ELKINS, James [1996]. *The Poetics of Perspective*. Ithaca: Ithaca, New York: Cornell University Press.

FIELD, J. V. [1997]. *The Invention of Infinity. Mathematics and Art in the Renaissance*. Oxford: Oxford University Press.

_____ [2005]. *Piero della Francesca: A Mathematician's Art*. New Haven and London: Yale University Press.

FRANCESCA, Piero della [1984]. *De prospectiva pingendi*. Ed. G. Nicco Fasola, Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1884.

_____ *De prospectiva pingendi*, British Library, Add. MS 10366.

GADAMER, George [1991]. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.

GADOL, Joan [1969]. *Leon Battista Alberti. Universal Man of the Early Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press.

GARCÍA, Patricia [2001]. "Principales "giros" en la filosofía de la ciencia contemporánea", en *Agora: papeles de Filosofía*. Vol. 20, Número 1, pp. 201-219.

GILSON, Etienne [1948]. *La filosofía de San Buenaventura*. Buenos Aires: Dedebec.

GOMEZ de Liaño, Ignacio [1982]. *El idioma de la imaginación*. España: Taurus.

GONZÁLEZ, José María [1999]. "De la metáfora al concepto: emblemas políticos en el barroco", en *Res publica: revista de la historia y del presente de los conceptos políticos*, año 2, núm. 3, pp. 83-106.

GRANADA, Miguel A. [2009]. "Las sombras de una edición". *Revista de libros*, ISSN 1137-2249, N°. 156, pp. 8-9.

HALLYN, Fernand [1990]. *The Poetic Structure of the World: Copernicus and Kepler*. Translated by Donald M. Leslie. New York: Zone Books.

HAMOU, Philippe [1995]. *La Vision perspective (1435-1740). L'art et la science de regard, de la renaissance à l'âge classique*. Paris: Payot et Rivages.

HANSON, N. R. [1977]. *Patrones de descubrimiento*. Madrid: Alianza.

HEIDEGGER, Martin [1977]. "The Age of World Picture," *The Question Concerning Technology and Other Essays*, translated by William Lovitt, New York; Harper and Row, pp. 115-54.

HEMPEL, Carl Gustav [1996]. *Philosophy of Natural Science*. US: Pearson.

HOPKINS, Jasper [1997]. *Nicholas of Cusa: Metaphysical Speculations*. Minneapolis, Min.: Banning Press.

JUNG, Carl [1991]. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.

KEMP, Martin [1992]. *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven and London: Yale University Press.

LINDBERG, David [1976]. *Theories of Vision: From Al-Kindi to Kepler*. Chicago: University of Chicago Press.

LOJO, María Rosa [1997]. *El símbolo: Poéticas, Teorías y Metatextos*. México: UNAM.

LLULL, Raymundo [1753]. *Libro del ascenso y descenso del entendimiento*. Mallorca: Oficina de la Viuda FRAU, Impresora de la Real Audiencia.

LOPEZ Pinciano, Alonso [2012]. *Filosofía antigua poética*. Red ediciones S.L.

MANZO, Silvia [2005]. “Imágenes venatorias del conocimiento en Nicolás de Cusa, Giordano Bruno y Francis Bacon”, en *El problema del conocimiento en Nicolás de Cusa: genealogía y proyección*. Macheta & D’Amico, editores. Buenos Aires: Biblos, pp. 377-394.

MARDONES, José María [2000]. *El retorno del mito: La racionalidad mito-simbólica*. España: Síntesis.

PANOFSKY, Erwin. [2010]. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.

PAULI, Wolfgang [1955]. “The Influence of Archetypal Ideas on the Scientific Theories of Kepler”, en *The Interpretation of Nature and the Psyche*, Bollingen Series LI, traducción de Priscilla Silz. New York: Pantheon Books.

POPPER, Karl [1991]. *Conjeturas y refutaciones*. Barcelona: Paidós.

PULIDO, M. Lázaro [2007]. “«(Alma) Ámate a ti misma», más allá del impulso socrático. Apuntes sobre el voluntarismo bonaventuriano”, en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, España. Vol. 24, pp. 95-117.

_____ [2011]. “Captar lo sensible estéticamente: solución bonaventuriana al reto aristotélico” en *Scripta Mediaevalia*, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo. Vol. 4, N° 1, 2011, pp. 69-92.

PRAZ, Mario [1989]. *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*. Madrid: Siruela.

RICOEUR, Paul [1970]. *Una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI

SAN AGUSTÍN. *Soliloquia*.
_____ *Confessiones*.

SANTINELLO, Giovanni [1959]. "Nicolai De Cusa: Tota pulcra es, amica mea". *Atti e memoria della Accademia Patavina*, pp.21-58.

SANTOS PORRAS, Ildelfonso J. [2011]. "Nicostrata y la Gramática", en *IMAGO: Revista de emblemática y cultura visual*. Número 3, p. 51-62.

THUILLIER, Pierre. "Espace et perspective au Quattrocento". *Recherche (La)*. Paris, (160), 1384-1398.

VALLET de Goytisolo, Juan [2004]. "Ramón Llull. Arte breve" en *Anales de la Fundación Francisco Elías de Tejada*, N°. 10, 2004, pp. 217-232.

VEGA, Amador [2002]. *Ramon Llull y el secreto de la vida*. España: Siruela.

VEJARANO, Elizabeth [2006]. "El ánimo como impulso vital del ensoñador de palabras", en *Revista Habladurías*, Número 5. Colombia: Universidad Autónoma de Occidente.

YATES, F. A. [2005]. *El arte de la memoria*. Trad. Ignacio Gómez de Liaño. España: Siruela.