



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

ORDEN Y JERARQUÍA EN *DE UMBRIS IDEARUM*. UN ACERCAMIENTO AL *ARS MEMORIAE*

DE GIORDANO BRUNO

TESIS

QUE PARA OPTAR EL GRADO DE MAESTRO EN FILOSOFÍA

PRESENTA

ÓSCAR SALVADOR SANTANA BERNAL

DIRECTOR DE TESIS

DR. ERNESTO PRIANI SAISÓ. FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÉXICO D. F. SEPTIEMBRE DE 2016



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.

A mis padres

AGRADECIMIENTOS

Ante todo, quiero expresar mi enorme agradecimiento a mi madre María Patricia Bernal Melchor y a mi padre José Isabel Santana Salazar por el apoyo incondicional que me han brindado durante todos estos años. A ellos debo mucho de lo que he logrado hasta ahora.

Al Dr. Ernesto Priani Saisó por haberme brindado su guía a lo largo de mi formación, en las clases donde fui su alumno y en aquellas otras donde tuve la oportunidad de ser su asistente, así como en los diversos proyectos y seminarios a su cargo en los que he podido participar.

A mis amigos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM: Adriana E. Gaona, Emiliano López, Erich Franco, Fernando Mireles y Uriel Valdés. Con quienes a lo largo de estos últimos años, y sobre todo fuera de las aulas, he podido discutir diversas cuestiones en torno a los temas tratados en esta tesis. Dichas discusiones informales, aunque no por ello menos rigurosas, resultaron sumamente enriquecedoras para la redacción de este trabajo. Gracias a todos.

Por último, esta tesis conto el apoyo del Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología.

A lo largo de este trabajo, me refiero a los textos que cito con frecuencia –en particular a los de Giordano Bruno– tomando en cuenta su título original, por lo general en latín: *De umbris*, *De magia*, *De amore*, etc. Para una buena parte del resto de las referencias utilizo las siguientes abreviaciones:

<i>Actas</i>	<i>Actas del proceso de Giordano Bruno</i>
<i>Ad Her.</i>	Autor desconocido, <i>Retórica a Herenio</i>
<i>Arquitectura</i>	Vinatea, <i>Las sombras de las ideas: una arquitectura discursiva del alma</i>
<i>Art</i>	Yates, <i>El arte de la memoria</i>
<i>Causa</i>	Bruno, <i>Sobre la causa, principio y unidad</i>
<i>Clavis</i>	Rossi, <i>Clavis universalis</i>
<i>De an.</i>	Aristóteles, <i>Acerca del alma</i>
<i>De or.</i>	Cicerón, <i>Acerca del orador</i>
<i>El pasado</i>	Rossi, <i>El pasado, la memoria, el olvido</i>
<i>En.</i>	Plotino, <i>Eneadas</i>
<i>Eros</i>	Culianu, <i>Eros y magia en el Renacimiento</i>
<i>Espectáculo</i>	Bolzoni, <i>El espectáculo de la memoria</i>
<i>Fed.</i>	Platón, <i>Fedón</i>
<i>Fil.</i>	Platón, <i>Filebo</i>
<i>Il.</i>	Homero, <i>Ilíada</i>
<i>Inst.</i>	Quintiliano, <i>De institutionis oratoriae</i>
<i>Lengua</i>	Eco, <i>En búsqueda de la lengua perfecta</i>
<i>L'idea</i>	Camillo, <i>La idea del teatro</i>
<i>Mem.</i>	Aristóteles, <i>De memoria et reminiscentia</i>
<i>Mnemosine</i>	Báez, <i>Mnemosine novohispánica</i>
<i>Potencias</i>	Pring-Mill, <i>Ramón Llull y las tres potencias del alma</i>
<i>Teet.</i>	Platón, <i>Teeteto</i>
<i>Top.</i>	Aristóteles, <i>Tópicos</i>

ÍNDICE

Introducción	<u>1</u>
Capítulo I. Planteamiento del problema: Jerarquía y ascenso a la unidad en <i>De umbris idearum</i>	<u>7</u>
Escala y jerarquía	<u>8</u>
Ideas, vestigios, sombras	<u>20</u>
Imposibilidad de superar el nivel de las sombras	<u>26</u>
Capítulo II. Los elementos constitutivos del <i>ars memoriae</i> bruniano	<u>33</u>
Las fuentes clásicas del <i>ars memoriae</i>	<u>34</u>
Las letras en la cera y la escritura interna	<u>41</u>
El Teatro de la memoria de Giulio Camillo	<u>47</u>
La tradición luliana	<u>54</u>
Capítulo III. La mano de Tyler	<u>61</u>
Los elementos mnemotécnicos en <i>De umbris idearum</i>	<u>62</u>
El modo de entender la jerarquía	<u>69</u>
La posibilidad o imposibilidad de salir del ámbito de las sombras	<u>77</u>
Conclusiones	<u>87</u>
Bibliografía	<u>95</u>

Tyler sacaba del agua los troncos que iban a la deriva y los arrastraba playa adentro. Ya había clavado varios troncos en la arena húmeda, con varios centímetros de separación y formando un semicírculo que se levantaba hasta la altura de los ojos. En total había cuatro troncos, y al despertarme observé cómo Tyler arrastraba un quinto tronco playa adentro. [...] Al cabo de un rato, Tyler se sentó a la sombra de los troncos enhiestos con las piernas cruzadas. [...] Lo que Tyler había creado era la sombra de una mano gigantesca. Sólo que ahora sus dedos eran tan largos como los de Nosferatu y el pulgar era demasiado corto, aunque me dijo que a las cuatro y media exactamente, la mano sería perfecta. La sombra gigantesca de la mano era perfecta durante un minuto y durante un minuto Tyler había estado sentado sobre la palma de esa perfección creada por él.

Chuck Palahniuk, *El club de la pelea*.

INTRODUCCIÓN

El tema general que nos ocupa en esta investigación es el arte de la memoria. Una disciplina que tuvo su última época de esplendor a finales del siglo XVI y principios del XVII, y que como señala Lina Bolzoni (*Espectáculo*, p. 9) resulta en muchos aspectos un objeto extraño; algo así como un fósil de un mundo desaparecido que, como tal, está repleto de cuestiones enigmáticas para un lector contemporáneo. Para no ir más lejos, basta echar una hojeada al texto que aquí nos ocupa, *De umbris idearum* (1582), para darnos cuenta de la presencia de algunos de estos elementos extraños: listados de imágenes relacionadas con cuestiones mitológicas, con las artes y sus inventores, con los planetas y las constelaciones; extrañas figuras compuestas por círculos concéntricos, *figuras fecundas*, *atrios de la memoria*, etc.

No está de más recordar, como señala Rossi (*El pasado*, p. 52), que el arte de la memoria, originalmente ligado al ámbito de la oratoria y concebido inicialmente como una técnica neutral para la memorización de discursos, adquirió posteriormente significaciones metafísicas más profundas, fruto del encuentro con las tradiciones del lulismo, la cábala y el hermetismo. Es precisamente dentro de este contexto donde se inscribe el *ars memoriae* de Giordano Bruno (1548-1600), que alcanzó tal fama que llegó incluso a oídos del entonces rey de Francia; tal como podemos leer en las declaraciones contenidas en las *Actas del proceso de Giordano Bruno*:

El rey Enrique III lo convocó para preguntarle si la memoria que profesaba era natural o adquirida con el arte de la magia; él le demostró que su memoria era fruto de la ciencia, y le hizo imprimir un libro del arte de la memoria titulado *De umbris idearum*, por el que Enrique lo nombró profesor extraordinario. (*Actas*, XXXII, pp. 86-87).

Resulta curioso notar que tanto *De umbris idearum* como *De imaginum signorum et idearum compositione* (1591) –esto es, tanto su primer libro publicado como el último– son tratados de carácter mnemotécnico.¹ Es cierto que bien puede deberse a una mera casualidad el hecho de que sean un par de textos relativos al *ars memoriae* los que abran y cierren el listado de las obras impresas en vida de Bruno. Sin embargo, también es cierto que esto nos puede dar una idea general de la importancia otorgada a un tema como éste, que además se halla presente de manera recurrente al interior de la obra del Nolano.²

Centrándonos ya en lo que nos ocupa, al interior del *De umbris idearum* encontramos dos grandes apartados. En el primero de ellos se exponen los presupuestos del arte; en lo que, señala Vinatea (*Arquitectura*, p. 13), constituye todo un tratado de ontología neoplatónica. Mientras que en el segundo se presentan sus elementos propios: *sujetos, adjetivos e instrumento*; esto es, la manera en que deben construirse y relacionarse determinadas imágenes. Es precisamente en esta parte donde se encuentra el núcleo fundamental del *ars memoriae* bruniano y, como tal, merece especial atención.

Es innegable la importancia que tienen las imágenes al interior del arte de la memoria. Ellas juegan un papel fundamental, junto con todo lo que las rodea: escritura interna, orden, combinatoria, etc.; pues son estos elementos de los que se sirve el *ars* para su propósito: lograr una suerte de *ascenso a la unidad*. Sin embargo, igual

¹ A pesar de no ser su primer libro escrito, *De umbris* es el más antiguo que ha llegado hasta nosotros. Tenemos noticias de obras anteriores, todas ellas perdidas: *De arca Noe*, *De' segni de' tempi*, y la *Clavis magna*, a la que Bruno remite constantemente en *De umbris* y donde se supone encontraríamos muchas de las especificaciones para comprender de manera cabal lo contenido en el texto en cuestión. Por su parte, *De imaginum* fue la última obra publicada en vida de Bruno; sin embargo, posteriormente escribiría algunas otras. Entre ellas una serie de tratados mágicos que vieron la luz por primera vez entre 1879 y 1891.

² Basta echar un vistazo a la cantidad de obras dedicadas al tema, entre las que figuran *De compendiosa architectura et complemento artis Lullii* (1582), *Cantus circaeus ad memoriae praxim ordinatus* (1582), *Explicatio triginta sigillorum et Sigilli sigillorum* (1583); *Animadversiones circa lampadem lullianam* (1586), *De lampade combinatoria lulliana* (1587), *De specierum scrutinio et lampade combinatoria Raymundi Lullii* (1588) y el *Lampas triginta statuarum* (1591), por citar sólo algunos.

importancia tiene el trasfondo que dichos elementos suponen y sobre los que se desenvuelven. Mismo que no podemos obviar sin más, y que corresponde precisamente a la primera parte del *De umbris*. En ella encontramos algunas consideraciones –sobre todo en torno a las escalas, su jerarquía y sus relaciones– que parecen no ser del todo claras, y que convendría, por supuesto, esclarecer primero antes de entrar de lleno al tema de las imágenes y la combinatoria.

El tema del *ascenso a la unidad*, supone varias cosas; entre ellas las nociones de escala y jerarquía. El problema con que nos encontramos, al hacer una lectura cuidadosa del *De umbris*, es que el orden y la jerarquía de los grados de las diversas escalas que exploramos³ en ocasiones parecen ser arbitrarios. En dichas escalas, las cuales se hayan estrechamente relacionadas entre sí, encontramos un esquema general conformado por tres niveles, A-B-C. Sin embargo, la escala principal del *De umbris*, constituida por la triada *ideas-vestigios-sombras*, responde más bien a una estructura A-C-B, en relación con las otras. Lo que genera un primer problema: el de entender cuál es la estructura que tiene la escala por la que es posible realizar el ascenso a la unidad. A lo que se suma el hecho de que, para Bruno, es imposible superar el nivel en el que nos encontramos: el de las sombras.⁴

Como señalamos al inicio, el tema general que nos interesa es el *ars memoriae*. Pero en particular, el planteamiento de esta tesis y su curso estarán encaminados a tratar de dar cuenta de esas dos dificultades, tan estrechamente relacionadas, a partir de la siguiente pregunta: *¿De qué manera se puede hablar de un ascenso a la unidad en un mundo ordenado de tal forma que la jerarquía parece ser en ocasiones arbitraria, y en donde además la posibilidad de sobrepasar el nivel de las sombras está vedada de*

³ Son cinco en total: 1) La escala de la naturaleza como tal, 2) La escala constitutiva del ser humano, 3) Una escala que va de la luz a las tinieblas, 4) La escala de la realidad que toma en cuenta la constitución del ser humano, y 5) La escala al interior de las sombras.

⁴ Adelantando un poco el desarrollo de esta escala podemos decir que, para Bruno, las *ideas* se hallan en lo que él mismo denomina el *cielo intelectual*, los *vestigios* corresponden a las cosas del mundo físico, y las *sombras* a las representaciones que tenemos de ellas, y como tales se encuentran al interior de la *psyché* humana.

antemano? Sin embargo, para poder llegar a plantear esta pregunta como tal debemos sumergirnos al interior del *De umbris*. De modo que el primer capítulo consistirá en la revisión y análisis de las escalas presentes en el texto, así como en el planteamiento de algunas consideraciones iniciales en torno a ellas.

Por supuesto, los capítulos siguientes tratarán de responder nuestra pregunta guía. Para lo cual habrá que traer a colación ciertos elementos externos. Sobre todo en lo que toca al tratamiento de *la escala que se da al interior de las sombras*, y que tiene que ver con las diversas corrientes mnemotécnicas presentes en *De umbris*, que van desde el *ars memoriae* clásico a la combinatoria luliana, y a las que nos dedicaremos en el segundo capítulo. Posteriormente, ya en el tercer capítulo, regresaremos a las consideraciones que habíamos dejado pendientes en el primero.

Como ya lo he mencionado, nuestra pregunta guía abarca dos ámbitos: uno de ellos tiene que ver con la jerarquía de la escala por la que es posible ascender a la unidad, el otro con la imposibilidad de salir de determinado nivel. Adelantando un poco el rumbo que tomará este trabajo, y con ello la propuesta de esta tesis, por un lado podemos decir que la estructura de dicha escala no es *unidimensional*, sino que responde a una interacción entre lo que denominamos *La escala de la naturaleza como tal* y *La escala constitutiva del ser humano*. Es decir, entre la manera en que se da el proceso de creación-desdoblamiento del universo y el modo en que ese proceso es aprehendido por el ser humano, en que el Alma juega un papel fundamental.

Por otro, como veremos más adelante, el *ascenso a la unidad* que se busca mediante los procesos propios del arte de la memoria no tiene que ver con salir del nivel umbrátil o con regresar por los mismos grados que recorre la escala de la naturaleza en su descenso, sino con la obtención de una comprensión unitaria de la realidad. Lo cual consiste, ante todo, en un proceso interno. De modo que, tomando esto en cuenta, no resulta incompatible hablar de un ascenso a la unidad y al mismo tiempo de la imposibilidad de salir del nivel de las sombras. Nos dedicaremos

específicamente a redondear estas cuestiones en los dos apartados finales del tercer capítulo y, por supuesto, en las conclusiones.

Finalmente, hay que tomar en cuenta que la segunda parte de nuestra pregunta guía engloba a su vez dos aspectos. Por un lado, el modo en que es posible hablar de un ascenso a la unidad, y por el otro, la manera de conseguirlo. No está de más advertir que el tratamiento y desarrollo de esta tesis están encaminados a tratar únicamente el primero de ellos. El segundo, que por el momento va más allá de nuestros alcances, corresponde a los procesos propios de la *praxis* del *ars memoriae* expuestos en *De umbris idearum*. En particular, a la construcción y uso de las imágenes mediante el método combinatorio.

Aun cuando éste no sea el tema central de esta tesis, su tratamiento aquí resulta ineludible, aunque sea de manera superficial. Como se verá más adelante, al tocar dichos temas no pretendo en modo alguno ser exhaustivo; de hecho, su tratamiento está siempre supeditado al propósito central de esta tesis. Es cierto que mediante las imágenes y la combinatoria es posible obtener un *ascenso a la unidad*. Sin embargo, la manera en que esto es posible no puede entenderse cabalmente –no deberíamos creer que podemos hacerlo– sin antes haber considerado el trasfondo sobre el que dicho proceso se halla montado. Una vez dejada clara la estructura de la escala por la que se asciende, e incluso dicho de manera general el modo en que debe entenderse ese ascenso, queda por decir, ahora sí, cómo es posible lograrlo.

Esta manera de proceder nos llevará, de manera un tanto paradójica en una investigación como ésta sobre el arte de la memoria, a desviar un tanto la atención de la memoria como tal para centrarnos en ese trasfondo sobre el que se halla asentado su posterior funcionamiento. Precisamente la aportación de esta tesis tiene que ver con llamar la atención sobre la importancia que este trasfondo tiene para el *ars memoriae* en su conjunto, mismo que no puede obviarse para pasar sin más al tema de las imágenes. Es ésta una cuestión que hasta el momento no se ha trabajado de

manera integral, al menos en lo que toca al *ars memoriae* de Bruno, y a lo cual espero poder contribuir con esta investigación y las posteriores que se deriven de ella.

Aun así, esto no quiere decir que con este trabajo pretenda haber agotado el tratamiento de dicha primera parte sobre la que se asienta el uso de las imágenes y la combinatoria. De la misma manera que para entender un poco mejor las nociones de escala y jerarquía será necesario traer a colación el tema de las imágenes, así al tratar la cuestión de éstas junto con la combinatoria será necesario regresar de una u otra manera a esta base. Lo cual, por supuesto, ayudará a comprender mejor aquellos elementos que puedan escaparse a esta primera investigación. Con todo, insisto, el tratamiento de las imágenes y la combinatoria es una cuestión que va más allá de los alcances de esta tesis.

CAPÍTULO I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA: JERARQUÍA Y ASCENSO A LA UNIDAD EN *DE UMBRIS*

IDEARUM

Podemos atrevernos a decir, sin temor a exagerar, que el núcleo de esta investigación se halla esbozado ya en aquella breve –pero no por ello insignificante– referencia bíblica que Bruno retoma en las primeras líneas de las *Intenciones de las sombras*: “Me senté a la sombra de aquel al que yo deseaba...” (*De umbris*, p. 39).⁵ Más aún, en esta bella y enigmática imagen, que traemos a colación a manera de pretexto para iniciar nuestro recorrido por el *ars memoriae* bruniano, está señalada de antemano la manera en que debemos entender su desarrollo posterior. En dicha imagen se hallan contenidos al menos tres elementos que resultan fundamentales para comprender mejor el *ars memoriae* tal como Bruno lo presenta en *De umbris idearum*: 1) el ser amado, 2) la idea de reposo y 3) la noción de sombra.

Ahondando un poco en esta imagen inicial, el Nolano hace énfasis en una distinción que me parece fundamental para iniciar nuestro recorrido, misma que a la vez no debemos perder nunca de vista. Por un lado tenemos aquello que denomina *La verdad*, y por otro lado *nuestra naturaleza*, que no es tan importante como para morar ‘según su propia capacidad’ en el mismísimo campo de la verdad. Esta distinción inicial lo lleva a cuestionar la posible interacción entre ambas, e incluso a dar una respuesta tajante:

⁵ “Sub umbra illius quem desideraveram sedi” (*De umbris idearum*, RS, p. 25). Bruno cita de manera literal un pasaje de la *Vulgata*, que muy probablemente era la versión de la Biblia de la que disponía, en donde se lee: “Sicut malus inter ligna silvarum, sic dilectus meus inter filios. Sub umbra illius, quem desideraveram, sedi, et fructus eius dulcis gutturi meo.” (Ct, 2, 3) La versión al español de la *Vulgata*, en la traducción de Felix Torres Amat, dice: “Como el manzano entre árboles silvestres y estériles, así es mi amado entre los hijos de los hombres. Me senté a la sombra del que tanto había yo deseado, y su fruto es muy dulce al paladar mío.” (Ct 2, 3).

¿Cómo es posible que aquello mismo cuyo ser no es propiamente lo verdadero y cuya esencia no es propiamente la verdad posea la eficacia y el acto de la verdad? *Le basta, pues, y de sobra, con sentarse a la sombra de lo bueno y lo verdadero. [...] De este modo, el alma se vuelve participe de lo bueno y lo verdadero de acuerdo con su propia facultad.* Aun cuando no sea tan poderosa como para ser la imagen de aquello, sin embargo, es a su imagen mientras la diafanidad de la propia alma, limitada por la opacidad inherente al cuerpo, *experimenta algo de esa imagen en la mente del hombre* al impulsarse hacia ella; por el contrario, en los sentidos internos y en la razón, a los que estamos supeditados viviendo a la manera de los seres animados, *no experimenta más que la sombra de esa imagen.* (*De umbris*, p. 39. Las cursivas son mías).

Me parece que no podríamos haber pedido mejor inicio que un fragmento como éste, pues contiene elementos que serán fundamentales a lo largo de nuestro recorrido; entre otros, por supuesto, la noción de *sombra*. Es esta última sobre la que deberá centrarse nuestra atención a lo largo de esta tesis, ya que representa el elemento primordial de lo que Bruno denomina ‘nuestra naturaleza’. Sin embargo, antes de entrar de lleno en las consideraciones en torno a las sombras y sus implicaciones, conviene revisar de manera general la ‘estructura de la realidad’ planteada por Bruno en *De umbris idearum* para comprender mejor el problema que aquí nos ocupa.

I.I ESCALA Y JERARQUÍA

Hay una noción fundamental presente en muchos de los escritos brunianos; podemos encontrarla desde las obras de juventud hasta las de madurez; en las latinas y en las italianas. Me refiero a la idea de ‘escala’, y con ella también a un par de nociones íntimamente relacionadas y que se derivan directamente de ella: ‘ascenso-descenso’ y ‘jerarquía’. Ya en la primera sección del *De umbris* aparece un pasaje que ilustra perfectamente a lo que nos referimos:

...ya que en todas las cosas hay orden y conexión, de modo que los cuerpos inferiores siguen a los intermedios, y éstos, a los superiores; los compuestos se unen a los simples, y los simples,

a los más simples; los materiales se juntan con los espirituales, y los espirituales, además, con los inmateriales para que sea uno el cuerpo del ente universal; uno, el orden; uno, el gobierno; uno, el principio; uno, el fin; uno, el inicio; uno, el extremo; [...] nada impide que, al son de la lira del Apolo universal, las cosas más inferiores sean conducidas paulatinamente a las superiores, y las inferiores, a través de las intermedias, se eleven a la naturaleza de las superiores. (*De umbris*, p. 42).

Esta idea de escala y conexión entre todas las cosas se encuentra desarrollada también en el diálogo cuarto del *De la causa principio y uno* –escrito un par de años después que *De umbris*, en 1584–, donde al referirse a la ‘escala de la naturaleza’, escribe:

...si todo lo que existe, comenzando por el ente supremo comporta un cierto orden y guarda una dependencia, *una escala*, en la que se *asciende* de las cosas compuestas a las simples, de éstas a las simplísimas y absolutas a través de *grados intermedios* y copulativos que participan de la naturaleza de uno y otro extremo, [...] es necesario que haya un solo principio de subsistencia para todas las cosas subsistentes. [...] *Es una sola e idéntica la escala* por la que *la naturaleza desciende a la producción de las cosas* y por la que *el entendimiento asciende al conocimiento de ellas*, y que tanto uno como el otro proceden de la unidad a la unidad pasando por la muchedumbre de los *términos medios*. (*Causa*, IV, pp. 120 y 146-147. Las cursivas son mías.)

Si avanzamos un poco en el tiempo y echamos un vistazo a los llamados *Tratados mágicos*, escritos entre 1589 y 1591, encontraremos también esta idea. En un pasaje del *De magia* –que hallamos de manera casi literal en *De magia mathematica* (I, I-II, p. 493), así como en *Theses de magia* (Art. IV, p. 457)– Bruno señala que los magos tienen por axioma el hecho de que existe una escala que desciende desde Dios, pasando por los dioses, los astros, los demonios, los elementos, los mixtos, los sentidos, el alma, el animal entero y así llega al descenso de la escala. De manera inversa, el animal asciende por el alma a los sentidos, los mixtos, los elementos, los demonios, los dioses, y el Alma del mundo hasta llegar a la Unidad simplísima. Y añade:

Dios está en el ápice de la *escala*, como acto puro y potencia activa, como purísima luz; en la base de la *escala*, en cambio, está la materia, las tinieblas, la pura potencia pasiva, de cuyas

profundidades se puede hacer todo, así como aquél puede hacerlo todo desde las cosas celestes. *Entre el grado superior y el inferior están las especies intermedias...* (*De magia*, pp. 252-253. Las cursivas son mías).

Me parece pertinente traer a colación estos pasajes ya que en ellos encontramos al menos tres elementos fundamentales que bien vale la pena resaltar. Primero: en todos los casos es posible encontrar dos polos ‘opuestos’ interconectados entre sí por una serie de ‘grados intermedios’. En *De umbris* tenemos una pequeña lista de estos niveles, presentados de manera ascendente:

[*Cuerpos inferiores*] ↔ [*cuerpos intermedios*] ↔ [*cuerpos superiores*];
[*Los compuestos*] ↔ [*los simples*] ↔ [*los más simples*];
[*Los materiales*] ↔ [*los espirituales*] ↔ [*los inmateriales*].

En *De la causa* tenemos: [*las cosas compuestas*] ↔ [*las simples*] ↔ [*las simplísimas y absolutas*]. Finalmente, en *De magia*: [*la materia*] ↔ [*las especies intermedias*] ↔ [*Dios*]. De este primer punto se deriva la noción de *ascenso-descenso*. En efecto, si dichos elementos se hallan interconectados entre sí, nada impide que las cosas inferiores puedan *ascender* hacia las superiores, ni que éstas puedan *descender* hacia aquéllas, a través de las intermedias, tal como señala Bruno en el pasaje citado del *De umbris* (p. 42).

Hay que anotar ya aquí la importancia que tienen los ‘grados intermedios’. Al referirnos a ellos, podemos entenderlos de dos maneras. Por un lado, tenemos dos polos opuestos independientes e inconexos entre sí, y por sí mismos, que son conectados por medio de los mencionados grados. Tendríamos en ellos una especie de mediador a la manera judicial, un mero conciliador y, por tanto, neutro. En este caso y por su propia naturaleza, podríamos decir que no sería necesario que esos grados estuviesen ahí. Por el otro, tenemos una relación donde dichos grados guardan una estrecha conexión con ambos polos, de manera que no podrían no estar entre ellos.

Esta segunda relación se da a manera de la *procesión*⁶ plotiniana en donde los grados intermedios derivan directamente de uno de los polos y conducen hacia el otro, de manera que podríamos considerarlos opuestos únicamente por colocación, por llamarlo de alguna manera, ya que en sentido estricto forman parte de una misma realidad. En los pasajes citados estos grados intermedios responden más bien a este segundo modelo; sobre ello volveremos un poco más adelante.

Segundo: la relación entre estos elementos se da de manera *escalonada*. Se habla de un ente *supremo*, de cosas *superiores e inferiores*, además de *ascenso y descenso*; lo que implica necesariamente la existencia de un *arriba* y un *abajo*. De esta relación se deriva la presencia de una cierta *jerarquía* entre los elementos constitutivos de la escala. En algún otro pasaje, Bruno afirma sobre ésta que: “sus miembros están unidos y *se subordinan a otros* de tal forma que las cosas superiores *subsisten* según un ser más verdadero y se despliegan hacia la materia en una extensa masa corpórea y en número múltiple.” (*De umbris*, p. 57. Las cursivas son mías). Tanto en la idea de subordinación [*sub-ordinare*] como en la de subsistencia [*sub-sistere*], se encuentra implícita la idea de jerarquía. En efecto, no podemos hablar de ‘subordinación’ sin referirnos a *algo principal* y *algo secundario* que se le subordina; así como no podemos hablar de ‘subsistencia’ sin aludir a algo que se ordena o se coloca debajo de otra cosa.

Tercero: finalmente, aun cuando esta escala de la naturaleza contenga múltiples elementos, no debemos pasar por alto que, para Bruno, forman parte de una única realidad; es decir, de un mismo *universo*. Es en *De la causa*, donde podemos encontrar esta idea de manera explícita: “El universo es, pues, uno, infinito, inmóvil. Una es, digo, la potencia absoluta, uno el acto, una la forma o alma, una la materia o

⁶ Utilizo aquí, y en algunos otros lugares de este trabajo, el termino *procesión* y no *emanación* tomando en cuenta lo que dice Jesús Igal en su *Introducción a las Eneadas*: “La procesión plotiniana se parece, pues, a la emanación, pero no es emanación; no hay emisión de partículas con pérdida de la propia sustancia, ni retransmisión de energía con desgaste de la propia...” (Jesús Igal, *Introducción general a las Eneadas*, p. 34).

cuerpo, una la cosa, uno el ser, uno el máximo y supremo...” (*Causa*, V, p. 137).⁷ Sin embargo, ya en *De umbris* podemos encontrar la misma idea: “El Uno es el esplendor de la belleza en todas las cosas. El Uno es el brillo que irradia la multitud de las especies...” (*De umbris*, p. 63). La cuestión de la unidad es un elemento fundamental presente a lo largo de prácticamente todo el pensamiento bruniano. Traer a colación este punto no es en absoluto gratuito, ya que justamente será esto lo que dará forma a buena parte de nuestra explicación contenida en el tercer capítulo de esta tesis. Por lo pronto, sigamos con nuestro recorrido.

Una vez que hemos establecido estos puntos fundamentales –sobre los que regresaremos de una u otra manera a lo largo de este trabajo– podemos entrar directamente al *De umbris idearum* para plantear de manera específica el problema que nos ocupa. En este texto la noción de escala se halla presente de manera recurrente y comparte, en términos generales, la disposición que hemos revisado en los pasajes citados. De un modo muy general, podemos hablar de una estructura tripartita: nivel superior, intermedio e inferior. Concepción que bien puede resultar un tanto reduccionista y que no acaba de hacer justicia a la complejidad del asunto, pero que tomaremos inicialmente como punto de partida.

Dicha estructura dista mucho de ser sencilla o unívoca, no sólo por lo que acabamos de mencionar, sino también porque a lo largo del *De umbris*, y con una lectura cuidadosa, podemos rastrear el uso de al menos cinco formas de escala, que comparten de una u otra manera los elementos que hemos recuperado. Tenemos así:

- 1) *La escala de la naturaleza como tal.*
- 2) *La escala constitutiva del ser humano.*
- 3) *Una escala que va de la luz a las tinieblas.*

⁷ Dice además que, como tal, es indefinible e indeterminable, sin límite ni término, e inmóvil. No se corrompe, porque no hay otra cosa en lo que se transforme. No puede disminuir ni crecer. No se compara, porque no comporta alteridad, sino que es uno e idéntico. No tiene partes, pues si las tuviera serían infinitas. El infinito es uno e indivisible. Y si en el infinito no hay diferencias como la del todo y la parte, lo uno y lo otro, el infinito es ciertamente uno. (*Causa*, V, pp. 137-139).

4) *La escala de la realidad que toma en cuenta la constitución del ser humano.*

5) *La escala al interior de las sombras.*⁸

Con todo, es importante señalar que nuestra segunda escala, la que define la constitución del ser humano, no se encuentra desarrollada, ni siquiera mencionada de manera explícita en *De umbris*. Sin embargo, la incluimos en este listado ya que además de que se halla completamente supuesta en el desarrollo general del tema, resulta fundamental para comprender el problema específico del *ars memoriae* de Bruno tal como nos ocupa en esta investigación.

Empecemos por la primera. La noción de *Escala de la naturaleza* se halla basada en lo que Pring-Mill (*Potencias*, p. 103) denomina como ciertos *lugares comunes* del pensamiento tanto de la Edad Media como del Renacimiento⁹ y que, sostiene, confluyen en una fuente relativamente clara: el neoplatonismo. El cual considera al mundo como un *Todo* dividido en una serie de grados que los platónicos habían encapsulado en lo que precisamente denominaban *schala naturae* (Farinella, *The Wheel of memory*, p. 597). En esta escala encontramos la conexión entre la unidad y la multiplicidad, entre lo inmaterial y lo material, entre Dios y el mundo físico; conexión que se da mediante diversos grados intermedios. José Alsina señala (*El Neoplatonismo*, p. 24) que ya en los pensadores previos a los platónicos de los siglos III-IV aparece la idea de la unidad del cosmos, así como la de una *simpatía* entre el *arriba* y el *abajo*. Misma que se comunica por ciertos grados intermedios.¹⁰

⁸ Podemos incluso reducir este listado a *La escala de la creación* y *La escala de la comprensión*. Aunque en realidad, como tendremos oportunidad de ver un poco más adelante, ambas forman parte de una misma unidad.

⁹ En términos generales, afirma que hay un conjunto de supuestos compartidos en la Edad Media, sobre todo en lo que toca a las tres religiones imperantes: cristianismo, judaísmo e islam. Entre estos lugares comunes tenemos, la idea de escala y la de correspondencia entre macrocosmos y microcosmos.

¹⁰ Alsina proporciona (*El Neoplatonismo*, pp. 29-32) un par de ejemplos: Posidonio (135-51 a. C.) proponía una escala conformada primero por Zeus, después por la naturaleza (*physis*), luego por el destino (*heimarméne*). Por su parte, Moderato de Gades (Siglo I d. C.) hablaba de una jerarquización del ser en tres niveles o realidades: uno, mundo inteligible y alma.

Posteriormente en las *Eneadas* de Plotino (205-270 d. C) encontramos la idea de que el Uno, a causa de su sobreabundancia se desborda y se despliega, en una procesión (*próodos*), en el intelecto (*nous*), y posteriormente en el alma del mundo (*psyché*). Tenemos así tres hipóstasis con características bien definidas: a) El Uno: es trascendente, autosuficiente, infinito. Todo brota de él, no por un proceso de voluntad o conciencia, sino por sobreabundancia. No es en sí mismo el ser, sino la generación del ser (*En. V, 2, 1, 1-10, p. 45; En. V, 3, 14, 1-26, pp. 79-80*). b) El Intelecto (*nous*): entre el Uno y el mundo sensible se intercala una segunda hipóstasis que es el mundo inteligible. Todos los inteligibles están en el Intelecto; es ahí donde se encuentran las ideas platónicas.¹¹ Es como la imagen del Uno (*En. V, 3, 12, 20-50, pp. 75-76*). c) Alma (*psyché*): su naturaleza es doble, intelectual y sensitiva, debido a su posición intermedia entre lo inteligible y lo sensible. Es productora del mundo corpóreo y tiene la función específica de ordenar y gobernar el universo. Hay ante todo un alma universal, un alma del mundo. Las almas de los seres humanos provienen directamente de la parte superior de esta alma universal (*En. IV, 6, 3, 10, p. 480; En. V, 2, 2, 9-24, pp. 47-48; En. V, 1, 3, 1-22, pp. 25-26*).

En los pensadores platónicos posteriores encontramos un desarrollo de este modelo general, ya sea para simplificarlo, como en el caso de Porfirio (232-3014 d. C), o para complicarlo, como sucede con Jámblico (aprox. 250-330 d. C) y Proclo (412-485 d. C.).¹² Aun así, todos aceptan el postulado de Plotino en torno a la unidad, procesión e interdependencia de los componentes de la escala. Incluso en Marsilio Ficino (1422-

¹¹ Alsina sostiene (*El neoplatonismo*, p. 31) que Plotino habría tomado esta tesis de Filón de Alejandría (15 a. C-45 d. C.), en quien la encontramos por primera vez, aunque eso no quiere decir necesariamente que él haya sido el primero en proponerla.

¹² Alsina señala (*El Neoplatonismo*, pp. 82-84 y 94) que el intento de Jámblico por abrazar las numerosas divinidades del politeísmo dentro del sistema establecido por Plotino, lo lleva a una multiplicación de sus elementos. Así, incluye un elemento que media entre el Uno y el Intelecto, y lo mismo entre éste y el Alma. Con esta multiplicación de hipóstasis se muestra el pesimismo de Jámblico, pues con ello el Uno se ha alejado más de nosotros. De manera similar, Proclo incluye entre el Uno y el ser una serie de *hénadas*, organizadas en forma trídica.

1499)¹³, traductor, comentador y difusor de la *Eneadas* durante el Renacimiento, encontramos la adhesión a dicho postulado. En *De amore*, por ejemplo, al hablar de Dios como el sumo bien y belleza, afirma que éste se eleva por encima de todas las cosas y que, a manera de un rayo de luz, penetra en ellas:

...primero en la *mente* angélica, segundo en el *alma* de todo y en las demás almas, tercero en la *naturaleza*, cuarto en la *materia* de los cuerpos. Con *el orden de las ideas* dignifica la mente. Completa con la serie de las razones el alma. Fecunda la naturaleza con las semillas. Viste la materia de formas. Igual que un único rayo de sol ilumina los cuatro elementos [...] así también el rayo único de Dios ilumina la mente, el alma, la naturaleza y la materia. [...] aquél que contempla lo bello en estos cuatro [...] y ama en ellos el resplandor de Dios, por medio de este resplandor ve y ama a Dios mismo. (*De amore*, II, V, p. 35. Las cursivas son mías).

Este pasaje de Ficino resulta de particular interés en primer lugar porque en él encontramos el modelo de Plotino desarrollado hasta llegar propiamente a la materia. En segundo, porque nos hace notar claramente la ubicación intermedia del Alma dentro de todo el sistema¹⁴, lo cual nos será de particular importancia posteriormente.

Al enumerar distintas menciones de la escala en algunas obras brunianas, tal como lo hacíamos al inicio de este capítulo, no apelábamos sino a esta *Escala de la naturaleza*. Centrándonos de nuevo en el *De umbris*, encontramos que, al referirse a las sombras de las ideas, Bruno señala que éstas “separándose gradualmente de la

¹³ A pesar del enorme salto cronológico que realizamos, no podemos dejar de mencionar, aunque sea de paso y de manera muy esquemática, a Nicolás de Cusa (1401-1464) y su noción de *complicatio* y *explicatio*. Para Cusa, la unidad se desborda hacia la multiplicidad en un proceso que denomina *explicatio*; por el contrario, el proceso inverso corresponde a la *complicatio*, en donde incluso coinciden los contrarios. (*La docta ignorancia*, II, III p. 59 y ss.). Como bien apunta Schettino (*Las funciones de la escala*, p. 44 y ss.), esta noción forma parte fundamental sobre la que Bruno construye la suya propia de *escala*.

¹⁴ Lo mismo dice Plotino en las *Eneadas* (*En. IV, 6, 3, 10*, p. 480). Culianu señala (*Eros*, Apéndice IV, pp. 319-321) que Ficino usualmente *piensa* por triadas, en las que el término que efectúa el vínculo entre los dos extremos, recibe siempre los calificativos más halagadores. El primer y más célebre modelo, y que encontramos también en la *Teología platónica*, es el que presenta precisamente al Alma como medio entre el mundo inteligible y el sensible. Culianu retoma otros ejemplos similares a este modelo: la *Oratio de hominis dignitate* de Pico della Mirándola (1463-1494) y el *Utriusque cosmi historia* de Robert Fludd (1574-1637).

unidad supersustancial, pasan de la multiplicidad creciente a la multiplicidad infinita, [...] cuanto más se apartan de la unidad, tanto más se alejan también de la verdad misma.” (*De umbris*, p. 41) Un poco más adelante escribe que “las cosas superiores subsisten según un ser más verdadero y se despliegan hacia la materia en una extensa masa corpórea y en número múltiple” (*De umbris*, p. 57). Sobre la misma idea de la unidad que se despliega hacia la multiplicidad añade:

Todo lo que viene *después del Uno* es necesariamente *múltiple y numeroso*. De ahí que, aparte del Uno y primero, todo lo demás sea número. Así, bajo el peldaño más bajo de la *escala de la naturaleza*, está el número infinito o materia; por el contrario, en el más alto, se hallan la infinita unidad y el acto puro. Por tanto, hay un *descenso*, una dispersión y una indeterminación hacia la materia; hay un *ascenso*, una agregación y una determinación hacia el acto. (*De umbris*, p. 64. Las cursivas son mías).

En lo que toca a la relación que guardan las cosas superiores con las inferiores, Bruno apela siempre a la noción de *Idea*, o *Forma*. Más adelante, por ejemplo, sostiene que las *Formas* de las cosas están en las *Ideas*, en el cielo, y en su revolución. De modo que:

Las formas de los animales deformes son hermosas en el cielo. Las formas de los metales que no son de por sí luminosos brillan en sus planetas correspondientes. Por tanto, ni el hombre, ni los animales, ni los metales existen allí como son aquí. Lo que aquí se mueve, allí prevalece en acto con un movimiento superior. [...] Lo que en la naturaleza es diferente, contrario y diverso, en ellas es idéntico, congruente y único. (*De umbris*, pp. 61-62).

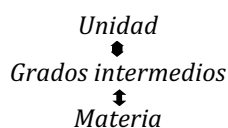
Es evidente, a la luz de estos pasajes, que existe cierta relación entre las ideas y las cosas, que se da gracias a los *Grados intermedios*. Mismos a los que, en algún otro pasaje (*De umbris*, p. 45), equipara con *la cadena áurea* que conecta, mediante sus eslabones, el cielo con la tierra.¹⁵ Dicha relación y contacto se da a manera de *procesión*, comenzando por la unidad divina, y desplegándose mediante los eslabones

¹⁵ La imagen de la cadena está tomada de Homero: “Ea, haced la prueba, dioses, y os enteraréis todos: / colgad del cielo una *áurea soga* / y agarraos a ella todos los dioses y todas las diosas.” (*Il*, VIII, 19-20).

intermedios hasta llegar a la materia. Proceso éste que podría ocurrir de manera inversa, tal como sugiere Bruno:

...nada impide que [...] las cosas más inferiores sean conducidas paulatinamente a las superiores, y las inferiores, a través de las intermedias, se eleven a la naturaleza de las superiores. De la misma manera que es perceptible a los sentidos que la tierra se rarifica en agua; el agua, en el aire, y el aire, en el fuego, así también el fuego se hace más denso en el aire; el aire, en el agua, y el agua en la tierra. (*De umbris*, p. 42).

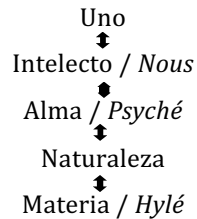
En suma, y en lo que toca a nuestra primera escala, ésta se encuentra compuesta, en principio, por tres niveles mediante los cuales es posible tanto descender como ascender. De modo que tendríamos un diagrama como este:



Como anticipábamos, dicho esquema resulta un tanto reduccionista, sobre todo en lo que toca al nivel intermedio, pues resulta evidente que éste no constituye un bloque unitario u homogéneo.

En sentido estricto, en el nivel correspondiente a la *Unidad* incluiríamos únicamente eso: la Unidad. En el de los *Grados intermedios*, irían aquellos elementos a los que nos hemos referido: el intelecto, el alma y sus diversas gradaciones, etc. Finalmente, en el nivel de la *Materia* tenemos el mundo físico. No está de más insistir aquí en que las *ideas* no podrían equivaler sin más a la unidad, pues ésta es simple. De modo que formarían parte de estos grados intermedios: del *nous*, la mente divina o cielo intelectual para ser más precisos (*De umbris*, pp. 53-54; p. 62); sin duda una parte muy cercana a la unidad, pero intermedia al fin y al cabo. Tampoco está de más insistir en que cualquier despliegue que esté más allá de lo Uno no puede ser sino múltiple. En este sentido, la multiplicidad no es privativa del nivel material, sino incluso propia de los grados intermedios.

Ahora bien, atendiendo a todas estas consideraciones en torno a la escala de la naturaleza, hechas en buena medida por los platónicos del siglo III-IV y Ficino, tendríamos más bien un esquema como el siguiente:

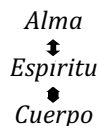


Como habíamos adelantado, en este modelo el Alma ocupa un lugar intermedio entre el Uno y la materia; algo que no debemos pasar por alto y sobre lo que volveremos con mayor detalle en su debido momento.

En lo que toca a nuestra segunda escala, que como anticipábamos no se halla desarrollada de manera explícita en *De umbris*, ésta responde a una cierta correspondencia con la *escala de la naturaleza*, en el sentido de que en la constitución del ser humano también encontramos un elemento superior, uno intermedio y uno inferior, que de alguna manera se relacionan con aquélla. En términos generales podemos afirmar que, para Bruno, el ser humano está compuesto por alma, espíritu y cuerpo. Concepción que podemos rastrear de manera directa en Marsilio Ficino, que en *De amore* (VI, 6, pp. 112-113), por ejemplo, escribe que en nosotros están presentes estos tres elementos. El alma y el cuerpo son de naturaleza muy diferente, y se unen por medio del espíritu. Éste se esparce por todos los miembros tomando la virtud del alma para así comunicarla al cuerpo, y de manera inversa, toma por medio de los sentidos las imágenes de los cuerpos y las comunica al alma, que las ve como reluciendo en un espejo.¹⁶

¹⁶ Un poco antes se puede leer: “las almas descienden en los cuerpos desde el círculo lácteo [...] y se envuelven en un celeste y lúcido velo; y así envueltas se encierran en los cuerpos terrenales. Porque el orden natural requiere que el alma purísima no se una a este impurísimo cuerpo, sino por medio de un puro velo, el cual, siendo menos puro que el alma, y más puro que este cuerpo, es estimado por los platónicos como la más conveniente unión del alma con el cuerpo terrenal.” (*De amore*, pp. 107-108).

De manera similar, en *De umbris* Bruno sostiene que el alma no se encuentra situada en el cuerpo ni existe en él, “antes bien, la debemos entender [...] como principio que asiste y gobierna, hasta tal punto que puede mostrarse como una especie perfecta independientemente del cuerpo.” (*De umbris*, p. 58). De ahí que, dada su diferencia con éste, necesite de un intermediario, tal como sostiene en uno de los textos *mágicos*: “El alma por sí misma y de manera inmediata no está ligada al cuerpo sino mediante el espíritu; esto es, cierta sustancia corpórea sutilísima, que en cierto modo media entre la sustancia animada y la elemental.” (*Theses de magia*, Art. XIII, p. 464).¹⁷ Tomando en cuenta estos elementos tendríamos el siguiente esquema:



Sobre este esquema es importante destacar, por un lado, el hecho de que su nivel superior, el alma, se corresponde con el que está justo a la mitad de la escala de la naturaleza. En efecto, el alma, aun cuando sea la parte más sublime del ser humano, e incluso unitaria dentro de la composición de éste, no podría corresponderse directamente con la Unidad. De manera que aun cuando hay cierta correspondencia entre ambas escalas, ésta no se da entre ellas de forma tan simple como podría parecer en un principio. Por otro lado, al igual que en nuestra primera escala, el grado intermedio, ocupado aquí por el espíritu, es mucho más complejo y rico de lo que este primer esquema nos permite apreciar. Pues en él encontramos funciones de las que dependerá el tratamiento posterior del arte de la memoria: el sentido común, la imaginación y la fantasía, por ejemplo.

Hasta este momento tenemos ya delineadas ciertas características de estas dos primeras escalas, junto con algunas implicaciones que de ellas derivan. En primer

¹⁷ En el texto latino original se lee: “*Anima per se et immediate non est obligata corpori, sed mediante spiritu, hoc est subtilissima quadam substantia corporea, quae quodammodo media inter substantiam animalem est et elementarem.*” La traducción es mía.

lugar, tenemos lo que parece ser un *orden jerárquico*. En segundo lugar, encontramos que existe cierta *interconexión de todas las cosas*. Gracias a ella, de alguna manera sería posible recorrer los diferentes niveles; lo cual por supuesto, tiene estrecha relación con la idea de *ascenso-descenso*. Sin embargo, como anotábamos anteriormente, esta cuestión requiere ser tratada con mayor detenimiento. Pasemos, pues, al resto de las escalas que habíamos adelantado.

I.II. IDEAS, VESTIGIOS, SOMBRAS

Nuestra tercera escala, *la que va de la luz a las tinieblas*, se halla relacionada de alguna manera con la cuarta, *la que toma en cuenta la constitución del ser humano*, en la que encontramos la triada *ideas-vestigios-sombras*. En un inicio, Bruno exhorta a examinar las *sombras físicas* –es decir, la escala que va de la luz a las tinieblas, junto con sus peculiaridades– para luego pasar a considerar por analogía las *sombras de las ideas*. En esta exposición establece una distinción muy puntual entre *sombras* y *tinieblas*. Las sombras, afirma, son un vestigio de las tinieblas en la luz, o bien un vestigio de la luz en las tinieblas. Es decir, la sombra tiene algo de luz y algo de tinieblas, y como tal puede inclinarse hacia una o hacia la otra. Sin embargo, también señala que, para efectos de su exposición posterior, la sombra “debe ser considerada como un vestigio de la luz, participe de la luz...” (*De umbris*, p. 40). Aunque no la luz plena, por supuesto.

Tenemos entonces, ordenados de manera descendente: luz-sombra-tinieblas. Más adelante, Bruno añade que “de la luz y de la tiniebla –*pues llamo tiniebla a la densidad del cuerpo*– nace la sombra, cuyo padre es la luz, cuya madre es la tiniebla, y no aparece sin la presencia de ambas.” (*De umbris*, p. 52. Las cursivas son mías). Lo cual nos permite no sólo identificar a las tinieblas con la materia –uso que ya había aparecido en un pasaje citado anteriormente (*De magia*, pp. 252-253)–, sino también poner en relación esta nueva tríada con las anteriores. Tendríamos entonces un

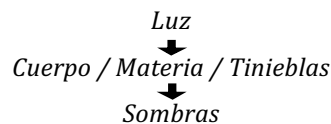
esquema como el siguiente donde, de cierta manera, la luz se correspondería con la unidad, la sombra con los grados intermedios, y las tinieblas con la materia.



Podemos incluso equiparar esta tercera escala, con la que trata de la constitución del ser humano. Aunque cuidándonos de no empalmar esta nueva relación con la que establecimos anteriormente, ya que la escala de la naturaleza como tal contiene todos los grados de la realidad; mismos que, como veremos más adelante, no están del todo contemplados en el resto de las escalas. De este modo tendríamos un esquema como el siguiente:



Pero vayamos por partes y revisemos primero algunas consideraciones que se presentan sobre las *sombras físicas* a lo largo de las *Intenciones de las sombras*. En términos generales, para que se genere una sombra se necesitan una fuente de luz y un objeto opaco. De la conjunción de ambos, o mejor dicho de su interacción, surge la sombra. De manera que al variar tanto la intensidad de la luz como la densidad del cuerpo, varía la sombra. De igual manera, ésta reacciona tanto al movimiento de la luz, como al del cuerpo. Por supuesto, al moverse ambos la sombra lo hará igualmente (*De umbris*, p. 49). Tomando en cuenta estas consideraciones podemos generar un nuevo esquema:



A partir de una sola fuente de luz, y de un solo objeto, podemos obtener diversas sombras que dependerán de la colocación de ambos elementos. Por supuesto, en esta

interacción puede darse el caso de que ciertas sombras parezcan *rehuir* al cuerpo, mientras que alguna en específico parezca *seguirlo*. A propósito, Bruno nos dice:

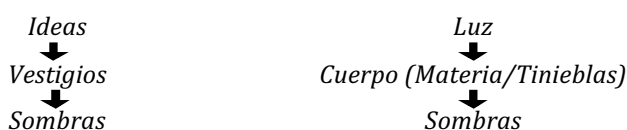
Y no olvides que la sombra, al rehuir la luz, falsea las dimensiones del cuerpo, y salvo que esté *a una determinada y única distancia, situación y disposición*, de la luz a la que está expuesto se produce –según una largura y una anchura iguales al cuerpo– la sombra, hasta tal punto que la misma luz no parece rehuir nada, sino insinuar las dimensiones del cuerpo a través de la sombra. (*De umbris*, p. 51. Las cursivas son mías).

Hay, entonces, dentro de toda esta gama de posibilidades, una sombra que se correspondería con el cuerpo o que lo imitaría (*De umbris*, p. 49). En otro pasaje Bruno escribe que el sol genera seis tipos diferentes de sombras, en concordancia con lo que hemos explicado hasta el momento. Ahora bien, aun cuando se da esta multiplicidad de sombras “sólo una puede ser la sombra de todas las ideas, y ésta forja, juzga y presenta todas las otras...” (*De umbris*, pp. 53-54). Unas líneas más adelante, Bruno va más allá de las meras sombras físicas y da propiamente el salto a nuestra cuarta escala:

...la *metafísica*, la *física* y la *lógica* [...] admiten cierta analogía, como si fuesen lo *verdadero*, la *imagen* y la *sombra*. Además, la *idea* se halla en la *mente divina* en un acto completo y único al mismo tiempo. [...] En la *naturaleza*, a modo de *vestigio*, como si de una impresión se tratara. En la *intención* y en la *razón*, a modo de *sombra*. (*De umbris*, pp. 53-54. Las cursivas son mías).

Tenemos ya mencionados de manera explícita ideas, vestigios y sombras. Las primeras corresponden a las *Ideas* o *Formas* que se encuentran en la mente divina, un nivel superior muy cercano a la Unidad, aunque no en ella. Los segundos son *impresiones* de aquéllas que corresponden al nivel *físico*; son por supuesto las cosas materiales. Las terceras son las *representaciones* de esas cosas, y como tales se encuentran dentro de la *psyché* humana. Estos elementos se hallan interconectados entre sí y, por decirlo de alguna manera, *dependen* unos de otros. El nivel de las

sombras depende del de los *vestigios*, y éste a su vez del de las *ideas*. Tenemos ahora un nuevo esquema que podemos equiparar con el que presentamos anteriormente, atendiendo a la correspondencia que guarda el nivel de la luz con el de las ideas; el de las tinieblas con el de los vestigios; y el de las *sombras físicas* con el de las *sombras de las ideas*:



Volvamos sobre lo que mencionamos unas líneas atrás. Esto es, a la correspondencia que presenta cada uno de estos niveles. En primer lugar, las ideas están, en sí mismas, en el cielo intelectual, en la mente divina. En segundo, las ideas están *en las cosas*, en el nivel físico; esto es, en los *vestigios*, que son perceptibles mediante el *sentido externo*. Finalmente, se encuentran a su modo en el *sentido interno* (*De umbris*, p. 59). Un poco más adelante escribe Bruno: “[sostenemos la existencia de ideas de cosas individuales] tanto si la *idea* existe *antes de la cosa* o *en la cosa* como si es la cosa, o viene *después de la cosa*.” (*De umbris*, p. 67). Estados que se corresponden con la *idea*, el *vestigio*, y la *sombra*, respectivamente.¹⁸

¹⁸ En *Theses de magia* (Art. X-XI, p. 462) Bruno explica que “La idea es admitida como principio de tres maneras: antes de la cosa, en la cosa y después de la cosa; en la primera manera se construye muy particularmente, en la segunda particularmente, en la tercera se hace común cuando se habla. La idea antes de la cosa es la que es causa de la cosa que debe producirse y principio existente antes de ella misma, [...] La idea en la cosa es la que se encuentra en las propias cosas producidas y es considerada como parte del compuesto. La idea después de la cosa es la que se encuentra en el sentido o en la intención o en la razón o en el intelecto, abstrayendo las especies a partir de las cosas. Cuando se habla regularmente, las ideas son entes metafísicos, los vestigios de las ideas son entes físicos, las sombras de las ideas, entes de la razón.” El texto latino dice: *Idea tripliciter sumitur: ante rem, in re et post rem; primo modo propriissime, secundo modo proprie, tertio modo communitur loquendo. Idea ante rem est quae est causa rei producendae et principium existens ante ipsam, [...] Idea in re est quae reperitur in ipsis rebus productis, et habetur pars compositi. Idea post rem est quae reperitur in sensu vel intentione vel ratione vel intellectu abstrahentibus species a rebus. Regulariter loquendo, ideae sunt entia metaphysica, vestigia idearum sunt entia physica, umbrae idearum entia rationis.* La traducción es mía. Incluso en un tratado mnemotécnico posterior como lo es el *De imaginum* escribe: “Las ideas son causa de las cosas antes de las cosas, los vestigios de las ideas son las propias cosas o lo que [es] en las cosas, las sombras de las ideas son [procedentes] de las propias cosas o posteriores a las cosas.” (I, I, I, p. 342).

En suma, la *sombra* no es luz plena, no es una *idea*, pero tampoco es tiniebla, no un *vestigio*. Podemos incluso afirmar que es una *sombra de la sombra*, dado que los *vestigios* bien podrían considerarse *sombras primeras* de las ideas, aunque Bruno prefiere referirse a ellos como *imágenes de las ideas* (*De umbris*, p. 101). En todo caso tenemos una estructura jerárquica en esta escala; donde además el nivel de las *sombras* correspondería, por así decirlo, a la *psyché* humana, a un ámbito *interno*, tal como se desprende del siguiente pasaje:

...las *formas*, en los *cuerpos*, no son más que *imágenes de las ideas* divinas; y estas mismas *formas*, en los *sentidos internos* de los hombres, ¿qué denominación pueden recibir mejor que las *sombras de las ideas* divinas, dado que distan tanto de la realidad de las cosas naturales como las cosas naturales distan de la verdad de los entes metafísicos? (*De umbris*, p. 101. Las cursivas son mías).

Como habíamos anunciado, esta cuarta escala toma en cuenta la constitución propia del ser humano y, como podemos notar, aquí ya no hay una correspondencia exacta entre los niveles de las escalas antes presentadas. De hecho, ya desde la doble presentación de la relación entre la luz y las tinieblas con las sombras, los niveles que se encuentran bajo el superior se hallan invertidos. Por un lado, tenemos el *Modelo A*, que corresponde a la escala de la constitución del ser humano y a la escala que va de la luz a las tinieblas. Por el otro, tenemos el *Modelo B*, que corresponde a la escala de la realidad que toma en cuenta la constitución del ser humano, que de alguna manera se corresponde también con el segundo modelo que presentamos al hablar de la sombra física: luz-cuerpo-sombra.

Modelo A

- 1) **Superior:** alma, luz.
- 2) **Intermedio:** espiritual o interno, sombras.
- 3) **Inferior o físico:** cuerpo o materia, tinieblas.

Modelo B

- 1) **Superior:** ideas, luz.
- 2) **Intermedio o físico:** vestigios, cuerpo.
- 3) **Inferior o interno:** sombras.

La pregunta obligada es ahora: ¿de qué manera podemos explicar esta presentación aparentemente inconsistente? Junto con algunos otros elementos, trataremos con mayor detalle este problema en el tercer capítulo. Aun así, adelantemos algunas consideraciones que nos permitan clarificarlo un poco. En resumen, la inversión en los niveles intermedio e inferior que se presenta en nuestra cuarta escala –*La escala de la realidad que toma en cuenta la constitución del ser humano*–, responde a una interacción entre nuestras dos primeras escalas.

Al inicio hablamos de 1) *La escala de la naturaleza como tal*, una escala que va de la *Unidad* a los *Grados intermedios* y de ahí a la *Materia*. Se trata de una *escala de la producción de las cosas* tal como Bruno la llama en *De la causa* (IV, p. 147). Nos referimos también a 2) *La escala constitutiva del ser humano*, donde encontramos *alma, espíritu y cuerpo*. Niveles que concuerdan, con las acotaciones mencionadas, con sus correspondientes macrocósmicos. Hasta aquí no hay mayor problema. Pero después tenemos esta cuarta escala, cuyos componentes no acaban de encajar con los de las anteriores, y que de hecho no podría hacerlo.

En lo que toca a nuestra primera escala, es decir en la naturaleza, las *ideas* se ‘proyectan’ hacia los *vestigios* –pasando, por supuesto, por los diversos grados intermedios existentes entre aquellas y la materia–, pero sin pasar por las *sombras*; precisamente porque la categoría de *sombra* –tal como aquí se entiende– no pertenece a dicha escala, sino a la del ser humano. Aun cuando el nivel intermedio de éste tenga cierta correspondencia y similitud con los grados intermedios de la naturaleza, de ahí no se sigue que las *ideas* tengan que pasar por ahí para llegar hasta los *vestigios*. Lo cual resultaría por sí mismo absurdo. Como anticipábamos, la presentación que muestra en orden descendente *ideas-vestigios-sombras*, deriva de la conjunción de nuestras escalas 1 y 2. En resumen, las *ideas*, se *proyectarían* hacia los objetos físicos –pasando obviamente por sus grados intermedios–, y de ahí, éstos serían percibidos

por el ser humano. Proceso en el que se generarían las *sombras de las ideas*, al interior de éste. De manera que el orden de esta cuarta escala se adecua al siguiente modelo:



La aparente inconsistencia, o confusión, entre nuestros modelos A y B surge de considerar como equivalentes todas las escalas que hemos revisado hasta ahora. Cuando más bien hay que tener bien claro que la cuarta escala –la más importante en *De umbris*– depende de la interacción de la primera y la segunda, y que tiene como resultado el hecho de que el extremo de una escala resulte ser el medio de la otra. Como puede adivinarse, hay que hacer ciertas precisiones sobre este último modelo, pues de él depende buena parte de lo que proponemos en esta tesis. Sobre ello volveremos más adelante. Por lo pronto quedémonos con este breve adelanto, y sigamos con nuestra exposición y planteamiento del problema que nos ocupa.

I.III IMPOSIBILIDAD DE SUPERAR EL NIVEL DE LAS SOMBRAS

Podemos ver, después de la revisión de nuestras cuatro primeras escalas, que en todos los casos se presenta un esquema ordenado de tal manera que posee una jerarquía. Incluso en el último, donde parece que ésta se quebranta, sigue existiendo un orden y una estructura escalonada. El hecho de que nos enfrentemos a la inversión de ciertos elementos no quiere decir que éstos no respondan a una ordenación jerárquica. Y tampoco que no esté presente otro de los elementos fundamentales que mencionábamos al inicio: la idea de *ascenso-descenso*.

Dado que hay un orden jerárquico y todo está interconectado entre sí, es posible que haya un ascenso y un descenso. De esto se deriva además que se pueda ir de cualquier punto de la escala a cualquier otro. En la *Intención VIII*, Bruno deja de manifiesto que el *ente inferior* tiende por una estrecha semejanza al *ente superior más próximo*, lo cual ocurre gracias a un ascenso gradual. Un poco más adelante escribe:

...tanto por un movimiento ascendente como por un movimiento descendente [...] ocurre que *la naturaleza, dentro de sus propios límites, puede hacerlo todo de todas las cosas*, y el intelecto o *la razón puede conocerlo todo de todas las cosas*. Tal como la materia, digo yo, está formada con todas las formas a partir de todo, así también el *intelecto pasivo –lo designan de este modo– puede estar formado con todas las formas de todo*, y *la memoria, con todas las cosas que pueden ser memorizadas a partir de todo*, porque todo lo semejante se convierte en semejante, todo lo semejante es conocido gracias a lo semejante, y todo lo semejante es contenido por lo semejante. (*De umbris*, pp. 43-44. Las cursivas son mías).

De acuerdo con esto, es posible ir de un extremo al otro de la escala. Sin embargo, hay que hacer una observación. Bruno señala que la naturaleza, dentro de sus límites puede *hacerlo todo de todas las cosas*, mientras que el intelecto puede *conocerlo todo de todas las cosas*. Estos procesos, que no pueden identificarse sin más, corresponden a lo que más adelante denominaremos *Escala de la creación* y *Escala de la comprensión*, respectivamente. Es la naturaleza quien *desciende* a través de la escala de la creación mediante su despliegue y procesión, no el ser humano. Éste, por medio de su intelecto o razón, únicamente podría moverse, *ascender* y conocer todo de todo, dentro de la escala de la comprensión. Quien logre hacer esto, escribe Bruno, “adquirirá una semblanza del macrocosmos distinta de la que, de acuerdo con su naturaleza, posee en su interior. Por ello, actuando casi conforme a la naturaleza, recorrerá sin dificultad todas las cosas.” (*De umbris*, p. 57). Por supuesto, esa posibilidad de *recorrer todas las cosas* es propia del ser humano, pero siempre dentro de su propia capacidad o naturaleza; es decir, dentro de lo que denominamos escala de la comprensión. Encontramos una muestra de esta posibilidad, en un pasaje donde

Bruno hace alusión a Plotino¹⁹ y a la *escala* por la que se asciende al *primer principio*, la cual consta de siete peldaños, a los que el Nolano añade dos más:

El primero de ellos consiste en la purificación del ánimo; el segundo, en la atención; el tercero, en la intención; el cuarto, en la *contemplación del orden*; el quinto, en la *comparación proporcional a partir del orden*; el sexto, en la negación o la separación; el séptimo, en el deseo; el octavo, en la *transformación de sí mismo en la cosa*; el noveno, en la transformación de la cosa en sí mismo. De esta manera se permitirá el ingreso, el acceso y la entrada de las sombras a las ideas (*De umbris*, pp. 63-64. Las cursivas son mías).

No está de más insistir en que dicho ascenso no puede en absoluto ser arbitrario, sino que debe ser gradual y seguir el orden establecido. Es decir, se asciende desde la multiplicidad hacia la unidad misma. Ya que –dicho de paso y quizá hasta burdamente– la formación de las sombras en nuestro interior proviene de nuestra percepción de los *vestigios* y como tal depende de los datos proporcionados por los sentidos que, al estar íntimamente ligados al cuerpo, comparten con él su carácter material. En un primer momento, es a partir de ellos que se forman las *sombras de las ideas*. Y éstas, escribe Bruno, “si es que realmente son de las ideas, *dado que todas se refieren al intelecto y al sentido interno purificado*, no hay ninguna que no nos guíe perfectamente, siempre y cuando las utilicemos para el *ascenso* y no nos durmamos debajo de ellas.” (*De umbris*, p. 48. Las cursivas son mías).

Tenemos, en resumen, varios elementos importantes que considerar: escala, orden y jerarquía; una interconexión entre todas las cosas, y la posibilidad de un ascenso-descenso ordenado y gradual. A lo que se suma el hecho de que seamos nosotros quienes podemos tomar parte de dicho recorrido. Elementos que se hallan perfectamente expuestos en el siguiente pasaje:

Indudablemente, si una concordia en cierto modo indisoluble conecta el final de los primeros con el principio de los segundos, y el pie de los precedentes con la cabeza de lo que de cerca

¹⁹ El pasaje referido se encuentra en *En.*, VI, 7, 36 (pp. 477-478). Sin embargo, Jordi Raventós, señala (*De umbris*, Nt. 35, p. 185) que Bruno más bien cita los comentarios de Ficino a las *Eneadas*.

los siguen, serás capaz de tocar aquella cadena áurea que se representa suspendida entre el cielo y la tierra, y tal como *te es posible descender del cielo por ti mismo, de igual manera serás capaz de retornar fácilmente al cielo por medio de un ascenso ordenado*. Podemos prestar una gran ayuda a la *memoria* a través de esta ingeniosa conexión, porque tiene la virtud de presentar ordenados a la *memoria* incluso aquellos datos que no guardan relación alguna entre sí. (*De umbris*, p. 45. Las cursivas son mías).

A partir de los elementos que hemos expuesto hasta aquí, parece no haber mayor problema al afirmar que el ser humano es capaz de ascender a la unidad. Por supuesto, el hecho de que exista esa posibilidad no quiere decir que dicho ascenso se dé de *facto*, ni siquiera que sea fácil. Hace falta realizar cierto esfuerzo para así poder “alcanzar la conformidad con el *cielo intelectual, que posee las formas del mundo entero de un modo más excelso que el celeste*.” (*De umbris*, p. 62. Las cursivas son mías). Nótese que se habla aquí de alcanzar la conformidad con el *cielo intelectual* y no con la Unidad misma, elemento sobre el que regresaremos en su momento.

Sin embargo, y de nueva cuenta, la cuestión dista mucho de ser sencilla. No sólo por los aspectos referidos en el párrafo anterior, sino también por un par de elementos, que nos hemos encargado de esbozar hasta el momento y que permiten cuestionar si bien no la existencia de una jerarquía y de un ascenso a la unidad, sí la manera en que estos dos puntos deben ser entendidos al interior del *ars memoriae* bruniano. En primer lugar tenemos la no-concordancia entre los grados de nuestra cuarta escala con las anteriores. Sobre esta dificultad adelantamos ya una breve explicación que contempla la interacción entre las escalas 1 y 2; lo que de alguna manera explica la presentación escalonada descendente de la cuarta: *ideas-vestigios-sombras*. En segundo lugar, nos encontramos con un factor aún más importante. Habíamos adelantado que la *psyché* humana pertenece al *reino de las sombras*; no al de las tinieblas, ni al de la luz plena, aun cuando participa de ambos. Tomando esto en cuenta, podemos sostener que todo cuanto existe en nuestro interior es *sombra*; sólo poseemos sombras (*De umbris*, p. 66). Más aún:

...como la sombra tiene algo de luz y algo de tinieblas, cualquiera está bajo una sombra de dos tipos: bajo la sombra de las tinieblas [...] y también bajo la sombra de la luz [...] Aquella es la sombra que se inclina hacia las tinieblas, ésta es la sombra que se inclina hacia la luz. *A decir verdad, en el horizonte de la luz y de las tinieblas, no podemos vislumbrar nada más que sombra.* Dicha sombra se encuentra en el horizonte de lo bueno y lo malo, de lo verdadero y lo falso. Aquí está lo que puede convertirse en bueno o malo, en falso o conforme a la verdad... (*De umbris*, p. 41. Las cursivas son mías).

Esta afirmación resulta fundamental para el tema que aquí nos ocupa. A pesar de haber admitido la posibilidad de ascender por la escala, Bruno establece ahora un límite contundente a nuestra posibilidad de experiencia, en donde queda excluido cualquier eventual acceso a la luz plena. Dado que no podemos vislumbrar nada más que *sombras*, la conclusión más razonable que se nos presenta es que estamos imposibilitados para *ascender* hacia la *luz* de las ideas. Si no es posible *salir del reino de las sombras*, ¿en qué sentido se puede hablar de un ascenso a la unidad?

Nos encontramos, de nuevo, ante una aparente incongruencia, misma que proporciona el problema al que intentamos dar solución con esta tesis y que podemos resumir en la siguiente pregunta: *¿De qué manera se puede hablar de un ascenso a la unidad en un mundo ordenado de tal forma que la jerarquía parece ser en ocasiones arbitraria, y en donde además la posibilidad de sobrepasar el nivel de las sombras está vedada de antemano?*

Es cierto que Bruno restringe nuestro ámbito de experiencia a las *sombras*. Sin embargo, esto no implica, al menos para él, la no-existencia del mundo de las *ideas*, o el de los *vestigios*. Por supuesto, esto tampoco implica que no haya una interconexión entre ellos. La existencia de una jerarquía tampoco es puesta en duda, y mucho menos la existencia de un orden. Lo que aquí está en duda es la posibilidad, que tiene específicamente el ser humano, de superar el nivel *umbrátil*.

Al inicio de este capítulo afirmábamos que la clave para entender el *ars memoriae* de Bruno se encontraba ya esbozada en la referencia al *Cantar de los cantares*, y a la posterior diferencia establecida entre *La verdad* y *Nuestra naturaleza*.

¿Cómo es posible –se preguntaría Bruno– que nosotros, seres *umbrátiles*, accedamos a la *luz* plena? Eso no es posible; está más allá de nuestras propias capacidades. El mismo Bruno deja bien claro en estos pasajes que no es posible dicho acceso de forma *directa*, pero tampoco necesario. Dado que existe una estrecha relación entre las ideas y las sombras, bastará con *sentarnos y reposar a la sombra de aquellas*. Con lo que nuestra *alma* se volverá partícipe de lo bueno y lo verdadero (*De umbris*, p. 39). A este respecto escribe Bruno:

En la materia o naturaleza, en las propias cosas naturales, *tanto en el sentido interno como en el externo, la sombra consiste en movimiento y alteración*. En cambio, en el intelecto y en la memoria que sigue al intelecto, está por así decirlo, en *reposo*. Por esta razón, aquel sabio representa a la muchacha, como si ésta hubiese alcanzado un conocimiento sobrenatural y suprasensible, *sentada a la sombra* de la primera verdad y del primer bien deseables. (*De umbris*, pp. 41-42. Las cursivas son mías).

Dado que no podemos salir del ámbito de las sombras, lo único que nos queda es tratar de establecer cierta semejanza con ese mundo superior. Semejanza que vendría dada precisamente al alcanzar un estado de reposo. Ésta sería, pues, la manera de *acceder* a ese mundo superior de las *ideas*, y de ahí a la Unidad, sin salir de éste de las *sombras*. Bruno parece inclinarse por establecer un *orden interno*, semejante al superior, que implicaría a su vez el tránsito del movimiento al reposo; y de la multiplicidad a la unidad. Esto es, un cierto tipo de *ascenso*. En la *Intención VII* Bruno escribe:

...debemos intentar por todos los medios, a fin de realizar las más egregias *operaciones mentales* teniendo ante nuestros ojos la *escala de la naturaleza*, encaminarnos siempre, mediante *operaciones internas, del movimiento y la multiplicidad al reposo y la unidad*. Si lo conseguimos *con arreglo a nuestra capacidad*, también estaremos preparados según *nuestra capacidad* para las obras divinas y maravillosas a los ojos del vulgo. A tal efecto nos servirán de ayuda y estímulo la conexión establecida entre las cosas y la secuencia de estas conexiones. (*De umbris*, pp. 42-43. Las cursivas son mías).

Tenemos finalmente los elementos que nos llevan a nuestra quinta y última escala: la que se da *al interior de las sombras*, por la que se asciende de aquellas que tienden a las tinieblas hacia las que tienden a la luz (*De umbris*, p. 41). Por supuesto, el método por el que se intenta conseguir este ordenamiento interno, no es otro sino el *Ars memoriae*, al que Bruno se refiere como *subsistente a la sombra de las ideas*, además de como *una arquitectura discursiva* y una especie de *disposición del alma* (*De umbris*, p. 71). Como puede verse, hasta ahora sólo hemos planteado el problema, y lanzado ciertas directrices que nos ayudarán a responder nuestra pregunta guía. Sin embargo, antes de llegar propiamente a eso, y ahora que hacemos mención explícita al arte de la memoria, debemos sumergirnos en ese terreno. Es ahí donde se encuentra el resto de la clave para comprender mejor el planteamiento bruniano, y que como tal guarda total relación con nuestra quinta y última escala.

CAPÍTULO II. LOS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DEL *ARS MEMORIAE* BRUNIANO

Como ya adelantábamos, nuestra quinta escala, aquella que se da al interior de las sombras, guarda estrecha relación con los métodos propios del arte de la memoria expuestos en *De umbris idearum*. No hay que olvidar además que dicho tratado se inscribe abiertamente en la tradición mnemotécnica (*De umbris*, p. 36). Aun así, no encontramos en él una línea *monolítica*, por llamarla de una manera, sino un conglomerado de posturas que se funden para generar un resultado muy particular. En el *Diálogo preliminar*, Bruno escribe que no es un único artífice quien elabora todas las cosas necesarias para un arte. Por ejemplo, la persona encargada de fundir el metal, no es la misma que fabrica el yelmo, el escudo, la espada y el resto del equipo del soldado. De igual modo, “a quienes acometan las tareas más arduas de otras invenciones no les bastará solamente el taller de Aristóteles o de Platón” (*De umbris*, p. 37). Fiel a este planteamiento, a lo largo de su presentación del *ars memoriae*, el Nolano retoma elementos de diversas fuentes. Señala que no despreciará, en su conjunto, ninguna tendencia filosófica: ni los misterios de los pitagóricos, ni la fe de los platónicos, ni aun los razonamientos de los aristotélicos, siempre que éstos se fundamenten sobre una base sólida.²⁰ De entre todas las corrientes que Bruno retoma en *De umbris*, me interesa en particular destacar cuatro de ellas, que trataremos con cierto detalle a lo largo de este capítulo:

1) El *ars memoriae* clásico.

²⁰ Incluso, un poco más adelante, señala "si los procedimientos peripatéticos facilitan una mejor expresión del tema en esta arte, serán fielmente reproducidos." (*De umbris*, p. 37). Con todo, hace decir a Filotimo (*De umbris*, p. 35) que el autor del libro, el propio Bruno, no es como aquellos pensadores que únicamente recogen las ideas de los demás, y tratan de alcanzar la inmortalidad a expensas de aquellos, erigiéndose en maestros de un arte que ni siquiera conocen.

- 2) Algunas consideraciones aristotélicas sobre la memoria.
- 3) El Teatro de la memoria de Giulio Camillo.
- 4) La tradición luliana.

Aun así, no es mi intención hacer un recorrido cronológico que vaya de los inicios del *ars memoriae* hasta su presencia en *De umbris*. En vez de ello, nos limitaremos a ubicar en estas tradiciones determinados elementos que adquieren particular relevancia en el problema que aquí nos ocupa. Debemos poner especial énfasis en cuatro nociones fundamentales: 1) *loci e imagines*, 2) escritura interna, 3) orden, y 4) la búsqueda de una correspondencia con los grados superiores. Pues además de que se hallan íntimamente relacionadas con nuestra quinta escala, en ellas se encuentra la clave para comprender mejor el *ars memoriae* y, sobre todo, para contestar la pregunta guía que planteamos hacia el final del capítulo anterior. De esta manera, aun cuando ciertos elementos propios de la historia del arte de la memoria queden fuera de este tratamiento, tendremos una dirección clara que seguir.

II.I LAS FUENTES CLÁSICAS DEL *ARS MEMORIAE*

En el *Diálogo preliminar* protagonizado por Hermes, Logífero y Filotimo, el primero de ellos, que lleva consigo el propio *De umbris idearum*, se cuestiona acerca de si este libro que habla acerca la escritura interna debe publicarse o no. Filotimo se manifiesta a favor, mientras que Logífero sostiene que es mejor quemarlo. Ante este contraste en las opiniones, Hermes pide a ambos que continúen la discusión por su cuenta. En las páginas siguientes destaca la distinción, y sobre todo la confrontación existente entre memoria natural y artificial. Para manifestarse contra esta última, Logífero se sirve de la apelación a ciertas autoridades²¹ que prefieren el desarrollo de una memoria

²¹ Jordi Raventós señala (*De umbris*, Nt. 10, p. 183) que se apela aquí a personajes ficticios –los maestros Antoc, Roco y Maines, así como los doctores Bobo y Farfacón– en lo que resulta una hilarante parodia a la costumbre de apelar a las *autorictates* para confirmar la veracidad de lo expuesto.

natural, basada en la costumbre y la continua repetición. Sostiene además que sólo es capaz de sobresalir en el arte quien se distingue por su memoria natural, algo contra lo que se expresa abiertamente Filotimo.²² Sin embargo, su principal objeción consiste en afirmar que el *ars memoriae* es más una carga que un alivio, “puesto que allí donde sin el arte se han de recordar cosas, con ella nos vemos ya obligados a recordar cosas, *lugares* e innumerables *imágenes* que, sin duda, confunden y embrollan más la memoria natural” (*De umbris*, p. 32. Las cursivas son mías).

En vez de observar las recomendaciones propias de la memoria artificial, Logífero sugiere seguir una serie de *remedios* que potencializarían la memoria natural. Entre los que destacan consumir o evitar ciertos alimentos, así como realizar determinadas prácticas.²³ Y añade que son éstos “los remedios que pueden avivar la memoria [...] no estas artes fútiles que, no sé con qué imágenes y figuras, se jactan de forjar una sólida memoria.” (*De umbris*, p. 34). Incluso señala que el *Maestro Psicoteo* –doctísimo teólogo y el más sutil patriarca de las letras–, quien ha leído las obras de ciertos oscuros autores, entre los que destaca Tulio, declara que nada ha podido sacar de ellos. En lo que toca a la defensa de la memoria artificial, al menos en este diálogo,

²² Durante el *Diálogo preliminar*, básicamente todas las respuestas de Filotimo ante los argumentos de Logífero rayan en lo burlón y sarcástico, y apelan más bien a la necedad y estupidez de las autoridades aludidas por aquél.

²³ Más específicamente: portar una lengua de abubilla, evitar el frío en conjunción con la sequedad o la humedad excesivas; reanimar y excitar los sentidos mediante el ejercicio, fornicar con moderación; beber vinos ligeros o mezclados con agua. Abstenerse de alimentos fríos y húmedos: pescados, sesos y médulas; así como de los picantes y los que producen vapor: puerros, rábanos, ajos y cebollas, crudos. Lavarse con especias aromáticas y cepillar la cabeza con un cepillo de marfil. Realizar ciertas prácticas pitagóricas durante el crepúsculo, ya que favorecen la memoria, la mente y el ingenio. (*De umbris*, p. 33). De manera similar, Quintiliano afirma (*Inst.* LXI, II, 35, T-IV, p. 197) que es necesario contar con una buena salud, realizar una regulada digestión de alimentos y contar con un espíritu libre de otros pensamientos ajenos a este trabajo. Lina Bolzoni señala (*Espectáculo*, p. 16) que de alguna manera el arte de la memoria procuraba también intervenir y preparar el cuerpo para facilitar el recuerdo. Para eso recomendaba medicinas, consejos sobre dietas y comportamientos, y hasta el uso de ciertas drogas. Por su parte, Rossi (*Clavis*, p. 48) refiere a Juan Miguel Alberto de Carrara quien recomienda el uso de ciertos alimentos y bebidas para estimular la memoria; también a Matteolo de Perusia, quien, basándose en Avicena (980-1037), afirmaba que la humedad es un obstáculo para la memoria. Más adelante (p. 98) señala que en los tratados de anatomía de Vesalio se recomienda para la memoria lavarse a menudo los pies en agua caliente hervida con toronjil, laurel y manzanilla.

no se presenta otro argumento que las respuestas burlonas que Filotimo dirige contra Logífero; cosa que se explica fácilmente si tenemos en cuenta que prácticamente todo el *De umbris* constituirá una apología y desarrollo del *ars memoriae*.

En los pasajes que hemos traído a colación encontramos, además de la referida confrontación entre memoria natural y artificial, los elementos característicos de ésta última: lugares e imágenes, los cuales constituyen el núcleo central de los tratados de la memoria desde que el arte fue inventado. Como bien anota Linda Báez (*Mnemosine*, p. 17), prácticamente cualquier historia del arte de la memoria remite a la anécdota de Simónides de Ceos²⁴, poeta griego que vivió en los siglos VI-V a. de C. El mismo Bruno lo menciona explícitamente (*De umbris*, pp. 75-76) al hablar de cómo se transita de las cosas imperfectas a las perfectas, tanto en la naturaleza como en la escritura.

La anécdota que vincula a Simónides con la memoria aparece por primera vez en el libro tercero del *De oratore* de Cicerón (106-43 a. C.).²⁵ El poeta asistía a un banquete en Tesalia, en casa de Escopas, hombre acaudalado y notable, para quien había compuesto un carmen. A fin de ornamentar el mismo, incluyó una alabanza a Castor y Pólux. Una vez terminada su declamación y solicitado el pago a Escopas, éste le dijo que únicamente le daría la mitad de lo acordado y que pidiera el resto a aquellos que igualmente había elogiado. Poco después, el poeta fue avisado de que dos

²⁴ La autora parte de esta afirmación para cuestionarla de alguna manera. Señala que, por un lado, existió una tradición anterior en que la diosa Mnemosine jugaba un papel fundamental que se desenvolvía más bien en el ámbito de la tradición poética. Por el otro, refiere a una larga tradición que incluye a los pitagóricos, para quienes la *anamnesis* o conocimiento interior resultaba fundamental: "recordemos que el desarrollo del alma del individuo no era meramente un acto subjetivo, sino que tenía como objetivo final una reintegración al cosmos, restableciendo así la unidad armónica del universo" (*Mnemosine*, p. 18). Dentro de esta vertiente incluye los elementos pedagógicos de Platón y los sofistas, con especial atención en la *techné*, misma que, sostiene, habría dado una coherencia metodológica al tratamiento de la memoria.

²⁵ Ya en el libro II (LXXIV, 299, pp. 116-117) se hace mención de un hombre particularmente instruido en el arte de la memoria. En *De oratore*, encontramos a la memoria como una de las cinco partes de la oratoria: invención, disposición, elocución, memoria y pronunciación (*De or.*, LI, XXXI, 142, p. 48). Este esquema se repite sin mayor variación tanto en la *Rethorica ad Herennium* (LI, II, 3, pp. 2-3), como en *De Institutionis oratoriae* (LIII, III, 1, T-I, p. 327), que junto con el primero conforman las tres fuentes clásicas de las que bebe el *ars memoriae* posterior.

jóvenes lo buscaban con insistencia fuera de la casa. Al salir no vio a nadie, pero justo en ese momento se derrumbó la habitación donde se llevaba a cabo el banquete. Los asistentes murieron aplastados y sus cuerpos quedaron tan maltrechos que prácticamente resultaba imposible reconocerlos. Sin embargo, Simónides logró identificar la totalidad de los cuerpos, gracias a que recordaba en qué lugar se hallaba reclinado cada uno de los comensales.²⁶ Cicerón añade que a partir de ello, Simónides

...halló que *el orden es lo que máximamente trae luz a la memoria*; y que, así, por esos que ejercitan esa parte del ingenio deben ser escogidos unos *lugares*, y revestidas de *imágenes* en el ánimo y colocadas en esos lugares las cosas que quieren retener en la memoria: así sucederá que *el orden de los lugares conservará el orden de las cosas, y que la imagen misma de las cosas señalará las cosas mismas; y que usaremos los lugares como cera, las imágenes como letras.* (*De or.*, LII, LXXXVI, 351-354, pp. 134-135. Las cursivas son mías.)

Esta historia nos proporciona no sólo el origen del arte, sino también la referencia a sus elementos primordiales: *loci* e *imagines*. En la *Rethorica ad Herennium* (LIII, XVI, 29, p. 83) –obra de autor desconocido, pero atribuida aún en tiempos de Bruno a Cicerón– se dice también que la memoria artificial consta de lugares e imágenes. Los primeros son estructuras que pueden ser abrazadas fácilmente por la memoria natural: una casa, el conjunto de construcciones de un barrio, el plano de una ciudad, etc. Mientras que las imágenes son formas, marcas o simulacros de aquellas cosas que debemos recordar, y que serán colocadas en aquellos.

Las recomendaciones para la elaboración de *loci* e *imagines* son abundantes tanto en la *Rethorica ad Herennium*, como en *De oratore* y en el *De institutionis oratoriae* de Quintiliano (35-95 d. C.). Sobre los primeros, se dice que deben ser variados en tamaño y forma, ni muy grandes ni muy pequeños, y que deben colocarse a intervalos medianos a fin de evitar que se confundan entre ellos; así como colocar una *marca* cada cinco lugares para no perder la cuenta. No deben ser ni demasiado

²⁶ Quintiliano reproduce esta misma historia, con ligeras variaciones, en *Inst.* LXI, II, 11-13, T-IV, pp. 187-189.

luminosos ni demasiado oscuros, para que las imágenes no sean cegadas por las tinieblas, ni excesivamente alumbradas por el esplendor de la luz. (*Ad Her.*, LIII, XIX, 31-32, p. 85; *De or.*, LII, LXXXVI, 358, p. 137; *Inst.* LXI, II, 22, T-IV, p. 191). Los *loci* bien pueden ser reales, como los mencionados en el párrafo anterior, o bien imaginarios; esto es, podemos construirlos mentalmente (*Ad Her.*, LIII; XIX, 32, p. 86; *Inst.*, LXI, II, 21, T-IV, p. 191). Es decir, pueden ser tanto *externos* como *internos*. Por supuesto, si queremos recordar muchas cosas, es necesario que preparemos suficientes *loci*, a fin de que podamos colocar en ellos las *imágenes* correspondientes.

Sobre estas últimas, se dice que deben adecuarse a los *loci*; no deben ser ni muy grandes ni muy pequeñas. Se recomienda utilizar imágenes similares a aquello que queramos recordar, o bien que contengan alguna señal que sirva para incitar a la memoria hacia ellas: para el tema de la navegación, un ancla; para el del ejército, un escudo, etc. (*Inst.*, LXI, II, 19, T-IV, p. 191; *Ad Her.* LIII, XX, 33, p. 86). De esta manera se deben generar imágenes para cada cosa que debamos recordar. Por supuesto, antes de utilizar este recurso es necesario fraccionar aquello que se pretende memorizar, con el fin de facilitar su conversión a imágenes (*Inst.*, LXI, II, 29, T-IV, p. 195).²⁷

También es muy importante que dichas imágenes sean lo suficientemente *percusivas* o *punzantes*, para que puedan *herir* nuestra alma y fijarse con facilidad en ella, tal como las letras en la cera (*De or.*, LII, LXXXVI, 358, p. 137; *Inst.*, LXI, II, 22, T-IV, p. 191). En la *Rethorica ad Herennium* (LIII, XXII, 36-37, p. 89) se sugiere además dotarlas de belleza excepcional o torpeza única; e incluso elaborarlas particularmente deformadas, horrendas, desmembradas o ensangrentadas²⁸, a fin de que se fijen y

²⁷ Con estas construcciones se pueden recordar tanto *cosas*, es decir los temas de los que trata el discurso, como las *palabras* exactas con las cuales está constituido. Se trata de la *memoria rerum* y la *memoria verborum* respectivamente. En la *Rethorica ad Herennium* (LIII, XX, 33-34, pp. 86-87) se puede consultar un par de ejemplos de estos tipos de memoria.

²⁸ Este carácter ‘punzante’ con el que se recomienda dotar a las imágenes mnemotécnicas podría compararse con lo que Roland Barthes, al hablar sobre la fotografía, denomina el *punctum*. El elemento de la imagen que “sale de la escena como flecha y viene a punzarme” (*La cámara lúcida*, p. 58). “...un detalle (*punctum*) que me atrae o me lastima...” (p. 76). “...el *punctum* no hace acepción de moral o buen

permanezcan grabadas en la memoria. Pues es fácil olvidar cosas usuales o cotidianas; en cambio, lo inusual, increíble o ridículo permanece en la memoria con más fuerza.

Igualmente importante es el modo en que se deben disponer, y posteriormente recorrer, tanto los *loci* como las *imagines*. Quintiliano, que toma como ejemplo las estancias de una casa, sugiere asignar la primera imagen a la entrada de ésta, la segunda al portal, después dar la vuelta por los patios interiores y colocar cada una de las siguientes en las alcobas y salas, pero siempre guardando un orden. Una vez hecho esto, cuando se quiera reanimar la memoria, se debe comenzar a pasar revista desde el principio pasando por cada uno de estos lugares. De modo que “aunque sean muchas las cosas que es preciso recordar, una por una se van uniendo como por una correa, y no cabe error en la conexión de todo lo siguiente con lo anterior, con solo el restante esfuerzo de ser aprendidas de memoria.” (*Inst.*, LXI, II, 20, T-IV, p. 191). Es importante anotar que un mismo conjunto de *loci* puede ser empleado una y otra vez para recordar materiales diferentes. Las imágenes colocadas en ellos bien pueden desaparecer, pero los *loci*, como la cera, deben permanecer en la memoria, dispuestos para que se escriba en ellos de nuevo (*Ad Her.*, LIII, XVIII, 31, p. 85).

Estas recomendaciones conforman, de manera muy general, el núcleo central del *ars memoriae* clásico. Lo interesante del caso de Quintiliano es que, aun cuando su texto es una de las fuentes principales en donde se hallan expuestos los preceptos de éste, en él también encontramos ciertas reservas en torno a su eficacia. Si bien no menosprecia la memoria artificial, e incluso considera que en ocasiones podemos auxiliarnos de algunos de sus métodos, también sostiene (*Inst.*, LXI, II, 24-25, T-IV, p. 193) que tales procesos resultan provechosos únicamente cuando deben recordarse

gusto; el *punctum* puede ser maleducado.” (p. 80) Aunque quizá una diferencia notable radique en el hecho de que para la tradición mnemotécnica parece necesario que dicho elemento aparezca dentro de la imagen como elemento perceptible por medio de los sentidos, principalmente la vista: un objeto, un gesto, un color, una actitud. En tanto que para Barthes puede incluso estar ‘fuera’: “En 1865, el joven Lewis Payne intentó asesinar al secretario de estado norteamericano, W. H. Seward. Alexander Gardner lo fotografió en su celda; en ella Payne espera la horca. La foto es bella, el muchacho también lo es; esto es el *studium*. Pero el *punctum* es: *va a morir*.” (p. 146).

discursos breves, y no extensos y elaborados, para lo que sería necesario no sólo construir numerosos *loci e imagines*, sino también recordar todos y cada uno de ellos, lo cual únicamente confundiría y embrollaría la memoria de quien lo intentase.²⁹ De hecho, Quintiliano se inclina por cultivar la memoria natural (*Inst.* LXI, II, 29, TIV, p. 195; LXI, II, 40-41, TIV, p. 199), y ya desde las primeras páginas del *De institutionis oratoriae* (LI, *Proemio*, 26, TI, p. 23), sostiene que de nada sirven los preceptos y normas de manuales sin la ayuda de la naturaleza, además de un estudio perseverante e intenso.

Por su parte, ya Cicerón había sostenido (*De or.* LII, LXXXVIII, 360-361, p. 138) que no es verdad, como dicen los perezosos, que la memoria sea aplastada y oscurecida por el peso de las imágenes. Afirma incluso haber conocido hombres de memoria casi divina como Cármadas y Metrodoro³⁰, quienes mediante *imagines* eran capaces de inscribir en ciertos *loci* –tal como con las letras en la cera– aquellas cosas que querían recordar. Añade además que mediante esta ejercitación no se desenterrará la memoria natural, si es que ésta es inexistente; pero si está latente, se despertará.

Como podemos darnos cuenta, hemos regresado al punto en que iniciamos: a la confrontación protagonizada por las posturas de Logífero y Filotimo en torno a la utilidad de la memoria natural frente a la artificial. Como adelantábamos, es evidente que Bruno se inclina por el desarrollo de una memoria artificial, de la que forman parte algunos de los puntos que nos encargamos de revisar en este apartado. Han aparecido hasta ahora de manera explícita *loci e imagines*, así como el *orden* que éstos deben guardar. Pasemos, pues, a explorar el siguiente asunto que nos interesa donde encontraremos algunos otros elementos de interés para nuestro propósito.

²⁹ Esta objeción se presenta en el contexto de la *memoria verborum*, donde son necesarias una gran cantidad de *imagines y loci* para recordar las palabras exactas del discurso en cuestión. Se cuestiona también cómo podría darse una imagen a categorías gramaticales tales como las conjunciones.

³⁰ Yates señala (*Art.* p. 56) que Metrodoro utilizaba una serie de *loci*, obtenidos a partir de los 12 signos del zodiaco y los 36 decanos en los que éstos se dividían. Quintiliano consideraba el uso de este sistema como una mera jactancia y vanidad: “Cármadas y Metrodoro de Escepsis, a los que me acabo de referir, y de los que Cicerón dice que usaron este método, pueden guardarse sus sistemas para sí mismos; mis preceptos serán más sencillos.” (*Inst.*, XI, II, 25-26, T-IV, p. 193).

II.II LAS LETRAS EN LA CERA Y LA ESCRITURA INTERNA

Los elementos que hemos revisado hasta el momento apuntan hacia un método de ordenación; ya sea que éste se adecue a estructuras externas-arquitectónicas, o bien a internas-mentales. Sea cual sea la naturaleza de la estructura adoptada, el tratamiento en torno a la formación de *loci e imagines* remite inevitablemente a la analogía que se presenta entre la manera en que las *imagines* se imprimen en nuestro interior, y el modo en que las letras se graban en la cera. Lo que constituye, por supuesto, una clara alusión a la escritura en la época antigua.

Es relativamente fácil encontrar referencias a esta analogía en nuestras fuentes clásicas. En la *Rethorica ad Herennium* se afirma, por ejemplo, que “los lugares son semejantísimos a la cera o al papiro; las imágenes, a las letras; la disposición y la colocación de las imágenes, a la escritura...” (LIII, XVII, 30, p. 84). Por su parte, Quintiliano al referirse a la memoria señala que “casi todos admiten que se graban en el espíritu unas ciertas huellas, como se conservan las improntas de los anillos en la cera.” (*Inst.*, LXI, II, 4, T-IV, p. 185). En este pasaje encontramos, por supuesto, una clara alusión al *Teeteto* de Platón (427-347 a. C.); diálogo en el que Sócrates sostiene que:

...hay en nuestras *almas una tablilla de cera*, la cual es mayor en unas personas y menor en otras, y cuya cera es más pura en unos casos y más impura en otros, de la misma manera que es más dura unas veces y más blanda otras, pero que en algunos individuos tiene la consistencia adecuada [...] Pues bien, digamos que es un don de Mnemosine, la madre de las Musas, y que, *si queremos recordar algo* que hayamos visto u oído o que hayamos pensado nosotros mismos, *aplicando a esta cera las percepciones y pensamientos, los grabamos en ella, como si imprimiéramos el sello de un anillo*. Lo que haya quedado grabado lo recordamos y lo sabemos en tanto que permanezca su imagen. Pero lo que se borre o no haya llegado a grabarse lo olvidamos y no lo sabemos. (*Teet.*, 191 c-d. Las cursivas son mías).

De tal manera, cuando la cera tiene la consistencia apropiada, lo que llega a través de las percepciones se graba adecuadamente “en este *corazón [kéar] del alma*, al que Homero [*Il*, I, 851; XVI, 554] llamó así para aludir a su semejanza con la cera [*kéros*]”

(*Teet.*, 191c). En tal caso, las marcas se hacen nítidas y adquieren la suficiente profundidad para llegar a ser duraderas. Estas personas poseen facilidad para aprender y tienen buena memoria. En cambio cuando se trata de personas cuya cera es blanda, aprenden con facilidad, pero se hacen olvidadizos. En quienes la cera es dura ocurre lo contrario, las imágenes que se forman son poco nítidas, ya que no hay profundidad alguna (*Teet.*, 194c-195a). Finalmente, Sócrates compara la cera del alma con un receptáculo, que está vacío cuando somos niños, en que se van guardando las cosas que aprendemos en el transcurso de nuestras vidas (*Teet.*, 197e).³¹

Este conjunto de pasajes resultan de particular interés para nuestro propósito, tanto por la referencia explícita a Mnemosine, misma que vincula directamente el tema del conocimiento con el de la memoria, como por la mención a la forma en que ciertos sellos se imprimen en la cera. No hay que perder de vista que, al menos en este contexto específico, Platón vincula directamente la formación de estas impresiones con los sentidos: “Los hombres y los animales, desde el momento del nacimiento, tienen por naturaleza la posibilidad de percibir todas aquellas impresiones que llegan al alma por medio del cuerpo.” (*Teet.*, 186c).³²

Tomando en cuenta este tratamiento específico, es más bien Aristóteles (384-322 a. C.) quien nos proporciona elementos que permiten conectar la mnemotecnia clásica con ciertos tratamientos epistemológicos, que le darán al *ars* posterior una nueva dimensión. El núcleo de esta aportación se encuentra, por supuesto, en *De memoria et reminiscencia*. Tratado que constituye una especie de apéndice al *De anima*, y que además era tenido por los grandes escolásticos en un nivel similar al que se le daba a la *Rethorica ad Herennium*, debido a la importancia que ambos textos concedían a la imaginación. Aquellos, escribe Yates, hicieron del texto aristotélico “una

³¹ En otro diálogo (*Fil* 39a-40a), Platón se refiere a este proceso como mediado por un artista interior que escribe y dibuja en el ánimo las imágenes de las cosas.

³² Con todo, como bien señala Rossi, “La anamnesia platónica [...] no deriva de los sentidos: es un reconocimiento de esencias, de inteligibles, de universales. Todo conocimiento es una forma de recuerdo y la anamnesia opera a un nivel que no es el del empirismo o la psicología.” (*El pasado*, p. 22).

suerte de tratado de la memoria, combinable con las reglas de Tulio, y que suministraba justificaciones filosóficas y psicológicas de estas reglas.” (*Art*, p. 52).

En dicho tratado, Aristóteles establece una clara distinción ente el *recordar* (*mnemé*) y el *rememorar* (*anamnesis*): el primero es un proceso espontáneo; mientras que el segundo es consciente, resultado de una actividad organizada por el sujeto de acuerdo con determinados mecanismos. Ambos procesos suponen la recuperación de imágenes previamente almacenadas en la memoria, sobre cuya formación Aristóteles profundiza en *De anima*.³³ Sobre la producción de éstas, Aristóteles señala que dicho proceso “imprime una especie de impronta de la sensación, como la de quienes sellan con sus anillos” (*Mem*, 450a 31-33).³⁴ En suma, podemos decir que la generación de una imagen consiste en un proceso que parte de los objetos sensibles hacia el interior, y culmina con el almacenamiento de dicha imagen en la memoria; mientras que tanto el recordar como el rememorar, suponen una recuperación de esos datos.

No está de más insistir en que las imágenes constituyen la ‘materia prima’ de la facultad intelectual, y que éstas provienen, en primera instancia, de los sentidos. Tan es así que no se puede aprender o entender nada, si no se tiene la facultad de la percepción. Más aún, cuando se piensa de manera especulativa, y se realizan los trabajos más elevados del pensamiento, se tiene siempre presente una imagen (*De an.*, III, 8 432a, 9). De manera que el alma jamás entienda sin el concurso de una imagen (*De an.*, III, 7, 431a 14-16; *Mem.* 449b, 31); misma que por supuesto tuvo su origen en las impresiones sensoriales. También es importante notar que para Aristóteles tanto la

³³ En términos generales, en *De anima* (III, 2, 426b12-22; 3, 427b14-15; 7, 431a14-431b4; 8, 431b30-432a9) se dice que los objetos sensibles son percibidos por los cinco sentidos externos; posteriormente el sentido común coordina y unifica los datos provenientes de aquellos y genera una imagen. En este momento nos encontramos ya en el terreno de la imaginación. Las imágenes son descritas por Aristóteles como sensaciones carentes de materia; lo que está en el alma no es la piedra, sino la forma de ésta. Somos capaces de conservar la imagen de un objeto, aun cuando éste ya no se encuentre afectando directamente nuestros sentidos, gracias a que las imágenes son retenidas por la memoria.

³⁴ En este mismo pasaje Aristóteles se refiere a la parte del cuerpo que le sirve de asiento a esta impresión: el corazón, lo cual guarda estrecha relación con lo expuesto en el citado pasaje del *Teeteto* donde encontramos la equiparación entre *kéar* (corazón) con *kéros* (cera).

imaginación como la memoria pertenecen a la parte sensitiva del alma (*De an*, III, 3, 427b 7-18)³⁵, por lo cual el recordar no se da únicamente en el ser humano, sino también en animales *superiores*. Aun así, en ocasiones la memoria pertenece accidentalmente al entendimiento (*Mem.* 450a 12-25), sobre todo en lo que toca a los procesos conscientes en donde ésta interviene.

En lo que toca al *recordar*, Aristóteles se pregunta qué recordamos: no lo venidero ni lo presente, sino únicamente lo que ya ha ocurrido. De lo otro únicamente se tiene expectativa y percepción, respectivamente. Por tanto, entre la percepción y el recuerdo debe mediar siempre un determinado lapso de tiempo (*Mem*, 449b15-28). A continuación encontramos consideraciones similares a las presentadas por Platón sobre la calidad de la cera, la facilidad o dificultad que tienen determinadas personas para aprender y recordar, etc. Sin embargo, lo que nos interesa resaltar aquí es que en este proceso lo que queda en nuestra memoria no es la cosa misma, sino la huella de esa cosa. La cual es como una copia y recordatorio de aquello que la produjo. De modo que la memoria y el *recordar* consisten en “la posesión de una imagen como copia del objeto del que es la imagen.” (*Mem*, 451a 14-17). Misma que podemos recuperar de manera espontánea sin concurso de ningún proceso consciente.

En cambio, la *reminiscencia* supone un procedimiento meditado y se da “cuando se recupera el conocimiento científico o la sensación que antes se tenía o aquello a cuya posesión llamamos ‘memoria’...” (*Mem*, 451b2-5). Esta recuperación se obtiene siguiendo ciertos métodos, por ejemplo el uso de secuencias basadas en la

³⁵ Recordemos que para Aristóteles las facultades del alma son: Vegetativa, Sensitiva e Intelectual, en orden ascendente (*De an*, III, 4, 129a 26-31; III, 12, 434a 23-35). Dichas facultades se ordenan de manera *concéntrica*, de forma que todo ser viviente está dotado de la facultad vegetativa; de entre estos hay algunos que están dotados de sensación, lo que les da el *rango* de animales; finalmente, de entre estos hay quienes están dotados de la facultad intelectual, que es propia de los seres humanos. Para Aristóteles, tanto la imaginación como la memoria dependen de que haya sensación: por tanto, en principio, son propias de la facultad sensitiva. Razón por la cual compartimos dichas funciones con determinados animales superiores. Si éstas pertenecieran únicamente a la parte intelectual del alma, no se daría en muchos de los animales, ya que, según Aristóteles, no todos tienen sentido del tiempo.

asociación. Así, podemos pasar de algo a su semejante, a su opuesto, a su próximo, etc.³⁶ Tan importante como lo anterior, es el contar con un punto de partida, pues:

...las reminiscencias se producen de la manera más rápida y mejor desde un punto de partida, ya que tal y como se hallan las cosas unas respecto de otras en la secuencia, así también los procesos, y son fáciles de recordar cuantas cosas tienen *un cierto orden*, como las matemáticas, y, en cambio, las mal ordenadas se recuerdan, asimismo, con dificultad. (*Mem*, 452a 1-5. Las cursivas son mías).

Por ello, añade Aristóteles, se recuerda a partir de lugares, pues una vez que tenemos éstos y un punto específico de partida es posible pasar rápidamente de una cosa a otra. Por ejemplo se puede pasar de 'leche' a 'blanco', de éste a 'aire', de ahí a 'niebla', de ésta a 'húmedo' y finalmente de aquélla a 'otoño'; en el supuesto de que se intente recordar esa estación. De la misma manera, en una secuencia como ABCDEFGHI es posible, a partir de la E, pasar tanto a la F como a la D, y de ahí a la C, a la B e incluso a la A; gracias al orden, secuencia y punto de partida que se observa (*Mem*, 452a 13-30).³⁷

Finalmente, Aristóteles señala que la *reminiscencia* se diferencia del *recordar*, por el hecho de que la primera es una suerte de inferencia, que se da mediante el uso de la razón e indagación deliberada. Tomando en cuenta esto, concluye que de entre todos los animales algunos de ellos son capaces de recordar; pero de recordar únicamente el hombre (*Mem*, 453a 4-13). Por supuesto, los métodos propios de la memoria artificial, incluso algunos de la memoria natural, en tanto que son conscientes y deliberados pertenecen a este segundo ámbito.

En suma, hay dos elementos expuestos por Aristóteles que resultan relevantes para nuestro propósito: 1) La relación que establece entre la formación de la imagen y memoria, 2) La tesis del orden y la regularidad que, junto con el uso de las leyes de

³⁶ Dichos mecanismos son elaborados con mayor detalle en *Top.* 163b 28 y ss. y en *De an.* 427b 18 y ss. Donde Aristóteles retoma las leyes de asociación expuestas por Platón en *Fed.* 73d y ss.

³⁷ Bruno se refiere explícitamente a este pasaje cuando habla sobre el *Instrumento* (*De umbris*, p. 107).

asociación para este fin, facilitan la reminiscencia. Con todo, Yates observa (*Art*, p. 55) que aun cuando Aristóteles retoma ciertos elementos propios del arte de la memoria, no pretende en absoluto contribuir a su desarrollo. Éstos le sirven únicamente como ilustraciones para aquello de lo que está hablando. De manera similar, Rossi señala (*Clavis*, p. 27) que el *De memoria et reminiscentia* se presenta como un tratado de psicología y no como una disertación sobre mnemotecnia. Sin embargo, eso no impidió que los escolásticos lo relacionaran con el *ars* de manera directa, aludiendo sobre todo al tema de la imaginación.

Al principio de este capítulo señalábamos que debíamos poner particular atención a ciertos elementos: *loci e imagines*, escritura interna, orden y búsqueda de la correspondencia con los grados superiores. Los tres primeros ya han aparecido de una u otra manera en el tratamiento que hemos hecho de estas dos primeras corrientes. Junto con ellos, encontramos un factor que bien vale la pena destacar: la importancia y preeminencia que se le otorga a lo visual. Incluso podemos atrevernos a decir que el proceso de la escritura interna representa más bien una especie de pintura interna; o, mejor aún, una forma de escultura interna, que busca grabar profundamente las imágenes en el alma, a manera de un bajorrelieve (Cf. *De umbris*, pp. 75 y 79). De hecho, no es gratuito que Bruno utilice términos como ‘sellos’ o ‘estatuas’, al hablar de las imágenes propias de la memoria.

En lo que toca al punto restante, la correspondencia con los grados superiores, encontraremos este tratamiento desarrollado de manera explícita en las siguientes dos corrientes que nos ocupan en este capítulo. Es importante señalar que en ellas los elementos característicos de las tradiciones que hemos revisado no quedan en modo alguno descuidados o relegados; al contrario, se les otorgan nuevas potencialidades que llevarán al *ars* más lejos de lo que las corrientes clásicas lo habían podido hacer.

II.III EL TEATRO DE LA MEMORIA DE GIULIO CAMILLO

El sistema de Camillo (1480-1544) resulta de particular interés para nuestro propósito, en la medida en que en él encontramos ya de manera definida un tratamiento particular de las imágenes. En él, éstas adquieren una significación que va más allá de la que tenían en las corrientes que hemos revisado hasta ahora. La asignación de una capacidad de *significación superior* a las imágenes al interior del sistema mnemotécnico es un elemento que se encuentra presente en todo momento en *De umbris idearum*, de manera que detenernos brevemente en el *Teatro* nos ayudará a comprender mejor el tema que aquí nos interesa.

Las reflexiones de Camillo en torno a la memoria se hallan contenidas en *L'idea del teatro* publicado en 1550, seis años después de la muerte de su autor, donde encontramos un sistema mnemotécnico basado en un la estructura de un teatro vitruviano. Lina Bolzoni señala (*Espectáculo*, p. 21) que la noción misma de *teatro* encierra ya una carga importante dentro del sistema de Camillo. Por un lado, se trata de poner delante de los ojos del espectador la disposición ordenada de todas las cosas y palabras del mundo. Por el otro, su modelo estaba basado en un verdadero teatro de madera construido a partir de la estructura del teatro romano.³⁸

Camillo comienza su texto señalando que los antiguos y sabios escritores han expuesto los secretos de Dios siempre bajo oscuros velos; esto por dos razones fundamentales: I) Para que sólo aquellos capaces de entender ese oscuro significado tengan acceso a ellos, II) Porque, aun teniendo la capacidad requerida, no es posible acceder de manera directa a estos secretos. Es por eso que cuando Dios reveló a Juan su propósito (*Ap I, 1-2*) lo hizo mediante imágenes y visiones. Más aún, no lo hizo de manera directa, sino que para ello recurrió a un ángel. Y es que los ojos de las almas vulgares, añade, no pueden resistir los rayos de la divinidad (*L'idea*, pp. 45-47). De

³⁸ Yates añade (*Art*, pp. 153-154) que el propio Camillo mostró el modelo del teatro a Viglius, un corresponsal epistolar de Erasmo, quien lo tomó como un mero juego especulativo.

hecho, Camillo parece insistir, a su manera, en aquella imposibilidad que tenemos para salir del ámbito de las *sombras* que Bruno retomará posteriormente en *De umbris*:

...como las cosas divinas pertenecen al mundo supraceleste y éste está separado de nosotros por la masa de todos los cielos, y como nuestra lengua no es capaz de describirlo sino [...] mediante señales y metáforas, a fin de que a través de las cosas visibles nos elevemos a las invisibles, no nos está permitido [...] revelarlos, porque revelándolos se comete un doble error: mostrarlos a personas que no son dignas y tratar de ellos con nuestra lengua infame cuando, en verdad, éste es el cometido de las lenguas angélicas. (*L'idea*, p. 48. Las cursivas son mías).

Me interesa llamar la atención sobre este planteamiento en particular porque permite a Camillo justificar el uso de *imágenes* a manera de *signos, señales o metáforas*, de aquello que se encuentra más allá del cielo. Tema que, como veremos más adelante, guarda estrecha relación con la función propia de las *sombras de las ideas*.

También es importante mencionar que, aun cuando su autor considera a *L'idea del Theatro* como un tratado mnemotécnico, desde un inicio se aleja por completo del lenguaje de los textos clásicos. Aun así, conserva ciertos rasgos característicos de aquellos. En un pasaje que resulta de fundamental importancia, Camillo señala que los antiguos oradores al intentar memorizar sus discursos utilizaban *lugares* perceptibles –y por tanto perecederos– como las partes de un foro. En cambio, “es razonable que nosotros, si queremos exponer de modo duradero lo eterno de las cosas que pueden ser incluidas en un discurso que contenga lo eterno de ese mismo discurso, les encontremos lugares eternos.” (*L'idea*, p. 52). En este sentido, y al hablar ya propiamente sobre su sistema, Camillo refiere al hecho de que la Sabiduría se ha edificado una casa que ha asentado sobre siete columnas (*Prov. 9, 1*), las cuales simbolizan

...la inalterable eternidad, son las siete *sefirot* del mundo supraceleste, que constituyen las siete dimensiones de la creación de lo celeste y de lo inferior, en las cuales están contenidas las *ideas*

de todas las cosas que pertenecen a lo celeste y a lo inferior. De ahí que fuera de este número no podamos imaginar nada. (*L'idea*, p. 49-50. Las cursivas son mías).

Hay un par de elementos que vale la pena resaltar de este pasaje. Primero: el hecho de que Camillo apele a la existencia de tres mundos: supraceleste, celeste y natural; idea que se hallaba muy difundida en los ambientes influenciados por el neoplatonismo y la cábala.³⁹ Segundo: la referencia a las *sefirot*. Recordemos que en la tradición mística judía, el cosmos se conforma a partir de las veintidós letras del alfabeto hebreo en combinación con los diez atributos divinos o *sefirot*, que “al ponerse en contacto unas con otras van configurando el rostro de Dios, del mundo, del hombre y de todas aquellas cosas que han de formarse en el futuro” (Cohen, *Prólogo al Zohar*, p. 16).⁴⁰ El esquema sefirótico se representa en ocasiones como un árbol, o bien como un cuerpo humano donde los miembros remiten a cada una de las diez *sefirot*, que presentamos en orden descendente: *Keter*, *Jojmah*, *Binah*, *Jesed*, *Gevurah* o *Din*, *Tiferet*, *Netzah*, *Jod*, *Yesod* y *Maljut* (*Zohar*, II, 42b-43a, pp. 37-38). Las tres primeras se identifican con los procesos divinos, están situadas más allá del tiempo, y no son concebibles en modo alguno. Las siete restantes se encuentran vinculadas a la expansión de lo divino en el mundo; motivo por el cual se hacían corresponder con los siete planetas entonces conocidos. No es de extrañar, pues, que el *Teatro* se halle estructurado sobre siete

³⁹ Cuando Camillo publicó *L'idea del teatro*, ya se habían difundido ampliamente en Europa los principales textos de la Cábala cristiana: la *Epistola de secretis* de Paulus de Heredia (1486), las *Conclusiones* y el *Heptaplus* de Pico (1489), el *De verbo mirifico* y el *De arte cabalística* de Reuchlin (1494-1517), el *De arcanis catholicae veritas* de Galantin (1518), el *Psalterium* de Giustiniani (1516), las obras de Paolo Ricci (1507-1515), el *De Harmonia mundi* de Francesco Giorgio Veneto (1525) y las obras de Agrippa (1532). En *De Occulta philosophia* (I, I, p. 7) se habla de la existencia de tres mundos: el elemental, el celeste y el intelectual, en orden ascendente. Bruno se refiere a ellos al hablar de los vínculos mágicos: “[se vincula] por la virtud del triple mundo: el elemental, el celeste y el intelectual.” (*De magia*, p. 261). Y en *De umbris*, cuando señala que la naturaleza no tolera el paso directo de las tinieblas a la luz y de cómo Moisés se cubría el rostro para que su resplandor no cegara al pueblo, se refiere explícitamente a los cabalistas. (*De umbris*, p. 47).

⁴⁰ Esther Cohen añade (pp. 17-19) que para la cábala del Zohar la divinidad es un ser andrógino, y dado que las diez *sefirot* representan lo más profundo de su ser, la mitad de ellas corresponden a su naturaleza masculina y bondadosa, y la otra mitad a su naturaleza femenina y a su inclinación al mal.

columnas representadas cada una de ellas por un planeta. De izquierda a derecha tenemos: Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter y Saturno.

Estas columnas están atravesadas a su vez por siete grados, dando como resultado un total de 49 casillas o *loci*.⁴¹ En los primeros grados se sitúan las cosas más simples o nobles, y posteriormente las que siguen en dignidad. De manera que, en orden ascendente, tenemos: 1) La serie de los *Siete planetas*, excepto el Sol que es sustituido aquí por la imagen del banquete: representan los fundamentos divinos. 2) El *banquete*: las cosas referentes al agua. 3) El *antro*: los elementos del mundo natural y sus combinaciones. 4) Las *Gorgonas*: las tres almas del hombre y, por consiguiente, su dimensión interior. 5) *Pasifae* con el toro: el descenso del alma al cuerpo, el hombre exterior, o bien su dimensión física. 6) Los *talares*, las sandalias aladas, de Mercurio: las acciones naturales del hombre, las que realiza sin recurrir a instrumentos ni a técnicas. 7) *Prometeo*: las artes, ciencias, y sus producciones.⁴²

En cada uno de estos 49 *loci* Camillo coloca una o más imágenes. Incluso señala que es posible utilizar una misma imagen en lugares diversos; aunque con diferente significado, por supuesto. Las cosas con las que se asocian estas imágenes no son radicalmente distintas en las diferentes casillas; de hecho son bastante constantes. La diferencia viene dada más bien por el grado y el planeta en que se encuentre.⁴³ Dichas

⁴¹ El 7 y sus derivados, sobre todo el 49, son particularmente importantes para Camillo. El traductor señala (Nt. 40, p. 213) que Camillo trata más ampliamente del tema en su *De transmutatione*, donde suscribe una larga tradición que pone de relieve la presencia del número 7 en el *Padre nuestro*: siete son las peticiones que se hacen en ella; el número de palabras en el texto hebreo es 49, número a partir del cual uno se purifica en la ascensión hacia Dios. Camillo añade (*L'idea*, p. 57) que los cabalistas afirmaron que Moisés pasó siete veces por las siete sefirot sin poder nunca superar la *binah*, la tercera sefirot, límite hasta el cual el intelecto humano puede elevarse.

⁴² Puede encontrarse un esquema detallado en Bolzoni, *Espectáculo*, pp. 24-25. Y en el modelo propuesto por Yates (*Art*, p. 160), quien además (p. 168) señala que la descripción del teatro hecha por Viglius indica que debajo de cada una de las 49 imágenes había cajones que contenían masas de papeles con discursos, tomados de Cicerón, relacionados con las materias que recordaban las imágenes.

⁴³ Por ejemplo, en la casilla correspondiente a Marte en el grado del Antro (*L'idea*, pp. 111-114) encontramos una joven cuyos cabellos se dirigen hacia el cielo, asociada con el vigor de este mundo y las cosas fuertes o verdaderas. La misma imagen en la casilla de Saturno en el grado de Pasifae (p. 178) simboliza la naturaleza fuerte, vigorosa y veraz. Y en la casilla de Marte en los Talares (p. 189), dar

asociaciones están siempre justificadas por una pequeña introducción que Camillo elabora al inicio de cada grado; y en el que se detiene en ciertas consideraciones teológicas o metafísicas de fondo.

El problema de todo este sistema, como bien apunta Bolzoni (*Espectáculo*, pp. 21-30), radica en que Camillo nunca nos facilita de manera explícita las instrucciones de cómo debe usarse. Más aún, Bolzoni se cuestiona si en el *Teatro* de Camillo se encuentra ya terminada o no la extraordinaria máquina que debería aprehender de manera permanente la totalidad del saber. Señala además que para subsanar dichas carencias habría que remitirse a otros textos del mismo autor, como el *Teatro de la sabiduría*, en el que se presenta una visión un tanto más compleja al incorporar algunos otros elementos de la Cábala. Si bien todo esto representa una carencia que se echa de menos, me parece que con lo que hemos podido recuperar hasta el momento es suficiente para poder arrojar más luz sobre el modelo bruniano.

Con todo, no está de más hacer un par de anotaciones sobre el funcionamiento general del teatro. Camillo supone en todo momento que el lugar que debe ocupar el espectador no está en las gradas, sino en el escenario: sitio privilegiado desde el que es posible apreciar de manera íntegra la estructura del teatro, que representa a su vez la totalidad del saber. Si nos encontráramos en un bosque, podríamos contemplar algunas de las cosas que nos rodean, pero no la totalidad de ellas. Suponiendo que junto al bosque hubiera una llanura, al subir por ella hasta una colina, dicha contemplación sería posible. El bosque, dice Camillo, representa el mundo inferior; la llanura, los cielos; la colina, el mundo supraceleste. A lo que añade: “para comprender bien estas cosas inferiores, es necesario ascender a las superiores, y mirando de arriba abajo, podremos tener un conocimiento más certero.” (*L’idea*, p. 54).

vigor o fortaleza y actuar conforme a la verdad. Por el contrario, la misma joven con los cabellos cortados simboliza la debilidad del hombre, la flaqueza y la mentira. (p. 182). Encontramos el resto de las casillas pobladas por imágenes semejantes, tomadas en parte de la mitología greco-latina: Proteo, Juno entre las nubes, el vellocino de oro; cerbero, las Parcas, Hércules limpiando los establos de Augias, etc. E incluso otras más comunes: un elefante, un toro o una joven con una vasija de perfumes.

Mirar el teatro entero desde el escenario se equipara con la mirada de conjunto que se obtiene desde lo alto de la colina. Más aún, corresponde con la visión del universo entero en su expansión desde las causas primeras a través de los diferentes estadios de la creación. Nos encontramos, señala Yates, ante “la visión del mundo y de la naturaleza de las cosas tal como se tiene desde las alturas, desde las mismas estrellas y aun desde las fuentes supracelestes de la visión, que se hallan allende las estrellas.” (*Art*, p. 167). El propio Camillo señala que con este método no nos quedaremos en *los cielos*, sino que iremos más allá, y nos elevaremos a la altura de donde nuestras almas han bajado y a donde deben regresar. Podremos además y sin ningún impedimento obtener “la verdadera sabiduría en sus fuentes, dado que llegamos a conocer las cosas por sus motivos y no por sus efectos.” (*L’idea*, pp. 53-54).

Como es posible apreciar, el *Teatro* de Camillo trata de llevar las posibilidades del *ars* bastante más lejos de las que tenía en el ámbito de la retórica. Ya no se trata únicamente de recordar cosas mundanas, sino de comprender la totalidad del universo. Tarea nada insignificante, para la que utiliza, a la manera de Metrodoro, una súper-estructura perene: el cielo. El Teatro no es otra cosa que un reflejo de la bóveda celeste, que es a la vez un reflejo del mundo supraceleste (*L’idea*, pp. 55-56), y que en última instancia debe proyectarse hacia el interior del ser humano; de ahí la colocación de éste en el escenario del *Teatro*. De tal suerte “el microcosmos, que puede comprender y recordar por entero el macrocosmos, puede asimismo contenerlo dentro de su divina *mens* o memoria.” (Yates, *Art*, p. 171).

Como ya hemos mencionado, en el *Teatro* de Camillo los siete planetas constituyen el principio ordenador universal. Pues al encontrarse éstos en el mundo celeste o intermedio, punto de unión entre el mundo físico y el supraceleste, tienen la capacidad de ‘inclinarse’ tanto a las dimensiones superiores como a las inferiores. (Cf. *L’idea*, p. 35). De manera que resultan ser una estructura idónea para establecer la disposición del *Teatro*. El uso que Camillo hace tanto de la estructura del teatro, como

de las propias imágenes revela múltiples influencias, que de hecho son explícitas a lo largo del texto: hermetismo, cábala judía y cristiana, neoplatonismo; pero, sobre todo, me interesa destacar aquella que toma en cuenta la magia astral de Ficino.⁴⁴

Ahora bien, ¿cómo es que funcionaría la magia de Ficino en un sistema como el de Camillo que se sirve, a su manera, de *loci e imagines*? Yates sugiere (*Art*, pp. 177-181) que en dicho sistema, las imágenes utilizadas se convierten en imágenes mágicas, en talismanes⁴⁵ internos que tendrían la virtud de comunicar los influjos celestes hacia el interior de la *psyché* humana y proporcionar así una visión unificada del cosmos. Son específicamente estas imágenes, en conjunto por supuesto con la estructura entera del teatro, las que permiten proyectar el mundo celeste, y con ello a su vez el supraceleste, al interior del alma. De ahí la importancia de resaltar el uso que Camillo hace de dichas imágenes; pues éstas junto con su tratamiento específico se corresponden, tanto en lo que toca a su constitución como a su significación ulterior, con lo que Bruno denomina *sombras de las ideas*.

Finalmente, no debemos dejar de lado el hecho de que el sistema de Camillo representa, en su conjunto, la búsqueda de una determinada correspondencia con los *grados superiores* propios del mundo supraceleste. Lo cual equivale, por supuesto, al último de los cuatro puntos sobre los que deseábamos llamar la atención en este capítulo: 1) *loci e imagines*, 2) escritura interna, 3) orden, 4) la búsqueda de una correspondencia con los grados superiores. Otro ejemplo característico de esta búsqueda, que será de particular importancia en *De umbris idearum*, lo hallamos en

⁴⁴ Yates señala (*Art*, p. 169) que Camillo disponía de la traducción de los catorce primeros tratados del *Corpus Hermeticum*, realizada por Ficino, y también la del *Asclepius* que circulaba en la Edad Media. Añade además (p. 175) que a lo largo de *L'Idea del teatro* de Camillo es posible rastrear múltiples referencias al *De sole* de Ficino.

⁴⁵ En términos generales, para Marsilio Ficino, los talismanes son *imágenes* elaboradas a partir de ciertos elementos *terrestres* (minerales, vegetales, animales, colores, etc.) relacionados con sus correspondientes *celestes* (planetas, signos del zodiaco, etc.). Muchos de los cuales están conectados entre sí, por determinadas relaciones y asociaciones. Dichos talismanes tendrían la capacidad de atraer determinados influjos de los elementos celestes. (Véase. *Eros*, Cap. 5 Apartado 4 *La teoría de las radiaciones*, p. 164 y ss.).

los desarrollos propios de la tradición luliana, sobre los que nos detendremos brevemente a continuación.

II.IV LA TRADICIÓN LULIANA

Hay dos motivos fundamentales para prestar cierta atención al *ars luliana* y su posterior desarrollo. En primer lugar porque, al igual que el sistema de Camillo, el de Ramón Llull (1232-1316) pretende conseguir la comprensión de la totalidad del saber. En segundo lugar, porque la característica particular que permite dicha comprensión gira en torno a su mecanismo combinatorio, mismo que Bruno retoma no sin ciertas modificaciones en *De umbris idearum* y algunos otros textos posteriores.⁴⁶ Sobre Llull y la tradición luliana bien podría hacerse un extenso tratamiento. Sin embargo, tomando en cuenta los propósitos y alcances de esta tesis, nos limitaremos a revisar únicamente algunos aspectos de la combinatoria luliana.

Ante todo, debemos tener presente que el *ars luliana* no constituye un sistema mnemotécnico en el sentido clásico. No encontramos en él un método que opere bajo principios como *loci* e *imagines*; ni siquiera se hace una mención a que éste sea un sistema que permita potencializar la memoria. Con todo, Llull trata explícitamente el tema de la memoria en diversos textos pero siempre apelando a las tres *potencias agustinianas* del alma: memoria, intelecto y voluntad (Cf. *De trinitate*, X, 12, p. 609).⁴⁷ Gracias a la práctica de dichas potencias, el hombre sería llevado hasta el amor y el

⁴⁶ Entre otros el *De compendiosa architectura et complemento artis Lullii* (1582), el *Cantus circaeus* (1582), y el *De lampade combinatoria lulliana* (1587), por mencionar sólo algunos.

⁴⁷ Éstas son propias del alma; las del cuerpo son: elementativa, vegetativa, sensitiva e imaginativa, en orden ascendente (*Libro de los correlativos*, VII, p. 82). Puede consultarse un esquema más desarrollado en Pring-Mill (*Potencias*, p. 111). A partir de esta división, Llull había proyectado la construcción de tres grandes artes, el *ars inventiva*, el *ars amativa* y el *ars memorativa*, ligadas respectivamente al *arbor scientiae*, al *arbor amoris* y al *arbor reminiscentiae*. Rossi hace notar (*Clavis*, p. 74) que sería un error interpretar el arte luliano sólo como un mero esbozo de lógica formal y subestimar el peso de la influencia agustiniana, que veía en la distinción entre memoria, intelecto y voluntad la expresión simbólica de las tres personas de la Trinidad.

conocimiento de Dios; pues, para Llull, el fin del hombre es memorar, entender y amar a Dios.⁴⁸ Rossi insiste (*Clavis*, pp. 70-72) en lo oportuno que resultaría llamar la atención sobre tales libros, en su mayoría inéditos, para comprender mejor el sistema de Llull en relación con la memoria.⁴⁹ Sin embargo, debemos recordar que lo que nos interesa aquí del *ars luliana* es más bien su sistema combinatorio.

En términos muy generales, el *ars* de Llull consta de dos componentes fundamentales: I) Una serie de principios elementales, que representan los atributos o dignidades divinas. Éstos oscilan entre 9 y 16, según la obra que se trate, y constituyen la base de toda combinación posterior. En el *Ars brevis*, síntesis última del sistema combinatorio luliano, encontramos nueve atributos divinos representados por un alfabeto. Donde, en un primer momento, B significa bondad; C, grandeza; D, eternidad o duración; E, poder; F, sabiduría; G, voluntad; H, virtud; J, verdad, y K, gloria.⁵⁰

II) Los elementos que permiten la combinación de estos principios en sus diferentes niveles. En primer lugar, las *figuras* –en el *Ars brevis* se presentan cuatro⁵¹–

⁴⁸ El propio Llull escribe: “Y ya que el alma es, para que Dios sea entendido, amado y recordado, por la misma alma, que es una por esencia, tiene tres potencias, a saber, el intelecto, la voluntad y la memoria, para que con el intelecto se entienda a Dios, con la voluntad se le ame y con la memoria se le recuerde.” (*Libro de los correlativos*, VII, p. 82). Es interesante notar que en *De umbris*, al terminar los conceptos de las ideas, Bruno señala que éste es un “arte general para las disposiciones de intelecto, la voluntad y la memoria...” (*De umbris*, p. 69) Más adelante sostiene que su arte de la memoria “No se apoya en ninguna de las potencias del alma como si se agarrase de una rama, ni surge de facultad particular alguna, sino que se apoya en el mismísimo tronco, ya que habita la esencia misma del alma entera. No me parece que se pueda decir de otro modo: si se hallara en la potencia memorativa, ¿cómo podría emanar del intelecto? Si se hallara en la intelectiva, ¿cómo podría proceder de la memoria, del sentido y de la facultad apetitiva?” (*De umbris*, p. 71).

⁴⁹ En la edición del *Ars compendiosa* (pp. 59, 64 y 89) se mencionan al menos tres libros relacionados directamente con la memoria: *Liber de memoria* (1304), *Liber ad memoriam confirmandam* (1308), y *De divina memoria* (1314).

⁵⁰ Sin embargo, estas letras adquieren una significación distinta de acuerdo al nivel en que se encuentren. Son seis en total: la Figura A, la Figura T, las reglas, los sujetos, las virtudes y Dios (*Ars brevis*, p. 71).

⁵¹ La *Figura A*: un círculo dividido en 9 secciones donde encontramos las primeras significaciones del alfabeto, relacionadas entre sí, creando con ello la primera combinación de principios. La *Figura T*: un círculo dividido en nueve secciones vinculadas entre sí por triángulos que ponen en relación el segundo nivel del alfabeto. La tercera: una suerte de escalera inversa que contiene las 36 cámaras binarias

y las *reglas* –que son formas de preguntar por las cosas. Tenemos también la *evacuación de la tercera figura* y la *multiplicación de la cuarta*; procesos que buscan generar proposiciones, argumentos, cuestiones y soluciones, a partir de las combinaciones establecidas en sus respectivas figuras. Llull presenta también 18 *definiciones* de los principios en sus dos primeros niveles⁵²; una *tabla*⁵³; cien *formas* con sus respectivas definiciones⁵⁴, y finalmente las *cuestiones*.⁵⁵

En suma, una vez que hayamos 1) definido y precisado el sentido de los principios, y 2) determinado las leyes lógicas de su posible interacción, estaremos en condiciones –al menos en principio– de generar todas las posibles combinaciones. Es decir, la totalidad de enunciados posibles sobre la realidad. Lo interesante de todo esto es que para Llull estos enunciados constituyen una especie de ‘reflejo lingüístico’ del mundo. La manera de conocer el mundo requiere de una cierta enunciación, y es ésta la *materia prima* sobre la que trabaja su modelo. Es decir, no con las cosas mismas, sino con sus representaciones lingüísticas.

Tenemos, pues, que el *ars luliana* permite generar enunciados y posteriormente silogismos, a partir de los cuales es posible pasar a la producción de

resultantes de la combinación de las dos figuras anteriores. La cuarta: tres círculos concéntricos, que contienen las nueve letras del alfabeto, de los cuales los internos son móviles.

⁵² Por ejemplo: “Sabiduría es aquello en razón de lo cual el sabio entiende. [...] Contrariedad es la mutua resistencia de algunos seres a causa de sus diversos fines.” (*Ars brevis*, p. 79).

⁵³ Está formada por siete columnas con veinte cámaras en cada una de ellas. Rubio anota (*Introducción*, p. 43) que sobre ésta Llull escribió su *Tabula generalis* (1293-1294), donde propone un triple uso para cada cámara: proposicional, racionativo e inventivo.

⁵⁴ Por ejemplo: “Accidente es la forma que no existe por sí misma, ni guarda relación principalmente con su fin. [...] Fantasía es la semejanza abstraída de las cosas por medio de la imaginación. [...] Memoria es el ser con el que las cosas son recordables.” (*Ars Brevis*, pp. 101-107).

⁵⁵ Las cuestiones se aplican a todas las partes anteriores del *Ars*, son 139 en total. Por ejemplo: “Se pregunta: cuando el hombre desea recordar, y no puede hacerlo, ¿qué falla más, la memoria o el entendimiento? A lo que hay que responder que la memoria, ya que ésta devuelve la especie antigua más rápidamente de forma natural al entendimiento que a la voluntad.” (*Ars brevis*, p. 118). Según Rubio (*Introducción*, p. 53) este apartado es la parte culminante del *ars*, ya que con estas cuestiones, el usuario tiene ya el material suficiente para iniciar su búsqueda de la verdad sobre cualquier tema.

conocimiento; lo cual requiere, por supuesto, la participación del entendimiento.⁵⁶ Aun así, el sistema de Llull no se limita a la mera presentación de argumentos y a la defensa de éstos, a la manera de una *summa* escolástica. No nos encontramos tampoco ante un método que permita memorizar la totalidad de las proposiciones expuestas en ella, sino *reconstruirlas*; en todo caso lo que debe memorizarse es el alfabeto, las figuras, las reglas, las definiciones, etc.

El *ars* de Llull representa así un mecanismo lógico-lingüístico para la construcción del saber. Con todo, hay un elemento fundamental que le permite dar un paso más allá, pues el arte se interesa no solamente por las palabras –esto es, por las representaciones lingüísticas del mundo–, sino también por aquello a las que éstas se refieren: el mundo mismo.⁵⁷ De hecho, para Llull hay una suerte de identidad entre ambas. Tomando en cuenta este supuesto, tendríamos que la posibilidad de elaborar todas las proposiciones acerca del universo, representa a su vez la posibilidad de comprensión del universo mismo. Idea ésta que será retomada y alimentada por la tradición luliana posterior (Cf. Eco, *Lengua*, pp. 27 y 92-94).

Uno de los personajes fundamentales de esta tradición, y una de las fuentes principales de Bruno, es Cornelius Agrippa (1486-1535), quien incluso escribió un tratado sobre el *Ars brevis* (Cf. Van der Poel, *Cornelius Agrippa*, p. 48 y ss.). Éste se hallaba interesado en ella en tanto ciencia generalísima y universal que remite a principios seguros y demostraciones infalibles; que permiten a su vez la determinación de un criterio absoluto de verdad, al tiempo que ofrecen la norma para un ordenamiento preciso y racional de todo lo cognoscible. Sin embargo, Agrippa no era el único

⁵⁶ El arte por sí mismo no produce conocimiento. Es decir, la generación de enunciados no garantiza su condición de verdad, sino solamente su condición de posibilidad. Es el entendimiento quien debe discernir si ese enunciado cumple o no con las condiciones de verdad, para así poder considerarlo como conocimiento. Lo que consiste en una labor bastante compleja y que requiere cierta dedicación.

⁵⁷ Rossi añade (*Clavis*, p. 56) que el arte de Llull se presenta como una lógica que es al mismo tiempo una metafísica. Pero mientras que la metafísica considera los entes como exteriores al alma y la lógica los considera con el ser que estos llevan en el alma, el arte considera los entes de acuerdo con uno y otro modo. No en sus segundas intenciones como las anteriores, sino en las primeras.

interesado en este tema ampliamente difundido en el siglo XVI. De hecho, existían centros de difusión del lulismo tales como París, Londres, Praga, Wittemberg y Francfort. En donde se encontraban personajes como Pedro de Ravena (1448-1508) y el franciscano Bernardo de Lavinheta (muerto en 1530), uno de los más renombrados maestros del lulismo europeo.

En su *Explanatio compendiosa que applicatio artis Raymundi Lullii* (1523), Lavinheta se había propuesto construir un arte que hiciera uso tanto de las técnicas elaboradas por Lull, como de las contenidas en los textos de Cicerón y Quintiliano. Ahí encontramos la clásica distinción entre memoria natural y artificial; dentro de la cual se hace una distinción más entre una memoria que se cultiva con medicamentos y ungüentos, y otra que propiamente sería la del arte. Dentro de esta última hay a su vez otra separación. Por un lado, tenemos la memoria basada en *loci e imagines*, que sirve para recordar aquello que cae bajo los sentidos y la imaginación. Por el otro, una memoria para aquellas cosas que son remotísimas a los sentidos y la imaginación, en donde el primer tipo de memoria artificial resulta insuficiente. Ésta corresponde propiamente al *ars luliana*.⁵⁸

Junto con Lavinheta, encontramos muchos otros pensadores que de una u otra manera contribuyeron al desarrollo de la tradición luliana tal como aquí nos interesa. Encontramos indicios de estas aportaciones incluso en autores posteriores a Bruno. Por ejemplo, en John Amos Comenius (1592-1670), quien en su *Pansophiae prodromus* (1639) afirma que la infinita variedad de nociones y de cosas es reducible a un número limitado de axiomas o principios. Esta reducción está basada en el supuesto de que las estructuras del discurso y las del mundo real se corresponden plenamente. De modo que las mismas e idénticas *rationes* están presentes, a su manera, en Dios, en

⁵⁸ Incluso en autores posteriores como Robert Fludd (*Utriusque cosmi*, 1619), encontramos referencia a un arte cuadrado, que corresponde a la mnemotecnia clásica y se sirve de lugares e imágenes, y uno redondo que utiliza diagramas fantásticos y mágicos y que intenta atraerse los influjos divinos. (Cf. Roob, *Museo hermético*, p. 461).

la naturaleza y en el arte (Cf. *Clavis*, p. 171). Sin embargo, ya Cornelius Gemma (1535-1578), en el *De arte cyclognomica* (1569), había sostenido de manera similar que la unidad del saber es un espejo y se corresponde por tanto con la unidad del cosmos. Posturas idénticas son expuestas en el *Syntaxes artis mirabilis* (1587) de Grégoire de Tolosa, y en el *Opus aureum* (1589) de Valerio de Valeriis (Cf. Clucas, *Memory in the Renaissance*, p. 131 y ss.).

Por supuesto, en la tradición luliana podemos encontrar una cantidad de componentes mucho mayor de la que podemos tratar en este breve apartado; por ejemplo la influencia de la cábala. Tanto para esta última como para el lulismo, como señala Eco (*Lengua*, p. 27), las letras, las figuras y las combinaciones de figuras remitían en última instancia al libro del universo que todo sabio debía poder leer e interpretar. Por otro lado, el intento de comprender la totalidad del conocimiento, derivaría en el proyecto de creación de una lengua universal y, más aún, de una enciclopedia. Es decir, de una enunciación, clasificación y ordenación completa y rigurosa de todas las cosas, que permita al hombre “reproducir, *dentro de los límites permitidos*, la perfección de la obra divina.” (*Clavis*, p. 106. Las cursivas son mías).

Finalmente, el *ars luliana* sirve no sólo como mecanismo que permite obtener y ordenar todas las enunciaciones lingüísticas acerca del mundo, sino también como método para hacerlo de una manera mucho más rápida y sencilla que con cualquier otro. Ya el propio Llull afirmaba que ejercitándose un par de meses en el *ars*, uno para la teoría y uno para la práctica, “el artista de este arte puede aprender más en un mes de cuanto pueda aprender con un lógico en un año.” (*Ars magna*, X, Cap. 101. Citado por Eco, *Lengua*, p. 49).⁵⁹ Este problema, así como el de las reglas del arte y del orden, pero sobre todo el de la memoria, no son temas en absoluto marginales para los lulistas, pues es en aquella donde se conservan todos los conocimientos adquiridos. De

⁵⁹ El propio Bruno afirma algo similar en lo que respecta al arte que él mismo presenta: “Aquí, tres o cuatro revoluciones lunares te darán más, mejores y más claros resultados que los que allí te pudieran aportar seis revoluciones solares.” (*De umbris*, p. 87).

manera que, en la línea que nos interesa, el *ars luliana* es visto no como una vertiente del *ars* clásico, sino más bien como una suerte de complemento.

Como mencionaba al inicio de este apartado, me interesaba detenerme en la tradición luliana, pues en ella encontramos un intento por lograr cierta correspondencia con los grados superiores. Es evidente que el *ars luliana* está basado en principios diferentes del ciceroniano, y aun del aristotélico. Lo mismo aplica en cierta medida también con el sistema de Camillo. Si bien esto es cierto; también lo es que en el siglo XVI se lleva a cabo el encuentro y asimilación entre la tradición ciceroniana y la luliana. La cual toma en cuenta también ciertos elementos aristotélicos, herméticos, mágicos, neoplatónicos y cabalísticos, dando un resultado muy particular, que se ve reflejado de una u otra manera en textos como *L'idea del teatro*, y en la propia obra de Bruno.

Resulta fundamental traer a colación estos desarrollos previos, aunque sea de manera breve, pues ellos constituyen los elementos fundamentales del arte de la memoria expuesto por Bruno, y como tales forman parte central del mecanismo de nuestra quinta escala: aquella que se da al interior de las sombras. Qué papel juegan éstas al interior del sistema de Bruno, pero sobre todo, cómo ayudan en el problema que aquí nos ocupa, es algo sobre lo que trataremos en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO III. LA MANO DE TYLER

Hemos traído ya a colación todos los elementos *externos* necesarios para continuar nuestra exposición del *ars memoriae* de Bruno. Si bien su tratamiento pudo parecer en principio arbitrario, cobrará mayor sentido de aquí en adelante. Precisamente, las cuatro corrientes que revisamos en el capítulo anterior constituyen, de una u otra manera, nuestra quinta escala: la que se da al interior de las sombras. Sobre cómo están presentes estas corrientes en *De umbris*, trataremos en el primer apartado de este capítulo. Esta explicación permitirá posteriormente completar el esquema que esbozamos en el primer capítulo sobre la ordenación de la triada *ideas-vestigios-sombras*, de la que también adelantamos una breve explicación y sobre la que volveremos en el segundo apartado.

Es igualmente importante resaltar que estos elementos nos darán la guía para entender el problema de la imposibilidad que tenemos para salir del nivel de las sombras. A fin de cuentas, esta quinta escala se da únicamente allí; sobre ello ahondaremos en el tercer apartado. Por supuesto, no debemos perder de vista que el tratamiento que hacemos de todo aquello que hemos revisado hasta ahora, responde específicamente al cuestionamiento que nos planteamos en el primer capítulo, y que constituye la guía de esta investigación: *¿De qué manera se puede hablar de un ascenso a la unidad en un mundo ordenado de tal forma que la jerarquía parece ser en ocasiones arbitraria, y en donde además la posibilidad de sobrepasar el nivel de las sombras está vedada de antemano?* Comencemos, pues, con el primer punto que nos compete en este tercer capítulo.

III.I LOS ELEMENTOS MNEMOTÉCNICOS EN *DE UMBRIS IDEARUM*

Sobre nuestra última escala bien cabe hacer una precisión, ya que puede llegar a confundirse con la tercera: *la que va de las tinieblas a la luz*. La quinta escala se da específicamente en las sombras, aunque no en un nivel meramente físico, como el de la tercera, sino interno y propio de la mente humana. Ahora bien, aun cuando lo único que podamos vislumbrar sean sombras, Bruno sostiene que hay una gradación entre ellas; las hay más cercanas a las tinieblas, y más cercanas a la luz:

...como la sombra tiene algo de luz y algo de tinieblas, cualquiera está bajo una sombra de dos tipos: bajo la sombra de las tinieblas y –como suelen decir– ‘de la muerte’, que acaece cuando las potencias superiores se marchitan y permanecen inactivas u obedecen a las inferiores, por cuanto el alma se consagra únicamente a la vida del cuerpo y de los sentidos; y también bajo la sombra de la luz, que acaece cuando las potencias inferiores se someten a las superiores, que aspiran a lo eterno y a lo más excelso, tal como le sucede a quien se vuelve hacia los cielos hollando con su espíritu las tentaciones de la carne. Aquella es la sombra que se inclina hacia las tinieblas, ésta es la sombra que se inclina hacia la luz. (*De umbris*, p. 41).

De hecho, esta escala constituye una especie de sub escala de la cuarta *-ideas, vestigios, sombras-*, y más específicamente de su tercer componente. Es importante resaltar que en ella no encontramos los tradicionales polos opuestos; es cierto que existen sombras que tienden ya sea hacia la luz o las tinieblas, pero ni uno ni otro extremo pertenecen propiamente a esta escala, pues en ella tenemos únicamente sombras. La finalidad del *ars memoriae* bruniano consiste precisamente en ordenar y obtener cierta disposición de esas sombras.

A partir de lo anterior podemos afirmar que, en esta escala, las sombras más ordenadas son aquellas que tienden a la luz, mientras que las caóticas y desordenadas corresponden a las que tienden a las tinieblas. Es importante tener en mente que existe una evidente oposición entre unidad y multiplicidad; pero mayor que ésta es la que se da entre unidad y multiplicidad caótica, que se da en el nivel de las sombras que tienden hacia las tinieblas. Son precisamente ellas las que deben ordenarse para

'parecerse' lo más posible a la unidad. Llegados a este punto asoma ya la idea de la correspondencia con los grados superiores; misma que tiene estrecha relación con la búsqueda de un orden y, con ello, de una cierta forma de 'estabilidad'. En un primer momento, dice Bruno (*De umbris*, p. 41), las sombras consisten en movimiento y alteración; se trata de ordenarlas y ponerlas en reposo. De ahí que, a partir del pasaje bíblico (Ct 2, 3) con el que comienza las *Intenciones de las sombras*, sostenga posteriormente que "aquel sabio representa a la muchacha, como si ésta hubiese alcanzado un conocimiento sobrenatural y suprasensible, sentada a la sombra de la primera verdad y del primer bien deseables." (*De umbris*, p. 42).

Si bien es cierto que se busca una cierta disposición ordenada que se asemeje lo más posible a la unidad, también cabe resaltar que en esta última no hay orden alguno, pues éste sólo es posible en donde hay diversidad (*De umbris*, p. 45). En todo caso, se busca una correspondencia con las *ideas*, que al ser diversas sí admiten cierto orden; es decir, con el elemento superior de nuestra cuarta escala. Con todo, lo que más nos interesa resaltar aquí es que tanto el orden como el tránsito del movimiento al reposo están íntimamente relacionados con la escritura interna, pero sobre todo con su perfeccionamiento. Bruno sostiene que así como en la naturaleza se pasa de las cosas imperfectas a las perfectas, ocurre lo mismo con la escritura, que ha pasado:

...de los cuchillos a los buriles, de los buriles a las esponjas, de las esponjas a los cálamos, de los cálamos a las plumas, y de las plumas hemos pasado finalmente [...] a las letras de plomo fundido. [...] no ha ocurrido otra cosa por lo que respecta a las técnicas que conciernen a la *escritura interna*, puesto que desde la antigüedad, en que este tipo de actividad humana fue iniciada por el poeta *Simónides* o por otra persona, quienes, sirviéndose de *lugares e imágenes* ajustadas al papel y al alfabeto, y sustituyendo al escritor y al cálamo por la acción de la *fantasía* y de la *facultad cogitativa*, se afanaron en consignar en un *libro interno* las *imágenes* de las cosas que habían de ser recordadas. (*De umbris*, pp. 75-76. Las cursivas son mías).

Este pasaje nos resulta de particular importancia, en primer lugar, por la relación que establece entre memoria y escritura interna; en segundo, por la mención explícita no

sólo de Simónides sino también de los *loci* e *imagines* propios del *ars memoriae* clásico. Éstos jugarán un papel fundamental en *De umbris*; de hecho, su tratamiento conforma el núcleo central de lo que Bruno denomina la *praxis* del arte, aunque bajo las denominaciones de *subjectum* y *adjectum* respectivamente.⁶⁰ Junto a ellos, tenemos además el *instrumento*, al que Bruno se refiere como el medio por el que el alma opera con mayor eficacia (*De umbris*, p. 81).

Sobre el *subjectum* señala que se trata de “una expresión artificial, o bien el seno situado en la facultad fantástica que es fecundado por las imágenes de los receptáculos que irrumpen desde las ventanas del alma.” (*De umbris*, pp. 81-82). Si bien es cierto que, al igual que en el *ars* clásico, los *subjecta* o *loci* pueden ser tanto reales como imaginarios, en *De umbris* se recomienda confiar la construcción de esos lugares al ‘irreprochable arquitecto de la fantasía’ (*De umbris*, p. 78). Aun así, los sujetos deben tener partes *materiales*; es decir, deben ser susceptibles de ser captados por la vista.⁶¹ Además bien pueden ser animados o inanimados. (*De umbris*, pp. 82-83).

En general, sobre el modo de distribuir estos sujetos, en *De umbris* encontramos recomendaciones similares a las que podemos hallar en nuestras fuentes clásicas; sobre todo en lo que toca al tamaño y separación entre ellos. Bruno sugiere, por ejemplo, evitar que los sujetos estén demasiado pegados, al grado de no poder distinguir entre ellos, así como ordenarlos a distancias adecuadas (*De umbris*, pp. 84-86). Como veremos más adelante, Bruno utiliza como *subjecta* figuras humanas, a las cuales se añaden ciertas cualidades que serían propiamente lo que denomina *adjecta*.

En lo que toca a estos últimos, señala: “Llamamos adjetivo o forma, en este punto, a cualquier elemento atribuible a un sujeto físico, artificial o fantástico con el fin de explicar o indicar algo.” (*De umbris*, p. 89). Algunos de éstos son animados y

⁶⁰ También se refiere a ellos en términos de ‘sujeto primero’ en lo que respecta a los *loci* o *subjecta*, y ‘sujeto próximo’ para las *imagines*, atributos o *adjecta* (*De umbris*, p. 80).

⁶¹ Más adelante, al referirse a este mismo tema, señala: “en todas estas cosas no debes olvidar que no hay que elegir representaciones, por así decir, abstractas, sino fijas a ojos de la facultad fantástica.” (*De umbris*, p. 161).

pueden ser utilizados como instrumentos o eficientes, mientras que otros son inanimados y como tales sólo funcionan a manera de instrumentos. De la misma manera, “unos son naturales; otros, artificiales. Unos han pasado de los sentidos externos a los sentidos internos; otros han sido formados en los mismos sentidos internos...” (*De umbris*, p. 91). Como ejemplos de adjetivos menciona la flecha para el arquero, el cálamo, para el escritor y la aguja para el zapatero (*De umbris*, p. 91).

Los adjetivos deben estar constituidos de tal manera que sean capaces de estimular la imaginación y el pensamiento. Además de estar dotados de “algo admirable, temible, alegre, triste, amigable, hostil abominable, probable, sorprendente, prodigioso, capaz de hacer concebir esperanzas o provocar sospechas y, en su conjunto, de irrumpir con fuerza en los afectos íntimos.” (*De umbris*, p. 92). Los adjetivos, en tanto que están relacionados con los sujetos, actúan sobre ellos o bien reciben una acción de ellos (*De umbris*, p. 93). Finalmente, se recomienda evitar la uniformidad entre ellos; aun así, es posible atribuir adjetivos idénticos a sujetos diferentes, pero “separados y distantes entre sí por la interposición de varios elementos, y los adjetivos han de estar vinculados a acciones distintas y comportarse según diversas especies de actitudes.” (*De umbris*, p. 94).

Sobre el *instrumento*, señala que su función principal es la de relacionar y combinar *subjecta* y *adjecta* (*De umbris*, p. 96). Proceso que resulta fundamental para el *ars memoriae*, ya que “toda su eficacia radica en el modo y en la especie de combinación.” (*De umbris*, pp. 101-102). A continuación presenta lo que denomina propiamente la *praxis* del arte, donde se muestra el funcionamiento de las ruedas combinatorias –tres para la primera *praxis* y cinco para la segunda– divididas cada una en treinta segmentos que serán ocupados por igual número de letras: las 23 latinas, 4 griegas (Ψ , Φ , Ω , y Θ), y 3 hebreas (Ayin: ψ ; Tzadi: ζ , y Shin: ψ).

En la primera *praxis*, a cada una de estas letras le es asignado primero un sujeto, y posteriormente un adjetivo. De modo que tenemos un listado de treinta

combinaciones, entre las que encontramos: *Licaón en el banquete* (AA); *Cadmo con los dientes sembrados* (FF); *Las Miniadas hilando la lana* (LL); *Aracne con la tela* (QQ); *Teseo con Escirón* (XX), y *Las chiconas con Orfeo* (ΩΩ), por citar solo algunos ejemplos (*De umbris*, p. 113). Más aún, cada una de estas letras debe colocarse en las dos primeras ruedas: “Colocarás, pues, en primer lugar, una rueda inmóvil dentro de la otra, también inmóvil, de tal modo que la exterior denote a los hombres, en tanto que la interior denote las acciones apropiadas.” (*De umbris*, p. 114). Posteriormente, se añade una tercera rueda, de manera que la exterior indica los hombres, es decir los sujetos; la intermedia, sus acciones, los adjetivos; mientras que la interior muestra lo que Bruno denomina *insignias*. De esta manera tenemos combinaciones como las siguientes: *Licaón en el banquete encadenado* (AAA); *Deucalión con las piedras vendado* (BBB); *Apolo con Pitón con el tahalí* (CCC); *Argo custodiando la vaca encapuchado* (DDD); *Arcas con Calisto con un zurrón* (EEE) (*De umbris*, p. 116).⁶²

Aun cuando inicialmente las ruedas aparecen como inmóviles, su característica principal consiste en la movilidad. Lo que genera, en principio, combinaciones de tres letras. Si con las ruedas fijas teníamos a *Licaón en el banquete y encadenado* (AAA), al girar éstas tendremos, por ejemplo, a *Licaón, haciendo lo que hacía Medusa con la insignia de Plutón*, (AMO); a *Arcas con la acción de Sémele y la insignia de Perseo* (EGO) o a *Medea, haciendo lo que hacía el tirreno y con la insignia de Perseo* (VIM). Es posible obtener combinaciones de cuatro letras sin necesidad de añadir una cuarta rueda, mediante la adición de unas cuantas letras “como la S que la combinación MENS presenta en cuarto lugar, y la T, que ocupa el cuarto lugar de la combinación DANT.” (*De umbris*, p. 118). También se puede obtener combinaciones de cinco o más letras intercalando la S y la T, además de la L, la R y la N entre combinaciones de tres letras, como en PLEBS, TRANSACTUM y STUPRANS (*De umbris*, pp. 119-120).

⁶² Bruno sólo proporciona las insignias de las primeras cinco combinaciones. La asignación del resto es dejada a criterio del practicante del *ars*, quien deberá utilizar aquellas que le sean más significativas. Pues los afectos no son iguales ni emanan de los mismos principios en todos (*De umbris*, p. 116).

Nótese que todas estas palabras tienen perfecto significado en latín.⁶³ Lo que habla de que las combinaciones obtenidas de esta manera no son, en modo alguno, arbitrarias (Cf. *Lengua*, pp. 98-99), como ya había anticipado al hablar de los adjetivos:

...es necesario que los adjetivos no se combinen con los sujetos como si fuesen proyectados al azar, si bien deben relacionarse como el contenido respecto al continente, como vestidos apropiados a aquello que visten, como el protegido respecto al protector, y deben estar tan conectados entre sí que ninguna alteración pueda separarlos. (*De umbris*, p. 92).

En términos generales, éste es el funcionamiento que Bruno presenta para la primera *praxis*. La segunda es bastante más complicada, ya que aquí es necesario multiplicar los adjetivos, pues, sostiene Bruno, “la escritura interna requiere una variedad que la escritura externa no exige en absoluto.” (*De umbris*, p. 121).

En esta segunda *praxis* tenemos cinco ruedas, en lugar de tres, cada una de las cuales se halla dividida en 150 segmentos, que se obtienen combinando la serie de las 30 letras con las cinco vocales (*De umbris*, p. 122). De estas ruedas, “la externa y primera indicará los agentes bajo el nombre de inventores. La segunda, las acciones. La tercera, las insignias. La cuarta, los elementos contiguos. La quinta, las circunstancias.” (*De umbris*, p. 123). A continuación se presentan una serie de listados con 150 elementos cada uno. Al parecer el primer listado corresponde a las dos primeras ruedas. En ella encontramos: *Regina con el pan de castañas* (AA); *Osiris con la agricultura* (AE), etc. El siguiente listado correspondería a la tercera rueda: *Nudoso* (AA); *mendaz* (AE), etc. El siguiente a la cuarta: *Olivo* (AA); *Laurel* (AE), etc. La última rueda estaría constituida por las imágenes que corresponderían a los signos del zodiaco (36); los planetas (49); la *Imagen del dragón de la Luna* (1); y las de mansiones de la Luna (64); que en total suman 150.⁶⁴

⁶³ *AMO*: amo; *EGO*: yo, y *VIM*: fuerza (en acusativo). Pasa lo mismo aquí con *MENS*: mente, y *DANT*: ellos dan. E igualmente con *PLEBS*: plebe; *TRANSACTUM*: traspasado, y *STUPRANS*: que corrompe.

⁶⁴ Vinatea, en cambio, sostiene la siguiente distribución: “La primera rueda es propiamente aquella en la que se encuentran las treinta intenciones y los treinta conceptos. A continuación, está la rueda

Como ya he anticipado, no es mi intención hacer un tratamiento exhaustivo de los métodos expuestos en *De umbris*. Sin embargo, vale la pena resaltar algunos puntos relevantes. En un primer momento, el *ars memoriae* de Bruno puede utilizarse como un sistema mnemotécnico convencional. Pero en un nivel más profundo, como señala Vinatea, se trata de un sistema combinatorio que genera imágenes, palabras o conceptos que simbolizan aspectos constituyentes de la naturaleza del hombre. Al mismo tiempo, es capaz de articular en quien lo practica “una arquitectura simbólica e imaginativa que expresa la actividad originaria del alma humana, y que transforma los datos de las impresiones sensibles en expresión espiritual, es decir, un método para la formación anímica y espiritual del hombre.” (*Arquitectura*, p. 16).

Hablar de una ‘arquitectura imaginativa’, así como de una ‘formación anímica y espiritual’, en realidad no es sino otra manera de referirse a la búsqueda de una correspondencia con los grados superiores, sobre la que tanto hemos insistido hasta el momento. Misma que junto con *loci* e *imagines*, el orden, la escritura interna, y el método combinatorio luliano forma parte de las tradiciones mnemotécnicas a las que nos referimos en el capítulo anterior, y que, como hemos visto en este primer apartado, se encuentran presentes de una u otra manera en *De umbris idearum*.

De todos ellos, las imágenes, entendidas aquí ya como la conjunción de *subjectum* y *adjectum*, merecen especial atención. Pues, además de ser los elementos más persistentes a lo largo de la evolución del *ars memoriae*, mediante ellas Bruno pretendía –a la manera de Camillo– reflejar el universo al interior de la *psyché*. Por tal

central [...] donde se hallan los doce signos del zodiaco [...] que suman 36 imágenes, a las que hay que añadir las 49 de los planetas, las 20 de las mansiones de la Luna, y 12 para las casas del horóscopo, lo que hace un total de 150 imágenes talismánicas. [...] La tercera rueda comprende 150 elementos del mundo terrestre, de los reinos animal, vegetal, mineral, y representa los niveles inferiores de la creación. La cuarta rueda contiene una lista de 150 nombres adjetivos, que tienen por finalidad calificar y determinar el sentido de los sujetos de la rueda anterior. Por último, en la rueda más exterior, están los inventores, muchos de los cuales pertenecen al libro de Polidoro Virgilio, *De inventionibus rerum* (1499).” (*Arquitectura*, pp. 14-15) También Yates presenta un tratamiento detallado del funcionamiento en especial de la segunda praxis, en el capítulo IX (pp. 221- 254) de *El arte de la memoria*. Así como una figura (lámina 11, p. 283) que pretende reconstruir esta distribución.

razón, Vinatea insiste en que “más que la estructura combinatoria de las ruedas lo fundamental es el contenido icónico-simbólico de las 750 imágenes y su efectividad mágico-hermética.” (*Arquitectura*, p. 16). En efecto, las imágenes utilizadas en *De umbris* no son en absoluto neutrales, sino que contienen cierta *carga* que permitiría lograr determinada correspondencia con los ‘grados superiores’. Más aún, Bruno se refiere a su método como ‘una invención casi divina’, e incluso sostiene que “esta arte elimina todas las otras que la han precedido en este ámbito, y no teme ser eliminada por otras que puedan aparecer después.” (*De umbris*, pp. 163-164).

Sobre el uso de dichas imágenes queda aún por hacer un último comentario, que reservamos para el apartado final de este capítulo. Sobre todo en lo que respecta a la cuestión de la correspondencia, y a la imposibilidad de salir del nivel de las *sombras*. Sin embargo, antes de ello queda atender la cuestión de la jerarquía en la escala *ideas-vestigios-sombras*, que dejamos pendiente en el primer capítulo.

III.II EL MODO DE ENTENDER LA JERARQUÍA

Al inicio de este capítulo retomamos nuestra pregunta guía, que comprende dos campos íntimamente relacionados. En lo que toca al primero de ellos, para poder dar razón de cómo es que se da el ‘ascenso a la unidad’, primero hay que tener bien claro cuál es el camino que se ha de recorrer. En el primer capítulo nos encargamos de rastrear las cinco escalas presentes en *De umbris*; en todas ellas encontramos un extremo superior, diversos grados intermedios y un extremo inferior. Entre los niveles de las primeras tres escalas se daba además una cierta correspondencia. Hasta aquí no había mayor inconveniente. Sin embargo, al llegar a la cuarta escala, *ideas-vestigios-sombras*, nos encontramos con un problema de correspondencia con las anteriores. En ella, el elemento propio del mundo físico, correspondiente el extremo inferior de la escala de la naturaleza, se hallaba en el medio; mientras que las sombras

ocupaban ahí el extremo inferior. Es decir, en nuestra cuarta escala encontramos invertidos los grados ubicados debajo del extremo superior.

Adelantamos también que esta aparente incongruencia responde a una interacción entre la *escala de la naturaleza*, y la *escala constitutiva del ser humano*. En la primera, la Unidad se desborda y pasa por los ineludibles grados intermedios hasta llegar a la materia. Lo cual constituye un proceso independiente de la participación activa del ser humano, e incluso de su existencia. Sin embargo, la cuarta escala está ligada inexorablemente a éste. Las *sombras de las ideas* únicamente se pueden dar al interior del ser humano, y como tal la interacción de éste con la escala de la naturaleza es fundamental; tal como se muestra en el siguiente esquema:



Sin embargo, también señalamos que es necesario hacerle ciertas precisiones. En primer lugar, es cierto que en la cuarta escala se pasa de las *ideas* a los *vestigios* y de ahí a las *sombras*. Pero ninguna de estas dos transiciones se da de manera directa, sino mediante una serie de grados intermedios. En el primer caso, esto se explica fácilmente si tomamos en cuenta que dicho proceso depende enteramente de la *escala de la naturaleza*. De la misma manera, existe un cierto camino y gradación que va de los *vestigios* hasta llegar a las *sombras*.

Evidentemente todo contacto que tengamos con el mundo físico está mediado por el cuerpo. La única manera en que el alma puede acceder a la *información* procedente de la parte más baja de la escala de la naturaleza, la materia, es a partir de *algo* que se encuentre inmerso en ella. Ese *algo* no es otra cosa que el cuerpo, que gracias a su constitución material es capaz de ‘interactuar’ con el mundo físico. A

partir de ello, el sentido común recoge los datos proporcionados por los sentidos externos y genera una imagen; tal como revisamos al tratar nuestra segunda escala.

No está de más hacer explícito aquello que ya aparece como obvio: una *sombra* no es otra cosa que una imagen interna originada, en primera instancia, a partir de los sentidos.⁶⁵ Para Bruno, al igual que para Ficino, los datos provenientes de los sentidos requieren de un intermediario para llegar al alma, pues ambos son de naturaleza muy distinta. De manera que, sostiene Bruno, “el alma por sí misma y de manera inmediata no está ligada al cuerpo sino mediante el espíritu...” (*Theses de magia*, Art. XIII, p. 464). En cierto modo, Bruno forma parte de una larga tradición que pone a los sentidos como la fuente primera de aquello que llega al intelecto, tal como podemos leer en el siguiente pasaje:

Conviene que todas las cosas que afectan la potencia cognoscitiva se introduzcan en el ánimo mediante *la puerta de la fantasía*; pues no hay nada en la razón que por cierto arreglo no haya estado en el sentido, y nada llega desde el sentido a la razón que no sea llevado por medio de la fantasía; de donde [proviene] aquella sentencia: ‘no hay nada en el intelecto que no haya estado antes en el sentido’. (*Theses de magia*, Art. XLIII, p. 481. Las cursivas son mías).⁶⁶

Ahora bien, es necesario insistir en que no todas estas *sombras-imágenes* son iguales. Si bien una *sombra* es una imagen interna originada inicialmente a partir de los sentidos, aún no podemos decir que, en ese primer momento, sea ya una *sombra de las ideas*. En principio sería más bien una *sombra de los vestigios*; es decir, una mera representación de las cosas físicas. Aquello que la dota de un *plus* no es otra cosa que lo que Bruno ha llamado anteriormente el ‘arquitecto de la fantasía’:

⁶⁵ Sobre el origen sensible de las sombras, el propio Bruno señala que “...para alcanzar su objetivo, este arte no utiliza otros medios sino las cosas sensibles, formadas figuradas y limitadas en el tiempo y en el espacio.” (*De umbris*, p. 77).

⁶⁶ En el texto latino se lee: *Quae potentiam cognoscitivam afficiunt, omnia oportet per ostium phantasiae animo se insinuare; nihil enim est in ratione quod aliquo pacto non fuerit in sensu, et nihil a sensu pertransit in rationem quod per phantasiam non deferatur; unde illa sententia 'nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu'. La traducción es mía.*

Una de las potencias capaces de transformarlo todo a su manera es la fantasía del hombre; una de las potencias capaces de devorarlo y degustarlo todo a su manera es la facultad cogitativa. Este tipo de transformación lo podrá alcanzar la fantasía –eso sí, no sin la acción de la facultad cogitativa– de tal modo que la facultad cogitativa convierta –no sin la acción de la fantasía– todas las cosas en fuertemente memorables (*De umbris*, pp. 104-105).⁶⁷

Sólo en un primer momento las *sombras de las ideas* se generan a partir de los datos aportados por los sentidos. Posteriormente adquieren cierto carácter que no podría en absoluto provenir de aquéllos; pues en ese caso tendríamos imágenes cuyo único referente serían las cosas físicas, y no las ideas. ¿Cómo podríamos entonces acceder a la unidad, si únicamente contáramos con representaciones de la multiplicidad? No sería posible. Aquello que proviene de la sensibilidad, como señala Farinella (*The Wheel of memory*, p. 598), por sí mismo no es garantía de una ‘estabilidad cognitiva’. Es necesario que esas *sombras de los vestigios* adquieran cierta *carga fantástica* que no poseen de por sí. Una vez que adquieren esa *carga*, se asemejarían a aquellas sombras que no falsean las dimensiones de los cuerpos, sino que, por el contrario, las insinúan. De manera que estas “sombras de las ideas –si es que realmente son de las ideas–, dado que todas se refieren al intelecto y al sentido interno purificado, no hay ninguna que no nos guíe perfectamente, siempre y cuando las utilicemos para el ascenso y no nos durmamos debajo de ellas.” (*De umbris*, p. 48).

Ahora bien, dicha *carga fantástica* tiene que ver con la relación y asimilación que se hace de ciertos elementos presentes en las *imágenes primeras* con algunos otros existentes en el mundo supraceleste. Nos encontramos exactamente con el mismo mecanismo utilizado en el *Teatro* de Camillo. A manera de ejemplo, traigamos a colación una de las imágenes propias de la segunda *praxis*, cuyos componentes,

⁶⁷ Sobre la facultad *cogitativa* en correlación con la *phantasia* en este pasaje, vale la pena atender lo que Agamben señala al respecto: “Conviene precisar que *cogitatio*, en el lenguaje medieval, se refiere siempre a la fantasía y a su discurso fantasmático; sólo con el ocaso de la concepción griega y medieval del intelecto separado, *cogitatio* empieza a designar la actividad intelectual.” (*Estancias*, p. 28, Nt. 6). De manera que el peso de todo este proceso estaría cargado del lado *fantástico*.

como veremos más adelante, distan mucho de ser neutrales o arbitrarios: “En la primera faz de Leo hay un hombre pelirrojo, vestido de amarillo, coronado de oro, que lleva un gallo en la mano derecha y va a lomos de un león.” (*De umbris*, p. 143). Sobre esta imagen en particular volveremos en el siguiente apartado.

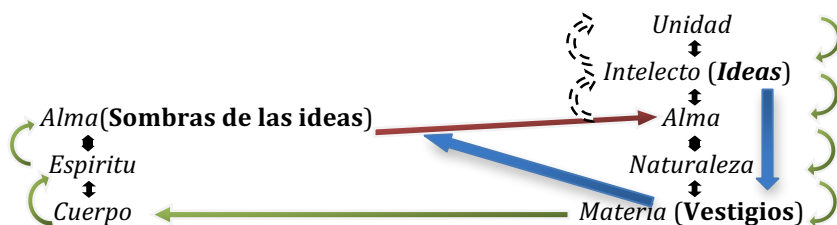
Regresando al tema que nos ocupa, queda claro que la formación de las imágenes, junto con la carga fantástica que adquieren posteriormente, juega un papel fundamental en todo este proceso. Mismo en el que además las sombras se revelan como móviles, en al menos dos sentidos. En primer lugar, del modo en que acabamos de esbozar. Es decir, por medio del proceso en que las sombras dejan de ser meras representaciones de las cosas físicas, para llegar a convertirse en *sombras de las ideas*. Éste es precisamente el camino que recorrería nuestra quinta escala: la que se da al interior de las sombras. Anteriormente señalábamos que hay sombras más cercanas a la luz, y otras más cercanas a las tinieblas. Pero como se adivinará, los elementos pertenecientes a los diversos grados de esta escala no son fijos. A diferencia, por ejemplo, de la escala de la naturaleza donde cada eslabón tiene su justo lugar, los de esta otra son susceptibles de desplazarse dentro de ella. De manera que una sombra en principio apegada a las tinieblas, bien puede subir y acercarse a la luz, y viceversa.

Por supuesto, el *movimiento* ascendente al interior de la quinta escala viene dado por la configuración obtenida mediante el *ars memoriae*. De manera que este primer aspecto de la movilidad de las sombras corresponde a un ordenamiento, y por supuesto, a la obtención de cierta composición que, en última instancia, busca una correspondencia con los grados superiores. No está de más insistir en este aspecto, por más que pueda parecer obvio, pues en este movimiento ascendente de las sombras al interior de la quinta escala se encuentra la clave para dar respuesta a nuestra pregunta guía. Es precisamente aquí donde debemos voltear al hablar de un ascenso a la unidad. En esta escala se ve reflejado el tránsito de la multiplicidad a la unidad; de las tinieblas a la luz; de lo confuso a lo ordenado. Sin embargo, es necesario

ver su funcionamiento en conjunción con el resto de las escalas, en particular con la cuarta; tal como haremos a continuación.

En segundo lugar, las sombras son móviles tomando en cuenta su procedencia y su destino. En todo este proceso, que comienza con los *vestigios*, hemos destacado la importancia de los grados intermedios. Es innegable la importancia que tiene el espíritu en la generación y configuración de las imágenes-sombras; sin embargo, no hay que perder de vista que éstas no se quedan ahí, sino que llegan un paso más allá: al alma. El espíritu, junto con sus funciones propias, constituye únicamente la puerta de entrada hacia ese otro nivel en el que se desarrollan las operaciones posteriores. De ahí que Bruno insista en el arte de la memoria como una *arquitectura discursiva* y una especie de *disposición del alma* (*De umbris*, p. 71). Ahí se llevan a cabo las operaciones fundamentales del *ars*. Más aún, el orden que se da ahí aspira al nivel siguiente, el del cielo intelectual.

Tomando en cuenta todo lo anterior, podemos afirmar que la escala *ideas-vestigios-sombras* en su descenso atraviesa tanto la escala de la naturaleza como la de la constitución del ser humano, para finalmente hacer una especie de *curva de regreso* hacia el Alma humana. Misma que proviene de la parte más sublime del Alma universal y constituye el lugar donde debe darse la mencionada configuración. Tal como podemos resumir en el siguiente esquema:



Tomando esto en cuenta, podemos decir que alcanzar el orden deseado mediante el *ars* –ejemplificado en el esquema con la ascendente flecha púrpura– nos coloca a un paso de las *ideas* y casi a un paso de la *Unidad*. Las *sombras de las ideas* aparecen ahora como intermedias entre las cosas físicas y las *ideas*, e incluso más cercanas a estas

últimas. Lo que arroja un orden ascendente: *vestigios-sombras-ideas*, que parecería no coincidir con el de nuestra cuarta escala: *ideas-vestigios-sombras*. Sin embargo, esto se debe únicamente a que en esta última estamos describiendo el proceso como se ‘vería’ desde la escala de la naturaleza; mientras que en la primera lo hacemos desde la escala que toma en cuenta la constitución del ser humano. O, mejor aún como habíamos adelantado desde el inicio, de la *Escala de la creación*, y la *Escala de la comprensión* respectivamente.⁶⁸ De modo muy esquemático podemos resumir esta doble presentación de la siguiente manera:



Como puede apreciarse, nos encontramos en realidad con una única escala, pero vista desde dos modos diferentes. El primero de ellos que toma en cuenta la escala de la naturaleza, comienza con las ideas y termina al interior de las sombras. La segunda, que depende enteramente del ser humano, y como tal la única a la que podemos tener acceso, comienza con la percepción de las cosas físicas, pasa por el interior de la *psyché* y aspira a llegar a las ideas.

En una visión de conjunto podemos afirmar que, a partir de la escala de naturaleza en la que se hallan contenidas todas las demás, la Unidad se desborda hacia el Intelecto, donde se localizarían las *ideas*. De ahí pasa al Alma en un proceso que hasta el momento es lineal y unívoco, por llamarlo de alguna manera. A partir de ahí el proceso se bifurca: por un lado el Alma se desborda hacia la creación del universo hasta llegar a la materia; por otro, de la parte superior de ella se desprende el Alma humana y *cae* hacia el cuerpo. Es este *doble descenso* del Alma, y la consiguiente

⁶⁸ La escala de la comprensión está indisolublemente relacionada con la cuarta escala; aunque como puede verse aquí, no puede reducirse del todo a ella.

interacción entre las dos escalas que esto genera, lo que debemos tomar en cuenta al tratar de establecer la jerarquía de la escala por la que se asciende a la unidad.

El ser humano, en su intento de ascenso a la unidad, no podría hacerlo sin más por la escala de la naturaleza, porque él mismo como tal no es una calca de esa escala. Forma parte de ella de una manera muy singular, e incluso privilegiada. Y es esa participación e interacción la que le marca el camino a seguir: debe ascender de acuerdo con sus capacidades. Pues, como Bruno señala en un pasaje que traíamos a colación al inicio del primer capítulo:

Es una sola e idéntica la escala por la que la naturaleza desciende a la producción de las cosas y por la que el entendimiento asciende al conocimiento de ellas, y que tanto uno como el otro proceden de la unidad a la unidad pasando por la muchedumbre de los términos medios (Causa, IV, pp. 146-147. Las cursivas son mías).

El entendimiento no ascenderá de regreso por el mismo camino que llevó a la producción de las cosas, sino por el que lleva a su conocimiento. Para no ir más lejos, o a otro texto, recordemos que ya en la *Intención IX* del *De umbris* encontramos la misma idea: “tanto por un movimiento ascendente como por un movimiento descendente [...] ocurre que *la naturaleza, dentro de sus propios límites, puede hacerlo todo de todas las cosas, y el intelecto o la razón puede conocerlo todo de todas las cosas.*” (*De umbris*, p. 43. Las cursivas son mías). Hago hincapié en esta consideración, ya que de ella depende en buena medida lo que trataremos a continuación. Finalmente, el ascenso propio de la escala que se da al interior de las sombras y que aspira a llegar a las ideas, responde y encaja en este esquema general. Sobre cómo estas *sombras de las ideas* estarían en condiciones de obtener una correspondencia con el cielo intelectual trataremos en el siguiente apartado.

III.III LA POSIBILIDAD O IMPOSIBILIDAD DE SALIR DEL ÁMBITO DE LAS SOMBRAS

Queda, por último, tratar el punto de la posibilidad o imposibilidad de salir del nivel umbrátil. Como hemos visto, para Bruno, no podemos vislumbrar más que sombras, con lo que estamos imposibilitados para llegar a la *luz* de las ideas (*De umbris*, p. 41). ¿Cómo es posible, entonces, hablar de un ascenso a la unidad, si parece que a un paso del cielo intelectual se nos niega el acceso a éste? En sentido estricto, y de manera directa, no podemos dar ese salto; no al menos de acuerdo con *nuestra naturaleza*. Pero tampoco hace falta; basta y de sobra, escribe Bruno, con sentarnos a la sombra de aquello a lo que deseamos (*De umbris*, p. 39). Es decir, *sentarnos* a la sombra de las ideas, alcanzar un determinado orden que nos lleve de las sombras de las tinieblas hacia aquellas más luminosas, a un cierto estado de reposo y, con ello, a la obtención de una cierta correspondencia con los grados superiores

Ahora bien, hemos visto que en un primer momento las *sombras* son generadas a partir de los datos proporcionados por los sentidos. Es evidente que no podríamos construir una imagen sin recurrir a las cosas sensibles (*De umbris*, p. 77); pero también es cierto que las imágenes que Bruno utiliza distan mucho de ser una mera representación de aquellas. En ellas, como adelantamos, convergen ciertos elementos que las hacen susceptibles de recibir la influencia del cielo intelectual. Llegados a este punto, es importante destacar que no todas las *sombras-imágenes* son iguales. Esta vez ya no en el sentido de su cercanía a la luz o a las tinieblas, sino más bien de acuerdo con su capacidad de *significar* algo.

A este respecto, en la primera parte de la sección titulada *Arte de la memoria de Giordano Bruno*, se presentan doce tipos de imágenes propias del arte, a saber: especies, formas, simulacros, imágenes, espectros, modelos, vestigios, indicios, signos, notas, caracteres y sellos. Algunos de ellos se refieren a lo que ‘el ojo’ puede percibir; es decir, están relacionados con el sentido externo. Otros lo están con el sentido interno, “en el que son engrandecidos, prolongados y multiplicados en cuanto a

dimensión, duración y número, como es el caso de aquellas cosas que permiten ser manejadas por la facultad fantástica.” (*De umbris*, p. 76). Los del tercer tipo se encuentran a un mismo nivel de semejanza con aquello que representan, mientras que los del cuarto se alejan de ello. Finalmente, hay unos que son los más apropiados para el arte: “se trata de los signos, las notas, los caracteres y los sellos, en los que el arte es tan poderosa que parece actuar más allá de la naturaleza, por encima de la naturaleza y, si la ocasión lo requiere, contra natura.” (*De umbris*, p. 76).

Como anunciaba desde el inicio, hacer una exposición detallada del funcionamiento de estas *imágenes-sombras* está más allá de los alcances de esta tesis. De hecho, el propio Bruno tampoco lo hace; no al menos en *De umbris*. Sobre el tema tratado en este pasaje, así como en muchos otros a lo largo del texto, remite sin más a lo dicho en el libro de la *Clavis Magna*.⁶⁹ Sin embargo, para no dejar el tema en el tintero, y dado que éste surgió a partir de la idea de que no todas las sombras son iguales, traigamos colación la imagen que dejamos pendiente en el apartado anterior: “En la primera faz de Leo hay un hombre pelirrojo, vestido de amarillo, coronado de oro, que lleva un gallo en la mano derecha y va a lomos de un león.” (*De umbris*, p. 143).

¿Qué podemos decir, a estas alturas, sobre una imagen como ésta? En primer lugar, aun cuando es muy probable que nunca hayamos visto una imagen así, es casi seguro que sí hayamos tenido algún tipo de experiencia sensible de cada uno de sus componentes por separado. En otras palabras, los elementos constitutivos de dicha imagen tienen su origen en determinadas cosas físicas. Pero más allá de eso, tenemos la asignación de cierta *carga* sobre los componentes de esta imagen, que hace que en absoluto sean neutrales al tomarla en su conjunto. Aquí, el hombre, el oro, el color amarillo, la mano derecha, el gallo y el león tienen una connotación evidentemente solar, de acuerdo con la tradición mágico-astrológica en la que se inscribe el *De umbris idearum*. Lo mismo sucede con otras imágenes, por ejemplo:

⁶⁹ Véase *supra* Nota 1, p. 2.

Primera imagen de la Luna: una mujer provista de cuernos que cabalga sobre un delfín; tiene en la mano derecha un camaleón y en la izquierda lirios. [...] Tercera: una mujer adornada con numerosas perlas, vestida de blanco, que tiene un vaso de cristal en la mano derecha y un gato montés en la izquierda (*De umbris*, p. 155).

En este caso los elementos estarán evidentemente relacionados con la Luna: los cuernos, el delfín, la mujer; las perlas, el color blanco, el gato montés, etc. Si nos detuviéramos a revisar con cierto detalle las imágenes presentadas en *De umbris*, bien podríamos elaborar un catálogo que contenga los objetos, plantas, minerales, colores, animales, y demás componentes del mundo físico utilizados por Bruno en estas imágenes, y tratar de entrever la relación que guardan con sus correspondientes existentes en el mundo celeste. Sin embargo, como ya he mencionado, esta labor va más allá del objetivo principal de esta investigación.

A falta de un tratamiento más profundo del tema, quedémonos únicamente con el modo general de su funcionamiento. Éste depende, por supuesto, del despliegue propio de la escala de la naturaleza, y de la consiguiente correspondencia que se genera, a partir de aquél, entre las cosas terrestres y las celestes (Cf. *Eco, Lengua*, p. 85). Misma que, como referimos en el capítulo anterior, es utilizada tanto en el Teatro de Camillo como en la magia astral de Ficino; e incluso en otros autores, como Agrippa, para quien:

Todas las estrellas tienen sus peculiares naturalezas y condiciones, cuyos signos o marcas y caracteres producen los rayos sobre los cuerpos inferiores, sobre los elementos, sobre las piedras, sobre las plantas, sobre los animales y sobre sus miembros: por ello cada cosa recibe una marca particular por su disposición armónica y por su estrella brillante que le comunica y le imprime un carácter que significa a la estrella y su armonía y la virtud que ella contiene... (*De occulta philosophia*, I, XXIII).⁷⁰

⁷⁰ Encontramos ya esta idea en los *Extractos de Estobeo*, donde Hermes dice a Tat "...las cosas terrestres no son verdad, sino meros remedos de la verdad, y ni siquiera todas sino sólo unas pocas. Todo lo demás es falsedad e impostura, Tat, ilusión, constituido de mera apariencia, como imágenes; cuando esta apariencia recibe el flujo desde lo alto se convierte en imitación de la verdad, pero sin esa energía queda abandonada a su propia mentira..." (*SH IIA*, 3-4, p. 264). Al respecto, Báez retoma la

De ahí que se pudieran establecer múltiples relaciones: los siete planetas con los siete dones espirituales; las estaciones del año con los cuatro humores corporales; los planetas y los signos del zodiaco con determinados minerales, plantas, colores, etc.⁷¹ Ahora bien, para Ficino, el único personaje capaz de establecer ese complejo de relaciones era aquel que denominaba ‘filósofo docto’ o ‘mago’; el cual, versado en la ciencia natural y la astronomía, es capaz de implantar “las cosas celestes en los objetos terrestres a través de ciertos encantamientos usados en el momento preciso [...] El mago coloca las cosas terrestres bajo lo celeste, sujeta todas las cosas de abajo con las de arriba.” (Ficino, *Opera omnia*, p. 570, Citado por Báez, *Mnemosine*, p. 54).

De esta manera, como señala Rossi (*El pasado*, p. 22), si tales imágenes son la expresión de una realidad trascendente y remiten a ella, el arte de la memoria se convierte en un medio para conseguir una correspondencia entre la mente humana y el universo, entre microcosmos y macrocosmos. Para lo cual se sirve además del poder evocativo de dichas imágenes; aunque, por supuesto, en un sentido más profundo que el convencional. De manera que tales sombras-imágenes aparecen como “espirales que abren un acceso a la trama metafísica de la realidad, que muestran un camino hacia la profundidad del ser. Emblemas, divisas, imágenes, sellos se vuelven símbolos de cosas inefables.” (*El pasado*, p. 23).

De todo lo anterior, hay un par de cuestiones que vale la pena resaltar. En primer lugar, como señala Linda Báez, el vínculo que se da entre las cosas terrestres y

interpretación de Vickers, quien explica el proceso tripartito por el que se establecían dichas conexiones: “La *atribución* adscribía una dimensión simbólica o metafísica a los objetos inanimados como los planetas y los números. Éstos se agrupaban en categorías con el fin de realizar una *distribución*, para en seguida establecerse y clasificarse en un orden de la naturaleza. Finalmente se daba el proceso de *asimilación*, donde las categorías que se podían asociar procedían a correlacionarse una con otras mediante sus respectivas características comunes.” (*Mnemosine*, p. 54).

⁷¹ Vale la pena señalar que dentro de las representaciones mnemotécnicas, no sólo los elementos que las componen pueden alcanzar cierta significación, sino en ocasiones también determinados gestos y posturas adoptados por los personajes (*Mnemosine*, pp. 253-279). Estos elementos propios de la oratoria, que incluso no son ajenos a artes como la pintura o la escultura, tienen ciertas repercusiones en las representaciones del arte de la memoria que sería interesante explorar más ampliamente.

las superiores es una manifestación del *amor* que se establece entre ellas gracias al Alma del mundo, que en su despliegue da origen al universo. Vínculo éste que es aprovechado también por el *amor* propio del alma humana “en su empeño por ascender hacia Dios y contemplarlo a través de la cosmología tripartita de Plotino: del mundo sublunar, al celestial-inteligible y supracelestial-Dios.” (*Mnemosine*, p. 55). Como anteriormente señalábamos, la *procesión* que se da desde la Unidad se bifurca justamente en el Alma, desde donde el Alma universal se desborda hacia la creación del universo, mientras que el Alma humana *cae* hacia el cuerpo. Esta última noción resulta de particular importancia, pues el intento de obtener una correspondencia con los grados superiores representa, al menos en un contexto platónico, el intento del Alma humana por *recordar* aquellas cosas que ha visto antes de caer, y por regresar al lugar de proviene (*Fedro*, 249c). De ahí la importancia de la memoria.

En segundo lugar, es cierto que las imágenes utilizadas en el *ars memoriae*⁷² representan de alguna manera nuestro medio para *alcanzar* o tener contacto con los grados superiores a los que aspiramos. Sin embargo, tampoco hay que perder de vista, como bien señala Ordine, que “las metáforas del ‘simulacro’, el ‘espejo’, el ‘vestigio’ y la ‘sombra’ expresan la imposibilidad para el hombre de alcanzar un acceso directo a las ‘ideas’, al conocimiento supremo y absoluto, que se puede obtener tan sólo en el reflejo de la naturaleza, en la imagen de Diana” (*El umbral de la sombra*, p. 175).

⁷² Vale la pena señalar que existen distintos tratamientos de las imágenes en las diversas tradiciones del arte de la memoria renacentista. Uno de ellos, propio de los sistemas de Camillo o Bruno, ve a las imágenes como *signos* que *apelan* a algo que se encuentra ‘más allá’. En otras tradiciones se da la utilización de ciertos objetos que, debido a su forma, guardan cierta similitud con determinadas letras. Elemento éste que se trata de utilizar para explotar su potencial mnemotécnico. Como ejemplo de esta corriente, tenemos los alfabetos de Romberch (*Congestorium artificiosae memoriae*, 1533), de Jacobo Publicio, (*Oratoriae artis epitome*, 1482), e incluso los de Diego de Valadés (*Rethorica Crihristiana*, 1579). (Véase Taylor, *El arte de la memoria en el nuevo mundo*, pp. 35-41). Finalmente, en una variante de ésta última, tenemos un uso inverso en donde en vez de usar letras del alfabeto se usan animales cuya inicial corresponde a determinada letra. Siguiendo esa línea, el dominico florentino Cosmas Rossellius, en su *Thesaurus artificiosae memoriae* (1579), sugería que para recordar la palabra latina *aer*, aire, bastaba con traer a la mente las imágenes de un asno, un elefante y un rinoceronte. Métodos que Culianu considera como degeneraciones del arte de la memoria y que “no deben confundirse con los verdaderos procedimientos, ni con las realizaciones sorprendentes de este arte.” (*Eros*, pp. 65-66).

Si bien es cierto que Ordine se refiere a los *Heroicos furores*, donde la figura de Diana juega un papel fundamental⁷³, dicha afirmación es perfectamente compatible con lo que aquí nos ocupa. Así como sólo podemos ver la luz del sol de forma refleja éstas constituyen un reflejo de la *luz* de aquellas⁷⁴, al mismo tiempo las ocultan. Sobre esta particular característica de *la sombra*, escribe Bruno, “si bien no es la verdad, sin embargo, proviene de la verdad y a ella se aproxima; y, por tanto, no creas que consiste en el error, sino en la ocultación de lo verdadero.” (*De umbris*, p. 47).⁷⁵

Todo lo anterior no hace sino recordarnos un par de cosas sobre las que ya hemos insistido. Por un lado, la tajante afirmación de Bruno sobre el hecho de que en el horizonte de la luz y las tinieblas únicamente podemos vislumbrar sombras, y que estamos imposibilitados para alcanzar la luz de las ideas. Por el otro, algo sobre lo que debemos poner especial atención: que el proceso que hemos tratado hasta ahora es siempre interno; que se da dentro de lo que denominamos *la escala al interior de las sombras*, y específicamente al interior de la *psyché* humana. A pesar de que ésta forma parte de la escala de la naturaleza, es un hecho que, de acuerdo con *nuestra naturaleza*, no podemos salir de ese nivel y alcanzar sin más las ideas divinas.

A este respecto, y tomando en cuenta el mito de Acteón retomado por Bruno en los *Heroicos furores* (I, IV, p. 72 y ss.), Ordine insiste en que aquella divinidad a la que se aspira no es en realidad algo que se halle fuera del horizonte físico y natural, sino más

⁷³ La figura de Diana resulta fundamental en el contexto de dicho diálogo, pues además de representar la divinidad que se pretende alcanzar, es símbolo de la Luna, y en tanto tal de la luz del sol reflejada, a la que solo podemos tener acceso mediante dicho reflejo. De la misma manera, representa la materia, que en el contexto del *ars*, es aquello de donde partimos, la multiplicidad, para llegar a la unidad. (Cf. *Heroicos Furores*, II, II, p. 172 y ss.).

⁷⁴ La idea de apreciar la *Luz* de la divinidad mediante un reflejo es frecuente en los textos bíblicos: “Ahora no vemos a Dios sino como en un espejo, y bajo imágenes oscuras; pero entonces le veremos cara a cara. Yo no le conozco ahora sino imperfectamente; más entonces le conoceré con una visión clara, a la manera que soy yo conocido.” (1 Cor. 13, 12). Llama la atención el optimismo de este pasaje con respecto a que en un momento posterior podrá contemplarse directamente a Dios. Optimismo que, tomando en cuenta lo que hemos planteado hasta ahora en este trabajo, no podríamos compartir.

⁷⁵ Similar a esta afirmación, en el *Rosarium philosophorum* (1550), de autor anónimo, se lee: “Cuando hablábamos abiertamente, no decíamos (en realidad) nada. Pero cuando escribíamos en lenguaje cifrado y en imágenes, ocultábamos la verdad.” (Citado por Roob, *El museo hermético*, p. 11).

bien una divinidad *ínsita* en la naturaleza. Recordemos que Bruno distingue por un lado aquello que denomina *La verdad*, y por otro lado *nuestra naturaleza*, que no es tan importante como para morar ‘según su propia capacidad’ en el mismísimo campo de la verdad. De acuerdo con ello, estamos imposibilitados para poseer *La verdad*. Sin embargo, tampoco hace falta; basta y de sobra, recordemos nuevamente, con sentarnos a la sombra de aquello que deseamos (*De umbris*, p. 39). De manera que, es a la sombra de las ideas donde se daría, lo que Ordine denomina, el encuentro con Diana reflejada en las aguas. Mediante el cual, el practicante del *ars* comprende que aquello que busca no se encuentra fuera de sí. Por el contrario, en dicho encuentro, aquel se ve convertido en lo que buscaba; a partir de lo cual se transforma de hombre vulgar en raro y heroico, “acabando aquí su vida según el mundo loco, sensual, ciego e ilusorio y comienza a vivir intelectualmente.” (*El umbral de la sombra*, p. 135).

Quizá esta idea del ‘encuentro con Diana’ nos permita arrojar luz sobre la doble faz de la diosa de la que se habla en el poema que Bruno presenta al inicio del *De umbris*: “Colocada en lo más alto, / en Quíos, está la faz de Diana, / que triste aparece a quienes entran en el templo, / y alegre a quienes salen de él.” (*De umbris*, p. 24). Podemos aventurarnos a sostener que, en el contexto del *ars memoriae*, la faz de Diana triste representa el primer intento de comprensión de la naturaleza, donde ésta aparece como confusa, desordenada y caótica (*De umbris*, p. 48). Mientras que la faz alegre representaría el estado de orden y reposo, la visión unitaria de la naturaleza, a la que se llega mediante la práctica del *ars*.⁷⁶ Una vez alcanzado ese nivel, escribe Bruno, se interpondrá entre nuestros ojos y las cosas universales visibles una lente tal que no habrá nada que se nos pueda escapar por completo. (*De umbris*, p. 63).

En suma, y en sentido estricto, no podemos hablar de un ascenso a la ‘unidad trascendente’, sino más bien del ascenso hacia una comprensión unitaria de la

⁷⁶ La estrofa final del poema parece confirmar esta interpretación: “De las sombras, que de las profundas / tinieblas emergieron, / serán al fin placenteras, aunque ahora son harto embarazosas, / no sólo la faz, sino también la letra.” (*De umbris*, p. 24).

naturaleza (*De umbris*, p. 62). Recordemos que Bruno insiste en que es el entendimiento o la razón la que es capaz de ascender al conocimiento de todas las cosas (*Causa*, IV, p. 146-147; *De umbris*, p. 43). La caza de la sabiduría divina, señala Ordine en este mismo sentido, “es sobre todo una operación que se realiza con los instrumentos ‘del intelecto humano’ y con la voluntad.” (*El umbral de la sombra*, p. 134). Esto es, según nuestra propia capacidad y naturaleza. Es decir, este ascenso es un proceso interno, y como tal debe tratarse. De tal manera, todas aquellas menciones de un *ascenso hacia la unidad* deberían entenderse en este sentido, tomando en cuenta, por supuesto, todas las consideraciones que hemos hecho explícitas hasta ahora.

Nos encontramos, pues, ante un *ars memoriae* que persigue un cierto orden y configuración del alma, para lo que se sirve de una escritura interna, de imágenes, de relaciones y de combinaciones; que pretende llevar al intelecto de la multiplicidad a la unidad, pero siempre en un proceso que no puede ser sino interno; tal como se puede leer en el siguiente pasaje:

...el proceso discursivo del hombre [...] *asciende de muchos individuos a la especie, y de muchas especies a un solo género, y cómo, además, la inteligencia más insignificante comprende claramente las especies por medio de todas las formas; las inferiores conciben con claridad estas mismas especies mediante numerosas y diversas formas; las superiores las conciben valiéndose de pocas formas; la suprema inteligencia, por medio de una única forma, y lo que está por encima de todo, sin forma alguna.* (*De umbris*, p. 43. Las cursivas son mías).

Es únicamente en este sentido en el que es posible un *ascenso*; es decir, por medio de la obtención de una comprensión unitaria de la naturaleza lo más parecida a aquella que se da en el cielo intelectual, o *nous*. Si se habla de un *ascenso a la unidad*, es porque en la mente primera hay *una única idea de todas las cosas*. (*De umbris*, pp. 61-62). Lo que se pretende con el *ars memoriae*, insistimos, es alcanzar una correspondencia con esa *única idea*. Lo que representa un proceso interno propio de la *psyché* humana, y que corresponde, por supuesto, al ascenso que se realiza por nuestra quinta y última

escala: la que se da al interior de las sombras. Ahora bien, aun cuando sea posible *ascender a la unidad* –es decir, a una comprensión unitaria de la naturaleza–, esto no implica que con ello se supere el nivel umbrátil. De modo que, atendiendo a la segunda parte de nuestra pregunta guía, podemos decir que no resulta incompatible hablar de un ascenso a la unidad, y al mismo tiempo de la imposibilidad de salir del ámbito de las sombras; siempre y cuando se tomen en cuenta todas estas consideraciones.

Finalmente me gustaría señalar un par de cuestiones. Por un lado, ya desde el pasaje bíblico citado al inicio del primer capítulo, el cual presenta a la mujer sentada a la sombra de su amado (Ct 2, 3), encontramos una alusión a la noción de reposo. El cual, como hemos insistido a lo largo de esta tesis, equivale a la obtención de cierto orden y configuración de las *sombras de las ideas* al interior de la mente. Sin embargo, no debemos dejar de insistir en que esta acción de *sentarse y reposar* supone un arduo trabajo previo. No es que podamos *sentarnos*, sin más, justo donde nos encontramos ahora. Habrá que *buscar* el lugar idóneo para hacerlo; o en su defecto *construirlo*. La mujer del pasaje bíblico lo hace a la sombra de su amado; por su parte Tyler, en el texto que citamos como epígrafe de esta tesis (Palahniuk, *El club de la pelea*, Cap. III, p. 41-42), lo hace a la sombra de los maderos, que él mismo se ha encargado de reunir, clavar y ordenar en la arena, en espera de que en algún momento lleguen a proyectar la sombra perfecta de una mano. En este segundo ejemplo se puede apreciar, en mayor medida que en el del *Cantar de los cantares*, la idea del arduo trabajo previo que se requiere antes de poder *sentarse a reposar* a la sombra de aquello que se desea. De la misma manera que en este último ejemplo, el *ars memoriae* implica una cierta práctica y un intenso trabajo previo a la obtención del resultado deseado.

Por otro lado, este esfuerzo no se da de manera puramente teórico; supone también una forma de conducirse que, en cierto sentido, requiere dejar en segundo plano el ámbito corporal o material. De hecho, Bruno sostiene que los estados de orden y reposo no persisten por mucho tiempo en aquellos que viven conforme a la

materia; pues enseguida son asaltados y perturbados por los sentidos, y por sus consiguientes representaciones fantásticas (*De umbris*, p. 42). Por el contrario, aquel que aun viviendo en un tiempo y lugar determinados es capaz de desvincularse de ellos, se adecuará a los entes divinos por medio de determinadas operaciones. De modo que, aunque permanezca en la carne, no vivirá según ella (*De umbris*, p. 58).

No está de más insistir en que, por supuesto, tal adecuación es una actividad propia del alma humana. La cual es capaz de unirse “a las ideas, sin estar sujeta a ningún lugar ni a ningún tiempo determinado, cada vez que el hombre, habiéndose liberado gracias a su mente y a su ánimo, abandona la materia y el cuerpo.” (*De umbris*, p. 58). Como hemos insistido a lo largo de este trabajo, es éste el objetivo del *ars memoriae*. Objetivo que, para Bruno, no consiste sino en adecuarse al *orden de la naturaleza*;⁷⁷ aunque, claro está, de acuerdo con nuestras capacidades. De manera que:

...no es casual que el filósofo raciocinante sostenga que el orden es ‘la naturaleza propia de las cosas sensibles’ y no lo vislumbre fuera de los límites de la naturaleza. Por lo tanto, si le preguntas: ‘¿Qué es el orden?’. ‘Es’, te responderá, ‘el avance de una cosa según el camino de la naturaleza’. Y si le preguntas: ‘¿Qué significa ‘privada de orden’?’. ‘Que se ha salido’, te contestará, ‘del camino de la naturaleza’ (*De umbris*, p. 107).

⁷⁷ Tal idea se encuentra también en el *Concepto II*, en donde Bruno señala que quien logre una comprensión unitaria “adquirirá una semblanza del macrocosmos distinta de la que, *de acuerdo con su naturaleza, posee en su interior*. Por ello, *actuando casi conforme a la naturaleza*, recorrerá sin dificultad todas las cosas.” (*De umbris*, p. 57. Las cursivas son mías).

CONCLUSIONES

Hay varias cosas sobre las que hemos insistido a lo largo de este trabajo en las que, sin embargo, vale la pena hacer énfasis antes de cerrar esta tesis. Ante todo, la intención central de esta investigación era dejar en claro la manera en que debe entenderse la escala por la que se asciende a la unidad. Específicamente a partir de nuestra pregunta guía: *¿De qué manera se puede hablar de un ascenso a la unidad en un mundo ordenado de tal forma que la jerarquía parece ser en ocasiones arbitraria, y en donde además la posibilidad de sobrepasar el nivel de las sombras está vedada de antemano?*

Señalamos también que dicha pregunta comprende dos ámbitos. El primero de ellos suscitado a partir de la aparente incongruencia existente entre 4) *La escala de la realidad que toma en cuenta la constitución del ser humano*, integrada por *ideas-vestigios-sombras*, y su relación con el resto de las escalas que podemos encontrar en *De umbris*. Como hemos señalado, la estructura de dicha escala responde a una interacción entre: 1) *La escala de la naturaleza como tal* y 2) *La escala constitutiva del ser humano*. En dicha interacción, las *ideas* se despliegan y *bajan* por la escala de la naturaleza hasta llegar a los *vestigios*, posteriormente de éstos se llega a las *sombras*; para cuya formación es indispensable la participación activa del ser humano. El punto importante a enfatizar aquí es que la *Escala de la naturaleza* en su descenso de la unidad a la multiplicidad y a la materia, equivaldría a lo que desde el primer capítulo denominamos *Escala de la creación*, mientras que el ascenso se daría por la *Escala de la comprensión*. La cual depende, por así decirlo, del punto específico que el ser humano ocupa en la escala general.

Aun así, estas dos últimas escalas pueden reducirse a una sola; pues en términos generales no existe sino una escala: *La escala de la naturaleza como tal*, que engloba todos los grados del universo. Entre ellos, por supuesto, los contenidos tanto en la escala de la *creación*, como en la de la *comprensión*; tal como señala Bruno en aquel pasaje que no nos cansamos de traer a colación, donde escribe que es una sola e idéntica la escala por la que la naturaleza desciende a la *producción* de las cosas y por la que el entendimiento asciende al *conocimiento* de ellas (*Causa*, IV, p. 120). Y en aquel otro donde apunta que “...tanto por un movimiento ascendente como por un movimiento descendente [...] la naturaleza, dentro de sus propios límites, puede *hacerlo* todo de todas las cosas, y el intelecto o la razón puede *conocerlo* todo de todas las cosas.” (*De umbris*, p. 43. Las cursivas son mías).

En suma, este proceso de *descenso-ascenso* atraviesa, en un primer momento, la escala de la naturaleza para posteriormente encontrarse con la de la constitución del ser humano. A partir de ahí se produce una especie de *curva* de regreso, primero hacia el Alma humana, que a su vez tratará de regresar al lugar de donde ha *caído*: a la parte más sublime del Alma del universo. Lo que es importante resaltar de todo esto es que la primera parte de este proceso es independiente del Alma humana y, por llamarlo de alguna manera, externo a ella. Sin embargo, en el momento en que –a partir de los datos proporcionados por los sentidos– el Alma busca dicho ascenso o regreso ya estamos hablando de un proceso interno. Mismo que, aunque aspira llegar al cielo intelectual e incluso a la unidad misma, se desenvuelve exclusivamente dentro de nuestra quinta escala; esto es, al interior de las sombras.

Todo lo anterior, nos conecta con el segundo aspecto de nuestra pregunta guía: la manera en que puede hablarse de un ascenso a la unidad en un mundo donde la superación del nivel de las sombras aparece como imposible. Como hemos insistido, sobre todo en el tercer capítulo, el ascenso a la unidad tiene que ver no con una salida del ámbito de las sombras o con un regreso como tal por la escala de la naturaleza;

sino con la obtención de una comprensión unitaria de la realidad, que se da dentro del mismo nivel umbrátil. Es decir, al interior del Alma humana. Dicho esto, el primer punto a resaltar ahora es la importancia que tiene el Alma en todo este proceso; pues es ahí donde se llevan a cabo las operaciones fundamentales del *ars memoriae*.⁷⁸

Tampoco está de más insistir, en que es aquí donde debemos voltear al hablar de *ascenso a la unidad*. En suma, este *ascenso* es un proceso interno, y como tal debe tratarse; de manera que, como ya hemos señalado, todas aquellas menciones de un *ascenso a la unidad* deberían entenderse en este sentido. Es decir, como el ascenso a una comprensión unitaria de la naturaleza. Tampoco debemos dejar de lado el hecho de que aun en el caso de que sea posible tal *ascenso*, esto no implica que con ello salgamos del nivel umbrátil, dado que nos encontramos, en todo momento, ante un proceso interno. De modo que, atendiendo a la segunda parte de nuestra pregunta guía, no resulta incompatible hablar de un ascenso a la unidad y al mismo tiempo de la imposibilidad de salir del ámbito de las sombras; siempre y cuando se tomen en cuenta estas consideraciones al hacerlo.

Como también hemos reiterado a lo largo de todo este trabajo, este *movimiento ascendente* que se da al interior de la quinta escala se obtiene gracias a los procesos propios del *ars memoriae*. Aquí hay que señalar algo muy importante. La segunda parte de nuestra pregunta guía engloba a su vez dos aspectos que debemos considerar. Por un lado, se cuestiona el modo en que es posible hablar de un ascenso a la unidad, tema del que nos hemos ocupado hasta aquí; y por el otro, la manera de conseguirlo. Este segundo aspecto, que va más allá de los alcances de esta tesis, corresponde a los procesos propios de la *praxis* del *ars memoriae* expuestos en *De*

⁷⁸ Recordemos que ya desde los primeros pasajes del *De umbris*, cuando Bruno señala que basta con sentarnos a la sombra de lo bueno y lo verdadero, añade que de este modo es *el alma* la que “se vuelve participe de lo bueno y lo verdadero de acuerdo con su propia facultad. Aun cuando no sea tan poderosa como para ser la imagen de aquello...” (*De umbris*, p. 39) De la misma manera Giulio Camillo, señala que con el método del *Teatro* no nos quedaremos en los cielos, sino que iremos más allá, y nos elevaremos a la altura de donde *nuestras almas han bajado* y a donde deben regresar (*L'idea*, pp. 53-54).

umbris idearum. En particular, a la construcción y uso de las imágenes mediante el método combinatorio.

Aun cuando éste no es el tema central de esta tesis, su tratamiento resultaba ineludible, aunque fuera de manera superficial. Tal como hicimos al tratar algunos elementos constitutivos del *ars memoriae* bruniano. No es en modo alguno gratuito que este proceso sea denominado de tal manera, pues en él convergen elementos de diversas tradiciones que se han visto a sí mismas como artes de la memoria, aun cuando sean muy disimiles entre sí. De ellas encontramos presentes en *De umbris* el orden, los *loci* y las *imagines* propias del *ars* clásico; también las consideraciones sobre las imágenes que se hacen en el *Teatro de la memoria* de Camillo y que dan a las imágenes una carga mayor de la que podrían tener por sí mismas en el arte clásico. Finalmente, la combinatoria luliana aparece como el último elemento que da forma al *ars memoriae* de Bruno.⁷⁹

Sobre este tema sólo queda insistir en que el *ars memoriae* consiste en un proceso que comienza con los datos proporcionados por los sentidos, pero que posteriormente agrega *algo más* a esa mera representación de las cosas sensibles. Es aquí donde el papel de la fantasía resulta fundamental, y donde tienen cabida las influencias mágicas y astrológicas. Es aquí donde, a la manera de Camillo y Ficino, las imágenes adquieren un valor fundamental que no tienen por sí mismas. Y, por supuesto, donde el trasfondo platónico no puede obviarse en modo alguno. En resumen, como mencionamos desde el inicio, es aquí donde se encuentra contenido el núcleo central del *ars memoriae* bruniano.

Sin embargo, como también adelantábamos, este funcionamiento está inscrito y presupone el trasfondo en torno a las escalas, su jerarquía y la relación entre ellas,

⁷⁹ Sin embargo, y como ya hemos señalado, la influencia Luliana al interior del *ars memoriae* bruniano, va más allá de la mera recuperación de la combinatoria. Pues retoma de alguna manera el tratamiento que Lull hace de las potencias agustinianas del alma (Vease *Supra* Nota 47, pp. 54-55). Lo cual representa, por supuesto, una relación que debería explorarse con mayor detalle pero que, de nuevo, está más allá de los alcances de esta investigación.

del que nos hemos ocupado a lo largo de esta tesis. De manera que temas como la construcción y utilización de las imágenes mediante la combinatoria no deberían prescindir de este tratamiento previo. La manera en que funcionan las imágenes, por medio de las cuales obtendríamos determinada correspondencia con los grados superiores, no puede entenderse cabalmente –no deberíamos creer que podemos hacerlo– sin antes tener bien clara la estructura sobre la que se halla montada. Una vez arrojada cierta luz sobre dicho trasfondo, tal como espero haberlo hecho con esta tesis, queda por supuesto centrarse, ahora sí, en el funcionamiento específico del *ars memoriae*.

Aun así, y como anunciaba desde el inicio, sería ingenuo creer que con este trabajo haya quedado agotado el tratamiento de dicha primera parte sobre la que se asienta el uso de las imágenes y la combinatoria. Así como para entender mejor las nociones de escala y jerarquía fue necesario referirnos al tema de las imágenes, así al tratar la cuestión de éstas junto con la combinatoria será necesario regresar de una u otra manera a esta base. Lo cual, por supuesto, ayudará a comprender mejor aquellos elementos que hayan podido escapar a esta primera investigación. Como lo dice el título de esta tesis, lo que pretendía con ella era lograr un acercamiento al *ars memoriae* de Giordano Bruno.

Finalmente, como señalamos al final del tercer capítulo, el *ars memoriae* supone un arduo trabajo previo; una práctica que además no se reduce a una mera actividad teórica, sino que conlleva una determinada forma de conducirse. Tal como refiere Bolzoni, dedicarse al *ars* supone un gran esfuerzo y paciencia, así como realizar ejercicios de conocimiento y ampliación de las propias cualidades psíquicas tanto de la memoria como de la imaginación y de la sensibilidad. De la misma manera, se debe aprender a modelar la propia mente, a desmenuzarla en espacios ordenados, a construir elaboradas arquitecturas interiores, etc. (*Espectáculo*, p. 11).

Sin embargo, hay que insistir en que la práctica del *ars memoriae* no garantiza por sí misma que podamos alcanzar aquello que deseamos. Más aún, en caso de lograrse, ese alcance se daría de manera indirecta. Ya Ficino sostenía que únicamente podemos contemplar y amar a Dios mediante cierto rayo y resplandor presentes en la naturaleza (*De amore*, II, V, p. 35.). Camillo, por su parte, insistía en que sólo podemos acceder a las cosas divinas por medio de señales y metáforas (*L'idea*, p. 48.). El propio Bruno afirma, en los *Heroicos furores*, que al furioso “la lección principal que Amor le da es que contemple en sombra (cuando no puede hacerlo en el espejo) la belleza divina...” (I, III, p. 59). Y más adelante que “no podemos ver a Dios sino como en una sombra y espejo...” (I, III, p. 65).

Con todo, no debemos olvidar que si bien las imágenes-sombras propias del *ars memoriae* constituyen un reflejo de la luz de las ideas, al mismo tiempo las ocultan y expresan la imposibilidad que tenemos para alcanzarlas directamente. De manera que el acceso a la unidad en el contexto del *De umbris idearum*, e incluso en el de los *Heroicos furores* (I, III, p. 66), aparece como imposible.⁸⁰ De hecho, siendo lo suficientemente rigurosos, no podríamos obviar una objeción aún más grave que se deriva de este planteamiento: si no es posible salir del nivel de las sombras, ¿cómo es que podemos afirmar que hay algo más allá de él? ¿Cómo podemos saber que esa

⁸⁰ A propósito de dicha imposibilidad, recordemos que en el *Asclepio* se dice que nuestro pensamiento tiene un cierto límite, encima del cual no podemos ver nada más. “Por eso a los hombres sólo nos es dado ver las cosas del cielo como a través de un velo sombrío, en la medida en que nos lo permite la condición de nuestro pensamiento.” (*Asc*, III, 1, 32, p. 478) En la nota a pie de página, el traductor señala que la idea general de este pasaje consiste en “que el conocimiento racional de Dios, que se basa en la admiración del micro y el macrocosmos, sólo llega hasta un límite (aquí el *nous* de la eternidad, el cosmos inteligible) pero tras llegar a este punto hay un ulterior paso para el que ya no sirve el *logos*; para ese viaje es necesario el *nous*, ‘la iluminación divina’, hacerse uno con Dios [...], volver a nacer, la regeneración mística...” (*Asc*, III, 1, 32, p. 478, Nota 78). Es decir, aun cuando llegáramos a la parte más alta del *Intelecto* en nuestra escala de la naturaleza, y estuviéramos a punto de saltar a la *Unidad* misma, este paso prescindiría de cualquier comprensión intelectual. Pues, precisamente, la Unidad está más allá del *Intelecto* mismo; y como tal no será comprensible en su cabalidad mediante un proceso inferior. De manera que, insistimos, este salto parece inaccesible para Bruno, al menos en lo que toca a los textos de los que nos hemos ocupado.

estructura sobre la que se halla montado el *ars memoriae* de Bruno existe realmente? ¿Debemos creer ciegamente en ella, como si su existencia nos hubiera sido revelada?

¿Qué pasa con el *ars memoriae* bruniano ante estas objeciones?, ¿son suficientes para derrumbar todo ese constructo, o aun así es posible sostener de alguna manera su funcionamiento? Personalmente me inclino por esta segunda opción, y considero además que ese punto que aparentemente constituye su debilidad –el que apele a la imposibilidad de salir del nivel umbrátil– es el que hace que se siga sosteniendo incluso si la estructura supuesta no existiera. Es precisamente eso lo que hace que el estudio de un tema como este sea tan fascinante y a la vez tan actual. Aunque, por supuesto, el tratamiento de semejante cuestión va más allá de lo poco que podemos decir en estas líneas finales. Por ahora quedémonos con el hecho de que –independientemente de si existe o no una estructura como la que Bruno supone– la única vía que tenemos de lograr un ascenso a la unidad es de manera interna; pues, una vez más, nos resultaría imposible salir del nivel umbrátil en que nos encontramos.

No obstante, es importante señalar que para Bruno, aun reconocida dicha imposibilidad, basta con que el alma se encuentre *noblemente inflamada* por los furores⁸¹, pues:

...nosotros, en este estado en que nos encontramos, no podemos desear ni obtener mayor perfección. [Nuestra comprensión] nunca será perfecta en cuanto a que pueda ser comprendido, sino en la medida en que nuestro intelecto pueda comprender; basta que en éste o en cualquier otro estado tenga presente la divina belleza tan lejos como se extiende el horizonte de su vista. [...] Basta con que todos corran; bastante es que haga cada uno cuanto esté en su mano, pues una naturaleza heroica antes prefiere caer o fracasar dignamente en altas empresas en las que muestre la nobleza de su ingenio que triunfar a la perfección en cosas menos nobles o bajas (*Heroicos furores*, I, III, p. 67).

⁸¹ En los *Heroicos furores*, Bruno define los furores como: *memoria*, amor y anhelo de lo bello y lo bueno, y como ímpetu racional que persigue la aprehensión intelectual de lo bello y lo bueno. En suma, aquello con lo que se procura alcanzar la perfección (*Heroicos furores*, I, III, p. 57).

La sombra gigantesca de la mano era perfecta durante un minuto y durante un minuto Tyler había estado sentado sobre la palma de esa perfección creada por él. [...] Un minuto era suficiente, dijo Tyler; hay que trabajar duro para lograrlo, pero por un minuto de perfección valía la pena el esfuerzo. Lo máximo que podía esperarse de la perfección era un instante.

Chuck Palahniuk, *El club de la pelea*.

BIBLIOGRAFÍA

Actas del proceso de Giordano Bruno, Introducción y notas de Júlia Benavent, Els debats de debats, Valencia, 2004.

AGAMBEN, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Traducción de Tomás Segovia, Pre-Textos, Valencia, 2001.

AGRIPPA, Enrique Cornelio, *La filosofía oculta, Tratado de magia y ocultismo*, Traducción de Héctor V. Morel, Editorial Kier, Buenos Aires, 1982.

AGUSTÍN, *Obras, Tomo V. Tratado sobre la Santísima Trinidad*, Traducción introducción y notas de Luis Arias, BAC, Madrid, 1956.

ALSINA, José, *El Neoplatonismo. Síntesis del espiritualismo antiguo*, Anthropos, Barcelona, 1989.

ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, Introducción, Traducción y notas de Tomás Calvo Martínez, Gredos, Madrid, 1988.

_____, *De memoria et reminiscencia*, en *Tratados breves de historia natural*, Traducción de Alberto Bernabé Pajares, Gredos, Madrid, 2008.

_____, *Tópicos*, en *Tratados de lógica (Órganon)*, Traducción de Miguel Candel Sanmartín, Gredos, Madrid, 2008.

AUTOR DESCONOCIDO, *Retórica a Herenio*, Traducción de Bulmaro Reyes Coria, UNAM-Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, México, 2010.

BÁEZ Rubí, Linda, *Mnemosine novohispánica, Retórica e imágenes en el siglo XVI*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2005.

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida, Nota sobre la fotografía*, Traducción de Joaquín Salas Sanahuja, Paidós, Barcelona, 2006.

Biblia de Jerusalén, Editorial Desclée De Brouwer, Disponible en línea [http://www.edesclee.com/biblia.php?biblia_online]

BOLZONI, Lina, “El espectáculo de la memoria”, en Camillo, *La idea del teatro*, Siruela, Madrid, 2006, pp. 9-36.

BRUNO, Giordano, *Las sombras de las ideas. (De umbris idearum)*, Traducción Jordi Raventós, Prólogo de Eduardo Vinatea, Siruela, Madrid, 2009.

_____, *De umbris idearum*, Edición crítica de Rita Sturlese en *Opere mnemotechniche*, Tomo 1, Adelphi, Milán, 2004. Disponible en la página de *La Biblioteca Ideale di Giordano Bruno*.
[<http://giordanobruno.signum.sns.it/bibliotecaideale/>]

_____, *Los heroicos furores*, Introducción, traducción y notas de Ma. Rosario González Prada, Tecnos, Madrid, 1987.

_____, *Sobre la causa, principio y unidad*, en *Mundo, Magia, Memoria*, Traducción, introducción y notas de Ignacio Gómez de Liaño, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

_____, *Sobre la composición de imágenes*, en *Mundo, Magia, Memoria*, Traducción, introducción y notas de Ignacio Gómez de Liaño, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

_____, *Sobre magia*, en *Mundo, Magia, Memoria*, Traducción, introducción y notas de Ignacio Gómez de Liaño, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

_____, *Theses de magia, De magia mathematica*, en *Opera latine conscripta*, vol. III, a cura di F. Fiorentino et alii, Neapoli-Florentiae, Morano, 1879-91. Disponible

en la página de *La Biblioteca Ideale di Giordano Bruno*.
[<http://giordanobruno.signum.sns.it/bibliotecaideale/>]

- CAMILLO, Giulio, *La idea del teatro*, Traducción de Jordi Raventós, Siruela, Madrid, 2006.
- CICERÓN, *Acerca del orador*, Traducción de Amparo Gaos, UNAM-Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, México, 1995.
- CLUCAS, Stephen, "Memory in the Renaissance and Early Modern Period" en NIKULIN, Dimitri (Ed.), *Memory, a history*, Oxford University Press, New York, 2005, pp 131-175.
- COHEN, Esther, *Prólogo al Zohar*, en *Zohar, Libro del esplendor*, Traducción de Esther Cohen y Ana Castaño, CONACULTA-Cien del mundo, México, 2010.
- CULIANU, Ioan P., *Eros y magia en el Renacimiento*, 2da. Edición, Traducción Neus Clavera y Hélène Rufat, Siruela, Madrid, 2007.
- CUSA, Nicolás, *La docta ignorancia*, Traducción de Manuel Fuentes Benot, Aguilar, Buenos Aires, 1948.
- ECO, Umberto, *En búsqueda de la lengua perfecta*, Traducción de Mariana Pons. Edición electrónica de la Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Versión en PDF disponible en [<http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/959.pdf>]
- FARINELLA, Alessandro, "Giordano Bruno: Neoplatonism and the Wheel of Memory in the *De Umbris Idearum*", en *Renaissance Quarterly*, Vol. 55, No. 2, Summer, 2002, University of Chicago press, pp. 596-624.
- FICINO, Marsilio, *Sobre el Amor. Comentario al Banquete de Platón*, Traducción Mariapia Lamberti y José Luis Bernal, UNAM, México, 1994.
- HOMERO, *Ilíada*, Traducción, prólogo y notas de Emilio Crespo Güemes, Gredos, Madrid, 2008.
- La sagrada Biblia*, Traducción de Félix Torres Amat, Terranova Editores, Bogotá, 1992.

LLULL Ramón, *Ars compendiosa*, Introducción y Traducción de Josep E. Rubio, EUNSA, Pamplona, 2004.

_____, *Arte breve*, Introducción y Traducción de Josep E. Rubio, EUNSA, Pamplona, 2004.

_____, *Libro de los correlativos*, Traducción introducción y notas de José G. Higuera Rubio, Prefacio de Esteve Jaulent, Madrid, Trotta, 2008.

Nova Vulgata, Bibliorum Sacrorum Editio, Sacrosancti Oecumenici Concilii Vaticani Ii Ratione Habita Iussu Pauli PP. Vi Recognita Auctoritate Ioannis Pauli PP. II Promulgata, Editio Typica Altera. Disponible en línea [http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_index_lt.html]

ORDINE, Nuccio, *El umbral de la sombra: literatura, filosofía y pintura en Giordano Bruno*, Traducción de Silvina Paula Vidal, Siruela, Madrid, 2003.

PALAHNIUK, Chuck, *El club de la pelea*, Traducción de Pedro González del Campo, Debolsillo, México, 2013.

PLATÓN, *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*, Traducción de Carlos García Gual, Gredos, Madrid, 1997.

_____, *Diálogos V: Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, Traducción de Ma. Isabel Santa Cruz, Gredos, Madrid, 1988.

_____, *Diálogos VI: Filebo, Timeo, Critias*, Traducción de Ma. Ángeles Durán y Francisco Lisi, Gredos, Madrid, 1992.

PLOTINO, *Enéadas*, 3 tomos, Introducción, traducción y notas de Jesús Igal, Gredos, Madrid, 1982.

PRING-MILL, R. D. F., "Ramón Llull y las tres potencias del alma", en *Studia Luliana*, Vol. 12, 1968, pp. 101-130.

- QUINTILIANO, *De institutionis oratoriae: Libri XII. Sobre la formación del orador*, Traducción de Alfonso Ortega Carmona, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 2000.
- ROOB, Alexander, *El museo hermético. Alquimia & Mística*, Traducción de Carlos Caramés, Taschen, Madrid, 2011.
- ROSSI, Paolo, *Clavis universalis, El arte de la memoria y la lógica combinatoria de Lulio a Leibniz*, Traducción de Esther Cohen, FCE, México, 1989.
- _____, *El pasado, la memoria, el olvido. Ocho ensayos de historia de las ideas*, Traducción de Guillermo Piro, Nueva Visión, Buenos Aires, 2003.
- SCHETTINO, Ernesto, “Las funciones de la escala en Bruno”, en BENÍTEZ Laura y ROBLES José Antonio (Coordinadores), *Giordano Bruno 1600-2000*, FFyL-UNAM, México, 2002, pp. 29-60.
- TAYLOR, René, *El arte de la memoria en el nuevo mundo*, Swan Avantos & Hakeldama, Madrid, 1987.
- Textos herméticos*, Introducción, traducción y notas de Xavier Renau Nebot, Gredos, Madrid, 1999.
- VAN DER POEL, Marc, *Cornelius Agrippa, The Humanist theologian and his declamations*, Brill, New York, 1997.
- VINATEA, “Las sombras de las ideas: una arquitectura discursiva del alma”, en Bruno, Giordano, *De umbris idearum*, Siruela, Madrid, 2009, pp. 9-20.
- YATES, Frances A, *El arte de la memoria*, Traducción Ignacio Gómez de Liaño, Siruela, Madrid, 2005.
- Zohar, Libro del esplendor*, Traducción de Esther Cohen y Ana Castaño, CONACULTA-Cien del mundo, México, 2010.