



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

CONSTRUCCIÓN Y SIGNIFICACIÓN DE LAS IMÁGENES MNEMOTÉCNICAS EN EL *ARS*
***MEMORIAE* DE GIORDANO BRUNO**

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA:
ÓSCAR SALVADOR SANTANA BERNAL

TUTOR
DR. ERNESTO PRIANI SAISÓ
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
DRA. SOLEDAD ALEJANDRA VELÁZQUEZ ZARAGOZA
ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA

DRA. MARÍA TERESA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

CIUDAD DE MÉXICO, MÉX., MAYO, 2023



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

Sobre todo, quiero expresar mi enorme agradecimiento a mi madre María Patricia Bernal Melchor y a mi padre José Isabel Santana Salazar por el apoyo continuo e incondicional que me han brindado durante todos estos años.

Al Dr. Ernesto Priani, la Dra. Alejandra Velázquez y la Dra. Teresa Rodríguez, quienes formaron parte del comité tutor, por todos los comentarios, observaciones y consejos recibidos durante el proceso de elaboración de esta tesis. Igualmente a la Dra. Laura Benítez y al Dr. Leonel Toledo, quienes también formaron parte del jurado.

A Norma Hernández, por toda la comprensión y el apoyo recibidos mientras cursaba el doctorado; gracias también por haber compartido tantas cosas conmigo en estos últimos años.

A mis amigos de la Facultad de Filosofía y Letras, por todo lo que hemos compartido tanto dentro como fuera de la universidad: Emiliano, Erich, Fernando, Iván, Uriel, los que olvido mencionar y a los que ya no están con nosotros. Gracias a todos.

A los miembros del *Seminario de Historia de la Filosofía* del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM, a cargo de la Dra. Laura Benítez, en el que tuve la oportunidad de participar entre los semestres 2017-2 y 2022-1. Gracias también por permitirme formar parte del Proyecto PAPIIT IN401620. Sus comentarios a los avances semestrales de esta tesis siempre resultaron enriquecedores.

Por último, pero no menos importante, esta tesis contó con una beca del Programa Nacional de Posgrados de Calidad del Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología.

*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.*

Giordano Bruno, *De umbris idearum*

*Como el dios quería que todas las cosas fueran buenas y no hubiera nada malo,
tomó todo cuanto es visible, que se movía sin reposo de manera caótica y desordenada,
y lo condujo del desorden al orden, porque pensó que este es en todo sentido mejor que aquél.*

Platón, *Timeo*, 30a 1-5

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I. CONTEXTO Y FUNDAMENTOS DEL ARTE DE LA MEMORIA BRUNIANO	20
1. 1 El lugar del arte de la memoria en el panorama cultural de la época	24
1. 2 El lugar del arte de la memoria en la obra de Giordano Bruno	43
1. 3 La <i>estructura</i> subyacente al <i>ars memoriae</i> bruniano: <i>Ideas, vestigios y sombras</i>	46
1.4 Las imágenes mnemotécnicas como <i>sombras de las ideas</i>	62
CAPÍTULO II. SOBRE LA CONFORMACIÓN DE LAS IMÁGENES MNEMOTÉCNICAS	74
2. 1 El proceso de generación y significación de una imagen	75
2. 2 Estructura de una imagen mnemotécnica	90
2. 2. 1 Sujetos y adjetivos	100
2. 3 La combinatoria Bruniana	116
2. 4 Los adjetivos, la semejanza y la estructura del cosmos	136
2. 5 Imagen del cosmos supuesta por las artes de la memoria previas	151
CAPÍTULO 3. LA RUPTURA EN LOS SUPUESTOS TEÓRICOS DEL ARTE DE LA MEMORIA	162
3.1 El problema de la compatibilidad entre el arte de la memoria previo y el cosmos brunianos	163
3.2 La prevalencia del orden y la semejanza en los sistemas mnemotécnicos	177
3. 3 Otros posibles modos de supervivencia del arte de la memoria	192
3. 4 Algunas reflexiones finales en torno a la transmisión y recepción del <i>ars memoriae</i> bruniano	198
CONCLUSIONES	202
ANEXO: Imágenes	212
ÍNDICE DE IMÁGENES	215
BIBLIOGRAFÍA	216

INTRODUCCIÓN

El núcleo de esta tesis gira en torno al arte de la memoria que Giordano Bruno elaboró hacia el final del Renacimiento, en el siglo XVI. Momento en el cual el *ars memoriae*, surgido en la antigua Grecia con Simónides de Ceos, ha experimentado cambios radicales. El *ars* clásico en sus orígenes, ligados a la oratoria, tiene objetivos más bien modestos: recordar discursos, el contenido de un libro, los nombres de los asistentes a un banquete, etc. Para lo cual se sirve de dos elementos fundamentales sobre los que hablaremos más adelante: lugares e imágenes. Sin embargo, para el momento en que Bruno escribe, a ello se han añadido múltiples influencias e incluso objetivos más elevados. Ya no se trata solo de recordar cosas mundanas, sino incluso de lograr algún tipo de contacto con la divinidad. Para lo cual se sirve de diversos métodos, que no excluyen en modo alguno los del *ars* clásico: imágenes mnemotécnicas, reglas de conformación a partir de la semejanza, *superestructuras* que permiten ordenarlas, combinarlas y posteriormente recorrerlas, etc.

Elementos todos ellos que, como bien señala Lina Bolzoni (2006: 9),¹ aparecen hoy en día como *fósiles* de un mundo desaparecido. Sobre todo, ahora que confiamos los objetivos *mundanos* de la memoria a instrumentos tecnológicos externos, y en donde quizá ya ni siquiera pensamos en esos otros objetivos más elevados que igualmente nos parecerían desconcertantes. A propósito de ello, me gustaría traer a cuento una analogía que me parece fundamental en el interior del arte de la memoria

¹ A lo largo de este trabajo, me referiré a los textos de la bibliografía principal tomando en cuenta su título original, por lo general en latín: *De umbris*, *De magia*, *De amore*, etc., seguido de la página correspondiente. Lo mismo sucede con las referencias bíblicas. Para el resto de las referencias utilizo el formato APA.

bruniano. Al inicio del *De umbris idearum*, previo incluso a la dedicatoria que hace a Enrique III, *Filoteo Giordano Bruno Nolano* se dirige al *amigo estudioso lector* con un pequeño poema, en cuya primera estrofa, que figura como el epígrafe de esta tesis, se habla de la faz de Diana, “que triste aparece a quienes entran en el templo, y alegre a quienes salen de él.” (*De umbris*: 24)²

Como veremos más adelante, en el contexto del *ars memoriae*, la faz de Diana triste representa el primer intento de comprensión de la naturaleza, donde esta aparece como confusa, desordenada y caótica (*De umbris*: 48). Mientras que la faz alegre representaría un estado de orden y reposo, y con ello la visión unitaria de la naturaleza, a la que se llega mediante la práctica del *ars*. 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*: 63). Este estado de orden y reposo equivaldría –en un platónico como lo es Bruno– a la obtención de una suerte de *conjunción* con los *grados superiores*.

De este modo, los procesos del arte de la memoria renacentista, tanto aquel que hemos llamado mundano, como el otro que persigue fines más elevados, bien pueden equipararse a la contemplación de la faz de Diana en esos dos momentos distintos. Para aterrizar esto, pensemos que entrar en un tema poco explorado supone acercarse a un terreno que nos aparece como desordenado, caótico y quizá incomprensible. No porque ello sea en sí mismo de esa manera, sino porque no poseemos aún una *estructura interna* que nos permita comprenderlo. Podemos enumerar múltiples ejemplos de esta situación. Sucede al intentar aprender a tocar un instrumento musical, al estudiar cálculo diferencial o leer, quizá, un libro de Hegel. Cualquier cosa de la que seamos completamente ignorantes nos aparecerá, en mayor o menor medida, como un caos

² Bruno toma de manera casi literal este pasaje del *De occulta Philosophia* de Agrippa, quien, sin embargo, lo usa en otro contexto, pues se halla en el capítulo titulado *Observancias religiosas, ceremonias, ritos de perfumes, unciones y cosas semejantes*: “En la isla de Quío existía un rostro de Diana en alto sitial, que parecía triste a quienes entraban y feliz a quienes salían.” (III, LXIV: 405)

incomprensible; al menos en un primer momento. Pensemos en un caso donde nos enfrentamos a un nuevo idioma; en específico a la lectura de algún texto, como el siguiente:

И рече: Али нећеш моћи видети лице моје,
јер не може човек мене видети и остати жив. (Излазак 33, 20)

Evidentemente, si tenemos un desconocimiento del idioma, este texto no nos dirá mucho, quizá nada. No sabríamos en qué idioma está escrito, y es muy probable que ni siquiera podamos leerlo o pronunciarlo. Estamos, por supuesto, ante la primera faz de Diana. Sin embargo, luego de un tiempo razonable de estudio podríamos llegar a saber que nos encontramos ante un texto escrito en serbio –que utiliza además el alfabeto cirílico serbio–, y podríamos incluso hacer su transliteración a caracteres latinos. Con lo cual llegaríamos a *ver* lo siguiente:

I reče: Ali nećeš moći videti lice moje,
jer ne može čovek mene videti i ostati živ. (*Izlazak 33, 20*)

A estas alturas, si bien hemos avanzado en nuestra comprensión del texto respecto del momento inicial, aún no tenemos una comprensión total. Queda por superar la pronunciación de ciertos caracteres que difieren de nuestro alfabeto, sin mencionar todavía el significado de la frase. Luego de otro tiempo razonable de estudio podríamos llegar a dicha pronunciación, y ahora *veríamos* lo siguiente:

*I reche: Ali netchesh motchi videti litze moie,
ier ne moshe chovek mene videti i ostati shiv. (Izlazak 33, 20)*

Finalmente, dominando la gramática y con suficiente práctica, llegaríamos a *ver* el significado de la frase:

*Y añadió: Pero mi rostro no podrás verlo;
porque no puede verme el hombre y seguir viviendo. (Éxodo 33, 20)*

Cabe señalar que podemos hablar del significado de este versículo en al menos dos sentidos. Uno en el que podamos traducirlo y entender en nuestro idioma lo que se dice en él. Y otro en que nos sumerjamos en un significado más profundo, y podamos relacionarlo –quizá y tomando en cuenta el contexto del arte de la memoria bruniano– con aquella postura según la cual la divinidad no puede mostrarse directamente al ser humano. Para este momento en específico habremos salido del templo de Quíos y veremos ahora la faz de Diana alegre. Hemos pasado de *ver* todo de manera caótica y desordenada a verlo de manera coherente y estructurada. Y lo más importante, la *estructura* que nos permite comprender el texto, o cualquier cosa a la que dediquemos tiempo y esfuerzo, no es externa, sino interna y propia de la mente.

Este breve ejemplo sirve para explicar un poco lo que sucede con esta tesis, en al menos dos sentidos. Por un lado, en un primer acercamiento a un tema como lo es el *ars memoriae*, este aparece como confuso, ininteligible. Sin embargo, con el paso del tiempo ha adquirido –al menos desde mi perspectiva– un cierto orden y estructura. Por supuesto, no el arte de la memoria como tal, sino más bien mi comprensión particular del tema. Por otro lado, uno de los elementos fundamentales del *ars*, ya sea mundano o elevado, es el orden: ese paso que se da del caos informe al todo ordenado, que permite una mejor comprensión de las cosas, su memorización y en el caso de Bruno, la obtención de cierto estado interno deseado. Punto sobre el que trataremos con detalle en esta investigación.

Hemos dicho ya que el arte de la memoria en sus inicios estuvo ligado a retórica y la oratoria, y que sus objetivos resultaban más bien modestos. Con el paso de los siglos este fue adoptado por las órdenes mendicantes, como los Dominicos, y asociado con

algunas cuestiones más profundas como las virtudes cardinales. La memoria estaba ahora, en autores como Tomás de Aquino o Alberto Magno, asociada con la prudencia. Y más aún, en el Renacimiento adquiere connotaciones más profundas, como en el caso del *Teatro de la memoria* de Camillo, sin que por ello se abandonen sus elementos *mundanos* o prácticos. Ya no nos encontramos solo con el objetivo de recordar discursos o listas, sino con un modo de ordenación de la mente que busca comprender la totalidad del universo. Lo que, para Bruno, supone adquirir un cierto orden interno y con ello una comprensión unitaria de la naturaleza. Lo cual supone ya múltiples supuestos, que nos encargaremos de revisar en su momento, entre los cuales tenemos la pervivencia de un elemento fundamental presente en todo arte de la memoria: el orden. No un orden particular y específico, o una estructura determinada, pero sí la necesidad de establecer un orden.

Todo arte de la memoria tiene en su base, como elemento fundamental e imprescindible, al orden. Sin importar si el *ars* es antiguo, medieval o contemporáneo, o si su objetivo último es mundano o divino, el orden no puede ser suprimido de su estructura fundamental. Este aparece ya en la historia de Simónides y en los tratados clásicos de la memoria, y se mantiene vigente en los textos medievales y renacentistas; en los alfabetos de la memoria y en los intentos más elevados como los de Giulio Camillo y Giordano Bruno. Ese orden atraviesa todos los ámbitos del arte de la memoria bruniano. Hay un orden inicial en la manera en que se unen los elementos más básicos de las imágenes mnemotécnicas: sujetos y adjetivos. Pero también hay un orden en la manera que posteriormente esas imágenes se relacionan entre sí, el cual las dotará de un sentido posterior. Si bien Bruno cambia el método de ordenación en este segundo nivel –de las *ruedas lulianas* a los *atrios de la memoria*–, no abandona en ningún momento el supuesto de que hay un orden que da sentido y coherencia a los elementos primarios del *ars*, que son las imágenes.

Ya Aristóteles afirmaba, tanto en *Memoria et reminiscentia* (449b, 31) como en *De anima* (III, 7, 431a 14—16), que el alma jamás entiende sin el concurso de una imagen. La *imagen* tiene desde el principio una asociación tanto con la actividad del alma, como con la memoria; en donde se graba como las letras en la cera, como ya había dicho Platón en el *Teeteto* (191 c-d). Junto a esta alusión a *la escritura* con imágenes, tenemos la posibilidad de una *sintaxis* e incluso de una *semántica*. Pues a la manera en que unas meras grafías dispersas sobre la cera, por muy bien grabadas que se encuentren en ella, pueden resultar inconexas, ininteligibles o sin sentido, así las imágenes también pueden estarlo en el alma.

Sin embargo, en el nivel gramatical, suponer que ciertas grafías en la cera tienen un sentido determinado presupone también la existencia de un código que dota de ese sentido a lo escrito con ellas, y fuera del cual resultarán ininteligibles. De modo que únicamente dentro de ese sistema transmitirán o dirán aquello que quieren decir. La *clave* para comprender ese sentido, ese mensaje es no solo la sintaxis del idioma, sino también el nivel semántico. No basta, en español, con tener palabras bien formadas como ‘perro’, ‘come’, ‘el’ y ‘croquetas’, sino que hace falta que ellas estén relacionadas de determinada manera para que lleguen a tener un sentido susceptible de ser entendido por un hablante del idioma.

Dicha analogía aplica también para el arte de la memoria bruniano, donde tendremos unos elementos básicos que conforman las imágenes mnemotécnicas, los sujetos y los adjetivos –en resumen, un personaje y un atributo determinado, respectivamente–, y un nivel inicial que los dota de sentido, y que tiene que ver con la manera básica en que se relacionan entre ellos –este sería el nivel sintáctico–; pero además tendríamos un segundo nivel que nos llevaría no solo a tener imágenes individuales ‘coherentes’, sino relacionadas con otras en un intento de generar un mensaje aún más complejo –estaríamos ya, por decirlo de alguna manera, en un nivel

semántico. *Sujetos y adjetivos* serían como las letras del alfabeto, las *imágenes primeras* serían como las *palabras bien formadas* del *ars*, mientras que la manera de relacionarlas, las ruedas lulianas y los atrios, conformarían las reglas que les conferirían un sentido inteligible. Allende de todo lo cual hay incluso un conjunto de supuestos mayores, sobre los que se fundamenta, en última instancia, el arte de la memoria. Y que busca, en el caso de Bruno, una cierta correspondencia de la mente humana con los *grados superiores*.

La generación de una imagen a la manera aristotélica resulta fundamental, para la posterior composición de las imágenes mnemotécnicas brunianas; que las imágenes resulten punzantes, memorables, a la manera de la analogía platónica, también. Si bien las imágenes mnemotécnicas conforman el núcleo del arte de la memoria, atender sólo a su conformación y estructura sin atender a ese segundo nivel de significatividad, al código que les da sentido, equivaldría a quedarnos en el nivel de la mera contemplación –sin obtener una mayor comprensión– de las grafías, o palabras individuales, propias de tal o cual idioma.

De ahí que esta tesis, que en principio buscaba una posible supervivencia del arte de la memoria en el nivel de la construcción de la imagen y, resultado de ello, en el nivel visual, haya reencaminado su rumbo y lo busque ahora no solo en ese nivel primario, sino en ese otro que resulta del orden que da sentido al conjunto de dichas imágenes. Si bien estas por sí mismas pueden transmitir algo, no dirán mucho si no se les toma en cuenta en su contexto, lo cual supone atender no solo a dicha sintaxis, sino a aquello que se busca obtener mediante su uso. Pues dicho orden no es, a la vez, más que un medio, un *instrumento*, para conseguir un fin deseado.

Abordar el arte de la memoria supone aludir a algunos temas que resulta imposible soslayar, pues de ellos depende la posterior elaboración de los elementos mnemotécnicos brunianos. En primer lugar, a un conjunto de escalas entrecruzadas,

principalmente aquella que desciende de la unidad a la materia y aquella otra propia de la constitución del ser humano. Entrecruzamiento en el que tienen lugar los tres elementos fundamentales que encontramos en el interior del *ars* bruniano: *ideas*, *vestigios* y *sombras*. Así como el lugar que dentro de dicha estructura tienen las imágenes mnemotécnicas, y el fin que se busca al dotarlas de ese orden mediante el *instrumento* a utilizar. Adelantando un poco este proceso podemos decir que las imágenes mnemotécnicas se encuentran en el nivel de las *sombras*, perteneciente a la *psyché* humana, y buscan emular el nivel más alto, que al menos en esta pequeña tríada está representada por las *ideas*, nivel apenas inferior al de la *Unidad divina*. Sin embargo, apelar a ese trasfondo previo resulta más complejo de lo que parece a simple vista, pues dicha tarea no se limita simplemente a rastrear, enumerar o señalar ciertos supuestos de fondo, sino que lleva a enfrentarse con ciertos problemas y aparentes incongruencias en el interior del planteamiento de Bruno.

Uno de los cimientos sobre los que se encuentra constituido el arte de la memoria de Bruno es la *escala de la naturaleza*, aquella que desciende desde Dios –la divinidad, la unidad– a la materia, pasando por sucesivos grados intermedios (*De umbris*: 64 / *Causa*, IV: 146—147 / *De magia*: 252—253). Esta escala que, al menos en el caso de Bruno, no es exclusiva del arte de la memoria, pero sin la cual no se podría entender, es rastreable ya en los platónicos del siglo III—IV y desde entonces sigue una línea que llega al Renacimiento; la encontramos en autores como Plotino, Jámblico, Macrobio, Nicolás de Cusa, Marsilio Ficino, Giulio Camillo, y aun de manera explícita en Bruno (*De monade*: 407—408).

Como es de esperarse, esta escala presenta evidentes afinidades entre los diversos autores –en particular la presencia de cinco niveles (*Dios*, *Nous*, *Alma*, *Naturalezas celestes*, *Materia*)–, y al mismo tiempo diferencias, sobre todo en lo que toca en el nivel que se encuentra entre el Alma y la Materia, que encontramos con diferentes

nomenclaturas. A pesar de ello llama la atención el hecho de que en casi todos ellos encuentra cierta acogida una visión del cosmos bien definida, con todas las implicaciones que eso conlleva: el geocentrismo. Y, con ello, la existencia de las esferas de los siete planetas, la esfera de las estrellas fijas, una jerarquía ordenada en torno a un centro bien definido, la separación entre el mundo sublunar y supralunar, etc.

Macrobio (*Comentarios* I, 6, 20: 44) llama a ese nivel *Naturalezas celestes*; en el cual se insertan las esferas de los planetas –Saturno, Júpiter, Marte, Sol, Venus, Mercurio y la Luna– en orden descendente. Ese es el camino por el que, como afirma Macrobio (*Comentarios*, I, 12, 13-15: 71) y posteriormente Marsilio Ficino (*De amore*, VI, IV: 107), las almas humanas, que provienen de ese nivel superior que es el *Alma*, tienen que pasar antes de llegar al nivel inferior: la Tierra. Es decir, al nivel de la *materia*, el de los cuerpos físicos. La cual, de acuerdo con una vía que se remonta al *De caelo* de Aristóteles (269b 16-270b 30), tendría una naturaleza diferente de los astros. Pues mientras que aquellos estarían constituidos por el éter, la Tierra lo estaría por el conjunto de los cuatro elementos. De ahí que, como nos encontraremos más adelante, sea denominado como *mundo elemental*. De modo que, en términos generales, en esta *escala de la naturaleza* se inserta de manera coherente y armónica esa estructura *física—geocéntrica* del cosmos.

Sin embargo, y como podría anticiparse, en el caso de Bruno esto representa un problema. En primer lugar, por el hecho de no compartir un modelo geocéntrico del cosmos y, más aún, por apelar a un universo infinito, con todas las implicaciones que eso conlleva. Si ya no hay un centro bien definido, como lo era la Tierra –o bien siendo que cualquiera puede serlo, pero sólo de manera relativa y arbitraria tal como se expresa en *Del infinito* (II: 269)–, ya no tiene sentido hablar, por ejemplo, de la ordenación de las esferas del *cielo* en tono a un *centro natural*, de la división entre de un mundo sublunar y supralunar, del paso del alma por las esferas de los planetas, de

la influencia de los niveles superiores sobre los inferiores, y aun de la búsqueda de una correspondencia de la mente humana con esos *grados superiores*. Pues, a fin de cuentas, para Bruno todo forma parte de una única realidad, de un único nivel en el que aquella jerarquía parece quedar abolida.

Esta aparente incongruencia es una de las cuestiones complicadas a las que me he referido unas líneas más arriba. Si el arte de la memoria bruniano supone, al menos en apariencia o nominalmente, esa *escala de la naturaleza* en donde se inserta la triada *ideas—vestigios—sombras* –y con ello el fundamento del *Ars memoriae*–, y al mismo tiempo en Bruno encontramos una visión del cosmos en donde la jerarquía derivada del geocentrismo no parece tener lugar, estamos sin duda ante un problema que va más allá de la mera enunciación de un trasfondo determinado.

Aun cuando el tema que nos interesa aquí es el de la conformación de las imágenes mnemotécnicas y su posterior significación, debida en buena medida al orden al que hemos aludido, la cuestión referente a esta estructura del universo –a esta *imagen del mundo*– no es menor ni irrelevante, pues como he insistido, sin ese trasfondo aquellas difícilmente podrían ser entendidas. De modo que esta cuestión será tratada con cierto detalle en el primer capítulo, apuntando sobre todo a dos puntos fundamentales que ayudarían a clarificar o tratar de entender esta aparente incongruencia.

El primero tiene que ver con el hecho de que, si bien en Bruno se da esta ruptura con el modelo geocéntrico y con la escala jerárquica, no por ello se abandona del todo esta última. Nos encontramos no ante una supresión de ciertos niveles superiores de la escala, o un abandono de ellos, sino ante una *asimilación o compactación* de los cinco niveles anteriormente mencionados en esa única realidad: la *materia animada*, en donde incluso podemos encontrar la divinidad. Que ella nos aparezca aún de manera *jerarquizada* se debe en todo caso al *lente* con el que lo vemos, que tiene que ver con lo

que Bruno llama en la *Intención primera* del *De umbris* (39) ‘nuestra naturaleza’ y que no nos permite comprenderla como tal en principio.

El segundo punto fundamental, que apuntará además a una posible vía de supervivencia ulterior del *ars* tiene que ver con la llamada *ley de semejanza*; esto es, que lo semejante produce lo semejante, o que los efectos semejan a sus causas. La cual tiene una presencia innegable no sólo en la estructura del cosmos que supone el arte de la memoria bruniano –aunado a lo que Frazer (1944: 27) llama también *ley del contagio o del contacto*–, sino también en los principios fundamentales que permiten la generación y significación de las imágenes mnemotécnicas, y que encontramos de manera explícita en los textos brunianos (*De umbris*: 43-44, 49-50 / *De imaginum*: 355-359). Es decir, el nivel primario o *sintáctico* por el que se conforman los elementos primeros del *ars*. Por ejemplo, que identifiquemos un guerrero por su lanza y escudo; a un sabio, por la barba crecida y los libros que lo acompañan; el calor con el color amarillo, o la pasión con el color rojo de la sangre, por ejemplo. Asociaciones que en todo caso funcionarían con independencia de tal o cual estructura o imagen del mundo vigente, al menos en el nivel de composición de las imágenes; vía en la que se daría dicha posible supervivencia.

Si bien en el primer capítulo se toca este último tema, se hace desde el punto de vista de la *imagen del mundo* que supone la *escala de la naturaleza* y la interacción que el ser humano tiene con ella. Es en el segundo capítulo, donde se explora la manera cómo se constituyen las imágenes mnemotécnicas, a partir sobre todo de la conjunción entre *subjectum* y *adjectum*. Lo cual supone tocar a la vez al menos dos puntos fundamentales. Por un lado, la manera en que estos elementos se conjuntan, y las implicaciones que de ello se derivan; por el otro, la manera en que la llamada *ley de la semejanza* influye en este proceso, lo cual lleva a retomar el tema de la estructura del cosmos.

Finalmente, en el tercer capítulo se hará énfasis en la anunciada ruptura de la imagen del mundo en Bruno respecto de la de sus predecesores y la manera en que esto afecta el funcionamiento de su arte de la memoria. Así como la revisión de las posibles maneras en que esta puede sobrevivir posteriormente. Entre las cuales, en un primer momento, la llamada *ley de la semejanza* jugaría un papel fundamental. Pero dicha supervivencia se buscaría no sólo en el mecanismo interno de composición de una imagen, sino en la manera de disponer, organizar u ordenar dichos elementos primigenios. Es decir, en el orden regulado, como veremos más adelante, por la *superestructura* en la que dichas imágenes se coloquen.

En todo caso, dado que defender una postura heliocéntrica y un universo infinito, llevará irremediablemente al abandono de la estructura sobre la que se halla fundamentado el arte de la memoria, este no podría sobrevivir como tal o intacto ante esa crisis. De modo que cualquier intento de supervivencia posterior deberá tomar en cuenta este cambio, y el hecho de que no se puede dar de manera literal o completa, sino parcial. Habrá, es cierto, una supervivencia en la manera de generar imágenes representativas luego de las propuestas del arte de la memoria renacentista. La habrá quizá en el modo de relacionar los llamados *sujetos y adjetivos* a los que Bruno se refiere en *De umbris*. Habrá una relación y asociación mental, basada en última instancia en la semejanza, entre el hecho de ver una lanza y una espada y asociar dicha imagen a un guerrero, a la guerra y más aún a Marte. Habrá siempre y con el correr de los siglos esa relación que será explorada por los *hacedores* de imágenes. La cual, sin embargo, como se puede suponer, no es privativa del arte de la memoria, ni viene solo de ella ni le debe toda su fuerza. Pues básicamente cualquier *hacedor* de imágenes, antiguo, medieval o

contemporáneo nuestro supone ese principio sin necesidad de pensar o deber algo al arte de la memoria.³

No es esa la vía más fuerte de supervivencia del arte de la memoria; sino, como puede suponerse, aquella que se encarga de dar sentido a sus componentes primarios, a la estructura que se encuentra allende esas imágenes, que las ordena y les da sentido respecto de un propósito bien definido. Es decir, ese orden, presente en autores como Camillo, Campanella y Bruno, que busca no ordenar el mundo externo, sino aquello que de él tenemos en nosotros y que no son sino imágenes internas. Habrá que volver sobre ese orden propio del alma y que refleja o busca reflejar, y a su vez comprender, la totalidad del universo, o al menos la totalidad del conocimiento que podemos tener de él. Este intento, que en principio tendrá que ver con elementos herméticos, neoplatónicos, con un *ars* que trata de purificar el alma, acabará teniendo, como no puede evitarse, implicaciones ulteriores que fuera de su contexto específico –su *paradigma*, de su *episteme*– llegarán más allá, incluso en una vía epistemológica que llevará al intento de compilación, ordenación y estructuración de la totalidad del saber. Y sobre las que en esta tesis apenas nos encargaremos de señalar brevemente.

Antes de terminar esta introducción, hay otra cosa que me gustaría destacar del acercamiento de esta tesis al arte de la memoria, mismo que también tiene una doble faceta. No debemos dejar de lado que nos estamos acercando a una expresión que está más allá de nuestro contexto, y que se desarrolla bajo unos supuestos específicos que no compartimos del todo. Tampoco hay que obviar que tenemos una segunda barrera que no podemos superar por completo, y que conviene dejar en claro desde el inicio. El *ars memoriae*, como su nombre lo señala supone una práctica, el desarrollo y

³ En una postura distinta a la nuestra, para Patricia Castelli: “La interpretación bruniana de *forma e imago* entre 1582 y 1591, a partir del *Cantus Circaeus* hasta el *De imaginum signorum et idearum compositione*, fecunda para la discusión en el terreno filosófico, también lo es para cuestiones relacionadas con la estética.” (2011: 250). Lo cual parece suponer esa influencia bruniana en la iconografía posterior.

perfeccionamiento de una *técnica*. Hecho que se nota claramente en múltiples pasajes de la obra bruniana. El practicante del *ars* no debería quedarse en un nivel meramente teórico, sino que debe recorrer un camino práctico no solo en el nivel de construcción y generación de imágenes, sino de purificación del alma, tal como se señala en los nueve pasos descritos en *De umbris*, y que empatarán su figura con la del *furioso* descrito en los *Heroicos furores*.

Sirva esta precisión para anotar los límites de esta investigación que, por un lado, no pretende en modo alguno agotar el tema del arte de la memoria bruniano y, por otro, se enfoca en comprender desde el ámbito teórico los supuestos fundamentales de este, para tener una mejor comprensión del funcionamiento y propósitos últimos del *ars*. Cuestión diferente, que por sí misma llevaría otra investigación y práctica igualmente extensa e independiente, sería practicar el arte de la memoria como tal, lo cual supone un poco dejar atrás todas estas consideraciones teóricas y entrar en materia. Lo cual, por supuesto no es el objetivo de esta tesis.

Aquel que está obligado a establecer vínculos necesita de algún modo poseer una concepción general de la realidad para que sea capaz de ligar al hombre (que es un cierto compendio de los demás seres) ...

Giordano Bruno, De vinculis in genere

Siendo el eros un instrumento que ayuda a recorrer los escalones inteligibles que separan a Dios de las criaturas, sería impensable tratar el tema del amor sin ocuparse, en primer lugar, de la ontología. Por otra parte, el hombre, que ocupa entre las criaturas una posición privilegiada, es el único que resume en sí mismo todos los niveles del cosmos, desde Dios hasta la materia.

Ioan P. Culianu, Eros y magia en el Renacimiento

CAPÍTULO I. CONTEXTO Y FUNDAMENTOS DEL ARTE DE LA MEMORIA BRUNIANO

Podemos señalar que el núcleo central del arte de la memoria, y quizá su parte más atractiva, radica en la *construcción* y posterior *disposición* y *significación* de las imágenes mnemotécnicas. Analizar cómo suceden esos procesos es el objetivo principal de esta tesis.⁴ Sin embargo, para comprender ese núcleo es necesario atender a un contexto más amplio del que dependen ambos puntos y sin el cual difícilmente podríamos tener una comprensión íntegra del tema. Hablar del arte de la memoria de Giordano Bruno, supone acercarnos a un tema complejo para el lector contemporáneo y que dista de tener una opinión generalizada entre los estudiosos del tema.

Paul Oskar Kristeller, por ejemplo, se refiere a la magia y al arte de la memoria como *intereses subsidiarios* en el interior de la filosofía del Nolano: “Sus escritos latinos, más numerosos, [...] incluyen varios poemas y tratados filosóficos importantes, así como varias obras que reflejan sus intereses subsidiarios: las matemáticas y la magia, el arte de la memoria y el llamado arte luliano.” (1996: 172). Aunque también aclara que en ese tiempo, comenzando apenas la década de los 60s del siglo pasado, el arte de la memoria comenzaba apenas a ser estudiado por los eruditos, y que probablemente merecería una exploración mucho mayor. Por otro lado, para Frances A. Yates (2005: 236, 267 y 396) este tema se inserta de manera coherente en lo que considera el núcleo

⁴ En este mismo tenor, Castelli señala que: “Las formas, las imágenes mentales, que para Bruno toma cuerpo en los simulacros y en las estatuas, son aspectos del lenguaje filosófico que despliega su pensamiento. No hay obra de Bruno en la que no se pongan las imágenes en el centro y en los límites del universo; un universo este que debe y puede leerse sólo a través de la *phantasia*. Las estatuas, advierte Bruno en el *Lampas, aclaran 'los secretos de la naturaleza en figura y similitudes'*, se trata de representaciones de una idea, no de meras ilustraciones.” (2011: 250-251)

fundamental de la filosofía bruniana: el intento de restaurar la antigua 'religión egipcia', en el que el uso mágico de las imágenes mnemotécnicas, a la manera de los jeroglíficos, resultaba fundamental. Tesis que constituye el núcleo de su obra *Giordano Bruno y la tradición hermética*.⁵ En otra línea, quizá igualmente controvertida, Ioan P. Culianu afirma que:

Para comprender algo de sus obras, *la posteridad* que, curiosa debido a su martirio, se interesó por ellas con cierta solicitud, se vio obligada a *suprimir unas ocho décimas partes: todos los opúsculos mnemotécnicos y mágicos*. Sin embargo, se sentía satisfecha ya de que Bruno hubiera sido defensor de Copérnico e incluso el primero en asociar la idea de lo infinito del universo con el heliocentrismo. (2007: 118. Las cursivas son mías)

Hablar de *supresión* parece suponer que dicha omisión fue realizada por una *voluntad consciente*, por parte de lo que llama 'la posteridad', en favor de otras facetas de la obra bruniana; postura que bien puede ser debatible. Por mi parte, considero que no estamos ante un tema que sea menor ni secundario en el interior de la filosofía de Bruno, aunque ciertamente sí se trata de un campo de estudio en parte olvidado, descuidado o quizá más bien incomprendido; pues no es un tema cuya comprensión nos resulte actualmente *transparente*. Lina Bolzoni, por ejemplo, resalta el hecho de que el arte de la memoria aparece al lector contemporáneo un objeto extraño, un *fósil* de un mundo desaparecido.

...nos parece verdaderamente increíble que durante siglos los hombres hayan empleado su tiempo y sus energías, hayan utilizado y enseñado técnicas para aumentar sus

⁵ A propósito de dicha interpretación Paolo Rossi señala que "En la 'visión interior' y en la 'memorización visual' que permitía pasar de la visión de los lugares y de las imágenes a las palabras, Yates se inclinaba a ver algo "misterioso", casi una 'facultad' muy presente en una época ahora irremediamente pérdida. Como a veces sucedía, Yates tal vez se inclinaba en exceso, también en este caso, por una vertiente 'ocultista' o 'jungiana'." (1989: 8)

capacidades naturales de recordar. Más extraño aun nos parece si lo vemos desde una época como la nuestra en que un problema como el de la memoria ha perdido sentido debido a que hemos confiado a determinados instrumentos tecnológicos la tarea de conservar palabras, sonidos, imágenes, en suma, conocimientos. (2006: 9)

Esta perplejidad, manifestada por Bolzoni, aparece potencializada en la visión de Ignacio Gómez de Liaño quien, en su *Reforma de la mente y memoria mágica* –preámbulo a su traducción del *De imaginum signorum et idearum compositione*–, considera sobre el arte de la memoria que:

...la modernidad –digo, el racionalismo, la imprenta, o no sé qué– la había herido de muerte y su floración, tras dos milenios se precipita en súbito desvanecimiento. De gracia, o de desgracia el golpe lo recibió en la época de Bruno, y su lenguaje, como otros de aquella época: emblemas, divisas, empresas, heráldica, etc., resulta para el hombre moderno, y muy probablemente para el ‘filósofo’, sobre todo, ininteligibles. (2007: 306)

Liaño no sólo considera que fue en época de Bruno cuando el *ars memoriae* recibe el *golpe de gracia*, sino que, más aún, “la historia de este arte [...] culmina, después de dos mil años de existencia, en Bruno, y en él muere.” (2007: 305). De igual manera en Paolo Rossi encontramos cierta reafirmación sobre la *muerte* de las técnicas mnemotécnicas tan vigentes antes en el Renacimiento, misma que iniciaría con la aparición del cálculo infinitesimal de Leibniz y que tendría como consecuencia la pérdida de interés en otros tantos autores:

Con Leibniz, y también por obra suya, *desaparecía un mundo entero*; no sólo cierto modo de entender la función de las imágenes y de los símbolos, sino también un modo de entender la tarea de la lógica y sus relaciones con la metafísica [...] En el transcurso del siglo XVIII fueron eliminados de la cultura europea los textos de Pedro de Ravenna y de Cornelio Gemma, de Alsted y de Pedro Grégorire, de Schenkelius y de Rosselli, de

Bisterfield y de Wilkins, que habían sido estudiados y comentados por Bruno, Bacon, Comenio, Descartes y Leibniz. (1989: 18. Las cursivas son mías)

De la postura de Rossi me interesa destacar no sólo la afirmación de la pérdida de vigencia de ciertas técnicas, sino también la conciencia de que aquellas suponen un contexto más amplio, lo cual resulta fundamental para los intereses de esta investigación.⁶ A propósito de lo cual un poco antes menciona lo siguiente:

Que las técnicas de la memoria artificial y la lógica combinatoria hayan desaparecido de la cultura europea no es probablemente un mal; lo malo, en cambio, es que muchos historiadores hayan creído o crean hasta la fecha poder entender polémicas, discusiones y significados de teorías, arrancándolos violentamente de un contexto histórico en el que esas técnicas, hoy ya muertas, estaban en cambio vivas y eran vitales. (1989: 15—16)

A pesar de las diferencias existentes en estas posturas, en todas ellas podemos entrever la conciencia de que el *contexto* del lector contemporáneo ha variado respecto del de aquellos autores renacentistas, al grado de encontrarnos ante el sentimiento general de que estas técnicas se hallan *muertas*. Si esto es así, bien podríamos preguntarnos ¿por qué estas no han sobrevivido como tales *fuera* de ese contexto específico que es el Renacimiento? Por supuesto, aventurar una posible respuesta supone sumergirnos en el arte de la memoria tal como es desarrollado por Giordano Bruno.

Adelantado un poco, podemos afirmar que el cambio en dicho *contexto* es visible no sólo en lo que toca a determinados elementos culturales y tecnológicos que, como la imprenta, mermarán el interés por desarrollar una memoria artificial en épocas

⁶ Aunque Rossi observa que “el *golpe mortal* que la difusión de la imprenta y la afirmación de la nueva lógica dieron a las artes de la memoria se dio ya entrado el siglo XVII. Tal vez, la difusión de la imprenta tuvo como primer efecto la expansión de las artes memorativas, y sólo después el resultado contrario.” (Ramírez, 2016: 75)

posteriores al siglo XVI, sino también en lo referente a la *imagen del mundo*. En lo que toca a este último punto, nos encontramos ante un siglo complejo, cuyos incipientes cambios repercuten inevitablemente en el pensamiento de ciertos autores, entre los que por supuesto se encuentra Bruno. Y es que, como bien señala Carlos Mínguez, “el Renacimiento constituye el periodo en el que paulatinamente se modifica y se abandona la primera imagen [la de la cosmología antigua], sin alcanzar plenamente la cosmología moderna.” (2006: 13). Aun cuando estos cambios no se hayan concretado del todo en ese último tramo del siglo XVI, parecen suficientes para poner en cuestión parte de los supuestos sobre los que se hallan fundamentados ciertos artes de la memoria.⁷ Por supuesto, para los fines de esta investigación es necesario ahondar en esta última afirmación y en los elementos propios del arte de la memoria renacentista.

1. 1 El lugar del arte de la memoria en el panorama cultural de la época

El arte de la memoria no es un tema ajeno al Renacimiento; junto con el interés general por ciertos elementos del mundo clásico propios de este periodo, hay una tradición que lo mantuvo presente en el panorama cultural hasta el momento en que Bruno escribe.⁸ En el cual eran bien conocidos aquellos textos clásicos en los que inicialmente el arte de la memoria se hallaba ligado a la retórica y la oratoria: la *Rhetorica ad Herennium* de autor desconocido –pero que era considerada aun en tiempos de Bruno como obra de

⁷ Piénsese, por mencionar un ejemplo que va más allá del *ars memoriae*, en el caso de *La ciudad del sol* de Campanella, que en su constitución física reproduce la estructura del cielo con siete círculos concéntricos “llamados de acuerdo con los siete planetas” (*Cittá*:4) Los cuales, sin embargo, nunca son mencionados de manera explícita. En una nota a pie de página, Granada comenta que “Campanella parece presuponer el cosmos finito y geocéntrico de la tradición, con la esfera de las estrellas fijas y siete planetas. En estadios posteriores del texto Campanella introdujo [...] referencias a las discusiones cosmológicas más recientes.” (*Cittá*: 7, Nota 4) Discusiones referentes al heliocentrismo y que, por supuesto, repercutirían en el intento de la *Ciudad* por reflejar el orden del cosmos.

⁸ La Edad Media conocía fragmentariamente los textos de Quintiliano. Asimismo, de Cicerón se tenía acceso únicamente al *De inventione* (López, 2006: 24) lo cual vendría a cambiar a inicios del siglo XV.

Cicerón (*De umbris*: 34) – el *De oratore* de Cicerón, redescubierto en 1421 por el obispo Gerardo Landriani (López, 2006: 24) y las *Institutiones oratoriae* de Quintiliano, redescubiertas en su versión íntegra en septiembre de 1416 por Poggio Bracciolione (López, 2006: 23), y que entre 1470 y 1600 gozaron de gran popularidad al grado de contar con alrededor de un centenar de ediciones. (Soriano, 2012: 919)

En estos textos, la memoria aparece como una de las cinco partes de la oratoria: Invención, disposición, elocución, memoria y pronunciación (*De or.*, LI, XXXI, 142; *Rhetorica ad Herennium*, LI, II, 3; *Institutiones oratoriae* LIII, III, 1). Además de ello, en el *De oratore* de Cicerón, se cuenta la anécdota de Simónides quien pudo identificar los cadáveres, irreconocibles luego del derrumbe de la casa donde se llevaba a cabo un banquete en honor a Escopas, gracias a que recordaba en qué lugar se hallaba reclinado cada uno de los comensales (LII, LXXXVI, 351-354); historia que es reproducida, con ligeras variaciones por Quintiliano. (*Inst.* LXI, II, 11-13, T-IV: 187-189)

A partir de ello, Cicerón identifica los elementos fundamentales del *ars*: los *lugares*, las *imágenes* y la *disposición* en que estos se colocan y posteriormente se recorren; es decir, el orden. De este modo, 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: 134-135. Las cursivas son mías)

Podemos entender los lugares como receptáculos o *nichos* que contendrán a las *imágenes*; las cuales son formas, marcas o simulacros de las cosas que debemos recordar: para el tema de la navegación, se sugiere utilizar un ancla; para el del ejército,

un escudo, etc. Son estas las que dan sentido al conjunto *lugar—imagen*, pues un lugar vacío no nos diría ni recordaría nada mucho más allá de sus dimensiones y características propias.

Este conjunto primario compuesto por *lugar—imagen* es susceptible, a su vez, de ser colocado en una estructura y/o en un orden determinado, que muchas veces responde a elementos arquitectónicos como bien puede ser una casa, una iglesia, un palacio, un teatro, etc., del cual dependerá la manera de recorrerlos y que, a su vez, garantizará que recordemos lo que queremos, de manera adecuada. Además, tanto los lugares como esta estructura mayor se pueden reutilizar —para así colocar dentro de ellos nuevas imágenes que nos permitan recordar nuevas cosas—, y estos bien pueden ser reales o imaginarios; es decir, externos o internos.⁹ Finalmente, si queremos que estas imágenes se graben en la memoria, es necesario que sean lo suficientemente *punzantes*, además de poderse diferenciar unas de otras, sobre todo aquellas que están adyacentes. El mismo Bruno, en *De imaginum signorum et idearum compositione*, refiere a algunas de las reglas clásicas del arte de la memoria, sobre todo en lo que toca a la *variación* de las imágenes para evitar que se confundan entre sí y dificulten la labor de la memoria:

Huye, precavido, de muchas imágenes dotadas de figura consímil, y sean variadas las disposiciones, rostros y ademanes de imágenes variadas. Y si más adelante vuelve a aparecer la misma figura, no llegue con números idénticos y un mismo color; varíe a esta la estructura del lugar, la situación de lo que está junto, asistiendo a lo vario según plural condición. (I, I, XI: 366)

⁹ Como ejemplo del uso de lugares *reales*, Ramírez Vidal menciona el caso de Alberto Magno, para quien “la iglesia sirve como lugar real donde la persona debe colocar mentalmente las imágenes; para el fraile dominico es un lugar donde la persona debe encontrarse físicamente para practicar la memorización.” (2016: 197)

Se sugiere, además, en los textos clásicos (*Rhetorica ad Herennium* LIII, XXII, 36-37: 89; *De oratore*, LII, LXXXVI, 358: 137; *Institutiones oratoriae*, LXI, II, 22, T-IV: 191), dotarlas de belleza excepcional o torpeza única; incluso elaborarlas particularmente deformadas, horrendas, desmembradas o ensangrentadas para que puedan grabarse con mayor facilidad en la memoria. En este sentido, el hecho de que una imagen sea *punzante*, que se grave con suficiente profundidad en nuestra memoria, implica que no nos sea indiferente, que nos diga algo, que sea significativa.

En su paso por la Edad Media, el arte de la memoria quedaría ligado a cuestiones más bien religiosas, en particular con una de las virtudes cardinales: la *prudencia*, una de cuyas partes es la memoria. Esta haría ahora las veces de *recordatorio de las virtudes* (Liaño, 2007: 306). Tanto Alberto Magno como Tomás de Aquino dedicaron tratados al tema, sobre todo en forma de comentarios al *De memoria et reminiscencia* de Aristóteles, lo cual constituye una suerte de *aportación medieval* al tema, aun cuando el texto aristotélico es anterior a las fuentes clásicas.

En sentido estricto no podemos considerar este texto como un tratado de arte de la memoria. Sin embargo, hay que destacar, por un lado, el tratamiento que da a las imágenes (*Memoria et reminiscencia*, 449b, 31), mismo que ya había expresado en *De anima* (III, 7, 431a 14-16), en donde se afirma que el alma jamás entiende sin el concurso de una imagen. Y, por otro lado, las recomendaciones en torno al orden; gracias a las cuales, la *reminiscencia* –que supone un procedimiento meditado y consciente– puede ir fácilmente de un punto a otro –del *color blanco* al *invierno*, por ejemplo– atendiendo al orden en que ellas se colocan. (*Memoria et reminiscencia*, 451b 2-452a 5; 452a 13-30)

Más allá de las influencias aristotélicas en estos tratados, sobre los que comentaremos algunos puntos un poco más adelante, los frailes dominicos utilizaban ciertos elementos de la memoria artificial para generar ejemplos que pudieran grabarse fácilmente en las almas y memorias de sus oyentes, tal como se recomendaba en los textos clásicos, sobre todo a partir del uso de imágenes *punzantes* (Yates, 2005: 107-

108). La memoria, con sus imágenes significativas, buscaba entonces llegar a un fin bien definido, pues “la impresión en la memoria de imágenes de virtudes y vicios, hechos vívidos y percusivos según las reglas clásicas, en calidad de ‘notas memoriales’, nos ayudarán a llegar al cielo y evitar el infierno.” (Yates, 2005: 81).¹⁰ Con todo, como bien señala Yates, deberíamos tener ciertas reservas al considerar estos escritos como *desarrollos medievales* del arte de la memoria. Pues, como anota en el mismo texto:

La memoria artificial se ha desplazado de la retórica a la ética. Es bajo el epígrafe de la ‘Prudencia’ donde Alberto Magno trata sobre la memoria; y esto es por sí mismo, con seguridad, una indicación de que *la memoria artificial medieval no es precisamente aquello que nosotros llamaríamos ‘mnemotecnica’*, a la que, por útil que a veces pueda ser, vacilaríamos en clasificar como una de las partes de las virtudes cardinales.” (2005: 77. Las cursivas son mías)

A este propósito, Ramírez Vidal señala que el sistema de las cuatro virtudes cardinales en Alberto Magno (*prudencia o razonamiento práctico, fortaleza, templanza y justicia*), proviene del tratado de Cicerón, *De inventione* (II, 160-165), aunque dicha definición y clasificación se remontan a Aristóteles y la *Ética Nicomaquea* (1139b 15-17) “Para el filósofo griego las virtudes del alma para alcanzar la verdad eran cinco: arte (*techné*), ciencia (*epistémé*), prudencia (*phronésis*), sabiduría (*sophia*) e inteligencia (*noús*).” (2016: 123). De este modo, añade, “la memoria prudencial y la memoria retórica tienen

¹⁰ Esta finalidad *evangélica* estaba presente ya en la propuesta de Gregorio Magno luego del conflicto iconoclasta del siglo VIII. A este respecto Gombrich presenta la postura de Gregorio Magno: “Si Dios ha sido tan misericordioso que se ha mostrado a los ojos de los mortales en la naturaleza humana de Cristo [...] ¿por qué no va a estar dispuesto también a manifestarse por medio de imágenes visibles? Nosotros no adoramos esas imágenes por sí mismas, a la manera de los paganos, sino que a través de ellas adoramos a Dios y a los santos” (2016: 135). A lo que añade: “...las pinturas que adornaban las iglesias no podían ya ser miradas como simples ilustraciones al servicio de quienes no sabían leer. Se contemplaban como reflejos misteriosos del mundo sobrenatural.” (135). Lo cual, por supuesto, cobrará fuerza luego del Concilio de Trento, y se verá reflejada en la labor de evangelización de los nativos del continente americano, en ese mismo siglo XVI. Un ejemplo de este propósito en la imagen ‘*Las postrimerías del hombre*’, en el que se presentan, la muerte, el cielo, el purgatorio y el infierno. Ver *Anexo. Imagen 1*.

elementos comunes, pues el conocimiento de los hechos pasados permite tomar las decisiones correctas del propio actuar. Pero se trata siempre de la memoria natural, no de la artificial.” (2016: 124, Nt. 50). Así, en Alberto Magno, como ya antes en Cicerón tenemos que la *prudentia* es un arte que se desarrolla con una práctica intensa, y está constituida por la *memoria*, la *intelligentia* y la *providentia* o previsión. La primera se refiere al pasado, la *segunda* al presente y la *tercera* al futuro. “La memoria no es sólo conocimiento de cosas pasadas sino también base de conocimiento de acciones futuras; esto es, se emplea para recordar las cosas pasadas con vistas a una conducta prudente en el presente.” (2016: 126)

A propósito de esta variación en torno a la memoria, resulta significativo que en la *Iconología* (1593) de Cesare Ripa se recoja esta asociación medieval de la memoria con dicha virtud. En la segunda representación que se hace de ella, aparece como una mujer con dos rostros, vestida de negro, que sostiene con la mano izquierda una pluma y con la derecha un libro. Resulta particularmente interesante la explicación que Ripa da a esta imagen, en la que leemos:

Es la memoria un don particular que por naturaleza se tiene, siendo de la mayor importancia y consideración, pues gracias a ella puede abarcarse y recordarse la totalidad de lo pasado; con lo cual, en virtud de dicho conocimiento, nos podemos regular con la *prudencia*, *previniendo y calculando por lo ya sucedido las cosas por venir*, por cuya causa además se le pintan dos caras. (*Iconología*, Vol. II: 66-67. Las cursivas son mías)

Es igualmente en estos tratamientos medievales, donde la memoria se asocia de alguna manera, además de con la prudencia, con la teoría de los cuatro humores. En su comentario al *De memoria et reminiscencia* Alberto Magno hace alusión a la relación existente entre el temperamento melancólico y la memoria. Según la teoría de los humores se entendía que “la melancolía, seca y fría, producía buenas memorias, ya que

el melancólico recibía más firmemente las impresiones de las imágenes y las retenía por más tiempo que las personas de los otros temperamentos.” (Yates, 2005: 89). Más adelante añade: “Así pues, el temperamento de la reminiscencia no es la melancolía ordinaria y fría, que confiere buena memoria, sino la melancolía seca y caliente, la intelectual, la melancolía inspirada.” (90)

No está de más hacer una breve acotación en torno a dicha teoría, surgida en el siglo IV a. C., si no como obra de Hipócrates, al menos de su discípulo Polibio. Misma que se haya presente en el panorama del Renacimiento y que encontramos de manera explícita al inicio del *De umbris*. En términos generales, se considera que en el cuerpo humano existen cuatro humores: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra; los cuales determinan su naturaleza. Por un lado, la salud resulta del correcto equilibrio entre ellos mientras que la enfermedad representa un desequilibrio. Lo cual tendrá múltiples implicaciones en el ámbito de la medicina de la época. Por el otro, de individuo a individuo habrá un predominio de alguno de estos humores lo que determinará de una u otra manera su *temperamento* o *complexión*.

A cada uno de dichos humores estaba asociado uno de ellos: a la sangre, el sanguíneo; a la flema, el flemático, a la bilis amarilla, el colérico y a la bilis negra el melancólico. Más aún, cada uno de estos *humores—temperamentos* estaban asociados con cada uno de los cuatro elementos e incluso con las estaciones del año y las etapas de la vida. Con los que además compartían ciertas características. Tal como podemos ver en este pasaje del *De mundi constitutione* citado por Klibansky, Panofsky y Saxl en *Saturno y la melancolía*:

Hay, en efecto, cuatro humores en el hombre, que imitan a los diversos elementos; aumentan en diversas estaciones, reinan en diversas edades. *La sangre imita al aire*, aumenta en *primavera*, reina en la *infancia*. *La bilis (amarilla) imita al fuego*, aumenta en *verano*, reina en la *adolescencia*. *La melancolía imita la tierra*, aumenta en *otoño*, reina

en la *madurez*. La *flema* imita al *agua*, aumenta en *invierno*, reina en la *senectud*. Cuando no se apartan ni por más ni por menos de su justa medida, entonces el hombre está en todo su vigor. (Anónimo, *De mundi constitutione*, en Klibansky, 2016: 29)

De la misma manera que los cuatro elementos, ya desde la antigüedad, tienen una cualidad específica, así lo tendrán igualmente los humores—temperamentos. Filistión, cabeza de la escuela siciliana de medicina fundada por Empédocles, añadió la idea de que cada uno de los elementos poseía una cierta cualidad: al fuego corresponde el calor, al aire el frío, al agua lo húmedo, a la tierra lo seco. Más aún, estas cualidades primarias podían formar combinaciones duales: caliente—húmedo, caliente—seco, frío—seco, y frío—húmedo (Klibansky, 2016: 33). De modo que tanto en los elementos como los humores y su respectivo temperamento tendrán cierta cualidad dual. Para resumir todas estas asociaciones tenemos la siguiente tabla de correspondencias:

<i>Humor</i>	<i>Temperamento</i>	<i>Elemento</i>	<i>Cualidades</i>	<i>Estación</i>	<i>Edad</i>
Sangre	Sanguíneo	Aire	Caliente y húmeda	Primavera	Infancia
Bilis amarilla	Colérico	Fuego	Caliente y seco	Verano	Juventud
Bilis negra	Melancólico	Tierra	Fría y seca	Otoño	Madurez
Flema	Flemático	Agua	Fría y húmeda	Invierno	Vejez

Como señalé anteriormente, la presencia de estos humores determinaría la naturaleza del ser humano, en el nivel fisiológico y de temperamento, pero también en relación con su memoria.¹¹ Como de hecho pudimos observar en las alusiones medievales a la memoria que hemos citado en párrafos anteriores. El melancólico no solo estaba

¹¹ En relación con esto, Ramírez Vidal anota que, para Alberto Magno, hay tres tipos de *memoria natural*: “una es aquella que conserva las propiedades sensibles; otra es la que conserva las especies inteligibles; la tercera es la que conserva la semejanza de lo verdadero y lo bueno. Según Santo Tomás, hay dos: una se encuentra en la parte intelectual; la otra en la sensitiva. Esta última se encuentra alojada en la parte posterior del cerebro. *Como es un lugar húmedo no conserva las especies; se ha recurrido a la medicina para corregirla.*” (2016: 229. Las cursivas son mías)

predispuesto, según ligeras variaciones de su temperamento, a la locura o a la genialidad –como ya había señalada Aristóteles en su famoso *Problema XXX* (954a 35-38)–, sino que incluso presentaba condiciones apropiadas para tener una memoria particularmente receptiva, sobre todo en lo que toca a las imágenes visuales.

El que el melancólico estuviera más expuesto que otros hombres a recordar [...] se debía al hecho mismo de que ese conato de la memoria había producido en él imágenes mentales (*phantasmata*) que afectaban con más fuerza a su mente y eran más apremiantes que en otras personas; y esa memoria agitada y llena de cosas, una vez puesta en acción, seguía un curso automático tan imposible de detener como la flecha disparada. (Klibansky, 2016: 59)

Klibansky señala además que durante toda la Edad Media y el Renacimiento esta doctrina y relaciones permanecieron prácticamente invariados y más aún que este sistema estaba llamado a dominar todo el curso de la fisiología y la psicología casi hasta el día de hoy. (2016: 30, 35)

De esta pequeña digresión tendríamos que si la memoria del melancólico proviene de esa combinación frío—seco, es natural que mientras estas condiciones se mantengan la memoria será vivaz, mientras que al alterarse una u otra cualidad, la memoria perderá su fuerza. Llama la atención el hecho de que estas consideraciones se hallan presentes incluso en el *Dialogo introductorio* al *De umbris*, donde Logífero menciona las recomendaciones para mantener una buena memoria, entre las que se incluyen evitar los alimentos fríos y húmedos, los cuales evidentemente alterarían las condiciones propicias para una buena memoria: pescados, sesos y médulas; así como los picantes y los que producen vapor: puerros, rábanos, ajos y cebollas, crudos. (*De umbris*: 33)

A propósito de la aparente continuidad existente entre estas consideraciones recogidas por Tomas, Alberto y presentes aún en Bruno y en autores posteriores, Yates

señala que “Es [...] probable que Alberto y Tomás no inventasen lo que llamo ‘transformación medieval del arte clásico de la memoria’, sino que ya existiese mucho antes de que ellos la adoptasen con celo y cuidado renovados.” (2005: 99). Que estaría, al menos en parte, basado en lo que hemos anotado acerca de la doctrina de los cuatro humores.

Regresando un poco al arte de la memoria en el Medioevo, Culianu señala que no hay duda de que este fue utilizado en los claustros durante este periodo, sobre todo para facilitar la enseñanza de nociones abstractas, pero también “como un elemento muy importante de la disciplina interior del monje. En el siglo XIV, dos tratados escritos en italiano vulgar tratan el tema, e incluso Petrarca no ignora sus reglas.” (2007: 64). Tampoco hay que perder de vista el hecho de que los mencionados autores hayan pertenecido a la orden de los dominicos, quienes hicieron de este arte una de sus disciplinas favoritas; interés que contribuyó en la inclinación del Nolano, también dominico, a quien ya se le conocía como experto del arte de la memoria aun antes de abandonar la orden.

Si bien el arte de la memoria en la Edad Media estuvo asociado con la religión y la prudencia eso no quiere decir que en su *trayecto* hacia el Renacimiento haya perdido su original función utilitaria. Por el contrario, las encontramos conviviendo en diferentes facetas. De acuerdo con Culianu, este último periodo conoce dos artes de la memoria: uno, estrictamente utilitario y que acabará teniendo un carácter más bien lúdico, y otro que “tiene como finalidad [...] la constitución de un mundo de fantasmas que se supone puede expresar, por aproximación, las realidades de orden inteligible que nuestro mundo sólo refleja como copia lejana e imperfecta.” (2007: 66)

Entre los tratados que corresponden a los del primer tipo tenemos, por ejemplo, la *Oratoriae artis epitome* (1482) de Jacobo Publicio; el *Phoenix seu artificiosa memoria de Pedro de Ravenna* publicado por primera vez en Venecia (1491), el cual gozó de un

gran prestigio y difusión durante los siglos XVI y XVII (Rossi, 1989: 44). De hecho, al momento de la publicación del *De umbris idearum* era el tratado mnemotécnico más difundido. Este libro se hizo célebre, y fue traducido y publicado en varias lenguas. Su éxito tal vez se debió a que fue concebido para el gran público, y no se limitó al ámbito religioso, como había sucedido con otras grandes obras del siglo XIII, como las de Tomás de Aquino. De hecho, aconsejaba emplear imágenes de mujeres bellísimas para excitar la memoria. (Ramírez, 2016: 99, 162). Incluso el propio Bruno la consideraba como el tratado más útil e interesante (Ferrucci, 2011: 17)

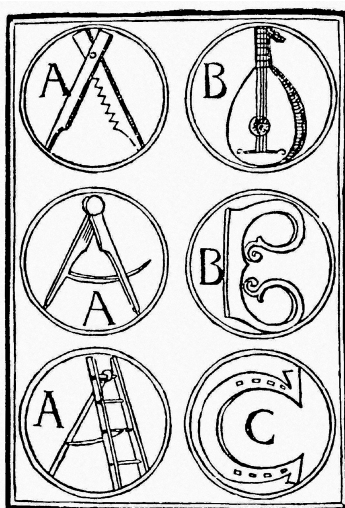
En el contexto de la Nueva España tenemos la *Rhetorica Christiana* (1579) de Diego de Valadés quien era unos 15 años mayor que Bruno, aunque esta fue escrita durante estancias de su autor en las ciudades italianas de Roma y Perusa (Ramírez, 2016: 46). Texto este que además está basado en buena medida en el *Congestiorum memoriae* (1533) de Romberch, así como en el *Dialogo del modo di accrescere la memoria* (1562) de Ludovico Dolce (Ramírez, 2016: 18), aunque con elementos iconográficos propios del nuevo mundo. Y que tendría como propósito específico la evangelización, tal como señala el propio Ramírez:

...podemos observar que en el trabajo de Valadés subyace la idea de que la principal aportación de la Iglesia católica (gracias a la orden de los franciscanos) en la evangelización de los indígenas de la Nueva España había sido *la utilización de una mnemotecnia basada, al igual que la clásica, en lugares e imágenes*. Pero la situación particular del trabajo pastoral obligó a los religiosos a agregar ingredientes novedosos al arte de la memoria empleada en el nuevo mundo. (2016: 20-21. Las cursivas son mías)

Sobre la *Rhetorica* de Valadés hay que anotar que en ella se define la memoria como “la firme percepción en la mente de cosas y de palabras y de la *disposición ordenada* de estas.” (Ramírez, 2016: 229. Las cursivas son mías). Además, se intenta demostrar que

el orador cristiano debe emplear la retórica; de modo que su propuesta, en relación con la memoria, tiene que ver más bien con en el cómo se podrían memorizar, interpretar y utilizar las Sagradas Escrituras en el trabajo pastoral. Para ello destaca la sección titulada *El Tabernáculo de Dios*, “que es un ejemplo que recuerda al de Camillo, [pero que] no aspira al saber universal; sólo a la memorización íntegra de las Escrituras Sagradas.” (2016: 71). Si bien tenemos elementos indígenas en el texto de Valadés, esto no implica que el autor haya tenido una posición indigenista. Ramírez Vidal señala que su finalidad no es defender a los indígenas, sino los éxitos de la actividad evangelizadora en el Nuevo Mundo. En todo caso las imágenes utilizadas en dicho texto “no parecen destinadas a los indígenas, sino a los europeos.” (2016: 64-65)

En lo que concierne al texto de Romberch, en él encontramos la propuesta de unos alfabetos de la memoria, que Culianu (2007:66) considera como una *degeneración* de este primer tipo de arte más bien utilitario. Existen, en estos tratados, imágenes de cosas e imágenes de letras. Estas últimas pueden representarse de dos maneras: mediante la forma o mediante el sonido. En el primer caso tendríamos una escalera abierta para la letra A, una herradura para la letra C, una cruz o un martillo para la letra T, etc. Como podemos ver en el siguiente grabado del *Congestiorum*.



Alfabeto mnemotécnico (Taylor, 1987: 32)

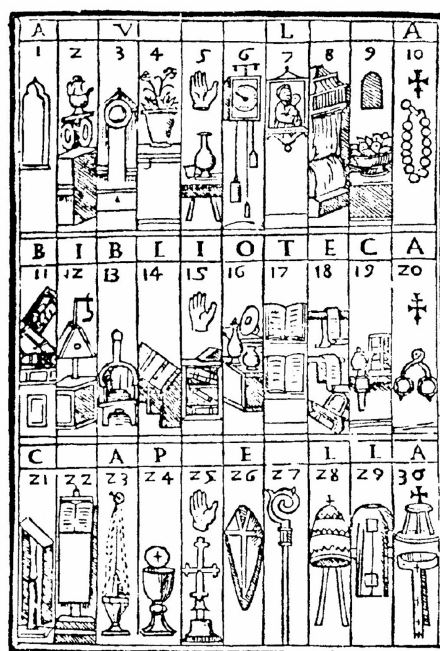
De hecho, estos alfabetos visuales eran muy comunes en la cultura medieval y renacentista. Ya desde el siglo XIII, se habían elaborado en Europa estos instrumentos mnemotécnicos con imágenes de aves y animales cuyo primer sonido representa una letra. (Ramírez, 2016: 256) En el *Congestiorum* Romberch propone sustituir cada letra por el nombre de un pájaro cuya inicial le corresponda.

La imagen del ganso representa la letra "A", pues en latín se llama *anser*; la de un búho (en latín *bubo*) representa la "B"; la de una paloma o *columba*, en latín, corresponde a la "C"; la "L" se representaba mediante la liebre (latín *lepus*); la "M", mediante el mirlo (*merula*); la "P" mediante la urraca, en latín *pica*; a la "T" correspondía el *turdus* o *turtus* (tórtola); y así sucesivamente. (2016: 256-257)

En una variante similar, el dominico florentino Cosmas Rossellius en su *Thesaurus artificiosae memoriae* (1579), sustituye los pájaros por animales, de manera que para memorizar la palabra latina *aer*, aire, debemos visualizar un asno, un elefante y un rinoceronte. Encontramos otro ejemplo de ello en Giovanni Battista Della Porta, quien en su *ars Reminiscendi* (1602) representaba cosas que indicaban no una letra sino una o varias sílabas. Por ejemplo, *Dove* se representaba con una letra D y dos huevos (*ove* en italiano). Incluso en el *Phoenix* de Ravenna, teníamos que la letra A puede representarse con la imagen de una mujer llamada Antonia, por ejemplo. Ramírez (2016: 259) señala que no es muy clara la utilidad de estos mecanismos, que a veces parecen dificultar la memorización más que ayudarla. Pero también señala que bien podía tratarse más de un ejercicio de la inteligencia que un instrumento práctico. Pues, como en muchos de los tratados de la memoria de la época, se invita a los demás a elaborar sus propios alfabetos visuales.¹²

¹² Ramírez refiere que Valadés, en su *Rhetorica*, documenta "otro método, 'más dificultoso, aunque curioso', [que] consistía en recordar las palabras en latín dibujando en el papel imágenes de palabras en náhuatl que tenían cierta semejanza en el sonido con las latinas. Para *pater noster* empleaban las figuras

Aunque quizá una de las funciones de las imágenes derivadas de estos alfabetos era de la ‘notar’ o bien lo que se quería recordar, o bien los lugares, con el fin de ordenarlos. Ya en la *Rhetorica ad Herennium*, se recomienda poner una marca cada cinco lugares, con una mano abierta para los lugares múltiplos de 5 —en alusión a los cinco dedos de esta— y con personaje llamado Décimo, para los lugares múltiplos de 10 (LIII, XIX, 31: 85). Aunque más que imágenes provenientes de los alfabetos, aquí encontramos en general, una mano y una cruz respectivamente, tal como podemos ver en el siguiente grabado del *Congestiorum* de Romberch. (Taylor, 1987: 32)



Ordenación de tres series de imágenes en el *Congestiorum* de Romberch (Taylor, 1987: 32)

Esta imagen, representada en el texto de Romberch, pero también en el del Dolce, es una adaptación del modelo sugerido por Ravenna que ordena los *Lugares en orden ascendente*. En una representación arquitectónica tendríamos lugares *grandes, mayores*

de una bandera (*pantli*) y de una tuna (*nochtli*), y así seguían procediendo con el resto. Se trata de la escritura fonética, cuya función no era memorizar cosas, sino aprender la pronunciación de las palabras latinas. Se trataba de un método de pronunciación del latín, tal vez aplicado a los alumnos del colegio.” (2016: 180—181)

y *máximos*. Los grandes serían las “paredes, ventanas, columnas, etcétera; los mayores, bóvedas, dormitorios, chimeneas, entre otros, y los máximos son ciudades, caseríos, monasterios, conventos, etcétera.” (Ramírez, 2016: 197-198). En dicha lamina podemos ver tres franjas cada una con diez casillas y con las denominaciones: *aula, biblioteca y capella*.

Se trata de lugares mayores. A estas tres franjas deberían seguir otras siete franjas semejantes del edificio mnemotécnico, siempre en orden alfabético (dormitorio, etcétera), hasta llegar a un número de diez. Las casillas de cada franja contienen figuras de diez lugares menores. Ello significa que cada lugar mayor (franja) contiene diez lugares específicos (casillas). La primera franja corresponde al lugar mayor, denominado aula, que es una sala o atrio de una casa. En la sala se encuentran diez lugares menores: una ventana, un florero, una mesa de centro, un reloj y otros artículos. Lo mismo sucede con los dos lugares mayores restantes: la biblioteca se divide en diez lugares menores, y la capilla en otros diez. En total, 30 lugares menores. Podemos observar que arriba de esos lugares menores se encuentran los números del uno al 30. Debajo de los números 5, 15 y 25 aparece *una mano*, y debajo de 10, 20 Y 30, tres tipos de *cruces*. (2016: 214. Las cursivas son mías)

Es interesante notar que en *De imaginum*, Bruno hace alusión no sólo a estos métodos ascendentes de lugares (I, II, V: 382-383), sino también, sin demeritar su uso, a este tipo de alfabetos que “con la esfera designaban la letra O, con la escala o el compás la A, con la columna la I, con el colgado entre dos horcas o bien con el trípode significaban la M...” (I, I, X: 363) Si bien en estos alfabetos existen reglas de asociación que son básicas en el arte de la memoria, y pueden constituir un buen ejemplo de uso práctico, Culianu los considera como degeneraciones del arte de la memoria que “no deben confundirse con los verdaderos procedimientos, ni con las realizaciones sorprendentes de este arte.” (2007: 65-66). Pues consistirían en elementos utilitarios y básicos en el interior del *ars*, que por sí mismos no podrían llevar a los fines buscados por las artes más *serias*.

Entre los exponentes del segundo tipo de arte, podemos mencionar al veneciano Giulio Camillo, quien en *La idea del teatro* (1550) presenta un sistema mnemotécnico basado en un anfiteatro vitruviano compuesto por siete columnas representadas por la serie planetaria vigente en la época. De izquierda a derecha tenemos: Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter y Saturno. Las cuales estaban atravesadas a su vez por siete grados ascendentes, dando como resultado un total de 49 casillas o *lugares*. Dicha estructura pretendía ser una *imago mundi* en la que, a partir de las *imágenes* elaboradas con *cosas del mundo elemental* y colocadas en las diferentes casillas, el espectador —colocado en el centro del escenario— podría visualizar la totalidad del *mundo celeste*, lo cual a su vez le llevaría a estar más cerca del *mundo supraceleste*. Lo cual en todo momento supone, por supuesto, un universo geocéntrico.

Conrado Bologna, en *El teatro de la mente* (2017: 10), describe el proyecto de Camillo como una *máquina mental* que contiene las ideas universales y radicales, y las almacena en un *teatro interior*. Pero además se refiere a él como una enciclopedia de todo el conocimiento, o una biblioteca inmensa, un anfiteatro, una galería y un libro ilustrado. El cual podría incluso generar nuevos textos y conocimientos basados en una serie de relaciones ordenadas y visibles entre dichas ideas, imágenes y palabras. Esta *máquina* se halla basada, en el nivel físico por supuesto, en el anfiteatro de Vitruvio, del cual incluso llegó a construir un pequeño modelo de madera. La idea central y obsesiva de Camillo, añade Bologna, consiste en el diseño de:

...una *enciclopedia total*, capaz de *transformar y transformarse* en el propio hecho de su activación: un teatro compacto y muy articulado, que contenga *todo lo cognoscible* y lo distribuya en categorías lógico—retóricas, permitiendo la infinita permutación de los elementos de una categoría a otra, con la ayuda de un código mnemotécnico muy refinado, basado en las premisas de un edificio metafísico sólido. (2017: 156-157. Las cursivas son mías)

El mismo Bologna hace referencia a la relación del *Teatro* de Camillo con el proyecto de los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola. En principio, a la manera del *Teatro*, los *Ejercicios* se organizan en torno al número siete, resultante de la influencia del *Ejercitatorio de la vida espiritual* de García de Cisneros, que Ignacio conocía y en el que se enuncia una teoría de la meditación distribuida a lo largo de la semana. Por su parte, Ignacio en sus ejercicios:

...traza la famosa imagen, que tan bien puede visualizarse, de las 7 G (para los 7 «giorni», días) y además insiste en la necesidad de meditar 7 horas al día. [...] durante las 7 horas, al menos al principio, Ignacio hacía mucha oración vocal, no entendiendo casi nada ni menos gustando las cosas interiores, pareciéndole andar como un ángel, contento, y quieto, sin experiencia de consolación alguna o desolación interna. (2017: 74)

A decir de Bologna, Ignacio de Loyola habría tenido una influencia directa de Camillo (2017: 75). Sin embargo, a diferencia del modelo de aquél, el de Loyola carecería de imágenes *pintadas*, pues aquellas que se usan deben ser espirituales; es decir, internas. A propósito de esta relación, y en un tono más bien opuesto, Culianu, señala que, en efecto, los ejercicios de Loyola sacaron partida de la manipulación de los *fantasmas* propias del Renacimiento, pero con la particularidad de que esta vez se oponían activamente a la herencia del Renacimiento. “En Loyola, *la cultura de lo fantástico vuelve sus armas contra ella misma*. Al cabo de algunos decenios, este proceso de autodestrucción se habrá realizado casi por completo.” (2007: 254)

Mención especial en esta breve recapitulación merece Ramón Llull, cuya *ars* no constituye propiamente un sistema mnemotécnico basado en *loci e imagines*,¹³ sino más bien un sistema combinatorio que funciona a partir de: 1) Una serie de nueve principios,

¹³ 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. Gracias a la práctica de dichas potencias, el hombre sería llevado hasta el amor y el conocimiento de Dios; pues, para Llull, el fin del hombre es memorar, entender y amar a Dios. (*Libro de los correlativos*, VII: 82).

correspondientes a los atributos divinos, representados por letras de la B a la K, al menos en lo que toca al *Ars Brevis*;¹⁴ y 2) Las *figuras*, algunas de las cuales tienen la forma de círculos concéntricos móviles, lo que permite generar infinidad de combinaciones.¹⁵ En términos muy generales, a partir de estos dos elementos estaríamos en condiciones –al menos en principio– de generar la totalidad de enunciados posibles sobre la realidad, que además para Lull constituirían una especie de ‘reflejo lingüístico’ del mundo. Como puede verse, ambos sistemas que tienen su repercusión en Bruno buscan una comprensión del mundo nada mundana.

En esta breve contextualización no podemos dejar de mencionar a Petrus Ramus quien desacreditó el arte de la memoria, desplazándola —en la línea de Quintiliano— por la ‘dialéctica’, es decir, por el análisis y la composición, y por sus ‘epitomes’. Para Ramus, la memoria artificial, basada en lugares e imágenes estaba de más, pues todo debía resolverse dentro de los márgenes del análisis del texto. Y no es que, como señala Yates, Ramus no estuviera interesado en memorizar; lo estaba, pero a partir de un método nuevo según el cual la materia en cuestión debía ser dispuesta en un ‘orden dialéctico’, y una vez recibido “se la memorizaba siguiendo este orden a partir de la exposición esquemática...” (2005: 258)

Por supuesto Bruno no es ajeno a toda esta trayectoria y contexto en torno al arte de la memoria. Por ejemplo, Liaño llama la atención sobre el hecho de que el título de del *De imaginum, signorum et idearum compositione ad omnia inventionum, dispositionum et memoriae genera* (*Sobre la composición de imágenes, signos e ideas para todos los géneros de invenciones, disposiciones y memoria*) hace referencia no solo a la

¹⁴ En tratados anteriores, como el *Ars generalis última* (1305-1308), encontramos un total de 16 atributos divinos, representados por igual número de letras.

¹⁵ Ramírez Vidal (2016: 281, 321) señala que durante la Edad Media el uso de círculos concéntricos era frecuente para representar no solo las estaciones, los meses o los días del año, sino también como instrumentos mnemotécnicos esotéricos, cabalísticos y mágicos. Y eran usados también para para la exposición de conceptos filosóficos, a la manera de Lull.

memoria, sino también a los términos *invención* y *disposición*, partes de la antigua retórica. (Liaño, en *De imaginum*: 334, Nt. 3). Yates (2005: 221) señala que Bruno, educado en el convento dominico de Nápoles, tuvo una intensa formación en torno al arte de la memoria que incluía los tratados de Romberch y Rossellius. Conocía incluso la postura de Ramus, y a decir de Farinella (2002: 596), *De umbris idearum* es un intento de relanzar el uso de las imágenes de la memoria a pesar de la amplia aceptación europea del método *ramista* de la memoria.

Una vez hecho este breve recorrido, ya con un cierto contexto de fondo, podemos preguntarnos: Si en el momento específico del Renacimiento en el que Bruno escribe sobre el arte de la memoria existía toda esta variedad de textos, no sólo artes de la memoria utilitarios, sino incluso aquellos que buscaban una comprensión de cuestiones más elevadas, ¿cuál es la relevancia de la postura bruniana respecto de artes de la memoria previos?, ¿qué aportaciones tiene sobre un texto que él mismo consideraba tan excepcional como el *Phoenix* de Ravenna, por ejemplo?

Adelantando una primera respuesta podemos apelar al dinamismo del método de Bruno, pues a diferencia de los *ars* previos, como señala Farinella (2002: 599) el de Bruno libera a las imágenes de su estatismo, gracias a la introducción de las ruedas lulianas que dotarían de movilidad las imágenes mnemotécnicas. Sin embargo, si bien el uso del *ars combinatoria* resulta novedoso respecto de las artes de la memoria previas, en realidad no parece ser sino una variante o una mezcla de los preceptos clásicos sumados a los sistemas de Llull y Camillo.¹⁶ ¿Esa diferencia radicaría

¹⁶ Ya en Camillo encontramos que una misma imagen puede estar presente en diferentes *loci*, con la inminente variación de significado, dependiendo del planeta y del grado al que pertenezca, e incluso de los atributos con los que se presente. Por ejemplo, en la casilla correspondiente a Marte en el grado del Antro (*L'idea*: 111-114) hay 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 (178) simboliza la naturaleza fuerte, vigorosa y veraz. Y en la casilla de Marte en los Talaes (189), dar 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. (182) Lo cual, junto con la idea de

únicamente en la reunión de elementos hasta entonces dispersos y desconectados en una materia como esta? Podemos decir que esto es así solamente en parte; pues en realidad la verdadera diferencia y aportación tiene que ver, me parece, más bien con la estructura del cosmos que supone el arte de la memoria de Bruno. Y no solo con ello, sino con la insistencia que tiene en torno al *ars* a pesar del cambio en esa estructura de fondo. Pues como señala Ramírez Vidal:

Pueden subrayarse dos características predominantes en el arte de la memoria renacentista. Por una parte, el empleo del cosmos ptolemaico para la representación de los lugares y, por otra, la consideración del universo como una imagen de las ideas divinas, y del ser humano individual como imagen del universo. Así, la memoria puede reorganizarse en los lugares del universo, de manera que el aprendizaje consiste simplemente en retomar las cosas ya existentes. Ese universo mnemónico es una ingeniosa transposición del mundo de las ideas de Platón. (2016: 97)

En el caso de Bruno, como hemos adelantado, encontramos un choque con dicha visión del mundo, pero a la vez una defensa del funcionamiento del *ars*. En él encontramos no solo preceptos en torno a su funcionamiento, sino incluso la idea de que “las imágenes son para recordar, y no se puede recordar algo si no está ya en la memoria.” (Ramírez, 2016: 183). Es decir, algo que está previamente grabado en el alma, que se encuentra latente, y que debe ser *despertado*.

1. 2 El lugar del arte de la memoria en la obra de Giordano Bruno

El arte de la memoria se halla presente de manera persistente a lo largo de la vida y obra de Bruno. Miguel Ángel Granada señala (2015: XII) que aún en el periodo de

imagen agente y representación que resalta Lina Bolzoni (2006: 12), anticipa de cierta manera ese *dinamismo* de arte de la memoria de Bruno.

formación napolitano de Bruno, este tuvo contacto con Fra Teófilo Variano –al que posteriormente consideraría su mejor maestro–, y por quien muy probablemente tendría un primer contacto con el arte de la memoria, a través del *Phoenix seu artificiosa memoria* de Pedro de Ravenna. El cual marcaría y determinaría cierto interés de Bruno por el *ars*; mismo que se desarrollaría aún más en su estadía en el convento dominico. Incluso una vez fuera del convento, y de Italia, su fama debida a su memoria era tal que llegó a oídos del rey de Francia:

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: 86-87)

De umbris idearum (1582) constituye el primer tratado bruniano que ha llegado hasta nosotros y que forma parte de una larga lista de escritos mnemotécnicos, donde el tratamiento de las imágenes resulta fundamental. Entre dichos textos podemos encontrar: *Cantus Circaeus ad memoriae praxim ordinatus* (1582)¹⁷, *De compendiosa architectura et complemento artis Lullii* (1582), *Explicatio triginta sigillorum et Sigilli sigillorum* (1583). Un caso curioso resulta ser su *Figuratio aristotelici physici auditus* (1586). Liaño señala que en esta obra

Bruno enseña a memorizar la *Física* de Aristóteles por medio de imágenes mnemónicas de tipo mitológico. Lo que Bruno pretende con este experimento no es meramente enseñar a memorizar algo que declara vacío y muerto, sino precisamente *convertir* el frío y huero mundo físico de Aristóteles, introducir en él principios de vida y luz. (2007: 318)

¹⁷ Cf. La fecha entre paréntesis corresponde al año de publicación según el listado de *La biblioteca ideale di Giordano Bruno* [<https://www.insr.it/biblioteca-ideale-giordano-bruno/>]. Consultada el 19 de abril de 2023. Para poder tener acceso es necesario registrarse previamente en la página del Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento.

Tenemos además el *Lampas triginta statuarum* (1591), además de los que nos ocupamos con más precisión en esta tesis: *De umbris* (1582), la *Explicatio triginta sigilli sigillorum* (1583) y *De imaginum* (1591). A los que, por supuesto, podemos agregar algunos del *ciclo italiano* tales como *La expulsión de la bestia triunfante* (1584) y *Los heroicos furores* (1585), en donde se aborda también el tema de la construcción de determinadas imágenes.

De hecho, tanto su primer texto publicado, *De umbris*, como el último, *De imaginum*, son tratados sobre el arte de la memoria. Y si bien es cierto que esto puede deberse a una mera casualidad, también nos puede dar una idea general de la importancia otorgada a un tema como este. Como muestra, Liaño habla de al menos tres etapas en el errático camino de Bruno por Europa, marcadas por su estadía en Francia, Inglaterra y Alemania, respectivamente, y señala que cada una de estas etapas tiene sus correspondientes textos sobre el arte de la memoria. “A la etapa francesa corresponde el *De umbris* y el *Cantus Circaeus*. A la inglesa pertenecen los extensos *Sellos* [...] Y en Alemania escribió el *Lampas* y el *De imaginum*.” (2007: 314) Que corresponden justamente a los tres textos sobre los que nos centramos en esta investigación.

Mención especial merece la *Clavis magna*, a la que Bruno se refiere repetidamente en *De umbris*, sobre todo en la *Primera parte del Arte de la memoria de Giordano Bruno* (71 y ss.). La cual, según Yates (2005: 233), o bien nunca llegó a existir o bien no ha sobrevivido. Pero en la cual pudo habernos explicado la manera de usar las ruedas lulianas. Por su parte, Alicia Silvestre, en la introducción a su traducción de *El sello de los sellos* señala que:

Muchos académicos creen que la *Clavis Magna* nunca fue escrita o, en todo caso, se perdió. Al contrario, siempre estuvo ante su vista con el título de *De Imaginum Composizione* (1), *Sigillus Sigillorum* (2), *Lampas Triginta Statuarum* (3) y algún otro libro. (2007: XLIX)

Incluso se refiere al *Sello de los sellos* como el Segundo libro de la *Clavis Magna*. (2007: XXXV). Tesis que resulta difícil de sostener, pues, además del nulo apoyo que brinda a dicha hipótesis, la *Clavis* es mencionada de manera explícita y repetidamente en *De umbris* (73, 76, 77, 81, etc.), y dicho texto es anterior a cualquiera de los mencionados por la traductora de los *Sellos*, como componentes supuestos del libro.

Yates señala que incluso el evento relacionado con su captura y posterior entrega a la Inquisición está relacionado con el arte de la memoria. Pues Bruno acudía a Venecia por invitación de Giovanni Mocenigo, quien buscaba ser instruido en el arte de la memoria y la inventiva (Benavent, 2004: 17). Es este quien lo habría encerrado y posteriormente denunciado y entregado a la Inquisición veneciana, tal como podemos leer en las *Actas sobre el proceso de Giordano Bruno* (2004: 25-29). “Así pues, el arte de la memoria está en el mismísimo centro de la vida y muerte de Bruno.” (Yates, 2005: 223). Como puede verse, el interés por un tema como lo es el arte de la memoria no es en modo alguno subsidiario o secundario. Al contrario, es un interés presente en el núcleo de su filosofía. Sin embargo, este interés no es privativo de nuestro autor, ni se dio de manera espontánea, sino que depende de la larga tradición e historia que llega desde la antigüedad a Bruno de una manera muy particular y en la que, como hemos visto de manera panorámica, se entremezclan diversas tradiciones, intereses e inquietudes.

1. 3 La estructura del mundo subyacente al arte de la memoria bruniano: Ideas, vestigios y sombras

La estructura sobre la que se haya montado el arte de la memoria bruniano supone, en términos generales, una cierta *imagen del mundo* en la que confluyen el macrocosmos

y el microcosmos. Es decir, el universo y el ser humano; mismo que no sólo forma parte del universo, sino que tiene en él un lugar privilegiado y activo. Del lado del primero, tenemos una *escala de la naturaleza* que se despliega desde la unidad hasta la materia; del lado del segundo, una *escala propia de la constitución del ser humano*. Por supuesto aquí nos interesa el resultado de la interacción entre ambas, de donde obtendremos la tríada anunciada: ideas, vestigios y sombras.

En general, la escala de la naturaleza funciona a la manera de una cadena que conecta dos polos, tal como la *Escala de Jacob* (Gn 28, 12) y la *Cadena áurea* mencionada por Homero en la *Ilíada* (VIII, 19-20), que conectan, mediante sus eslabones, el cielo con la tierra, y a las que el propio Bruno se refiere en *De magia mathematica* (493) y *De umbris* (45), respectivamente. Cómo no recordar, señala Liaño, la ‘cadena áurea’ de la que, según el mito de las *Leyes* de Platón (645 d), estamos suspendidos por los dioses, como marionetas los hombres. (*De imaginum*, I, II, XVI: 397, Nota 34)¹⁸

En Bruno, encontramos esta escala, con sus respectivos peldaños, desarrollada en textos como *De magia* (252-253), *De magia mathematica* (I, I-II: 493) y *Theses de magia* (Art. IV: 457), en los que Bruno señala que los magos tienen por axioma el hecho de que existe una escala que desciende por Dios, los dioses, los astros, demonios, elementos, mixtos, sentidos, alma, animal y así llega al descenso de la escala. De manera inversa, el animal asciende por el alma a los sentidos, mixtos, elementos, demonios, dioses, y el Alma del mundo hasta llegar a la Unidad simplísima. A propósito de esta escala, en *De la causa*, Bruno escribe

¹⁸ Giovanni Porta en su *Magia naturalis* hace alusión también a esta cadena: “Por lo que se refiere a su vegetación, la planta conviene con la bestia bruta y, por el sentimiento, el animal brutal con el hombre que se conforma con el resto de los astros por su inteligencia; este enlace procede con tanta propiedad que parece una *cuerda tendida desde la primera causa hasta las cosas bajas e ínfimas*, por un enlace recíproco y continuo; de tal suerte que la virtud superior al expandir sus rayos vendrá al punto en que si se toca una extremidad de ella, temblará y hará mover al resto.” (Citado por Foucault, 2015, I, 2: 37. Las cursivas son mías).

...todo lo que existe, comenzando por el ente sumo y supremo comporta un cierto orden y guarda una dependencia, una escala, en la que se asciende de las cosas compuestas a las simples, de estas a las simplísimas y absolutas a través de grados intermedios y copulativos que participan de la naturaleza de uno y otro extremo... (IV: 192)

Incluso en *La cábala del caballo Pegaso*, encontramos una *variante* de esta escala, en alusión a las 10 *sefirots* y su correspondencia con un universo geocéntrico. En el *dialogo Primero*, al hablar de los cabalistas y de su concepción del universo *supramundado* hace referencia a ellas en orden descendente: *Ceter, Hocma, Bina, Hesed, Geburah, Tipheret, Nezah, Hod, Iesod, Malchut*. Las cuales, añade, representan la *Corona*, la *Sabiduría*, la *Providencia*, la *Bondad*, la *Fortaleza*, la *Belleza*, la *Victoria*, la *Alabanza*, el *Fundamento*, y el *Reino*; respectivamente. Además, se identifican con diez ordenes de inteligencias, con las jerarquías celestes y, más aún, con las esferas del mundo sensible: “1. el primer móvil, 2. el cielo estrellado u octava esfera o firmamento, 3. el cielo de Saturno, 4. el de Júpiter, 5. el de Marte, 6. el del Sol, 7. el de Venus, 8. el de Mercurio, 9. el de la Luna, 10, el del caos sublunar dividido en cuatro elementos.” (*Cábala*, I, 100-101)

Sobre esta referencia Granada señala, por un lado, que está tomada del *De occulta philosophia* (III, X) del de Agrippa, del cual Bruno omite cualquier mención (*Cábala*, I: 100, Nt. 10). Por el otro, que la alusión a este modelo tanto en la *Cábala* como en la *Expulsión* suponen un mero recurso: “El mundo finito con su jerarquía y superioridad celeste —*imagen del universo falsa y refutada por el infinito homogéneo bruniano*— es asumido sin embargo en la *Expulsión* y la *Cábala* por razones de utilidad expositiva.” (*Cábala*, I: 106, Nt. 31). Por su parte, Karen Silvia de León—Jones señala, en relación con este mismo pasaje, que las *sefirots* sirven, en el modelo de Bruno, como una escalera que permite el ascenso y descenso, y la unión mística entre los seres humanos, y los intelectos divinos mediante los influjos de los grados intermedios representados por aquellas. (1997:22)

Bruno forma parte de una tradición que, partiendo de las primeras hipóstasis de los platónicos del siglo III, divide esta escala en cinco niveles. Mismos que encontramos de manera relativamente explícita en *De monade, numero et figura*¹⁹ (1591), donde al hablar de la *scala pentadis* señala que:

Aquí Dios está en el ángulo superior de la figura *pentádica*. La Inteligencia, en el superior derecho. El Alma en el [superior] izquierdo. La Forma corpórea en el inferior derecho. En el izquierdo, el cuerpo, o materia, o cantidad. De estos, el límite del primer grado, no colocado igual que en el orden de los otros, permanece absoluto. Así la unidad, que es principio y substancia del número, no es [un] número. De esa manera, sobre los cinco grados de las cosas, a partir de los principios Platónicos, el mismo Ficino presentó cinco opiniones.²⁰

Adicionalmente y como complemento a este pasaje Bruno presenta el siguiente esquema (*De monade: 407*)²¹ donde encontramos los niveles antes mencionados:

¹⁹ En palabras de Miguel Ángel Granada, dicha obra consiste en “una obra breve en la que Bruno desarrolla, con poca originalidad, una serie de consideraciones en la línea del pitagorismo acerca de la escala de los diez primeros números.” (*Introducción a La cena, De la Causa, Del infinito*, p. XXX). Por su parte, Castelli señala que en esta obra Bruno “discute la mística de los números del uno al diez, el círculo y los polígonos hasta el decágono para comprender que la discusión sobre tales asuntos se propagara desde los centros a las provincias.” (2011: 215)

²⁰ En el texto latino leemos: *Heic in figurae pentadis angulo superiori est DEUS, In dextro superiori INTELLIGENTIA, In sinistro ANIMA, In dextro inferiori FORMA corporea. In sinistro CORPUS, seu materia, seu quantitas. Horum primi gradus terminus, tamquam in non aliorum ordine positus, manet absolutus; sicut unitas, quae est principium et substantia numeri, non est numerus. De quinque istiusmodi rerum gradibus unus e principibus Platonicis, Ficinus, quinque inducit opiniones.* La traducción es mía. Además de la presencia de estos cinco elementos, llama la atención la mención explícita a Marsilio Ficino, en cuyas obras encontramos un desarrollo de esta misma escala, tal como veremos un poco más adelante. De hecho, este constituye el único pasaje dentro de toda la obra del Nolano en la que se menciona explícitamente al florentino.

²¹ A propósito del número preponderante en esta escala, ya Macrobio había señalado que el cinco es el único que abarca todo cuanto existe y parece existir (*Comentarios I, 6, 19—20: 44*). Tiene sentido, pues, que corresponda a la *escala de la naturaleza*. “...este número designa a la vez todas las cosas superiores y todas las inferiores. Existe, en efecto, el *Dios* supremo; la *Mente* nacida de él, que contiene las ideas de las cosas; el *Alma* del mundo, fuente de todas las almas; existen las *realidades celestes* que llegan hasta nosotros; y existe la *naturaleza terrestre*: así el número cinco lo engloba todo.” (*Comentarios I, 6, 19—20: 44*. Las cursivas son mías). De la misma manera en la *Hieroglyphica* de Horapolo encontramos esta referencia en el jeroglífico de la *Estrella*: “Para representar el dios del mundo, el destino o el número



Por otro lado, en lo que toca a la *escala propia del ser humano* encontramos tres elementos bien diferenciados, que de alguna manera tienen su correspondiente dentro de la escala mencionada anteriormente, y que podemos encontrar en el siguiente pasaje de las *Theses de magia*, en el que Bruno afirma que: “El *alma* por sí misma y de manera inmediata no está ligada al *cuerpo* sino mediante el *espíritu*; esto es, una cierta sustancia corpórea sutilísima que en cierto modo media entre la sustancia animada y la elemental.” (Art. XII: 464. Las cursivas son mías)²²

En este pasaje encontramos una alusión a la estructura constitutiva propia del ser humano; es decir, *alma, espíritu y cuerpo* en orden *descendente*, que por supuesto alude a lo dicho en el *Libro VI del De amore* (112-113) de Ficino.²³ Nótese que dicha correspondencia con los grados de la escala de la naturaleza se da a partir del nivel del *Alma* de manera descendente hacia el cuerpo. Es decir, el punto más *alto* de la escala constitutiva del ser humano tiene su correspondiente con el nivel medio de las *Escala de la naturaleza*. Sobre el flujo que sigue esta constitución del ser humano, Bruno señala, igualmente en las *Theses de magia*, que:

cinco, pintan una estrella. [...] El número cinco, porque, aunque son abundantes en el cielo, sólo cinco de ellas al moverse realizan la ordenación del universo.” (*Hieroglyphica*: 94) La estrella, asociada al número 5 mediante el número de *estrellas errantes*, viene a ser la referencia al cosmos y por lo mismo, como nos dirá Pedro Valeriano, a la imagen del poder celeste sobre los actos humanos. (95)

²² En el original latino leemos: *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.

²³ “Tres cosas hay sin duda en nosotros: *alma, espíritu y cuerpo*. El alma y el cuerpo son de naturaleza muy diferente, y se unen por medio del espíritu, el cual es *un cierto vapor sutilísimo*, engendrado por el calor del corazón desde la parte más sutil de la sangre.” (*De amore*, VI, 6: 112–113. Las cursivas son mías)

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*. (Art. XLIII: 481. Las cursivas son mías)²⁴

Al igual que en la primera escala, sólo es posible la comunicación entre ambos extremos por mediación de ciertos elementos que hacen las veces de puente entre ellos. Y esta comunicación no se da de manera aislada, sino que en ella participan ambas escalas. De modo que, únicamente es posible entender el arte de la memoria bruniano teniendo en mente estas dos escalas que en modo alguno son ajenas o excluyentes entre sí. Muy por el contrario, como afirma Bruno en *De la causa*:

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. (IV: 146-147. Las cursivas son mías)

La *producción de las cosas* supone esta primera escala de la naturaleza, mientras que aquella por la que el *entendimiento* asciende, supone no sólo la estructura constitutiva, sino la interacción del ser humano con la escala de la naturaleza. Como mencioné anteriormente, de la confluencia entre estas dos escalas surge la triada fundamental del *ars memoriae* que nos interesa aquí: *Ideas*, *Vestigios* y *Sombras*. A grandes rasgos, podemos adelantar que, para Bruno, las *ideas* se hallan en la *mente divina*, los *vestigios*

²⁴ 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 phantasia non deferatur; unde illa sententia 'nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu.* La traducción es mía.

corresponden a las cosas físicas, mientras que las *sombras de las ideas* se dan en el ámbito de la *mente* humana. (*De umbris*: 59)

Estos tres elementos aparecen de manera explícita en las *Treinta intenciones de las sombras* del *De umbris idearum*, a partir de algunas reflexiones que Bruno hace en torno a las *sombras físicas*, y de las cuales pasa a ocuparse de esta tríada. En la *Intención XXX* podemos leer lo siguiente:

En nuestra exposición, afirmo, *sólo una puede ser la sombra de todas las ideas*, y esta forja, juzga y presenta todas las otras con arreglo a las acciones comúnmente llamadas de adición, de sustracción y de alteración, tal como ocurre *materialmente* en el arte mnemónica mediante el *sujeto substantivo*, y *formalmente* mediante el *adjetivo* que reciben en sí mismos todo cuanto altera, transforma y en general diversifica. Por tanto, la *metafísica*, la *física* y la *lógica* –es decir, lo que precede a la naturaleza, ya sea natural, ya sea racional– 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 las inteligencias, las ideas se encuentran en actos separados. En el cielo, en una potencia activa, múltiple y en virtud de una sucesión. 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*: 53-54. Las cursivas son mías)

Hay varios puntos importantes que destacar de este pasaje. Sin embargo, antes de entrar en materia, me gustaría hacer una precisión en torno a la traducción que hace Jordi Raventós del pasaje que dice: “*Por tanto, la metafísica, la física y la lógica –es decir, lo que precede a la naturaleza, ya sea natural, ya sea racional– admiten cierta analogía, como si fuesen lo verdadero, la imagen y la sombra.*” (*De umbris*: 53)

En el texto latino leemos: “*Analogiam enim quandam admittunt methaphysica, physica, et logica seu ante naturalia, naturalia, et rationalia, sicut verum, imago, et umbra.*” (*De umbris*, Ed. Sturlese: 43-44). Luego de la enumeración de la *metafísica*, la *física* y la *lógica*, nos encontramos no ante una distribución, como se presenta en la

traducción, sino ante una simple enumeración, que podemos corroborar con la conjunción *et*, y que de hecho se corresponde con lo que antecede a la conjunción *seu*. De manera que, la parte marcada entre guiones en la versión española: “...*es decir, lo que precede a la naturaleza, ya sea natural, ya sea racional...*”, podría traducirse más bien por: “*Por tanto, la metafísica, la física y la lógica –es decir, lo que precede a la naturaleza, lo natural y lo racional— admiten cierta analogía, como si fuesen lo verdadero, la imagen y la sombra.*” Lo cual además de apearse más a la estructura del texto latino, permite entender mejor el lugar de cada uno de estos elementos de la tríada que nos ocupa, tal y como veremos a continuación.

Regresando al sentido general del pasaje, me interesa resaltar tres puntos. En primer lugar, la posibilidad de que una *sombra* se corresponda con *aquello que la produce*. Es justamente esta correspondencia de las *sombras* con las *ideas* aquello que buscará el arte de la memoria bruniano, tal como lo expresa al citar el *Cantar de los cantares* (2, 3): “Me senté a la sombra de aquel al que yo deseaba...” (*De umbris*: 39). En segundo lugar, no podemos obviar esta primera mención a los *sujetos* y los *adjetivos* en relación con esa búsqueda de correspondencia. Elementos estos que, en el arte de la memoria de Bruno, se relacionan de manera directa con los tradicionales *loci* e *imagenes* del arte de la memoria clásico. Finalmente, nos interesa aquí la presencia de la tríada *Ideas, Vestigios, Sombras*, con sus particulares correspondencias. Sobre los primeros dos puntos ahondaremos un poco más adelante; pues el primero supone haber explicado el *lugar* que ocupan las *sombras de las ideas* dentro de la estructura del mundo supuesta en el *ars memoriae* de Bruno, mientras que el segundo corresponde propiamente a la constitución de las imágenes mnemotécnicas, sobre los cuales nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

Sobre esta tríada habría que resaltar, en primer lugar, que no es privativa de una obra temprana como lo es *De umbris idearum*, sino que —a pesar de las variaciones

supuestas en los métodos de ordenación mnemotécnicos a lo largo de su obra— sigue estando presente en textos posteriores. Y de hecho no solo en textos mnemotécnicos, como podremos apreciar en las siguientes páginas. En segundo lugar, no hay que pasar por alto la equiparación de esta tríada con lo que Bruno llama la *metafísica*, la *física* y la *lógica*; lo cual nos lleva a tocar inevitablemente la interacción que se da entre la *escala de la naturaleza* y la *escala constitutiva del ser humano*.

Bruno señala que, 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*: 59). Sobre la *ubicación* de estos tres elementos en la confluencia de ambas escalas trataremos un poco más adelante. Por ahora, digamos que las primeras corresponden a las *Ideas*, los segundos a las *cosas materiales*, y las terceras a las *representaciones* de esas cosas que, como tales, se encuentran dentro de la *psyché* humana. Más aún, estos elementos se hallan interconectados entre sí y, por decirlo de alguna manera, *dependen* unos de otros: el nivel de las *sombras* depende –al menos en principio– del de los *vestigios*, y este a su vez del de las *ideas*. En otro texto como lo es el *Sigilli sigillorum* (1583) señala que:

La forma primera [...] extendiéndose de la sumidad de la escala de la naturaleza hacia lo ínfimo y profundo de la materia, en el mundo *metafísico* es fuente que dispensa cada idea y forma, y difunde semillas en el seno de la naturaleza; en el *mundo físico* impone las huellas de las ideas sobre el dorso de la materia [...]; en el *mundo racional* reproduce las sombras numerales de las ideas en el sentido, aquellas específicas en el intelecto, iluminando según su poder las oscuridades de aquél, avivando los colores de las cosas y de las intenciones. (*Sigilli*: 65-66)

En el *Concepto XXIX* del *De umbris*, encontramos una precisión sobre dicha triada, cuando Bruno señala: “[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*: 67). Esta precisión en torno a la manera en la que las *ideas* se proyectan hacia los *vestigios* y las *sombras* –que ya aparece en la *Intención XXX* (54)– está presente también en algunos textos posteriores. Por ejemplo, en los *Artículos X* y *XI* de las *Theses de magia* (1591) leemos 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*. (Art. X-XI: 462, las cursivas son mías)²⁵

Nótese la mención que se hace de las *ideas* como entes *metafísicos*, los *vestigios* como *físicos* y las *sombras* como propias de la *razón*. Que es justamente lo que se ha dicho en la *Intención XXX* del *De umbris*. Esta misma consideración vuelve a aparecer en *De imaginum signorum et idearum compositione* (1591). En el *Capítulo I*, titulado *Sobre el rayo y el espejo*, podemos leer lo siguiente:

Entiéndase que el ente se distribuye en tres encabezamientos: el *metafísico*, el *físico* y el *lógico*, universalmente considerados; así como tres son los principios de todas las cosas:

²⁵ 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.

Dios, la naturaleza y el arte; y tres son los efectos: el divino, el natural y el artificial. Es conveniente que todo agente conciba previamente con algún designio y no por mera necesidad la constitución de la especie de la cosa que se ha de llevar a efecto. A esta especie se le llama ciertamente idea antes de las cosas, en las cosas naturales forma o vestigio de las ideas, en las posteriores a las naturales razón o intención, la cual [a su vez] se distingue en primera y segunda, habiéndola nosotros acostumbrado llamar sombra de las ideas. (I, I, I: 341, las cursivas son mías)

Llama la atención, por supuesto, el uso de la misma nomenclatura que en *De umbris idearum*, además de la mención de los *tres principios* de todas las cosas, así como de los *tres efectos* de estas. Nótese el uso de *Forma* como la manera en la que la *Idea* se encuentra en las cosas naturales, precisión sobre la que volveremos más adelante. Igualmente, en el pasaje completo del *Sigilli*, que hemos citado fragmentariamente un poco más arriba, tenemos la presencia de estos tres niveles:

La forma primera, que llamamos *hyperusia* y —en nuestra lengua— *supraesencia*, extendiéndose de la sumidad de la escala de la naturaleza hacia lo Ínfimo y profundo de la materia, en el *mundo metafísico* es fuente que dispensa cada idea y forma, y difunde semillas en el seno de la naturaleza; en el *mundo físico* impone las huellas de las ideas sobre el dorso de la *materia*, como modificando una única imagen según la especie en un número de espejos opuestos; en el *mundo racional* reproduce las sombras numerales de las ideas en el sentido, aquellas específicas en el intelecto, iluminando según su poder las oscuridades de aquél, avivando los colores de las cosas y de las intenciones. En tal primera causa se dicen formas la entidad, la bondad, la unidad; en el mundo metafísico se dicen: ente, bien, *lo que está antes de los muchos*; en el mundo físico: *entes, bienes, muchos*; en el mundo racional: *lo que es de los entes*, de los bienes, de los muchos. (*Sigilli*: 65—66. Las cursivas son mías)

Es posible encontrar algunas otras menciones a la *idea antes, en y después de la cosa*, en otros textos latinos. Por ejemplo, en *De triplici minimo* (1591): “La medida [es] triple: *sobre y antes de la cosa, en y con la cosa, después y más allá de la cosa.*” (I: 301. Las

cursivas son más).²⁶ Además, en el *Lampas triginta statuarum* (1591), encontramos el siguiente pasaje:

El primer género [el de las disposiciones de las cosas] está indicado en el personaje del gigante Encélado. En donde, en primer lugar, está la distinción contenida a la derecha, *antes* de la cosa; a la izquierda, *después* de la cosa; en el centro *en* la cosa. Los entes del primer género son las ideas, a las cuales Platón llamó ‘antes de las muchas cosas’. Los del segundo [son] las formas físicas y unidas o las cosas mismas bien dispuestas, las cuales son llamadas ‘en lo mucho’ o ‘las muchas cosas’. Los del tercero son las intenciones o los conceptos tomados para sí a partir de las cosas, los cuales son dichos por el vulgo ‘después de las cosas’ o ‘después de las muchas cosas’. (*Lampas*: 206. Las cursivas son más)²⁷

Un poco más adelante, en el mismo texto, encontramos una nueva referencia:

Por tanto, todos los entes son concebidos por medio del tercer gigante, o tal como *antes* de la cosa, o tal como en principio efectivo. O tal como *en* la cosa o tal como en efecto y acto. O *después* de la cosa, y así [se da] de dos maneras: en el concepto (intención), y en el signo (voz) (*Lampas*: 236. Las cursivas son más)²⁸

Igualmente, en la *Summa terminorum metaphisicorum* (1609) leemos lo siguiente:

Del mismo modo una forma es ideal, otra ejemplar; las cuales son *fuera* de la cosa o bien *antes* de la cosa. Una es esencial o accidental, la cual es o bien parte de la cosa o bien afección de ella, *dentro* o alrededor, como figura. La otra es *desde* la cosa, así como la

²⁶ *Mensura triplex: supra et ante rem, in et cum re, post et extra rem.* La traducción es mía.

²⁷ *Primum genus in persona Enceladi Gigantis designetur, in quo primo est distinctio ad dextram habens ante rem, ad sinistram post rem, in medio in re. Primi generis entia sunt ideae, quas ante multa appellavit Plato; secundi physicae et coniunctae formae vel composita ipsa, quae in multis vel multa appellantur; tertii intentiones seu conceptus a rebus desumpti, qui post res vel post multa vulgo dicuntur.* La traducción es mía.

²⁸ *Omnia ergo per tertium Gigantem entia concipiuntur vel ut ante rem seu ut in principio effectivo, vel ut in re seu ut in effectu et actu, vel post rem, et ita dupliciter: in conceptu (intentione), et in signo (voce).* La traducción es mía.

forma del hombre. La cual está en el sentido de la vista o, si se quiere, en la imaginación.
(VI Causa: 18. Las cursivas son mías)²⁹

En estos pasajes, además de la constante repetición de nuestros tres elementos fundamentales, llama la atención la mención a la *duplicidad* de las sombras: en *intención* (o *conceptos*) y *signos* (o *voces*); misma que ya había sido mencionada en un pasaje del *De imaginum* citado anteriormente (I, I, I: 341). Sobre esta primera distinción en el interior de las *sombras de las ideas* nos ocuparemos un poco más adelante. En otro pasaje del mismo texto encontramos no sólo una variante de esta estructura, sino una declaración fundamental para el *ars memoriae*:

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 [...] En consecuencia, se distinguen los entes: en aquellas cosas que son, o cosas, y en esas cosas que son signos o indicaciones de las cosas que son. (De imaginum, I, I, I: 342-343, las cursivas son mías)³⁰

En este punto, no está de más hacer explícito que una *sombra* no es otra cosa que ese *signo* o *indicación* de una cosa; es decir, una *imagen interna* originada, en primera

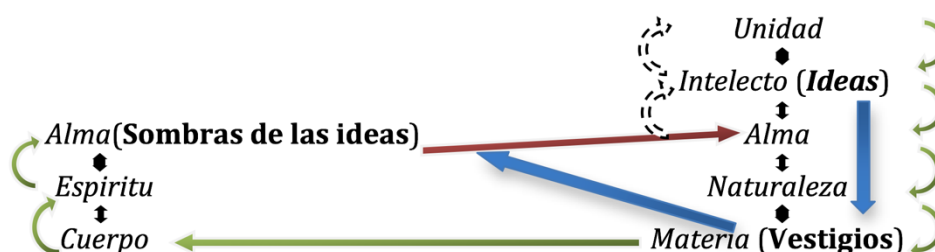
²⁹ *Item forma alia est idealis, alia exemplaris, quae sunt extra rem vel ante rem. Alia est essentialis vel accidentalis, quae est vel pars rei, vel affectio illius, intus vel circa, ut figura. Alia est a re, sicut forma hominis, quae est in sensu visus vel imaginatione.* La traducción es mía.

³⁰ A propósito del uso de la luz y su relación con los tres niveles mencionados por Bruno en estos pasajes, Patricia Castelli señala: "Parece evidente que a principios del *Quattrocento* estaban presentes tres tipos de interpretación de la luz: metafísico, alegórico—simbólico y físico, unas veces entrelazados y otros separados. Además, la discusión afectaba a la teología, a la filosofía, pero también a la teoría artística, que no solo se resintió del animado diálogo sobre la luz, la iluminación y los colores, sino que puso en circulación una serie de nuevas observaciones que primaron unas veces a la luz y otras a la sombra. Si tuviera que definir la luz y la sombra durante el Renacimiento desde el punto de vista cronológico, fijaría dos momentos, el inicio del siglo XV y el final del XVI; desde el punto de vista geográfico, Flandes e Italia. Y si tuviera que remitirme a nombres que caracterizan estos problemas señalaría a Alberti y a Nicolás de Cusa; Ficino, Piero della Francesca y Leonardo; Caravaggio y Bruno. Aparentemente, descontadas estas fechas, estos espacios y estos nombres constituyen, sin embargo, los puntos de referencia para discutir acerca del 'fenómeno' luz, proporción, belleza." (2011: 77)

instancia, a partir de los sentidos. Sobre dicho 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*: 77)

Sin embargo, este es sólo un primer momento en la generación de dichas imágenes que deberá ser *superado*. Tal como lo insinúa en la *Tercera advertencia* del *Sigilli*, cuando a propósito de Eurídice y Lot, señala: “Huyendo de la ciega pentápolis de los sentidos / incapaz de superar la cima del monte / vuélvese atrás hacia Sodoma la hija de Lot / queda quieta, transformada en Piedra insensible.” (*Sigilli*: 18). A lo que añade que debemos dejar de admirar las apariencias presentadas por los sentidos y escuchar *en el alma* el discurso del intelecto que nos es propio. (20-21)

De manera que, como habíamos adelantado, ahora podemos ver que la triada *Ideas–Vestigios–Sombras* responde a una la *Escala de la Naturaleza* y la *Escala propia del ser humano*, tal como se muestra en el siguiente esquema:



En resumen, la unidad divina, en su suma perfección y plenitud se *desborda* hacia el nivel del intelecto en el que se hallan las *ideas*. Y que sería identificado por los platónicos con el nivel del *demiurgo*; incluido Bruno, quien *De la causa* escribe:

Los platónicos lo llaman ‘artesano del mundo’. Este artesano, dicen, procede desde el mundo superior (el cual es enteramente uno) a este mundo sensible que está dividido en muchos, donde reina no solamente la amistad, sino también la discordia, por la

distancia entre las partes. Este intelecto produce el todo, infundiendo y transmitiendo algo de sí mismo en la materia, mientras él permanece quieto e inmóvil. (II: 152)

Nótese el hecho de que las ideas se encuentren en la mente divina, en el nivel del *nous* o del intelecto, y no en la unidad divina, es decir no se hallan en la cima de la escala.³¹ Estas a su vez se despliegan y *bajan* por la escala de la naturaleza hasta llegar a los *vestigios*, posteriormente de estos se llega a las *sombras*; para cuya formación es indispensable la participación del ser humano, pues estas se dan en el ámbito de la mente humana. Con lo presentado en este diagrama tenemos ya ubicados de manera esquemática el lugar que ocupan las *Ideas*, los *Vestigios* y las *Sombras*, en la interacción entre las dos escalas mencionadas.

Regresando a los pasajes que hemos citado hasta el momento, no podemos dejar de lado la mención a los tres niveles que han aparecido con frecuencia hasta aquí: el *metafísico*, el *físico* y el *lógico* y su equiparación con la tríada *ideas*, *vestigios* y *sombras*, respectivamente. Cabe señalar que dichos niveles o *mundos* deberían ser considerados igualmente en relación con la interacción de las dos escalas a las que nos hemos referido hasta aquí. De hecho, así lo encontramos en textos posteriores. En *De magia* (1589-1590) (247-251), Bruno afirma que generalmente entendemos la magia de tres maneras: *divina*, *física* y *matemática*³². A esto añade que a cada uno de estos tipos de magia corresponde un *mundo*: el *arquetípico*, el *físico* y el *racional* o *matemático*, respectivamente; mismos que presenta de manera descendente de la siguiente manera:

³¹ A diferencia de Bruno, Camillo sostiene que las *ideas* se hallan en la unidad divina para lo cual apela, como en buena parte del texto, a las escrituras. En el *Segundo grado del teatro* señala que “los pitagóricos como Plotino, al tratar de las ideas, no quisieron colocarlas en Dios, por ser este, lo más simple, y por ello las colocaron en la Mente angélica. [...] Sin embargo, nosotros sabemos que las ideas se hallan en Dios, ya que Juan dice: «En él estaba la vida de todo cuanto ha sido hecho» (Jn 1, 3—4).” (*L’idea*, II: 69—70)

³² “...generaliter magiam triplicem accipimus: divinam, physicam et mathematicam” (*De magia*, Ed. TV: 400). En la traducción de Pablo Ires, publicada por la Editorial Cactus, encontramos *natural* por *physica*: “...concebimos la magia como triple: la divina, la natural y la matemática...” (*De magia*, Cactus: 17).

Mundo arquetípico amistad — discordia

Mundo físico fuego — agua

Mundo matemático o racional luz — tinieblas

De modo que, como podemos ver en la tabla anterior, “La luz y las tinieblas descienden del fuego y del agua, el fuego y el agua de la concordia y la discordia” (*De magia*: 253-254). El mundo primero —el *arquetípico*— produce el tercero —el *racional*— por medio del segundo —el *físico*; de forma inversa, el tercer mundo refleja al primero por medio del segundo.

Quise llamar la atención sobre este pasaje, por su presentación similar a la que nos ocupa con el arte de la memoria. La estructura de esta escala responde, al igual que la triada *Ideas, Vestigios, Sombras*, a una interacción entre las dos escalas a las que hemos aludido. No es, por tanto, gratuito que, en ambas tríadas, debajo de las *Ideas*, aparezca el nivel *físico* en el medio, y el de las *sombras* (el *racional*) en el *extremo inferior*. Pues en primer lugar las *ideas* producen las cosas, los *vestigios*, y posteriormente de ellas se genera ese signo o indicio, que son las *sombras*, en el interior de la mente. En *De la causa*, Bruno señala que el conocimiento que podemos tener de todo, incluso de las cosas divinas, depende del *vestigio* de estas (II, 148). De modo que:

...no podemos conocer nada, excepto por modo de *vestigio*, como dicen los platónicos, o de efecto remoto, como dicen los peripatéticos, o de indumentos, como dicen los cabalistas, o de espaldas y dorsos, como dicen los talmudistas, o de *espejo, sombra* y enigma, como dicen los apocalípticos. (*Causa*, II:149. Las cursivas son mías)

Sin embargo, este último nivel —el de las *sombras*— no resulta *inferior* al físico o de los vestigios pues no se ubica *debajo* de estos, sino que debido a esta interacción es incluso *superior*. Tenemos así que nuestra triada es el resultado de dicha interacción, en la que tenemos, por así decirlo, una especie de *recorrido circular* entre los tres elementos

mencionados tal como se presenta en el esquema mostrado anteriormente. De modo que, aun cuando las sombras *aparezcan* como el punto más bajo de la escala, en realidad pueden llegar a estar más cerca de las ideas de lo que están los propios vestigios.

1.4 Las imágenes mnemotécnicas como *sombras de las ideas*

En *De imaginum* (I, I, I: 342-343), Bruno hace una distinción entre *las cosas* y aquello que son *signos o indicaciones de las cosas*, las cuales son imágenes internas. A propósito de ello, un poco más adelante en ese mismo pasaje declara que “nosotros no instituímos de ningún modo un método sobre las cosas, sino sobre las designaciones de las cosas.” (I, I, I: 343). Estas *designaciones de las cosas*, en principio, se generan a partir de los sentidos externos para posteriormente llegar a convertirse en una imagen de carácter *visible*, pues Bruno considera que estas son “las más vigorosas y eficaces de las especies; pues es la vista el más espiritual de todos los sentidos.” (*De imaginum*, I, I, IV: 347-348). Incluso en un texto como el *De vinculis in genere* señala que “La entrada por donde son echados los vínculos son los sentidos, siendo sin duda la vista el más importante y el más digno de todos; en cambio los restantes pueden resultar más apropiados según la diversidad de objetos y de las potencias...” (III, VI: 87). De hecho, estas imágenes *visuales* constituirán la *materia prima* del arte de la memoria.

Sin embargo, como hemos adelantado, el hecho de que las imágenes mnemotécnicas se originen a partir de aquello que nos proporcionan los sentidos externos corresponde sólo a la primera parte de la conformación de dichas imágenes. Tal como lo vimos al traer a colación el citado pasaje del *Sigilli* en el que se alude a Eurídice y a Lot. Para desarrollar este punto me gustaría destacar dos puntos que resultan fundamentales. Por un lado, la preminencia de lo visual en la naturaleza de

dichas imágenes, y, por el otro, que la formación de una imagen supone también un camino que recorre la escala constitutiva del ser humano, pero en modo *ascendente*.

En este punto vale la pena aclarar que, si bien parece que estamos ante una propuesta de carácter epistemológico —o que la lectura particular de esta investigación lo es—, no es la intención de Bruno desarrollar una epistemología a la manera en que, por ejemplo, lo hará David Hume siglo y medio después, en su *Tratado de la naturaleza humana*. El interés de Bruno apunta más bien hacia aquello que la *fantasía* puede agregar a las imágenes, que si bien inician con los sentidos, *aspiran* a separarse de esa materialidad, ir *más allá*, y conectarse con esos elementos superiores que son las *ideas*, al menos a manera de *sombra y reflejo*. Lo cual por una mera representación interna de las cosas físicas no podría lograrse; tal como expresa Liaño en el siguiente pasaje.

Es en este punto donde el platonismo hace acto de presencia, afirmando que, en alguna medida, las formas o ideas de las cosas ya están «escritas» en el entendimiento humano. El *conocimiento* viene a ser *el acto de coincidencia entre las especies físicas, «externas», y las intenciones, mentales, «internas»*. (*De imaginum*, I, I, II: 344, Nota 27. Las cursivas son mías)

Para Bruno, las imágenes ocupan el nivel de las *sombras*, que corresponde al ámbito de la *mente* —del *alma*— humana. Sin embargo, si bien las imágenes inician con los sentidos, es necesario que superen ese mero nivel sensible y se *enganchen* de alguna manera con el nivel superior de las *ideas* al que aspiran emular. En tanto que las imágenes provienen de los sentidos y en última instancia de la materia, al quedarse *adheridas* a ellos tendríamos en realidad algo así como meras *sombras de las cosas físicas; sombras de los vestigios* por llamarlas de alguna manera. De lo que se trata es que estas se *desprendan* de ese sustrato material, *asciendan* y se convierta en *sombras de las ideas*. Ya en *Infinito*, Bruno presenta los sentidos como primer el paso para ir más allá:

ELPINO: ¿Para qué nos sirven, pues, los sentidos? Di. / FILOTEO: Para *excitar la razón* solamente, para acusar, para *indicar* y testificar en parte, no para testificar en todo y menos aún para juzgar y para condenar. Porque jamás están sin alguna perturbación, por muy perfectos que sean. Por eso *la verdad deriva de los sentidos en una pequeña parte*, como débil principio que son, *pero no está en los sentidos*, [sino en] el objeto sensible como en un *espejo*; en la razón a modo de argumentación y de discurso; en el intelecto a modo de principio o de conclusión; en la mente en su forma viva y propia. (I: 244. Las cursivas son mías)

En este ascenso se da una especie de recorrido circular que, ya en el nivel de las sombras, tiene que ver con las imágenes y la acción de la fantasía, por supuesto: “tal como ocurre con los sentidos y sus órganos de manera natural, las potencias y los actos se reconducen a un único centro, donde deben adornar el cercano *atrio de la fantasía* con formas que entran en la habitación de la memoria...” (*Sigilli*: 10).³³ A partir de ello, “es preciso mirar no las cosas que hay en nosotros, sino *las cosas mismas* mediante las cosas que hay en nosotros; aunque aparezca al alma la imagen presente, debemos orientar nuestra atención a observar no ésa, sino mediante ésa.” (*Sigilli*: 16-17). Por supuesto, este llamado incita a dejar atrás esas imágenes que están *pegadas* a la materia, y que son por tanto oscuras, y atender o convertirlas en luminosas u ordenadas. Proceso que es resumido en el siguiente pasaje:

A estas cosas debemos dirigir el cuádruple progreso de las facultades cognoscitivas, de modo que *subamos sin errar desde el sentido*, que trata sobre el cuerpo, *a la fantasía*, que trata sobre las *imágenes* de los cuerpos, y de esta a la imaginación, que trata sobre la atención por las imágenes, y de allí al intelecto, que medita sobre la naturaleza común

³³ A propósito de ello, Ramírez Vidal, al referirse a uno de los grabados de Romberch retomados por Valadés (Ver anexo, imagen 5), señala que: “Cada uno de los cinco sentidos, vista, oído, gusto, olfato y tacto, llevaba sus sensaciones a un punto que se encontraba justo atrás de los ojos, conocido como *sensus communis*. De aquí, los mensajes sensoriales se distribuían a los ventrículos respectivos: la primera parte del cerebro, donde se estimulaba la “fantasía” y la “imaginación” [*fantasía, imaginativa*]; el centro, donde se formaban el pensamiento y el juicio [*cogitativa, estimativa*]; y la parte posterior, donde se encontraba alojada la memoria [*memorativa*].” (Ramírez, 2016: 248—249)

de los objetos individuales. Entre estas facultades el sentido ocupa el nivel más bajo de tal progreso cognoscitivo, dado que subsiste sólo en relación con otros elementos, y por eso es comparado con una línea recta, mientras el intelecto es comparado con un círculo... (*Sigilli*: 22. Las cursivas son mías)

No se sigue de ello, por supuesto, que el *sentido* o las cosas propias de este sean despreciables. Por el contrario, este representa el primer escalón en esa escala de ascenso sin el cual no se podría llegar al nivel superior. Aunque también hay que anotar que ellas serán prescindibles en determinado momento, una vez que hayan cumplido su objetivo mediador. Así pues, estamos en condiciones —al menos en principio— de:

...alcanzar desde las imágenes y las sombras de los cuerpos —que son oscuros elementos sensibles—, mediante los elementos matemáticos —que Platón considera oscuros inteligibles—, hasta las ideas, que considera claras inteligibles, así como también su claridad se imprime en nuestra razón mediante los instrumentos de la matemática. (*Sigilli*: 58. Las cursivas son mías)

Una vez que hayamos “purificado los letárgicos humores del río Leteo, [y obtenido] la vida celeste con los dioses celestes; proseguirás al supraceleste después por círculos supercelestiales, desde donde contemplarás debajo de ti a Carnéades, Cineas y Metrodoro, que yacen con el rostro atónito y que no están ya en lo alto.” (*Sigilli*: 5). Lo interesante del asunto es que aun cuando se logre dicho desprendimiento de la materia, y aun cuando dichas sombras sean luminosísimas, estas seguirán perteneciendo al ámbito de las *sombras*. Serán sombras más luminosas, pero sombras, al fin y al cabo. En cuanto a la manera en que estas se *engancharían* con ese nivel superior, esto tiene que ver sobre todo con el *orden* que deben adquirir, y sobre el cual busca incidir el arte de la memoria.

A partir de esto último podemos anotar varias cosas relevantes. Por supuesto la noción de *sombra* nos remite de alguna manera al mito de la caverna de Platón (*Rep.*

VII, 514a-521a), en donde las *sombras* que ven los *prisioneros* de la caverna son meras apariencias de las cosas reales, de las cuales deberían liberarse, para acceder a la visión de la realidad. Bruno parece apelar de alguna manera a esa noción, pues las *sombras de las ideas*, a fin de cuentas, no son sino un reflejo de las *ideas*. Incluso encontramos en él un instinto que nos llevaría a tratar de alcanzar las ideas. Sin embargo, también encontramos la aceptación expresa de la limitación que tenemos ante tal labor. En *De umbris idearum* Bruno señala que en el horizonte de la luz y las tinieblas no podemos ver más que sombras (*De umbris*: 41), idea que seguirá presente en textos como *Los heroicos furores* en donde aun reconocida dicha imposibilidad, señala que basta con que el alma se encuentre *noblemente inflamada* por los furores, 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 este o en cualquier otro estado tenga presente la divina belleza tan lejos como se extiende el horizonte de su vista. (I, III: 67)

El propio Bruno añade en este mismo texto 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: 59). Y más adelante que “no podemos ver a Dios sino como en una sombra y espejo...” (I, III: 65). No se trata, pues, de salir del nivel de las sombras, sino de contemplar la belleza divina *en su sombra*; en términos del arte de la memoria, de obtener un cierto orden y configuración de las *sombras de las ideas* que emule ese nivel superior de las ideas. De ahí que Bruno evoque en la *Intención I* del *De umbris* a la novia del cantar de los cantares que dice: “Me senté a la sombra de aquel al que yo deseaba...” (39).³⁴ No se trata de alcanzar la *suma luminosidad* de las ideas, sino —a la manera de la

³⁴ Este pasaje corresponde a Ct, 2, 3: “*Sicut malus inter ligna silvarum, sic dilectus meus inter filios. Sub umbra illius, quem desideraveram, sedi, et fructus eius dulcis gutturi meo.*” (“Como el manzano entre

novia del *Cantar*— de sentarse a reposar a la *sombra* de ella. 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 esta hubiese alcanzado un conocimiento sobrenatural y suprasensible, *sentada a la sombra* de la primera verdad y del primer bien deseables. (*De umbris*: 41-42. Las cursivas son mías)³⁵

La *sombra* aparece entonces como lo único a lo que podemos aspirar a conocer. No tenemos acceso directo a la luz de las ideas; sin embargo, estas sombras, al tiempo que nos la ocultan, nos la muestran como en un espejo, como si de un reflejo se tratara. Esa luz divina, nos aparece de alguna manera velada, tal como señala Camillo en *L'idea del teatro*. Este simbolizaría el mundo celeste nos oculta el supraceleste, pues lo cubre a la manera de un *velo*, pero al mismo tiempo lo mostraría.³⁶ Incluso en un texto como el *De divina proportione* (Cap. V) de Luca Pacioli (1498) encontramos esta idea

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.”). En un pasaje, similar, en los *Hechos de los apóstoles* (5, 14—16) se narra cómo Pedro curaba a los enfermos únicamente con su sombra. “Los creyentes cada vez en mayor número se adherían al Señor, una multitud de hombres y mujeres... hasta tal punto que incluso sacaban los enfermos a las plazas y los colocaban en lechos y camillas, para que, al pasar Pedro, siquiera su *sombra* cubriese a alguno de ellos. También acudía la multitud de las ciudades vecinas a Jerusalén trayendo enfermos y atormentados por espíritus inmundos; y todos eran curados.” (*Hch*, 5, 14-16)

³⁵ En un tenor similar, al hablar sobre la *Eternidad*, Cesare Ripa presenta una “Mujer puesta en pie y en traje de Matrona. Sostiene en la diestra el mundo y lleva en la cabeza un velo que los hombros le cubre.” (*Iconología*, I: 391). A lo que añade “La razón por la que esta figura no aparece sentada, siendo la posición sedente el mayor signo de estabilidad, es la de que el sentarse suele ser símbolo de la quietud, correlativa al movimiento, sin la cual este no se puede entender, más no debe ser comprendida en este género la quietud de la Eternidad ...” (I: 391)

³⁶ Lo cual apoya con múltiples referencias a las *Escrituras*. Como el hecho de que moisés luego de ver a Dios en el Sinaí tuviera que cubrirse con un *velo* para que quien lo viera no quedara deslumbrado. (*L'idea*, I: 45); pues las almas vulgares no pueden resistir los rayos de la divinidad. O que Dios se haya dirigido a

...así como dios no puede propiamente definirse ni darse a entender a nosotros mediante palabras, nuestra proporción [áurea] no puede nunca determinarse con un número inteligible ni expresarse mediante cantidad racional alguna, sino que siempre es oculta y secreta y es llamada irracional por los matemáticos. (Citado por Corbalán, 2012: 143)

Ese velo sería de alguna manera el equivalente del *reflejo y espejo* en Bruno. Sin embargo, dicho reflejo no está dado de por sí. Esta ordenación de las imágenes internas, y con ello una cierta *disposición del alma*, no se da de manera natural, sino que supone un trabajo previo propio del arte de la memoria. Si bien en Bruno, como veremos, nos encontramos ante una única realidad compactada, de la que hablamos en la *Introducción*, esta nos aparece aún de manera *jerarquizada*, y más aún dispersa, debido al *lente* con el que lo vemos, a ‘nuestra naturaleza’, que no nos permite comprenderla como unitaria en un principio.

Si bien todo aquello que llega de los sentidos al intelecto constituye una imagen, que como dijimos se encuentra en el nivel de las sombras, no podemos decir de todas ellas que pertenezcan al nivel de las *sombras de las ideas*. Estas imágenes ubicadas en el centro de la escala: *luz—sombras—tinieblas* —tal como aparece en *De umbris* (40)—, dado su nivel intermedio, pueden a la manera de una bisagra inclinarse hacia el nivel inferior o hacia el superior. Hablamos también de un *camino ascendente* que recorren las imágenes en su camino de los sentidos al intelecto. Vale la pena anotar que en este proceso se ‘altera’ la manera de ver escala propia del arte de la memoria.

Mientras que en principio se habla de *ideas, vestigios, sombras*, en donde las sombras se encuentran en el nivel *inferior* de la escala, ahora tenemos: *vestigios, sombras, ideas*, en donde aparecen como punto medio, capaces de tender hacia uno u

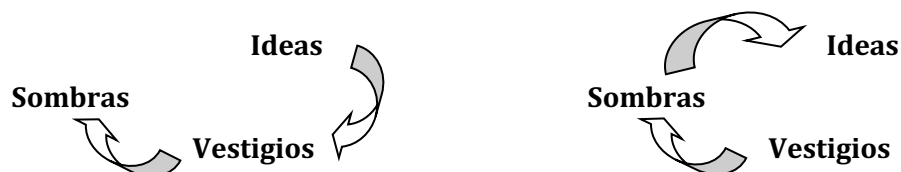
Juan mediante un ángel. “Aquí debe observarse que ni siquiera a Juan, pese a ser su siervo, le descubrió su propósito salvo por símbolos y visiones.” (I: 46)

otro lado. Digo que se ‘altera’ la manera de ver la escala, no porque ésta realmente cambie, sino más bien porque nos encontramos ante otra manera de presentarla que no prescinde del orden establecido, sino que toma un *punto de partida* distinto, que de hecho es el único que podemos tener en tanto seres humanos. Dada nuestra *naturaleza* y limitaciones (*De umbris*: 39) no tenemos participación *consciente* de esta escala desde su punto superior que son las *ideas*, sino que partimos de la interacción que tenemos con los *vestigios*, para generar luego *sombras*. Las cuales, como hemos insistido, sí pueden tender hacia ese nivel superior, aunque nunca lleguen a alcanzarlo del todo.

Si tomamos en cuenta la escala que va de la unidad a la materia en el que cada nivel es dependiente de su superior, tendríamos que aquel que está *más lejos* de la unidad, tendría un *estatus ontológico inferior*. Que es lo que pareciera suceder con las *sombras* que dependen de los *vestigios* y estos a su vez de las *ideas*. Sin embargo, esto no es así, al menos por dos razones. En primer lugar, por la *ubicación* de las imágenes. Es cierto que las imágenes *dependen* o *proceden* de la materia. Pero eso no implica que se *dirijan* en un nivel inferior como si de un mero desdoblamiento de la *escala de la naturaleza* se tratara; de hecho, no hay un nivel inferior. Al contrario, si bien empiezan con los sentidos, *suben* por el espíritu, y llegan hacia el alma humana, que participa del Alma del mundo ubicada en el centro de la escala de la naturaleza. En segundo lugar, estas imágenes que en principio vienen de las cosas físicas se elevan por encima de ellas por el influjo de la fantasía. Todo lo que llega al alma, pasa por el espíritu, y con ello por ese inevitable filtro en el que se dotan de un *plus* que no está de por sí en las cosas físicas, y que en este caso tiene que ver con el *orden* que pueden llegar a adquirir. Orden que haría que esas imágenes—sombras se *alinearan* de alguna manera con aquello que está previamente grabado en el alma. En este sentido, las imágenes tienen la función de

recordar, y no se puede recordar algo si no está ya previamente *almacenado* en la memoria.³⁷

De tal manera, y sintetizando el esquema que presentamos anteriormente, tendremos el siguiente:



El nivel *inferior* del que vienen las imágenes en un principio es el de las cosas físicas, con las que el cuerpo, gracias a su materialidad, está en contacto. De modo que esas imágenes internas, intermedias, en primera instancia están más cerca de las cosas físicas, de los *vestigios* de las ideas. No son, aún, *sombras de las ideas*, sino por así decirlo, *sombras de los vestigios*, meras representaciones de la materialidad del mundo físico, sombras oscuras, apegadas a la materialidad o las tinieblas. Pues 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, esta es la sombra que se inclina hacia la luz. (*De umbris*: 41. Las cursivas son mías)³⁸

³⁷ Al hablar sobre la belleza en Ficino, Castelli señala que para este “no es más que el *simulacrum spiritualis* [...] Sin embargo, no todo el mundo reconoce la belleza, puesto que resulta perceptible sólo para quien ya posee la idea de esa belleza y, consecuentemente, comunica y provoca el amor por ella.” (2011: 223)

³⁸ Nótese el tono parecido a aquel pasaje de la *Oratio* de Pico della Mirandola en el que habla del ser humano como la mayor maravilla de la creación, lo cual radica no sólo en que esté colocado en el *centro*

De hecho, estas nunca podrán dejar de ser sombras, sino a lo mucho volverse más luminosas. ¿En qué sentido puede hablarse de una *sombra luminosa* en contraposición con una *sombra obscura*? Justamente eso tiene que ver con el pasaje (*De umbris*: 41—42) en el que se habla de la sombra como movimiento y alteración en contraposición con el reposo. Las primeras *sombras* corresponderían a las sombras apegadas a la materia, a las tinieblas y a la multiplicidad caótica, mientras que las segundas corresponderían a aquellas sombras que tienden a la luz. El hecho de que tengan ese estatus está dado por el *orden* que han adquirido y que se parece lo más posible al sumo reposo e inmovilidad perfecta que ni siquiera existiría en el nivel de las Ideas, sino en el de la Unidad divina. La contraposición existente entre ambos tipos de sombras justamente está en este punto; entre las sombras, correspondientes a la multiplicidad caótica, y las sombras que corresponden igualmente a la multiplicidad, pero ordenada. El cual es el nivel más parecido al reposo existente en esos grados superiores.

A estas cosas, dice Bruno —en un pasaje del *Sigilli* que hemos ya citado anteriormente—, debemos aspirar. Dejar atrás aquello que obtenemos mediante el *sentido* y subir más allá. Pues “el sentido ocupa el nivel más bajo de tal progreso cognoscitivo, dado que subsiste sólo en relación con otros elementos, y por eso es comparado con una *línea recta*, mientras el intelecto es comparado con un *círculo*...” (*Sigilli*: 22) Es interesante llamar la atención sobre la idea del orden que adquirirían las imágenes, en relación con el reposo. Ya desde Platón (*Timeo*, 34b2-7) y Aristóteles (*De caelo* II, 3, 286a9-12) tenemos asociada la figura y el movimiento circular con aquello que está más cercano a la perfección, misma que estaría reservada para el reposo.

del mundo, sino en que sea *móvil*; capaz de inclinarse tanto hacia un extremo, como hacia el otro. Lo cual sucede sin que por ello *abandone* su forma humana: “No es, en efecto, la corteza lo que hace a la planta, sino su naturaleza sorda e insensible; no es el cuero lo que hace a la bestia de labor, sino el alma bruta y sensual; ni la forma circular al cielo, sino la recta razón; ni la separación del cuerpo hace al ángel, sino la inteligencia espiritual.” (*Oratio*: 16)

Idea que encontramos presente en el Renacimiento, en el citado pasaje de Pico (*Oratio*: 16) en que se asocia la forma del cielo al círculo, o en la conformación física de la *Ciudad del sol* de Campanella que, reproduciendo el orden celeste, está conformada a partir de siete círculos concéntricos (*Cittá*: 4). Incluso en el *Misterium cosmographicum* de Kepler, ya aceptado el modelo heliocéntrico, se trata de explicar las orbitas celestes circunscritas a los sólidos platónicos, a partir de círculos perfectos;³⁹ como de hecho lo había hecho Copérnico en *De revolutionibus*.⁴⁰ Incluso en el nivel iconográfico, Ripa al hablar de la imagen de la eternidad señala que esta se representa como una “Mujer con tres cabezas que lleva un círculo en la mano izquierda, [el cual] es símbolo de la Eternidad, porque no tiene ni principio ni fin, y también por ser la más perfecta de todas las figuras.” (*Iconología*, I: 390) Para cerrar este pequeño listado recordemos que el primer método de combinación bruniano —el utilizado en *De umbris*— responde, como veremos en el capítulo siguientes, a círculos concéntricos.

Finalmente, podemos comparar la equiparación de esta dualidad *orden—desorden* con aquellos versos con los que Bruno inicia el *De umbris*, y que a su vez retoman algo dicho por Agrippa en *De occulta Philosophia* (III, LXIV: 405):

*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: 24)*

³⁹ El modelo es descrito de la siguiente forma: “...la esfera de la tierra es la medida de todas las orbitas. Circunscribe un dodecaedro a su alrededor. La esfera que lo rodea es la órbita de Marte. Circunscribe un tetraedro alrededor de Marte. La esfera que lo rodea será Saturno. Ahora inscriba un icosaedro en la órbita de la tierra. La esfera inscrita es la órbita de Venus. Inscribe un octaedro dentro de Venus. La esfera inscrita en el es la de Mercurio.” (Corbalán, 2012: 129) Ver anexo, *Imagen 3*.

⁴⁰ Sobre esta cuestión, Vernet señala que Copérnico, en el *De revolutionibus*, “De nuestro mundo pasa al cielo (1, 4) y sigue a Aristóteles cuando afirma que el movimiento propio de la esfera consiste en girar en redondo, ya que el movimiento circular es el único movimiento uniforme que puede seguir de modo indefinido en un espacio finito.” (2000: 115)

Como he adelantado en la *Introducción*, para explicar este pasaje, en el contexto del *ars memoriae*, podemos apelar a las cualidades atribuidas a la diosa, quien 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 (*Furores*, II, II: 172 y ss.). De modo que la faz de Diana triste representa el primer intento de comprensión de la naturaleza, donde esta aparece como confusa, desordenada y caótica (*De umbris*: 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*. 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: 24)*

Como hemos insistido, la correspondencia de estas sombras con el nivel superior de las ideas tiene que ver con cierto orden, lo cual supone que existe ya un conjunto de imágenes susceptibles de adquirir cierta disposición. Anteriormente señalé que estas imágenes se conforman a partir de *sujetos* y *adjetivos*, en cuya conjunción encontraremos los principios de *semejanza* a los que aludí previamente. Es justamente sobre este tema que trataremos en el capítulo siguiente.

CAPÍTULO II. SOBRE LA CONFORMACIÓN DE LAS IMÁGENES MNEMOTÉCNICAS

*Sediento de saber lo que Dios sabe,
Judá León se dio a permutaciones
de letras y a complejas variaciones
y al fin pronunció el Nombre que es la Clave...*

Jorge Luis Borges, *El golem*.

Si bien el tema central de esta tesis es la constitución y significación de las imágenes mnemotécnicas, era necesario hablar del contexto en el que estas se inscriben, para entender un poco mejor no solo el lugar que estas ocupan en la estructura que nos hemos encargado de revisar, sino la manera en que se generarán y adquirirán significación posterior. Igualmente importante era tener un pequeño panorama del arte de la memoria en la época en que Bruno escribe, y las finalidades que esta técnica tenía en dicho contexto.

Antes de entrar de lleno al tema de la conformación de las imágenes mnemotécnicas, conviene tener presentes al menos un par de cosas que hemos adelantado en el capítulo anterior. En primer lugar, y atendiendo a la estructura sobre la que hemos insistido —*ideas, vestigios sombras*—, que las imágenes mnemotécnicas, tal como aquí nos interesa, se insertan en el nivel de las sombras. Ellas provienen en primera instancia de los *vestigios*, y son, por así decirlo, *sombras* de ellos, aunque por supuesto aspiran a convertirse en una *sombra de las ideas*. En segundo lugar, una imagen siempre es una *imagen de algo*, ella está en lugar de algo más, lo sustituye, al tiempo que refiere a ello. En tanto tal, siempre tendrá una cierta *semejanza* con aquello de lo que es imagen. Ese *algo más* bien puede ser la materialidad de la que se originan, o bien, en tanto que *sombra de las ideas*, algo que está más allá de esa materialidad y a lo que, a partir únicamente de ella, nunca podríamos tener acceso. En este sentido, las

imágenes no solo pueden ser representaciones de cosas físicas, sino incluso de cosas ya no sólo abstractas, sino intelectuales o suprasensibles. Lo cual, como veremos, es el objeto del arte de la memoria bruniano.

2. 1 El proceso de generación y significación de una imagen

En el proceso de la generación de una imagen mnemotécnica descrito por Bruno encontramos elementos aristotélicos, como los referentes al origen sensible de las imágenes, pero también algunos otros platónicos, sobre todo una vez que dicha imagen alcanza cierto grado de orden y significación, y busca conectarse con *algo más*. En Bruno encontramos cierto eclecticismo que toma elementos diversos de posturas que en principio podrían parecer encontradas, pero que acaban conformando una peculiar propuesta propia, tal como los especifica en el *Dialogo preliminar* del *De umbris*:

...si los procedimientos peripatéticos facilitan una mejor expresión del tema en esta arte, serán fielmente reproducidos. De la misma manera serán consideradas las otras escuelas filosóficas. En verdad, no hallamos un único artífice que cree todo lo necesario para una sola arte. [...] quien fundirá el metal y fabricará el yelmo, el escudo, la espada, las lanzas, los estandartes, el tambor, la trompeta y el resto del equipo del soldado no será la misma persona. De igual modo, a quienes acometan las tareas más arduas de otras invenciones no les bastará solamente el taller de Aristóteles o de Platón. (38)⁴¹

⁴¹ Tal parece que Bruno sigue cierta costumbre ecléctica neoplatónica, tal como señala Jordi Raventós en la *Introducción* a los *Comentarios al sueño de Escipión*: “Se podría afirmar que los neoplatónicos actuaron para con las doctrinas filosóficas como lo hizo Macrobio respecto de sus fuentes, según él mismo confiesa [...] en el prefacio de las *Saturnales*: «Nosotros, por así decir, debemos imitar a las abejas, que, revoloteando de un lado para otro, liban las flores y después reúnen todo cuanto han recogido, lo distribuyen en las colmenas y transforman esta mezcla en un único sabor». En realidad, los *Comentarios* no difieren en absoluto ni de este método ni de los parámetros neoplatónicos, puesto que, aliado de los temas extraídos de Plotino y Porfirio anteriormente referidos, Macrobio no tiene inconveniente alguno en exhibir, por ejemplo, ideas y expresiones tomadas del estoicismo, el neopitagorismo, el gnosticismo e incluso de la antigua religión de los egipcios.” (*Comentarios, Introducción*: 23)

De manera que en este proceso de generación de una imagen encontraremos no sólo elementos aristotélicos o platónicos, sino incluso algunos otros, siempre que estos ayuden a la finalidad del arte de la memoria: ordenar y obtener cierta disposición de las *sombras* que se asemeje lo más posible a la *Unidad* o, para ser más precisos, a las *Ideas*, pues en aquella no hay orden alguno, dado que este solo es posible en donde hay diversidad y multiplicidad. (*De umbris*: 45)

Volviendo al tema de la generación de una imagen, dice Bruno en las *Theses de Magia* (Art. XLIII: 481) que nada hay en el intelecto que no haya estado antes en el sentido. Aquello que se encuentra en el intelecto no es sino una imagen, pues, “no entendemos a ser que especulemos con imágenes.” (*De imaginum, Dedicatoria*: 336), y tal como había dicho Aristóteles, en *De anima*: “el alma jamás intelige sin el concurso de una imagen.” (III, VII, 431a 14-17). En este mismo pasaje de las *Theses de magia*, que hemos citado ya anteriormente, Bruno hace referencia a un elemento medio entre ambos polos de la escala, al que se refiere como la puerta de la *fantasía*, por la que atraviesa todo aquello que llega desde los *sentidos* hacia la *razón* (Art. XLIII: 481) .Si bien es cierto que, según esta estructura del ser humano, todo pasa por ese filtro, también lo es el hecho de que esta es una función del elemento medio que es el *espíritu*: aquello que es intermedio y liga al alma con el cuerpo, y que además es una cierta sustancia corpórea sutilísima. (*Theses de magia*, Art. XII: 464)⁴²

También en *De imaginum* Bruno añade algo sobre la *imaginación*, la cual “potencia es la efectora de las imágenes o por ella el alma es la efectora de las imágenes.”

⁴² “*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.*” En términos muy similares Ficino se refiere a este *espíritu*, por un lado, como un velo sutil del que el alma se envuelve en su caída por las esferas de los planetas para llegar al cuerpo. (*De amore*, VI, IV: 108). Por otro lado, como “*un cierto vapor sutilísimo*, engendrado por el calor del corazón desde la parte más sutil de la sangre.” (*De amore*, VI, 6: 112)

(I, I, XIV: 371). Se refiere también a ella como el ‘sentido de los sentidos’ al tiempo que habla de este camino que se recorre en el proceso de generación de una imagen:

...esta es el *sentido de los sentidos*, puesto que el propio *espíritu imaginativo* es el sensorio más común y el cuerpo primero del alma y este [cuerpo] actúa desde dentro veladamente y tiene a lo principal del animal como alcázar [...] Por su parte, el oído y la vista no son sentidos, sino instrumentos que administran los sentidos para el sentido [común] y [son] *a modo de porteros o recepcionistas del animal*, indicando al señor las cosas sensibles que ocurren en el exterior (por las que son tocados los sentidos externos). En tanto, el sentido íntimo está por entero en todas partes; pues oye con todo el espíritu [y] con todo el espíritu ve, de donde [resulta] que reparte unas cosas a unos, otras cosas a otros y [es] como si desde un centro único arrojase innúmeras líneas hacia la anchura de la circunferencia saliendo de allí como de una raíz común, a la que como a [su] raíz común vuelven. Este, es decir, el espíritu imaginativo, reclama [ser] *el vehículo primero del alma*, término medio entre lo temporal y lo eterno, por el que, sobre todo, vivimos; un individuo único hace y recibe todas las cosas que son propias del sentido. (I, I, XIV: 371-372. Las cursivas son mías)

En el siguiente capítulo del *De imaginum (Sobre el almacén de las especies y sobre sus puertas)* añade un poco al respecto sobre dicho proceso:

Este [espíritu imaginativo] a aquellas especies que recoge, abraza y compone, de tal manera las dispone que —como si sacase y abstrajese de ellas algunas cosas excogitables—, las introduce, pone, inserta y confirma en el almacén de la facultad retentiva (si es que él mismo no es la facultad retentiva). (I, I, XV: 372)⁴³

⁴³ Liaño señala a este respecto que Bruno coloca a esta función “como instrumento principal en los procesos mágicos y mágico—mnemotécnicos. La imaginación es el poderosísimo promotor de su reforma del entendimiento, de su religión de la mente.” (Liaño, Nt 91; I, I, XIV: 371) Además añade que “La teoría de la imaginación que aquí expone Bruno la toma literalmente de Sinesio, según la traducción de Ficino, editada en Venecia en 1497. Salvo el último párrafo todo el resto es una transcripción casi literal de Sinesio, *De somniis*, cap. «*De potestate phantasiae spiritusque phantastici*».” (Liaño, Nt 92, DI, I, I, XIV: 371)

Tenemos entonces una estructura jerárquica del ser humano y, con ello, un *camino ascendente* en el proceso de generación de una imagen, que va del *cuero* al *alma*, que como vimos anteriormente se encuentra explicitado en el *Sigillus sigillorum*. En tanto seres humanos, nuestra experiencia del mundo comienza con los sentidos externos, los cuales proporcionan determinada *información* al sentido interno, al *espíritu*, el cual genera a su vez una imagen que transmite al alma para que esta *vea* los cuerpos como reluciendo en un espejo, tal como es expresado por Ficino en *De amore* (VI, 6: 113). De modo que, *si no hay nada en el intelecto que antes no haya estado antes en el sentido*, todo lo que llegue al *alma* —mente o intelecto—, es una imagen generada por el espíritu y que ha pasado irremediabilmente por el *filtro* de la *fantasía*. Si todo lo que llega al intelecto es una imagen que ha recorrido este camino, tendríamos —en principio— que todas esas imágenes deberían tener el mismo *estatus*, pues todas *proviene*n del mismo *lugar*. Sin embargo, no es el caso que eso suceda, pues justamente el *arquitecto de la fantasía* se encargara de dotar de un plus, de un orden y una significación, a algunas de estas imágenes.

Dado su origen sensible, no necesariamente todas las imágenes generadas a partir de los sentidos externos serían estrictamente visuales. En sentido amplio estas pueden provenir de cualquiera de los sentidos. Atendiendo a lo dicho hasta aquí, podríamos hacernos una *imagen* que sea el resultado del gusto y el olfato, del oído y el tacto, etc. Aunque si bien no todas las imágenes son meramente visuales, para efectos del arte de la memoria bruniano es necesario que todas se conviertan en tales, pues:

Todas las cosas [...] son llamadas y llevadas, por el sentido [...] y, por último, los géneros de todas las especies sensibles son contraídos en visibles, es decir, en las más vigorosas y eficaces de las especies; pues es la vista el más espiritual de todos los sentidos. [...] y por medio del sentido de la vista significamos los objetos de los otros sentidos. (*De imaginum*, I, I, IV: 347-348)

Sobre la razón para considerar a la vista como la más espiritual de los sentidos, afirma que esto se aclara fácilmente cuando examinamos la manera en la que estos se relacionan con sus objetos propios. El tacto, dice Bruno, necesita estar en contacto directo con los objetos, y sucede de manera similar con el gusto. El olfato, en cambio, es capaz de percibir sin tener contacto directamente con el objeto en cuestión, aunque sí una cierta cercanía. Con el oído las cosas cambian, pues este percibe cosas muy apartadas; finalmente la vista capta las lejanísimas con presteza extraordinaria. Es por ello por lo que “las cosas aprehendidas con este sentido, las convocamos más fácilmente y más eficazmente las retenemos en el alma que a las otras, y por medio del sentido de la vista significamos los objetos de los otros sentidos.” (*De imaginum*, I, I, IV: 348). Por supuesto, Bruno forma parte de una tradición que considera la vista como el más noble de los sentidos⁴⁴ y al que pueden *reducirse* los demás; aunque también es cierto que esto bien puede ser debatible desde nuestra perspectiva contemporánea.⁴⁵

⁴⁴ A propósito de esto, Cicerón señala, en aquel pasaje donde se habla de Simónides, que “máximamente son representadas en nuestro ánimo esas cosas que por un sentido han sido transmitidas e impresas, y que de todos nuestros sentidos el más vívido es el sentido del ver; por lo cual muy fácilmente pueden ser retenidas en nuestro ánimo esas cosas que son percibidas por los oídos o por la meditación, si además son transmitidas mediante la recomendación de los ojos...” (*De oratore*, LII, LXXXVII, 357: 136—137). En Ficino leemos que: “...para el conocimiento se emplean seis potencias del alma: *razón, vista, oído, olfato, gusto y tacto*. La razón se asemeja a Dios; la vista, al fuego, el oído, al aire; el olfato, a los vapores; el gusto, al agua; y el tacto, a la tierra [...] el tacto, gusto y olfato sienten solamente las cosas cercanas, y si sienten mucho sufren; si bien el olfato capta cosas más remotas que el gusto y el tacto. A su vez, el oído capta cosas todavía más remotas y no se lastima tan fácilmente, la vista actúa aún más a lo lejos; y hace en un momento lo que el oído tarda más tiempo en hacer; porque antes se ve el relámpago, que se oiga el trueno. [...] La *razón* capta las cosas más remotas. Porque no solamente aprehende, como el sentido, las cosas que están en el mundo y presentes; sino también las que están más alto que el cielo, y aquellas que han sido o serán.” (*De amore*, V, II: 75—77. Las cursivas son mías). Por su parte Agrippa señala: “Mas la vista, debido a que siente de una manera más pura y clara que los otros sentidos, y nos imprime de manera más penetrante y profunda las marcas de las cosas, concuerda más con el espíritu fantástico...” (*De occulta philosophia*, I, XLV: 68)

⁴⁵ Podemos encontrar una problematización contemporánea a esta afirmación en “Ver y no ver” de Oliver Sacks. Donde se trata el caso de un paciente, Virgil, que luego de haber perdido la vista a una edad muy temprana la recupera tras una operación unos cuarenta años después. A propósito del caso Sacks refiere cómo el filósofo inglés del siglo XVII William Molyneux, cuya esposa era ciega, “le propuso la siguiente cuestión a su amigo John Locke: ‘Imagina a un hombre ciego de nacimiento, y ahora adulto, al que se ha enseñado a distinguir mediante el tacto un cubo de una esfera. Ahora puede ver, ¿pero podría distinguir

Apelando a lo que hemos dicho hasta ahora, podemos decir que, en sentido estricto, no percibimos más que *lo que nos llega de las cosas* a través de los sentidos. Sin embargo, durante la conformación de una imagen suceden otros procesos. En primer lugar —y esto ocurrirá para todas ellas—, que dichos datos lleguen a ser *coherentes*; es decir, que a partir de ellos se genere una primera imagen; en segundo lugar, que esa *primera imagen* llegue a ser significativa.

Si bien no es el tema central de este apartado, vale la pena explicitarlo brevemente. En sentido estricto, con la vista percibimos luces, colores, formas; con el oído, sonidos; con el olfato, olores; con el gusto, sabores; con el tacto, texturas. Pero ese es sólo un primer nivel, hay algo más allá que eso. En un segundo nivel, el sentido común unificaría esas percepciones dispersas o independientes, y asociaría cierto olor afrutado, un color rojizo, un sabor específico a una copa de vino, por ejemplo. En este momento ya no sólo vemos manchas o colores, o percibimos olores o sabores, sino que sabemos que todos ellos pertenecen a una copa de vino. El sentido común se ha encargado de unificar, ordenar y dar coherencia a esa información y traducirla en una imagen que llegará al alma. Sin embargo, hay un segundo proceso que puede suceder con esta imagen y que dota de un *plus* a esa imagen primera.

Es interesante notar que, para Bruno, todo ese proceso interno puede agruparse en la función de la fantasía. En *De magia* dice “La función de la fantasía es ciertamente

mediante la vista, antes de tocarlos, cuál es la esfera y cuál es el cubo? Locke reflexiona sobre ello [...] y decide que la respuesta es no” (‘Ver y no ver’ en *Un antropólogo en Marte*: 147). A Virgil le sucede exactamente lo mismo, al tener frente a sí a su perro y a su gato es incapaz de distinguirlos por la sola mirada. El caso resulta interesante, en principio por señalar que existen imágenes no visuales; al carecer de dicho sentido se generaría también una imagen, y al recuperar la vista no necesariamente se disfrutaría de una experiencia *mejor* o *más completa* que cuando se era ciego. En tal caso podríamos señalar que, al no haber una *unificación* previa por parte del sentido común, dicha experiencia visual resultaba aislada del resto de los sentidos, de manera que por sí misma no decía nada a Virgil, hasta que esta no fuera *coordinada* con las percepciones provenientes del tacto y el oído, lo cual —en este caso particular— nunca llega a suceder. Tal parece que para Virgil la vista no resulta el sentido al cual deberían reducirse lo recibido por el resto de los sentidos.

acoger y contener, componer y dividir las especies aportadas por los sentidos” (292). Y en *Theses de magia* escribe: “Bajo el nombre de *fantasía* generalmente acogemos toda potencia sensitiva interna la cual está antes de la [potencia] cogitativa, de manera que sin duda incluye también el sentido común.” (Art. XLV: 482).⁴⁶ Incluso en *De umbris* alude a esta función con el nombre de *facultad fantástica* (76). Si bien es cierto, como señala Yates (2005: 309, 396) que para Bruno hay una sola función interna en la que se engloban las demás, también lo es el hecho de que en ocasiones se refiere a ella como *imaginación* y en ocasiones como *fantasía*. Lo cual se debe más que a una mera cuestión de transliteración, a un proceso específico que de hecho encontramos de manera explícita, por ejemplo, en Ficino.

Maurizio Ferraris (1996: 12—14) señala que *phantasia* fue el término griego con el que se denominó a esa función, traducido como *imaginatio*, y posteriormente como *phantasia*, transliteración del término griego. Podría decirse que *phantasia* equivale a *imaginatio*. Sin embargo, en el Renacimiento, encontramos asociada al término *phantasia* cierta tonalidad ‘quimérica’, contra el valor ‘realista’ de la *imaginatio*. En un sentido más específico, añade Ferraris, *imaginatio* es la facultad que retiene las formas recogidas por el *sensus communis*, mientras que *phantasia* es la facultad que asocia de nuevo los fantasmas retenidos por la *imaginatio*. De modo que, por ejemplo, la *imaginatio* proporciona las imágenes de hombre y caballo, mientras que la *phantasia* compone el centauro. Este proceso combinatorio de la fantasía es retomado por Bruno en *De imaginum*, en el que podemos leer:

Este es un mundo y seno en cierto modo incolmable de formas y especies, que no sólo contiene las especies de las cosas concebidas externamente según su magnitud y número, sino que incluso, *por virtud de la imaginación*, junta magnitud a magnitud,

⁴⁶ *Sub nomine phantasiae accipimus generaliter omnem potentiam sensitivam internam quae est ante cogitativam, nempe ut includit etiam sensus communem.* La traducción es mía.

número a número. Y además, así como a partir de unos pocos elementos se componen y se crían en la naturaleza especies innúmeras, así también, por obra de este eficiente intrínseco, no sólo se almacenan en este vastísimo seno las formas de las especies naturales, sino que también se podrán multiplicar fuera de toda proporción en la multiplicidad de las innumerables especies concebibles; así como cuando figuramos a partir del hombre y del ciervo [o] del hombre, el caballo y el ave, centauros alados [o] animales racionales alados; y con una mezcla semejante a partir de cosas innumerables podemos producir cosas en número ilimitado, además que a partir de contados elementos, con variada coordinación y combinatoria, se componen expresiones de muchas lenguas. (I, I, XIII: 370)

Además de esta función combinatoria de la fantasía, encontramos la capacidad de juicio de manera explícita y con términos separados en *De amore*, de Ficino. En este texto señala que el *espíritu* se encarga de generar imágenes para que puedan ser *vistas* por el alma

...como un espejo y a partir de ellas *juzga* a los cuerpos. Y tal conjunción es llamada *sentido* por los platónicos. Y mientras mira, por su virtud concibe en sí imágenes semejantes a aquéllas, y aún más puras. Y tal concepción se llama *imaginación y fantasía*. (VI, 6: 112-113. Las cursivas son mías)

Esta distinción aparece más claramente en la *Teología platónica*, en donde en un primer momento a partir de la percepción sensible, Sócrates obtiene un simulacro incorpóreo de aquél; esto es, una imagen. Posteriormente a través de la fantasía, Sócrates comienza a formular un juicio a partir de esa imagen primera. De esto, añade Ficino, resulta claro que la fantasía de Sócrates es superior a su imaginación. Esta se encargó de generar una imagen de Platón, pero no al grado de conocer quién era ese hombre, ni de formular un juicio como sí lo hace la fantasía. (*Teología platónica*, en Priani, 2003: 38-40)

Podríamos resumir diciendo que, a partir de los datos de los sentidos, en un primer momento, la *imaginación* genera una *imagen coherente* —si bien no *fiel*— de

aquello que es percibido. Mientras que, a partir de esa 'primera imagen', la *fantasía* añade cierto *plus* que no está por sí mismo ni en la cosa física, ni en la imagen primera. Por supuesto, este proceso no necesariamente tiene que ser progresivo, sino que puede incluso ser simultáneo a la percepción. Puedo formular un juicio en torno a la copa de vino, tiempo después de haber bebido su contenido o al momento mismo de hacerlo. Es justamente la fantasía la que hará que no todas las imágenes sean iguales para todos en el nivel de significatividad, al mismo tiempo que jugará un papel fundamental en la combinatoria bruniana. Sin embargo, antes de entrar en ello, conviene hacer algunas precisiones generales sobre estas imágenes.

Por un lado, si bien todas ellas tendrían el mismo origen sensible, no todas son o llegan a ser iguales. Esta distinción bien puede referirse tanto a la que el propio Bruno presenta en *De umbris* en donde encontramos una especie de jerarquía de las imágenes internas, o bien al grado de significatividad que tal o cual imagen pueda alcanzar. Sobre esa primera diferencia, recordemos que cuando Bruno se refiere a las *Ideas* como *antes de la cosa*, *en la cosa* y *después de la cosa*, hace una primera distinción dentro de este último nivel, el que corresponde al nivel de la mente humana. De este modo, dice Bruno en el *Lampas triginta statuarum*, este nivel de la *idea después de la cosa* se divide a su vez en *conceptos* (o *intención*) y *signos* (o *voces*) (*Lampas*: 236). Distinción que parece aludir a la imagen, a la sombra, en tanto *imagen como tal*, por un lado, y como *expresión lingüística* por el otro. Sobre ello que volveremos al tocar el tema de la combinatoria bruniana.

En *De umbris*, específicamente en la primera parte de la sección titulada *Arte de la memoria de Giordano Bruno*, se presentan doce tipos de *imágenes* propias del arte: *especies*, *formas*, *simulacros*, *imágenes*, *espectros*, *modelos*, *vestigios*, *indicios*, *signos*,

*notas, caracteres y sellos.*⁴⁷ Bruno separa estas imágenes a su vez en cinco grupos: Las del primero se refieren a lo que ‘el ojo’ puede percibir; es decir, están relacionados con el sentido externo. Las del segundo, 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*: 76). Los del tercer tipo se encuentran en un mismo nivel de semejanza con aquello que representan, mientras que los del cuarto se alejan de ello. Finalmente tenemos aquellos que son los más apropiados para el *ars*: “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.” (76). Aun cuando en el texto no se presenta una división del todo clara, podemos tratar de reconstruirla de la siguiente manera:

<i>Primer grupo</i>	<i>Sentido externo</i> Lo que el <i>ojo</i> puede percibir Artes figurativas	<i>Forma externa</i> <i>Imagen</i> <i>Modelo</i>
<i>Segundo grupo</i>	<i>Sentido interno</i> Facultad <i>fantástica</i>	
<i>Tercer grupo</i>	Idéntico grado de semejanza	
<i>Cuarto grupo</i>	Imágenes que se apartan de la sustancia	
<i>Quinto grupo</i>	Imágenes más apropiadas al arte de la memoria	<i>Signos</i> <i>Notas</i> <i>Caracteres</i> <i>Sellos</i>

⁴⁷ En el texto latino leemos: *Habes in libro Clavis magnae duodecim indumentorum subiecta: species, formas, simulachra, imagines, spectra, exemplaria, vestigia, indicia, signa, notas, characteres, et sigillos.* (*De umbris*, Ed. Sturlesse: 71)

Parece que nos encontramos ante una suerte de gradación, no explícita del todo, de las imágenes internas. De modo que además de no ser todas iguales, habrá algunas que sean más propicias al arte, y que curiosamente parecen estar más alejadas de los sentidos externos, e incluso superan aquella *realidad* de la que proceden. De hecho, en el párrafo siguiente señala que el arte recurre a los *signos, notas, caracteres y sellos*:

...cuando no es capaz de producir figuras ni *imágenes* debido a que no se hallan en el género de lo que puede ser representado mediante *imágenes* ni en el de lo que puede ser figurado. En efecto, carecen de los accidentes con los que suele llamarse a las puertas de los sentidos; carecen de la diversidad y de la disposición de las partes, y sin tales premisas no prospera el acto de la representación. (*De umbris*: 77. Las cursivas son mías)

Hay dos cosas que anotar de este pasaje. Primero, que estas *imágenes* se encuentran más alejadas de lo sensible. Segundo, si bien "...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*: 77), habrá ciertas cosas que no puedan representarse con *imágenes*; y aquí debemos entender estas no como *Imágenes* en general, sino como aquellas enunciadas en cuarto lugar de la lista antedicha, y que como tales estarían aún cercanas a los sentidos y a lo que las artes figurativas podrían representar. Aquello que no puede representarse con esas *imágenes* debe recurrir justamente a esos cuatro tipos de representaciones. A propósito de esta manera de construir imágenes de lo que no puede ser figurado, Bruno refiere en *De imaginum*, en el apartado titulado *Sobre los modos como se hacen las diferentes figuraciones e indicaciones* (I, VIII: 355 y ss.), sobre ello hablaremos en el siguiente apartado.

En ese mismo texto, Bruno presenta un listado un tanto diferente al propuesto en *De umbris*, pero no ahonda sobre las distinciones mencionadas ahí: "...no juzgamos que sea injusto repetir lo que elaboramos en el libro *De umbris idearum*, a saber, la

distinción entre estos nombres: 1, idea; 2, vestigio; 3, sombra; 4, nota; 5, carácter; 6, signo; 7, sello; 8, indicio; 9, figura; 10, similitud; 11, proporción; 12, imagen.” (I, I, II: 344).⁴⁸ Hay que notar la presencia, al inicio de la lista propuesta en *De imaginum*, de *idea*, *vestigio* y *sombra*. Y además que *nota*, *carácter*, *signo* y *sello*, se hallan en la lista, pero no hacia el final como sí sucede en *De umbris*.

Sobre los primeros tres hemos tratado ya al hablar de dicha triada. Sobre el resto, Bruno se ocupa en el *Capítulo III: Razones de los diferentes notámenes*. En donde señala que llamamos [4] *Nota* “a todo aquello que, de alguna manera, muestra algo ya por una razón primera o segunda, ya próxima o remota, ya inmediata o mediata.” (I, I, III: 345) el [5] *Carácter* es aquello que designa algo con un determinado trazo de líneas y disposición de puntos (346). Por su parte, se emplea el término [6] *Signo* para designar a “todas las cosas que designan, ya como idea, ya como vestigio, ya como sombra, ya de otra suerte.” (346)

El [7] *Sello*, que es un cierto diminutivo de signo, designa la parte más notable del signo o “el signo en su acepción más comprimida, así como con la sola cabeza o con la sola mano designamos al hombre o a la operación del hombre.” (346) Mientras que el [8] *Indicio*, al igual que el *signo* y el *sello*, “es aquello cuya función no es tanto representar [y] significar, cuanto mostrar, así como el índice no significa o explica a la cosa en sí misma, sino que solamente invita y apela a la mirada y a la visión de aquélla.” (346) Por su parte, la [9] *Figura* difiere de los términos precedentes “porque las ideas son vestigios o sombras, relativas tanto a lo intrínseco como a lo extrínseco, la figura empero solamente a lo intrínseco.” (346) En este punto es interesante notar que se refiere a los términos que en *De umbris* considera más apropiados al arte de la memoria,

⁴⁸ ...tamen in praesentiarum, quod et in libro De umbris idearum fecimus, non iniuria repetendum ducimus esse, nempe uti distinguamus haec nomina: 1. ideam, 2. vestigium, 3. umbram, 4. notam, 5. characterem, 6. signum, 7. sigillum, 8. indicium, 9. figuram, 10. similitudinem, 11. proportionem, 12. imaginem. (*De imaginum*, Ed. TV, I, I, II: 97)

junto con los *indicios*, de la siguiente manera: “A la nota, el carácter, el signo, el sello y el indicio se les puede llamar ora líneas, ora puntos, ora toda cosa que no cierra un espacio; a la figura le conviene, sin embargo, cerrar el espacio.” (346)

Sobre los tres restantes señala que la [10] *Similitud* difiere de todos los términos antedichos, porque no es necesariamente de la misma especie de aquéllos “puesto que al hombre se le designa con letras y caracteres, así como con signos, indicios, notas, [mas] no como con lo semejante; lo semejante será la pintura o estatua o especie recibida por el sentido y almacenada en la fantasía.” (346) Por su parte la [11] *Proporción* siempre se refiere a la relación entre varios términos:

...así como A es letra, así B también lo es, o el mulo es semejante al caballo. A aquella empero siempre se la entiende entre cuatro o más o, al menos, tres términos, la alfa es en griego lo que la A es en latín, [proporción esta] en la que hay cuatro términos: 1, alfa; 2, griego; 3, A; 4, latín. La proporción se deja ver al menos entre tres términos, así: dos es a cuatro, como ocho a diez y seis (aquí se dan cuatro términos: 2. 4. 8. 16.), o dos es a cuatro, como cuatro es a ocho, donde se dan tres términos: dos, cuatro, ocho. (347)

Finalmente, la [12] *Imagen* difiere de la similitud y aparece como más general, pues ella:

...comprende una energía, énfasis y universalidad mayores; pues hay más ser en la imagen que en la similitud. Pues la imagen se aproxima más que la similitud a la univocidad. Pues las cosas semejantes se diferencian no sólo [de] las que están en el mismo género, sino también [de] las que están fuera del género. Así como también se dice que el artificio es de alguna manera semejante al artífice, sin embargo [eso] no se dice en relación con su imagen o en su imagen, a no ser que esté en el género próximo o en la misma especie. (347)

Como podemos ver, si bien la lista ha variado, e incluso aquí tenemos una explicación más detallada, ausente en *De umbris*, siguen considerándose particularmente importantes los mismo cuatro tipos de imágenes internas, a saber: *signos*, *notas*,

caracteres y sellos. Estos mismos elementos aparecen en una tercera lista que encontramos en *Sigilli*, específicamente en el apartado titulado *El despliegue de las formas en doce direcciones*. De acuerdo con Bruno, las formas intrínsecas naturales de las cosas se despliegan en doce modos: “...tipos, figuras, reflejos, similitudes, imágenes, espectros, ejemplares, indicios, signos, notas, caracteres, sellos.” (*Sigilli*: 66). Los últimos cuatro corresponden a aquellos que desde *De umbris* se consideran más propicios para el arte de la memoria. De modo que en un cuadro comparativo tenemos lo siguiente:

<i>De umbris</i>	<i>Sigilli</i>	<i>De imaginum</i>
Especies	Tipos	Idea
Formas	Figuras	Vestigio
Simulacros	Reflejos	Sombra
Imágenes	Similitudes	Nota
Espectros	Imágenes	Carácter
Modelos	Espectros	Signo
Vestigios	Ejemplares	Sello
Indicios	Indicios	Indicio
Signos	Signos	Figura
Notas	Notas	Similitud
Caracteres	Caracteres	Proporción
Sellos	Sellos	Imagen

Decíamos que no todas las imágenes llegarán a ser iguales, pero en un segundo momento ya no tanto por esta primera distinción, o no tan sólo por ella, sino debido a su grado de significación. El cual se debe, sobre todo a la fantasía y tiene que ver, al menos en parte, con una de las recomendaciones en torno a la construcción de las imágenes que encontramos en las fuentes clásicas del *ars memoriae*. Y es que en tanto que dichas imágenes buscan excitar la memoria, es necesario que ellas sean lo

suficientemente *punzantes*, para que puedan grabarse adecuadamente en nuestra memoria. En la *Rhetorica ad Herennium* (LIII, XXII, 36-37: 89) se sugiere dotarlas de belleza excepcional o torpeza única; e incluso elaborarlas particularmente deformadas, horrendas, desmembradas o ensangrentadas, a fin de que se fijen y 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. De hecho, en *Sigilli* Bruno refiere a esta recomendación:

Se presentan ante nosotros cosas, signos, imágenes, espectros o fantasmas. *Los elementos de diferenciación de estos son lo odioso, es decir, lo deforme y lo malvado; lo deseable, es decir, lo bello y lo bueno, y las combinaciones entre dos o tres de estos elementos: amable—bueno, odioso—deforme, y de igual modo lo fácil de comprender, es decir, lo sensible por abstracción, ni excesivo ni carente, y lo difícil de comprender, es decir lo sensible inferior o que excede la norma, y por su naturaleza perfectamente comprensible (pero sin abstracción).” (Sigilli: 7. Las cursivas son mías)*

En este sentido, como ya habíamos adelantado, el hecho de que una imagen sea *punzante*, que se grave en nuestra memoria, implica que ella no nos sea indiferente; sino que, por el contrario, nos *diga algo*, y lo haga además de manera *vigorosa*. Lograr que dichas imágenes nos digan algo bien puede conseguirse mediante ciertos elementos o *atributos* que pueden agregarse a la imagen. Ese *agregado* estará en el núcleo no sólo de la conformación de las imágenes mnemotécnicas brunianas, sino también de su combinación: es lo que Bruno llamará *adjetivo*. Sin embargo, antes de entrar en ello vale la pena revisar en términos generales cómo sugiere Bruno que estas *cosas* se agreguen a una imagen.

2. 2 Estructura de una imagen mnemotécnica

Ahora que entramos propiamente al tratamiento de las imágenes mnemotécnicas, hay dos puntos que me interesa resaltar de forma particular. Por un lado, el proceso por el que ciertas cosas se *agregan* a una imagen. Y por el otro, la manera en que se relacionan esos elementos constitutivos de una imagen mnemotécnica, que no serán otros que *sujeto y adjetivo*. Aquí me gustaría tocar el primer punto, que tiene que ver por supuesto con la *ley de semejanza* a la que he apelado anteriormente.

Culianu se refiere a la magia y al arte de la memoria como *ciencias del imaginario*, ocupadas de la manipulación de fantasmas y dirigidas a la imaginación humana donde intentan suscitar impresiones permanentes (2007: 22). Proceso en el que el *eros* resulta fundamental. “Esto es así porque toda la fuerza de la Magia se basa en el Eros. La obra de la Magia consiste en acercar las cosas unas a otras por *similitud* natural.” (129. Las cursivas son mías). De modo que es posible encontrar ciertos *principios mágicos* en la constitución de una imagen mnemotécnica, en un nivel que tiene que ver con la manera en que los adjetivos se agregan a los sujetos. En *La rama dorada*, al hablar sobre la magia simpática, y hacer una sistematización de sus principios, Frazer sostiene que:

Si analizamos las leyes del pensamiento sobre las que está fundada la magia, sin duda encontraremos que se resuelven en dos: primera, *que lo semejante produce lo semejante, o que los efectos semejan a sus causas*; y segunda, que las cosas que una vez estuvieron en contacto, se actúan recíprocamente a distancia aun después de haber sido cortado todo contacto físico. El primer principio puede llamarse *ley de semejanza* y el segundo ley de contacto o contagio. Del primero de estos principios, el denominado ley de semejanza, el mago, deduce que puede producir el efecto que desee sin más que *imitarlo*; del segundo principio deduce que todo lo que haga con un objeto material afectará de igual modo a la persona con quien este objeto estuvo en contacto, haya o no formado parte de su propio cuerpo. (1944: 27. Las cursivas son mías)

En una explicación que retoma de alguna manera lo dicho por Frazer, Esther Cohen señala que:

La filosofía o magia natural del Renacimiento era entendida como la capacidad del hombre de manipular la naturaleza a través del conocimiento profundo de *las leyes de semejanza y continuidad* que se dan entre los elementos, las plantas, los astros, los planetas, etcétera. En el fondo, la filosofía de la época se construyó sobre los parámetros de la magia tradicional. (2018: 12. Las cursivas son mías)

Por supuesto la explicitación de esta *ley de la semejanza* no es algo que sea privativo de estos autores contemporáneos, ya en la antigüedad se tenía consciencia de ello. Empédocles, por ejemplo, habla del conocimiento como producto de los semejantes. Aristóteles (*Memoria et reminiscencia* 451b17-20: 245) señala que en el proceso de *reminiscencia* entran en juego algunos tipos de asociaciones tales como la secuencia, que se da no solo de manera lineal, sino a partir de lo diferente, lo *semejante*, lo opuesto o lo próximo. E incluso Platón (*Fedón*, 73d y ss.) habla también de reglas de asociación por *semejanza*, contrariedad o contigüidad.

De hecho, nos encontramos ante un principio que rige no solo en la Antigüedad, sino que atraviesa la Edad Media y llega al Renacimiento. Después de lo cual, como dirá Foucault, habrá un cambio radical. En el prólogo a *Las palabras y las cosas* (2015: 13), se refiere al *orden* detrás de las interpretaciones filosóficas que está directamente relacionada con su noción de *episteme*. Y añade:

El orden, a partir del cual pensamos, no tiene el mismo modo de ser que el de los clásicos. [...] No se trata de que la razón haya hecho progresos, sino de que *el modo de ser de las cosas y el orden* que, al repartirlas, las ofrece al saber *se ha alterado profundamente*. (16. Las cursivas son mías)

Esta idea nos es doblemente útil, pues por un lado Foucault se refiere al núcleo central de ese *orden* que es la *semejanza*, al tiempo que nos ayuda a sostener el hecho de que hay un cambio radical en nuestro contexto respecto del renacentista. En el apartado titulado *La prosa del mundo*, Foucault muestra como hasta finales del siglo XVI, la *Semejanza* —de la que, añade, existen cuatro tipos fundamentales: la conveniencia, la emulación, la analogía y la simpatía— aparece como elemento fundamental en la exégesis e interpretación de los ‘textos’. Es ella la que

...organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas. *El mundo se enrollaba sobre sí mismo*: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre. (I, 2: 35. Las cursivas son mías)

Sin embargo, esto cambiara poco después; pues en algún momento “la semejanza va a desligarse de su pertenencia al saber y desaparecerá, cuando menos en parte, del horizonte del conocimiento.” (I, 2: 35). En términos muy generales tenemos que la existencia de esta semejanza, en cualesquiera de sus cuatro manifestaciones, supone una conexión entre dos cosas, misma que debe *leerse*. Para lo cual hace falta la *signatura*. No hay semejanza sin signatura, dice Foucault quien, citando a Paracelso, señala que Dios no ha dejado nada sin “signos exteriores y visibles por marcas especiales —del mismo modo que un hombre que ha enterrado un tesoro señala el lugar a fin de poder volver a encontrarlo. El conocer las similitudes se basa en el registro cuidadoso de estas signaturas y en su desciframiento.” (I, 2: 44-45)

De modo que habría que saber leer esa signatura. Para saber que el acónito cura las enfermedades de los ojos o la nuez los dolores de cabeza, es necesario que haya una marca visible y *legible* que nos guie (I, 2: 44). De modo que

Hay una simpatía entre el acónito y los ojos. Esta afinidad imprevista permanecería en las sombras, si no hubiera sobre la planta una *signatura*, una marca, algo así como una palabra que dice que ella es buena para las enfermedades de los ojos. Este signo es perfectamente legible en sus granos: son pequeños globos oscuros engarzados en películas blancas que figuran, poco más o menos, lo que los párpados son respecto a los ojos. Lo mismo puede decirse de la afinidad entre la nuez y la cabeza; lo que cura "los dolores del pericráneo" es la espesa corteza verde que descansa sobre los huesos — sobre la cáscara— de la fruta: pero los males interiores de la cabeza son prevenidos por el núcleo mismo "que muestra enteramente el cerebro". El signo de la afinidad, lo que la hace visible, es sencillamente la analogía; la cifra de la simpatía reside en la proporción. (I, 2: 45-46)

Este supuesto de fondo resulta fundamental para el siglo XVI y constituirá de alguna manera su *episteme* (I, 2: 49). Sin embargo, como había adelantado, esa relación cambiaría hacia el siglo XVII. Pasaría de ser *ternaria* en el Renacimiento, (las marcas, en el contenido señalado por ellas y en las similitudes que ligan las marcas a las cosas designadas) a ser *binaria*: "...la disposición de los signos se convertirá en binaria, ya que se la definirá, de acuerdo con Port-Royal, por el enlace de un significante y un significado." (I, 2: 60)

Este cambio en los supuestos, en la *episteme*, traerá una nueva manera de ver el mundo que, en términos kuhnianos, sería *inconmensurable* con la anterior, pues estaría basada en otra *imagen del mundo*. En torno a la diferencia de la historia natural entre dos personajes como los son Aldrovandini y Buffon, Foucault señala que:

Aldrovandini no era un observador mejor ni peor que Buffon; no era más crédulo que él, ni estaba menos apegado a la fidelidad de la mirada o a la racionalidad de las cosas. Simple y sencillamente, *su mirada no estaba ligada a las cosas por el mismo sistema, ni la misma disposición de la episteme*. (I, 2: 58. Las cursivas son mías)

Un caso similar, del que hablaremos en el tercer capítulo, tiene que ver con lo dicho por Hanson (2010:223) en torno a la carga *teórica* y el peso que esta tiene en lo que Tycho Brahe y Johannes Kepler verían al presenciar un amanecer. Lo cual a pesar de provenir de una experiencia física común resultaría radicalmente distinto en cada uno.

He aquí lo que señalábamos al inicio del primer capítulo en torno a la pertenencia del *arte de la memoria* a un mundo extraño y lejano al lector contemporáneo. Lo cual es importante remarcar por dos cuestiones fundamentales. En primer lugar, porque encontraremos esta semejanza en un lugar privilegiado dentro de la configuración de las imágenes mnemotécnicas brunianas; en segundo lugar, porque no podemos apelar o buscar una supervivencia ulterior del *ars*, sin tener en mente este conjunto de supuestos que cambiará después del Renacimiento y que, con el agregado de los cambios en el ámbito astronómico, acabarán por generar una *episteme* diferente, en donde el *ars* difícilmente podría sobrevivir tal y como lo hacía en el Renacimiento.

Volviendo al tema que nos ocupa, en *De umbris idearum* encontramos varias menciones a la semejanza (*similitudo*). Por ejemplo, en la *Intención octava* leemos que los entes inferiores tienen a los superiores por una cierta *semejanza*: “Así pues, a través de una *semejanza* compartida, podemos acceder de las sombras a sus vestigios, de sus vestigios a imágenes especulares, y de estas a otras.” (*De umbris*: 43). Y en la *Intención vigesimoprimer*a llama a no olvidar “la semejanza que existe entre las sombras y las ideas” (49-50). De igual modo en el *Concepto vigesimonoveno* que hemos traído ya a colación anteriormente señala:

...en nuestra exposición, sostenemos la existencia de ideas de las cosas individuales, puesto que asumimos la categoría de todo lo ideado con arreglo a *la semejanza universal de lo figurado y lo aprehendido*, tanto si la idea existe antes de la cosa o en la cosa como si es la cosa, o viene después de la cosa. (67. Las cursivas son mías)

Sobre este tipo de semejanza, que corresponde a aquel que busca una correspondencia con los grados superiores, regresaremos en su momento. Por ahora me gustaría hacer hincapié en lo expuesto por Bruno en el capítulo VI, donde señala de manera un poco *genérica*, que:

Las imágenes y los signos, unos lo son de las *cosas sensibles*, otros de las *inteligibles*; algunos de las *sustancias*, otros de los *accidentes*, otros de la *magnitud*, otros de la *virtud*, otros del *número*, de la *acción*, de la *pasión*, la *potencia*, el *acto*, el *conocimiento*, el *apetito*, la *disposición* o *relación*, el *dante*, el *recibiente*, el *habiente*, el *lugar*, el *tiempo*, la *oposición*, la *contrariedad*, la *intención* y la *dicción*. (I, I, VI: 353)

Ya en el *Capítulo VIII* del *Libro I* del *De imaginum, Sobre los modos como se hacen las diferentes figuraciones e indicaciones*, Bruno enumera 32 maneras por las que puede constituirse una imagen mnemotécnica, en las que la *ley de la semejanza* —entendida esta vez de manera distinta a la expresada en los pasajes anteriores— juega un papel fundamental. En la nota correspondiente, Liaño señala que estas constituyen las reglas fundamentales de asociación “a fin de convertirlo todo en ‘especies visuales’ con gran beneficio de la memoria. Son asimismo los fundamentos para la construcción del lenguaje jeroglífico.” (*De imaginum*, Nt 48: 355). De hecho, encontramos esto de manera explícita en *Sigilli*:

El símil ama a otro símil, disfruta de otro símil, es llevado hacia otro símil; el semejante excita, mueve y arrastra al símil; el símil nace, es y se conoce a partir del símil. Por tanto, *obtenidas las similitudes, hacemos cualquier cosa, y llevamos a cumplimiento toda cosa una vez estas se le asocian*. (80-81. Las cursivas son mías)

De tal manera, y por mencionar algunos ejemplos, se puede representar una imagen “I. Según aquello que en la cosa es singular y constituye una diferencia propia” (I, I, VIII, 355). De manera que aludiremos a la serpiente por el trazo espiral, a Aries por sus

cuernos curvados, a los gemelos por dos líneas paralelas, etc. Del mismo modo, podemos usar la *constitución* [IV]; es decir, por aquello a partir de lo cual se consigue una hazaña, un negocio o una historia. Por ejemplo, con el olivo designamos la paz:

...no porque la fuerza o la significación de la paz esté en el olivo en cuanto tal, sino porque mentalmente recordamos el apólogo según el cual Neptuno dio los atenienses el caballo para usos bélicos golpeando la tierra con el tridente, a los cuales [atenienses] Minerva, galopando a la tierra con su propia lanza, comunicó el olivo que fue puesto como arquetipo de la paz, al —por el hecho de que se distinguía frente al signo de la tierra. (356)

Del mismo modo, por los concretos se representan los abstractos [VII] “como por el blanco, [representamos] la blancura; y contrariamente, por lo abstracto, lo concreto, así concebimos por la blancura el blanco.” (357) De manera semejante, por el compuesto sensible, el divisible no sensible [XIV], “por el animal, el alma.” (359)

En un tipo de representación similar, tenemos que, por el *relativo*, se alude al *correlativo* [VIII]: la presencia del *siervo* supone un *señor* (357). Por los *antecedentes* representamos los *consecuentes* [X], “presagiamos la lluvia por las nubes que el austro levanta o por las gallinas revolcándose en el polvo.” (358). Por los concomitantes, lo concomitante [XI], “por la llama [representamos] el fuego encendido.” (358). Por los consecuentes, los antecedentes [XII], “por la tierra húmeda, la lluvia.” (358). Por las cosas conjuntas, lo adjunto [XVI], “conocemos al enfermo por el lecho en el que está acostado, y al hombre sin salud, por la asistencia del médico.” (358). Por el tiempo, lo contemporáneo [XVII], “por la uva y los frutos, el otoño, por la matanza de cerdos, el invierno o el mes.” (358)

Encontramos también un tipo de asociación que será muy cercano a la atribución de un *adjetivo* a un determinado *sujeto*, tal como veremos en el apartado siguiente. De modo que, por los adyacentes, representamos las cosas adyacentes [III], “la aguja, el

cálamo y la mosca [los] vemos, conmoviendo mejor el sentido, en el zapatero, el escritor y el cadáver, y la saeta en el saetero.” (358). En este mismo sentido, por el instrumento, representamos al artífice [XVIII]; “por el astrolabio en la mano o por la estera [designamos] al astrologo; al campesino, por la azada o el arado.” (359). Igualmente, por la enseña, al insigne [XIX]; “por la llave a Jano, por la hoz, a Saturno, por la espada, a Marte.” (359)

Este mismo modo de asociación es retomado en el Capítulo IX (*Algunas otras maneras de figurar y deducir imágenes son contenidas en aquellas que el poema Caldeo tiene en el templo de Mnemosine*), en el que señala:

Se han dado también determinadas enseñas a determinadas cosas, para que en la llave leamos a Jano, a Marte en la espada. A continuación, una circunstancia dada representará el propio tiempo. Abril viene con las flores, el torpe Otoño con las uvas, el Invierno con las nieves, el Verano se arma de espigas; el habitante da el hábito, el rey el reino, el rico la fuerza de las riquezas, el envidioso la envidia, el legista la ley y el género se lee en la especie, como a veces el bruto [se lee] en el buey. (I, I, IX: 362)

Y en un tipo de asociación parecida a esta última tenemos que, por lo alojado, aludimos al lugar [XXI], “por el romano, Roma; por el italiano, Italia; y a la inversa, por el lugar, el alojado, así por el arca, el tesoro; por la cuba, el vino, que por sí mismo no puede sostenerse.” (359). Asimismo, por una acción sensible, el efecto insensible [XXII], “por el adultero con la adúltera, el adulterio; por el que mata un hombre, el homicidio.” (359). Por la parte, el todo [XXIII] “por la rueda, el carro; por cuatro o cinco hombres juntos, el pueblo.” (359). Por el todo, la parte [XXIV], “por el ciego, la enfermedad de los ojos.” (359). Por el jeroglífico, su denotación [XXIX], “por la balanza, la justicia; por la zorra, la astucia; por la cabeza del asno, la ignorancia.” (359-360)

Junto con aquellos tipos de imágenes en las que a partir de lo concreto se representa lo abstracto [VII], Bruno se refiere a otro tipo de imágenes que refieren a

algo que no tiene forma, ya sea una palabra o una voz. Las cuales son *imágenes especiales* que deben incluirse entre las *notas* y los *signos* (I, I, X: 361-362). Es decir, la imagen utilizada no referiría a una cosa concreta, sino a una palabra o un sonido que a su vez referiría o nos recordaría alguna otra cosa.

...así con la esfera designaban la letra O, con la escala o el compás la A, con la columna la I, con el colgado entre dos horcas o bien con el trípode significaban la M, y constituyendo una u otra sílaba de este modo con adjetivos diferentes, a partir de determinadas relaciones y estructuras, delineaban lo mejor que podían la dicción según la parte o según el todo. (I, I, X: 363)⁴⁹

A pesar de las diferencias entre las distintas maneras de representar una imagen, podemos notar que en todas ellas se busca incitar un *movimiento* que, por medio de un *proceso ordenado*, nos lleve de una cosa a otra, que es la que queremos significar. De modo que hay un sentido y un orden en estas asociaciones; no pueden ser arbitrarias. Por supuesto, dicho proceso se da en el nivel imaginativo, y de hecho ya había sido descrito por Aristóteles al hablar de la *reminiscencia*:

...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. (*De memoria*, 452a1-5: 246)

Tomando en cuenta esto, para Aristóteles, a partir de un punto específico de partida es posible pasar rápidamente de una cosa a otra. Por ejemplo, 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

⁴⁹ Como señalé en el primer capítulo, encontramos estos recursos en algunos tratados mnemotécnicos conocidos en la época como el *Congestiosa artificiosae memoriae* de Romberch o el *Thesaurus artificiosae memoriae* de Cosmas Rossellius. Mismos que son retomados en la *Rhetorica Christiana* de Valadés.

B e incluso a la A; gracias al orden, secuencia y punto de partida existentes. De la misma manera se puede pasar, por ejemplo, de 'leche' a 'blanco', de este a 'aire', de ahí a 'niebla', de esta a 'húmedo' y finalmente de aquélla a 'otoño'; en el supuesto de que quisiéramos recordar esa estación. Lo cual sucede no sólo por el orden, sino también por la *semejanza* existente entre cada uno de los *lugares* adyacentes. (*De memoria*, 452a 13-30). Incluso Bruno se refiere explícitamente a este pasaje cuando habla sobre el *Instrumento*:

A decir verdad, se suele afirmar que la reminiscencia tiene lugar sobre todo cuando un *movimiento determinado* sigue necesariamente a otro movimiento determinado, o cuando uno acompaña a otro, ya sea este *espacial, temporal, racional, natural, artificial* o de cualquier otro tipo de acuerdo con una *concomitancia efectiva* y la *sucesión* de una cosa después de otra. En efecto, pasamos, de este modo, del recuerdo de la nieve al recuerdo del invierno; de aquí al del frío; de este al de antiperístasis; de aquí al recuerdo del calor que se concentra en el estómago; de aquí al de una digestión eficaz; de este al apetito y, con mayor intensidad, al alimento, la fuerza física y el ejercicio, y así sucesivamente. Lo mismo ocurre en todas las demás cosas. (*De umbris*: 107-108. Las cursivas son mías)

Bruno presenta además un caso similar en la *Intención decimotercera* (45-46), que retomaremos más adelante, en donde se pasa ordenadamente de un punto a otro, cada uno de los cuales está además colocado en una estructura mayor, representada por las doce constelaciones del zodiaco.⁵⁰

⁵⁰ En la película *Giordano Bruno* (Giuliano Montaldo, 1973), hay una escena en la que Bruno da una explicación similar en relación con el hecho de que todo en el universo es Uno y está interconectado, y que recuerda estas secuencias: "— ¿Puedo preguntar de qué color es la leche? / — Blanca / — Así que cuando él piensa en la leche, piensa en el color blanco. ¿Y quién hace la leche? / — Una vaca / — ¿Y qué come esta vaca? / — Hierba / — Prados, lluvia, nubes; cielo, estrellas, universo, Dios. Si así lo desean... Universo, estrellas, cielo, nubes, lluvia, prados, hierba, *mmmm*, vaca, leche. Una imagen viva, de Dios, si así lo desean [...] Piensen en las asociaciones. Hay correspondencias entre el mundo animal, vegetal y humano."

Como podemos apreciar, la *semejanza* se encuentra presente no sólo en la manera en que se añaden determinados *elementos* en el interior de la imagen para recordarnos algo (la cabeza del burro para la ignorancia, la hoz para Saturno, las nubes para la lluvia, etc.), sino que sirven para que podamos *movernos* de una imagen a otra, y así poder llegar del *blanco* a la *navidad*, o del *calor* al *ejercicio*, por ejemplo. Como mencioné anteriormente el primero de los casos tiene completa relación con la manera en que un *adjetivo* se agrega a un *sujeto*, para conformar así una imagen mnemotécnica. Teniendo en cuenta esta idea, podemos pasar a revisar cómo es que funciona la conjunción entre estos elementos. Y cómo este *principio de semejanza* se halla presente en ello, no sólo en el nivel de representación imaginativa, sino también en el nivel de la búsqueda de correspondencia con grados superiores.

2. 2. 1. Sujetos y adjetivos

En la *Segunda parte* del apartado titulado *Arte de la memoria de Giordano Bruno*, se define al *subjectum* como un *caos fantástico* que resulta ser maleable, pues “parece comportarse como las nubes impulsadas por vientos externos, las cuales, en función de la diferencia y la intensidad de los impulsos, pueden adoptar infinitas figuras y de toda clase.” (*De umbris*: 82). Por su parte, el *adjectum* es definido como “cualquier elemento atribuido a un sujeto físico, artificial o fantástico *con el fin de explicar o indicar algo*, gracias a una hábil preparación del pensamiento, *presentando, representando, señalando e indicando* tal como lo hacen la pintura y la escritura.” (89. Las cursivas son mías)

Las imágenes que Bruno presenta en la *Primera praxis, que concierne a las palabras* del *De umbris* muestran claramente que aquello que consideraría como *sujeto* —o como *sujeto primero* como lo llama en *De umbris* (80)— son personajes bien definidos a los que

se agrega un *adjetivo* que le da cierta característica.⁵¹ En el párrafo *IIII* de dicho apartado encontramos la primera lista de treinta sujetos, junto con sus respectivos adjetivos, que es presentada en este texto.

Licaón en el banquete (AA). Deucalión con las piedras (BB). Apolo con Pitón (CC). Argo con la vaca (DD). Arcas con Calisto (EE). Cadmo con los dientes sembrados (FF). Sémele en el parto (GG). Eco con Narciso (HH). El marinero tirreno con el joven Baco (II). Píramo con la espada (KK). Las Miníades hilando la lana (LL). Perseo con la cabeza de Medusa (MM). Atlas con el cielo (NN). Plutón con Proserpina (OO). Cíane en la laguna (PP). Aracne con la tela (QQ). Neptuno con el caballo (RR). Palas con el olivo (SS). Jasón con los toros (TT). Medea con el caldero de Esón (VV). Teseo con Escirón (XX). La hija de Narciso con el cabello paterno (YY). Dédalo con la estructura alada (ZZ). Hércules con Anteo (ψψ). Orfeo con la lira (ΦΦ). Las ciconas con Orfeo (ΩΩ). Ésaco en el precipicio (ΘΘ). Memnón en la pira funeraria (ϣϣ). Arión con los delfines (ϣϣ). Glauco con la hierba (ψψ). (*De umbris*: 80)

Como podemos apreciar, cada uno de los 30 sujetos son representados por una letra, y lo mismo sucede con los 30 adjetivos. Este conjunto de sujetos—adjetivos será colocado en un par de círculos concéntricos divididos precisamente en treinta secciones cada uno, ocupados por igual número de letras: las 23 latinas, 4 griegas (Ψ, Φ, Ω, y Θ), y 3 hebreas (Ayin: ϣ; Tzadi: ϣ, y Shin: ψ). Tal como podemos apreciar en la *Figura 6* (*De umbris*: 114). De modo que el círculo exterior con cada una de sus 30 letras correspondería a los sujetos, mientras que el interior a los adjetivos.

⁵¹ Es interesante notar cómo en la *Iconología* de Cesare Ripa se sigue este mismo precepto: “...no podemos considerar como Imágenes, de acuerdo con nuestro propósito, aquellas que no reproduzcan la forma del hombre. Pues muy inapropiadas serían si el cuerpo principal no apareciera de algún modo como instrumento de la definición que a su género se refiere.” (*Iconología, Proemio*: 46-47)

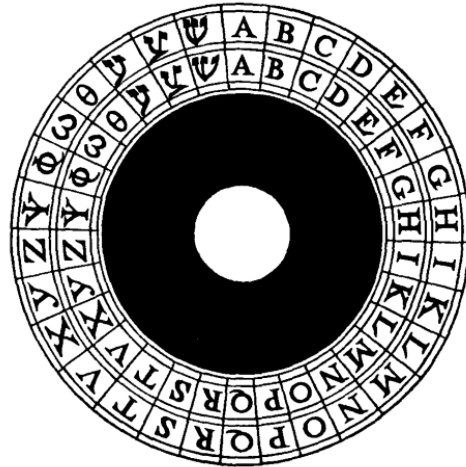


Figura 6

Para entender mejor la cuestión de la constitución de las imágenes mnemotécnicas en Bruno, a partir de *sujeto* y *adjetivo*, habría que tener en mente lo dicho en las fuentes clásicas del arte de la memoria. Sobre todo, en lo que toca a la conjunción entre *locus* e *imago*. Recordemos que los *loci* son como *nichos* en los que se debe colocar una imagen. En ese sentido, un *locus* vacío no nos diría o recordaría nada. Para que eso llegue a suceder es necesario apelar a la *imago*, a aquello que se debe colocar en él, y que responde a lo que queremos recordar. Si queremos recordar la muerte pondremos en él algo representativo de esta, como puede ser un cráneo humano. Para recordar el paso del tiempo, quizá convenga utilizar un reloj de arena. En el caso de la fugacidad de la vida, quizá una copa regando su contenido puede ser una buena opción. De hecho, podríamos fundir esas tres imágenes en un solo *locus* y obtener una imagen aún más significativa. Como puede notarse, al hacer esto no hacemos otra cosa que apelar a las 32 maneras de representar una imagen, expuestas en el *De imaginum*, que hemos revisado anteriormente.

El *lugar*, que se utiliza para generar todos estos conjuntos de *locus—imago*, puede ser el mismo, pero es el contenido lo que determina el significado en su conjunto. En el caso mencionado sería la fugacidad y la vanidad de la vida, que es justamente el tema de las *Vanitas*, tan abundantes en el siglo XVII. Si bien un *locus* por sí mismo, vacío,

no nos dice nada, pues ello recae más bien sobre la imagen, eso no quiere decir que los *loci* sean prescindibles. En tanto que receptáculos o sustratos resultan necesarios para que las imágenes se *sitúen* en ellos.

De esto se deriva el hecho de que es la imagen colocada en determinado *locus* lo que le da *identidad* o sentido al conjunto. Si esto es así, un cambio en la imagen colocada en tal o cual lugar implica necesariamente un cambio en el significado en su conjunto. Además, estos *loci* pueden ordenarse en una estructura mayor, como bien puede ser una casa, un palacio, una iglesia, un teatro, etc. En este sentido, las habitaciones o estancias de cada uno de estos edificios junto con lo que se pone en ellos corresponderían al conjunto *locus—imago*, mientras que el edificio como tal correspondería a una *superestructura* en la que estos se ordenan y que define de una u otra manera la manera en que se han de recorrer; tal como hemos visto en los ejemplos de Romberch y Valadés que responden a la ordenación de lugares e imágenes en una estructura arquitectónica representada por *Aula, Biblioteca, y Capella*. Los cuales tienen dentro de sí *lugares grandes*, como lo son la ventana, la puerta o un pilar; al mismo tiempo ellos son *lugares mayores*, y pertenecen a un lugar *máximo* que es la ciudad.

En *De umbris idearum* encontramos una asimilación de estos elementos y su carácter significativo dada su conjunción. Al respecto, parece existir cierto consenso en torno a la idea de que Bruno sustituye al conjunto *locus—imago* por *subjectum* y *adjectum* respectivamente, idea que es defendida por Frances A. Yates en *El Arte de la memoria* (298). El primer lugar en el que Bruno alude al sujeto y al adjetivo en *De umbris idearum* es en la *Intención XXX*, en la que podemos leer:

...sólo una puede ser la sombra de todas las ideas, y esta forja, juzga y presenta todas las otras con arreglo a las acciones comúnmente llamadas de adición, de substracción y de alteración, tal como ocurre *materialmente* en el arte mnemotécnica mediante el

sujeto substantivo, y formalmente mediante el *adjetivo*, que reciben en sí mismos todo cuanto altera, transforma y en general diversifica. (53-54. Las cursivas son mías)

Incluso en la nota a ese pasaje específico, Jordi Raventós parece adherirse a la interpretación de Yates, y señala que:

Los términos *sujeto* y *adjetivo* sustituyen en esta obra los conceptos más frecuentes de las artes de la memoria aparecidas hasta entonces. Así pues, corresponden, respectivamente, a los *lugares* y a las *imágenes* interiores que sirven para fortalecer la capacidad de recordar... (186, nota 58, las cursivas son mías)

Lo mismo pasa con Ignacio Gómez de Liaño, quien en su introducción a la traducción del *De imaginum*, señala que en *De umbris idearum*:

...la terminología tradicional sufre una alteración significativa, que reencontraremos ampliamente en *De imaginum*, y es que al *lugar* también se le llama *subjectus* y a la *imagen adjectus* –en el *De imaginum* nosotros hemos traducido estos términos como sujeto y adjetivo, en vez del más literal *adjecto*. (2007: 315. Las cursivas son mías)

En la nota correspondiente al capítulo IV, de la segunda parte del Libro I del *De imaginum* (382), donde se habla de la ordenación de las imágenes mnemotécnicas en *atrios*, Liaño vuelve a referir a esta distinción:

En su arte de la memoria, innova Bruno la terminología mnemónica: al clásico lugar (*locus*) lo llama Bruno a veces *lugar sustantivo* o simplemente *sujeto*, y a la *imagen (imago agens)* la denomina en ocasiones *lugar adjetivo* o *adjecto*. Este complicado párrafo alude a la conveniencia de tener ordenados y bien guardados en la memoria los *lugares comunes* (atrios) y los *lugares particulares dentro del atrio*, es decir, los compartimentos en que se divide el *atrio*. (Liaño, Nt 13. I, II, IV: 382. Las cursivas son mías)

El propio Bruno en el párrafo XVIII de la *Primera parte* del apartado titulado *Arte de la memoria de Giordano Bruno*, habla de un *sujeto primero* y de un *sujeto próximo*, y hace una equiparación un tanto difusa del primero con un *lugar*.

...la escritura tiene como *sujeto primero* el papel a guisa del *lugar*; tiene como *sujeto próximo* el bermellón, y tiene como *forma* los propios trazos de las letras. Así, esta arte admite, por lo que respecta al objeto, un *doble sujeto*: es decir, el *sujeto primero*, que es *lugar*, y el *próximo* que es el *atributo o adjetivo*. (*De umbris*: 80, las cursivas son mías)

De hecho, en *De imaginum* sí parece haber una cierta identificación: “El *adjetivo o imagen* que se te presenta para un uso determinado lo abrazarás, solícito, como con toda la luz, para que de ningún modo los objetos se salgan de los límites del campo.” (I, I, XI: 366. Las cursivas son mías). Sobre las distinciones que Bruno presenta sobre estos, sobre todo en *De imaginum*, volveremos un poco más adelante. Por ahora me interesa hacer algunos comentarios en torno a dicha identificación.

En general, es cierto que podemos encontrar ciertas similitudes entre el conjunto *locus—imago* y el otro *subjectum—adjectum*, que nos inducirían a identificarlos. Sin embargo, si ponemos un poco de atención podremos notar que esta identificación no se da de manera estricta, al menos por dos cosas. En primer lugar, no podríamos equiparar del todo a los *loci* con los *subjecta*, pues un lugar vacío no tiene el mismo estatus que un sujeto cualquiera del que podemos partir para agregarle determinados adjetivos. Teseo, Dédalo o Palas, son sujetos bien específicos, y distan de ser anónimos a la manera en que lo es un *locus* vacío. En nuestro caso podríamos decir que partimos de un *sujeto anónimo*; sin embargo, como tal este tiene ya ciertos *atributos primeros* que nos permiten identificarlo como una persona en específico: su género, su estatura, su complexión, la forma de usar el cabello, la forma de vestir, etc. De hecho, el *locus* depende en mayor medida que el *subjectum* de la imagen que se coloca en él para comunicarnos algo que un

supuesto *sujeto anónimo* que, por sí mismo, ya tiene ciertos rasgos distintivos, que bien ya nos podrían decir *algo*.

En segundo lugar, no podríamos apelar a esta identificación estricta, pues en la presentación bruniana del conjunto *subjectum—adjectum* ocurre más bien una especie de desplazamiento. En él ya no identificaríamos el lugar con el sujeto y la imagen con el adjetivo, sino que consideraríamos que es con la *imagen* con la que deberían identificarse el conjunto *subjectum—adjectum*. Es decir, no tendríamos una identificación directa entre los elementos de ambos pares, sino que el par presentado por Bruno correspondería a lo que en el arte de la memoria clásico llamaríamos *imago*, tal como se muestra en la siguiente tabla:

<i>Locus</i>	<i>Imago</i>	<i>Locus</i>	<i>Imago</i>
<i>Subjectum</i>	<i>Adjectum</i>	□	<i>Subjectum-Adjectum</i>

Por supuesto, esta precisión parece dejar fuera del tratamiento bruniano al *locus*. Sin embargo, las imágenes mnemotécnicas de Bruno sí están colocadas en lugares específicos. Se trata de segmentos situados a su vez en círculos concéntricos en los que se colocaran estas series de sujetos y adjetivos; los cuales nos encargaremos de revisar en breve.

Si bien los adjetivos no harían que el sujeto dejase de ser anónimo, pues este ya tendría ciertos rasgos característicos, sí le agregan algo específico y hacen que se distinga —aún más— de los demás. Por supuesto, debemos destacar la importancia que tiene el *adjectum* en la constitución de una imagen mnemotécnica, pues es este el elemento que da sentido a la imagen mnemotécnica en su conjunto, de modo que sin él esta no nos diría nada más de lo que el sujeto por sí mismo pueda hacerlo. A la manera en que funcionaban los *loci* y las *imagenes*, en este caso una variación en el *adjectum* implica una variación del significado de la imagen en su conjunto. No tendremos el mismo significado si nuestro *sujeto* sostiene una hoz, que si sostiene un *caduceo*. Sin importar que el *subjectum* sea el

mismo, a final de cuentas es el *atributo* el que definirá el significado general de la imagen. Tal como sucede con los adjetivos atribuidos a los sujetos en nuestra primera lista.

Como he mencionado, ninguno de los sujetos de esta lista, representados por la primera letra, es *anónimo*, sino que están bien definidos. No solo no se trata de sujetos *genéricos* como podría ser *un hombre, una mujer o un niño*, o más *específicos* como *un carpintero, un soldado, o un herrero*, sino que se trata de personajes concretos perfectamente identificables: Apolo, Neptuno, Orfeo, etc. El solo hecho de representar a estos personajes, sin apelar al adjetivo añadido por Bruno —señalado por la segunda letra del conjunto—, supondría ya asignarle ciertos *atributos primeros*, tal como sucede en las representaciones iconográficas que se hacen de ellos. A propósito de esto, Gombrich señala que en el Medievo “lo que hicieron los artistas fue dibujar figuras convencionales, añadiéndoles el emblema de su función —una corona y un cetro para el rey; una mitra y un báculo para el obispo—, y quizá escribir el nombre debajo para que no cupiera error.” (2016: 194).⁵² En una definición más bien contemporánea, Juan Carmona Muela se refiere a dichos atributos de la siguiente manera:

Por *atributo* entendemos cualquier tipo de accesorio que lleve o acompañe al personaje, *asociado a él de forma más o menos sistemática* y que nos permite reconocerlo en una obra de arte: *un objeto, un animal, una planta; incluso la fisionomía del personaje, su aspecto físico, si se ajusta a un modelo estable, puede ser considerado como uno de sus atributos.* (2000: 20. Las cursivas son mías)

Sin embargo, hay que destacar que los *atributos* a los que se refieren Gombrich y Muela, propios del estudio de la iconografía, no pueden identificarse en modo alguno con los *adjetivos* de Bruno, pues los primeros formarían parte más bien del *sujeto bruniano*. El

⁵² Un ejemplo, aunque más bien renacentista de ello, es la *Madona con santos* de Giovanni Bellini. En donde vemos, al margen de la escena central, a “san Pedro, con su llave y su libro; Santa Catalina, con la Palma del martirio y las ruedas rota; Santa Lucía; y San Jerónimo, el erudito que tradujo la Biblia a latín, y al que por ello representó Bellini leyendo un libro.” (2016: 323) Ver *Anexo*, Imagen 6.

subjectum, aquel que está colocado en la rueda exterior, contendría uno o varios de estos atributos, a la manera que Muela los define. De modo que si tomamos por ejemplo Plutón con Proserpina (OO) o Dédalo con la estructura alada (ZZ), tendríamos que para el primero el sujeto cuenta ya con ciertos rasgos distintivos como los son el tridente, la barba, etc. Para el caso del segundo tenemos igualmente ciertos elementos como las herramientas, las alas, etc., que podemos igualmente considerar como *atributos primeros* o bien *atributos iconográficos*.

De modo que esto que llamamos *atributo iconográfico* está colocado sobre un *sujeto más básico* que el *sujeto bruniano*, aunque no por ello totalmente anónimo. Estos sujetos básicos, como podría ser un hombre, un niño o una mujer, igualmente tienen rasgos distintivos. Una diferencia notable de estos *atributos primeros* con los *adjetivos brunianos* es que, a diferencia de ellos, estos sí otorgan cierta identidad al portador, y al traspasarlos a otro *sujeto básico*, con ello se le estaría traspasando la identidad en cuestión. Por ejemplo, Hércules (ψ), en tanto sujeto tiene ciertos rasgos distintivos: es un hombre con una gran musculatura y tiene una piel de león sobre la cabeza. Por supuesto puede representárselo con más atributos, pero basta con esos para nuestro propósito. Supongamos que le quitamos la piel de león y la musculatura y se la *trasladamos* a otro hombre. Al hacer eso despojaríamos a este primer sujeto de su identidad, dejaríamos de identificarlo como Hércules; y, de hecho, identificaríamos al otro hombre como tal.⁵³

⁵³ Podemos pensar este proceso incluso en un ejemplo contemporáneo y quizá menos ortodoxo, como el caso de los superhéroes o los villanos de los cómics. Los rasgos que permiten identificarlos como tales son su vestuario, sus armas, incluso algún tipo de súper poder, etc. Mismos que, al menos en teoría, son susceptibles de ser trasladados a otra persona, a la que identificaríamos ahora como ese superhéroe. Pensemos en un caso concreto, el del *Joker*. En la serie *Gotham* (Bruno Heller, 2014-2019), aparece un personaje llamado Jerome Valeska que poco a poco va adquiriendo las características del futuro Joker. Sorpresivamente en un capítulo de la tercera temporada muere, antes de lo cual dice a James Gordon: *Tú no me puedes matar, porque yo soy un ideal*. Ese ideal se encuentra *encarnado* en sus atributos particulares: el traje de determinado color, el maquillaje, la sonrisa, el cabello verde, pero sobre todo la

Sin embargo, también es cierto que los adjetivos propuestos por Bruno identifican algún momento o situación propia del sujeto y que, de hecho, está asociada a él. Como en el caso de Orfeo con la lira ($\Phi\Phi$), Perseo con la cabeza de Medusa (MM) o Dédalo con la estructura alada (ZZ). Aunque eso no afecta lo dicho hasta ahora de los adjetivos. Podemos quitar los adjetivos respectivos y los sujetos seguirían siendo identificables. De modo que los *adjetivos brunianos* no son rasgos que nos ayuden a distinguir como tal a un personaje específico, sino un *agregado* que se le pone a este y que, como tal, puede ser intercambiado con otro sujeto sin que el primero ni el segundo pierdan su identidad original.

En este sentido, una variación en el adjetivo no supone un cambio en la identidad del sujeto en que se coloca, pero sí un cambio en el significado en el conjunto de la imagen mnemotécnica. Por ejemplo, apelando a la lista presentada por Bruno y sus posibles combinaciones, no tendrá el mismo significado el conjunto $\Phi\Phi$: *Orfeo con la lira* que $V\Phi$: *Medea con la lira* o bien ΦV : *Orfeo con el caldero de Esón*. Tenemos también que un adjetivo no necesariamente tiene que ser un objeto físico, sino que puede ser también un ademán, un gesto o una acción, como en el caso de Sémele en el parto (GG). Aunque esto, en el caso de Bruno, se notará hasta el uso de los *segundos adjetivos* o *insignias*.⁵⁴

Otro par de cosas importantes que resaltar de esta primera lista tiene que ver, en primer lugar, con el hecho de que aquello que bien podríamos considerar como un sujeto, puede ser el adjetivo de otro sujeto, tal como sucede en *EE: Arcas con Calisto*, en *OO: Plutón con Proserpina*, o en *II: El marinero tirreno con el joven Baco*.⁵⁵ En segundo lugar, sobre el

locura, sus finalidades, etc. En la serie al morir el personaje, es su hermano quien asume las cualidades antes descritas, de modo que es ahora a él a quien identificamos como tal.

⁵⁴ En Ripa, por ejemplo, sí encontramos una distinción explícita entre lo que él llama *disposición* y *cualidades* y que retomaremos más adelante.

⁵⁵ El que un sujeto se convierta en el adjetivo de otro sujeto, y viceversa es algo que está presente ya en el *ars combinatoria* de Lull. En el *Ars brevis*, Al hablar sobre la *Primera figura, significada por la A*, en la se colocan los nueve atributos divinos (B: bondad; C: grandeza; D: eternidad o duración; E: poder; F: sabiduría; G: voluntad; H: virtud; J: verdad, y K: gloria) a manera de *sujeto y predicado*. De modo que “el

origen de este conjunto de *sujetos* y *adjetivos*, Jordi Raventós señala, en la nota correspondiente a esta parte del texto, que dichos personajes son tomados de las *Metamorfosis* de Ovidio, uno de los poemas más conocidos en la tradición escolar renacentista; excepto Arión con los delfines que es tomado de los *Fastos*.

Este uso de personajes mitológicos está ya presente en *L'idea del teatro* de Giulio Camillo. Hay que recordar que su Teatro se halla estructurado sobre siete columnas representadas por cada uno de los siete planetas, las cuales están atravesadas a su vez por siete grados, en orden ascendente: 1) La serie de los Siete planetas, 2) El banquete, 4) Las Gorgonas, 5) Pasifae con el toro, 6) Los talares de Mercurio, y 7) Prometeo. En lo que constituye un primer uso mitológico. El segundo lo encontramos en las imágenes colocadas en cada una de las 49 casillas que conforman el teatro, donde tenemos imágenes tomadas en parte de la mitología grecolatina: 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.

Si bien, en el arte de la memoria de Bruno, nos encontramos con la sustitución de *loci—imago* por *subjecta—adjeta*, con todas las especificaciones que hemos revisado en este apartado, eso no impide que este conjunto formado por *sujeto—adjetivo* sea colocado en una *estructura*, tal como sucedía con los *loci* ordenados en el *Teatro* de Camillo. En el caso del *De umbris*, se trata de los círculos concéntricos representados en la figura 6, a la que hemos aludido anteriormente. Bruno también se refiere de manera explícita a esta *superestructura* en el Libro I del *De imaginum*. En el Capítulo XVI (*Sobre los consolidadores de las imágenes*) señala que “...la facultad del sentido externo o interno no toma en consideración las figuras sin un determinado *sujeto* ya verdadero ya imaginario y los compuestos ya reales ya fantásticos, a no ser que estén en

sujeto se transforma en predicado y viceversa, como cuando se dice: “la bondad es grande” [BC], “la grandeza es buena” [CB], etc.” (*Arte breve*: 72)

determinados *lugares y receptáculos*.” (I, I, XVI: 373). De modo que no sólo es necesario que el *adjetivo* se coloque en un *sujeto*, sino que ese conjunto debe a su vez colocarse en una estructura mayor. Pues, como podemos leer un poco más adelante:

...todo lo que está compuesto de estos principios gemelos no puede ser entendido ni imaginado sin *lugar*. Por eso en el orden de las cosas que se han de constituir (tengan o no principios) conviene que previamente haya *algún espacio y receptáculo* en el que sean *recibidas y comprendidas*, y a continuación que cada una de las imágenes tenga algún límite, término y fin, para que puedan separarse las unas de las otras y existan en regiones divididas... (I, II, I: 377. Las cursivas son mías)

Unas páginas más adelante, señala que se da una especie de descenso desde esa superestructura que todo lo contiene a elementos más particulares:

Nosotros descendemos a los lugares particulares y comunes, en los que la operación del sentido externo ayuda, como sirvienta, a la operación del sentido interno; y para ello conviene que nos socorra la distinción de *los treinta lugares comunes*, a fin de que no nos turbe su falta o su exceso, como cojeando con pocas piernas o bien ocupados con más adjetivos de los que fuese razonable. (I, II, II: 379. Las cursivas son mías)

Llama la atención, por supuesto, la mención a los treinta lugares comunes, que como hemos señalado corresponden a los treinta segmentos en que son divididas las ruedas combinatorias que encontramos en *De umbris*, y que posteriormente son abandonadas en *De imaginum*.

Sin embargo, antes de entrar en el tema de la combinatoria bruniana que se deriva del uso de las ruedas, me gustaría presentar algunos casos que Bruno expone sobre cómo usar las imágenes mnemotécnicas y que tienen que ver con el uso de una estructura bien definida. En la *Intención decimotercera*, al hablar de la interconexión que se presenta entre los grados de la *escala de la naturaleza*, habla de la manera en

que es posible ir de un extremo a otro gracias a un proceso ordenado. Además “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 alguna relación entre sí.” (*De umbris*: 46. Las cursivas son mías). Como ejemplo presenta el siguiente poema que tiene por estructura la serie zodiacal.

El jefe del rebaño, poseído de ira, al rey de la manada
hiere, irguiéndose, con su frente impetuosa.
Fuera de sí, exasperado por la herida, el vengativo *Tauro* desde allí
se arroja con implacable furia contra los *Gemelos*.
Al instante las olas acogen a los jóvenes hermano, siempre afines.
Cáncer trata de alcanzar los prados cubiertos de rocío.
De repente, con su oblicuo paso, *Cáncer*, hijo de las linfas,
arremete contra el poderoso rostro del melenudo *Leo*.
Espoleado por ello, *Leo* se alza sobre sus ijadas plagadas de crines,
por lo que la errante *Virgo* se hace visible a la colérica fiera.
La ataca, ella huye; enajenada, con paso veloz
se lanza hacia el varón que sostiene la *Libra* persa.
Él arde de amor y, mientras deseoso la abraza estrechamente,
lo hiere el adunco agujón del *Escorpio*, que ha sido hollado.
Temiendo la muerte, en tanto recurre a las médicas artes,
presiente detrás de él la llegada del viril *Sagitario*.
Este, agraviado poco ha de creer que *Virgo* ha sido deshonrada,
con la flecha dirigida a aquél he aquí que lacera a *Capricornio*.
Apenas nota dentro de sí el injusto hierro,
huye precipitándose al impetuoso *Acuario*;
así *Capricornio*, arrastrado por el torbellino de las aguas,
es ofrecido cual insólito manjar a *Piscis*, que en ellas habita. (*De umbris*: 46)

Si bien Bruno no presenta mayor explicación al respecto, podemos rescatar la presencia de la estructura establecida, el zodiaco, que permite hacer un recorrido ordenado y llegar

de un punto a otro. Es particularmente significativa la elección de esta estructura, pues es una secuencia conocida, no solo en su época sino incluso actualmente. De manera que eso garantizaría su uso generalizado. Bien pudo usarse esa o alguna otra conocida, como la serie planetaria. Las cuales son retomadas en la sección *Imágenes de las faces de los signos según el babilonio Teucro, que pueden ser cómodamente utilizadas en la presente arte* (141 y ss.) y en las *Imágenes de los planetas* presentadas luego de aquellas. (149 y ss.)

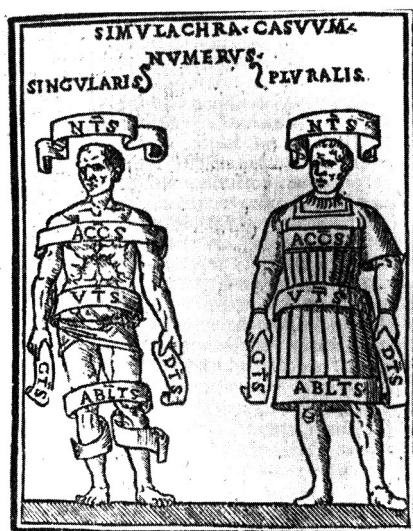
En el poema tenemos también la presencia de los signos del zodiaco personificados a manera de *sujetos*, pero también con determinados atributos, y más aún realizando determinadas acciones. Lo cual en su conjunto nos ayuda no solo a obtener un cierto significado de la imagen, sino a ir ordenadamente de un lugar a otro. Por supuesto, esto tiene que ver con aquello que denominamos *adjetivos segundos*, representados algunos de ellos por acciones específicas.

A propósito de lo anterior, al hablar de la *actio*, o lo que llamamos aquí *pronunciación* al referirnos a las cinco partes de la oratoria, Linda Báez (2005) trae a colación la siguiente explicación:

...hay una tendencia evidente a establecer un canon para las actitudes corporales. Arias Montano creó, así, un *corpus*, o bien un 'formulario' que se componía de gestos de brazos y manos y de la posición de los dedos, que obedecían a la quinta función expresiva corporal de la retórica: la *actio* (gesticulación). (253)

Como complemento a este uso de adjetivos no propiamente físicos, Báez señala que la corporalidad fue utilizada como elemento que expresa significados específicos. Muestra de ello encontramos en el *Thesaurus* de Rossellius y en la *Congestiosa artificiosae memoriae* de Romberch, en el que los distintos casos gramaticales latinos ocupaban un lugar específico del cuerpo humano: "nominativo—cabeza, acusativo—pecho,

genitivo—mano derecha, dativo—mano izquierda, vocativo—cintura y ablativo—rodillas.” (2005: 254)



El cuerpo como sede de los casos gramaticales (Báez, 2005: 255)

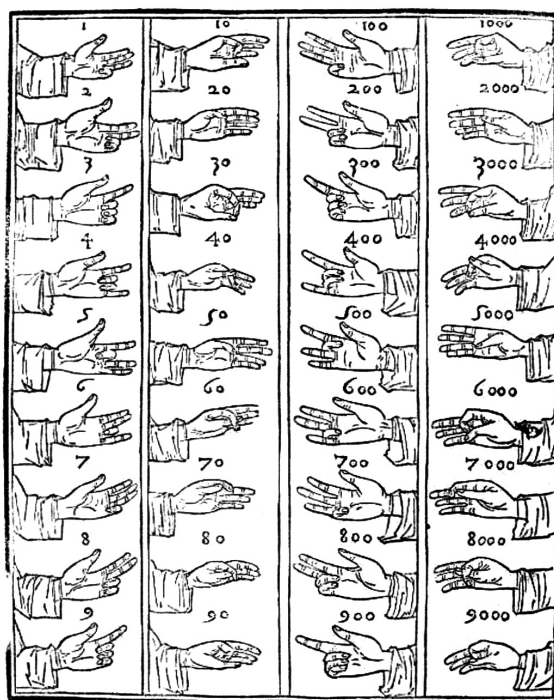
Es interesante este ejemplo, pues es referido con algunas variaciones por el propio Bruno en el Capítulo X del libro I del *De imaginum (Sobre las imágenes de las palabras o voces y expresiones)*, en el que leemos:

...así con la cabeza designaban el caso recto, con los demás miembros los casos oblicuos; con la mano derecha el dativo, con los genitales el genitivo, con la boca el vocativo, con la mano izquierda el ablativo, con la hembra el género femenino, con agentes o instrumentos repetidos, el plural; con el reposo, con el apoyarse, la genuflexión, el sentarse, con la vuelta hacia esa o esa otra parte, con la asistencia de este o aquel animal, con la caída, la rotura, la ira, la turbación, se designaban los casos, modos y tiempos de la palabra y otras cosas de esta clase. (I, I, X: 364)

Báez analiza algunos otros gestos, entre ellos el de la mano levantada que en distintos contextos puede significar cosas distintas, pero que al menos en los casos revisados implica siempre el acto de hablar, ya sea para enunciar una idea, ya para el acto de la

predicación como puede advertirse en ciertas representaciones de Juan el bautista. Elementos estos que finalmente rastrea en la *Rhetorica Christiana*. (2005: 258)⁵⁶

Podemos encontrar otro ejemplo similar en un texto que no tiene que ver con el arte de la memoria, pero en que el uso de ciertas gesticulaciones tiene un significado bien específico. Se trata de la *Summa de arithmetica* (1494) de Luca Pacioli; quien, al referirse a los distintos sistemas de numeración utilizados antes de la aceptación en occidente de los números indo—arábigos, trae a colación un sistema de numeración en el que determinadas gesticulaciones significaban un número concreto. Tal como podemos ver en la imagen tomada del folio 34 de la *Summa*.



Sistema de cómputo con los dedos reseñado por Pacioli. (Piñeiro, 2018: 27)

⁵⁶ En un caso similar, Gombrich se refiere al icono de la anunciación: “La virgen está vista de frente, con las manos levantadas en actitud de sorpresa, mientras la paloma del espíritu santo desciende sobre ella. El ángel está visto de medio perfil con la mano derecha extendida en un ademán que en el arte medieval significa el acto de hablar.” (2016: 176). Ver Anexo, *Imagen 4*. Y en el *Transito de la Virgen* “Podemos ver la expresión de dolor en los bellos rostros de los apóstoles, con cejas levantadas y mirada atenta. Tres de ellos se llevan las a manos a la cara en el gesto tradicional de dolor...” (189). Ver anexo, *Imagen 5*.

A propósito de estas gesticulaciones, en Ripa encontramos una distinción que no es precisamente la expresada por Bruno, pero que vale la pena tener presente. Ripa habla de la *disposición* de la *cosa* en cuestión. Y como ejemplo, señala que la cabeza de determinado personaje podrá adoptar diferentes posturas:

...yendo alta o baja, alegre o melancólica, descubriéndonos con ello otras muchas pasiones, tal como la apariencia del rostro nos las transmite en el Teatro. Deberá notarse también su disposición en brazos y manos, pies y piernas, trenzas y vestidos, así como en otra multitud de detalles; y según la posición que se adopte, claramente descrita y definida, *todo el mundo ha de poder comprender por sí mismo su significado*, sin necesidad de extenderse en explicaciones... (*Iconología*: 47. Las cursivas son mías)

Del mismo modo, las manos elevadas al cielo pueden denotar una actitud suplicante, o las manos juntas, la acción de orar, unas con la mano en la boca, otras sentadas y con la cabeza apoyada en la mano derecha, otras caminando, otras con un pie levantado, entre muchas otras (47). Lo cual, de hecho, ya encontrábamos de alguna manera en el citado pasaje de Camillo (*L'idea*: 111—114; 178; 182; 189) en torno al uso de una misma imagen en diversos *loci*. En todo caso, sea el adjetivo o la insignia un objeto, un personaje o una acción que se asigna a un *sujeto* determinado, ellos son susceptibles de ser trasladados a otros sujetos, con lo que tendremos una variación en sus significados a la manera de Camillo. Lo que nos encargaremos de revisar a continuación es justamente la manera en que operan estos procesos combinatorios.

2.3 La combinatoria Bruniana

Una de las diferencias del arte de la memoria de Bruno respecto de sus predecesoras, como hemos anunciado en el capítulo precedente, tiene que ver con el hecho de que esta es *dinámica*. Lo cual se deriva de la estructura que Bruno ha adoptado para colocar al

conjunto *locus—imago*, y que proviene del *ars combinatoria* de Ramón Llull (*Ars brevis*: 71 y ss.). Como he mencionado anteriormente, la rueda exterior corresponde a los sujetos, mientras que la interior a los adjetivos. A esto hay que añadir que la rueda exterior permanece inmóvil, mientras que la rueda interior gira. Tomemos los tres primeros conjuntos de sujeto y adjetivo presentados por Bruno en *De umbris*. (80)

A. Licaón	A. en el banquete
B. Deucalión	B. con las piedras
C. Apolo	C. con Pitón

Si únicamente tuviéramos esos tres sujetos y adjetivos, y giráramos las ruedas tendríamos en un primer momento las combinaciones de la segunda columna de la tabla mostrada abajo. Si giráramos una vez más la rueda interior, tendríamos las combinaciones de la tercera columna.

Licaón en el banquete (AA)	Licaón con las piedras (AB)	Licaón con Pitón (AC)
Deucalión con las piedras (BB)	Deucalión con Pitón (BC)	Deucalión en el banquete (BA)
Apolo con Pitón (CC)	Apolo en el banquete (CA)	Apolo con las piedras (CB)

Como podemos observar, a partir de tres sujetos y tres adjetivos tendríamos un total de nueve combinaciones posibles. Podemos calcular el número de combinaciones a partir de la fórmula $C=SA^r$. En donde el número de combinaciones totales (C) es igual al número de sujetos—adjetivos (SA) elevados a la r potencia, o sea el número de círculos concéntricos utilizados. Así, en este primer nivel de combinación, por ejemplo, con 9 sujetos—adjetivos tendríamos 81 combinaciones ($C=9^2$), y con el total de los presentados en la primera lista tendríamos un total de 900 combinaciones ($C=30^2$).

Como hemos señalado, los *sujetos* aparecen como personajes específicos y con identidad propia, de modo que el *adjetivo*, representado por la segunda letra, no le da identidad, sino que lo dota de un *plus*, y puede ser transferida a otro personaje con la

consiguiente variación del significado general. No tendrá el mismo significado el de *Licaón en el banquete* (AA) que el de *Licaón con las piedras* (AB) o *Licaón con Pitón* (AC), y así sucesivamente, aun cuando el sujeto sea el mismo en las tres combinaciones. Y lo mismo aplica para los sujetos de las restantes combinaciones.

Esta primera combinación tiene un par de cosas que comentar. Por un lado, llama la atención el hecho de que, al colocar un adjetivo en diferentes sujetos, este *reaccione* de manera distinta con cada uno de ellos. Por otro lado, es imposible ignorar el elevado número de combinaciones, el cual aumentará exponencialmente al agregar un tercer círculo; pues los *subjecta* son susceptibles de tener un *segundo atributo*, que Bruno denomina *insignia*. Y que se organizarían en un círculo interno adicional, tal como podemos encontrar observar en la *Figura 7* del *De umbris* (115):

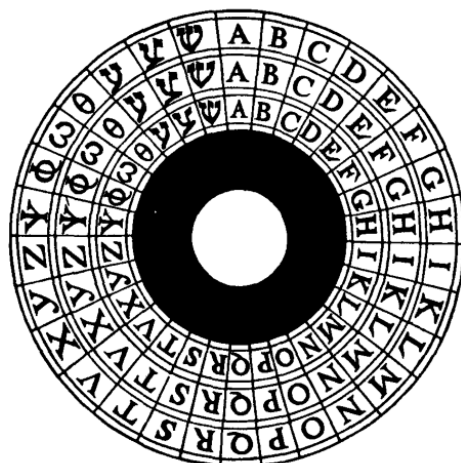


Figura 7

Si, como en el caso anterior, tomamos únicamente los tres primeros sujetos—adjetivos, y dada la formula expresada anteriormente para calcular la totalidad de combinaciones, tendríamos un total de 27 combinaciones ($C=3^3$). Que serían las siguientes:

A. Licaón	A. en el banquete	A. encadenado
B. Deucalión	B. con las piedras	B. vendado
C. Apolo	C. con Pitón	C. con el tahalí

(AAA) Licaón en el banquete encadenado	(BBB) Deucalión con las piedras vendado	(CCC) Apolo con Pitón con el tahalí
(AAB) Licaón en el banquete vendado	(BBC) Deucalión con las piedras con el tahalí	(CCA) Apolo con Pitón encadenado
(AAC) Licaón en el banquete con el tahalí	(BBA) Deucalión con las piedras encadenado	(CCB) Apolo con Pitón vendado
(ABA) Licaón con las piedras encadenado	(BCB) Deucalión con Pitón vendado	(CAC) Apolo en el banquete con el tahalí
(ABB) Licaón con las piedras vendado	(BCC) Deucalión con Pitón con el tahalí	(CAA) Apolo en el banquete encadenado
(ABC) Licaón con las piedras con el tahalí	(BCA) Deucalión con Pitón encadenado	(CAB) Apolo en el banquete vendado
(ACA) Licaón con Pitón encadenado	(BAB) Deucalión en el banquete vendado	(CBC) Apolo con las piedras con el tahalí
(ACB) Licaón con Pitón vendado	(BAC) Deucalión en el banquete con el tahalí	(CBA) Apolo con las piedras encadenado
(ACC) Licaón con Pitón con el tahalí	(BAA) Deucalión en el banquete encadenado	(CBB) Apolo con las piedras vendado

Como vemos, el hecho de insertar un tercer elemento complica las cosas. Si con 30 Sujetos—Adjetivos y dos círculos teníamos 900 combinaciones posibles, con un tercero estas ascenderían a 27,000 ($C=30^3$). Llegados a este punto, hay al menos tres cosas que mencionar. En primer lugar, que Bruno sólo presenta un listado de cinco *sujetos—adjetivos—insignias*, que son las siguientes (116):

A. Licaón	A. en el banquete	A. encadenado
B. Deucalión	B. con las piedras	B. vendado
C. Apolo	C. con Pitón	C. con el tahalí
D. Argo	D. custodiando la vaca	D. encapuchado
E. Arcas	E. con Calisto	E. con un zurrón

El hecho de que sea así es porque —a la manera de los alfabetos de la memoria de Romberch o Valadés— cada uno debería construirse sus propias imágenes mnemotécnicas, pues no a todos le dirán lo mismo las mismas imágenes, sino que a cada uno le serán significativas cosas distintas.

De manera deliberada hemos preferido encomendar plenamente a tu destreza la tarea de encontrar las acciones y los instrumentos o insignias apropiados: en verdad, tal como a cada uno de nosotros nos resultan más conocidas y famosas las imágenes particulares de determinados hombres, así también —dado que todos somos arrastrados por nuestro propio placer— cada uno estimará por qué operaciones, por qué instrumentos y por qué insignias se siente más atraído y por cuales son cada vez más inflamados sus efectos. Anteriormente, los afectos han sido denominados las puertas de la memoria, y son tanto más poderosos cuanto más fáciles de abrir son estas; sin embargo, los afectos no son iguales en todos ni emanan de los mismos principios en todos. (*De umbris*: 116)

En segundo lugar, Bruno supone que es posible utilizar figuras con hasta 7 círculos concéntricos como la *Figura 8* que podemos observar en *De umbris* (124). De modo que tendríamos las siguientes combinaciones suponiendo que tenemos: dos círculos: 900 ($C=30^2$); tres círculos: 27,000 ($C=30^3$); cuatro círculos 810,000 ($C=30^4$); cinco círculos: 24,300,000 ($C=30^5$); seis círculos: 729,000,000 ($C=30^6$); siete círculos: 21,870,000,000 ($C=30^7$). Tal parece que, al igual que en Llull, a partir de un número finito de elementos estaríamos en condiciones, al menos en principio, de generar combinaciones *infinitas* o, por lo menos, *indeterminadas*.⁵⁷

⁵⁷ A diferencia del arte combinatorio de Llull, las combinaciones de Bruno generan un mayor número de resultados, a partir de un mismo número de elementos básicos y ruedas combinatorias, pues acepta combinaciones que no serían posibles de acuerdo con el método del *Arte breve*. En términos generales ahí no es posible que se repitan letras en una combinación dada, de modo que a partir de la *Figura A* en la que tenemos dos ruedas concéntricas no es posible la combinación BB, CC, DD, etc. Del mismo modo en la cuarta figura, en la que tenemos tres círculos de los cuales los dos internos son móviles, no es posible combinaciones como BBB, BBC o BCB. La primera combinación presentada por Llull es BCD (*Arte breve*: 77). De este modo en la figura A, donde aplicando nuestra fórmula ($C=SA^r$) tendríamos 81 combinaciones,

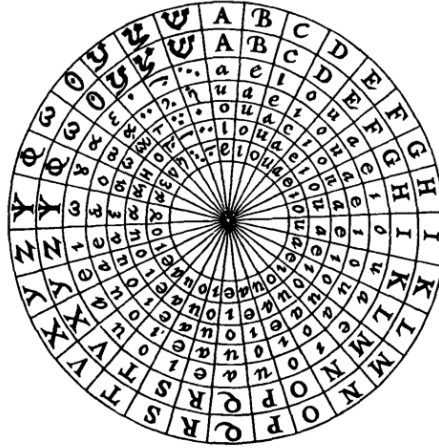


Figura 8

Finalmente, aun cuando tengamos esa cantidad ingente de combinaciones posibles no todas ellas llegarían a ser significativas, tal como sucede en el *ars combinatoria* de Lull. Para el caso en el cual se usan tres círculos concéntricos, Bruno alude a combinaciones específicas: *Licaón / haciendo lo que hacía Medusa / con la insignia de Plutón*, (AMO); *Arcas / con la acción de Sémele y / la insignia de Perseo* (EGO) y *Medea, / haciendo lo que hacía el tirreno y / con la insignia de Perseo* (VIM) (*De umbris*: 118).⁵⁸ Señala también que 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*: 118). También se puede obtener combinaciones de cinco o más

en realidad sólo 36 de ellas son *válidas* y de hecho son las que se hallan presentadas en la tercera figura (75—76). Podemos ver que no es posible en la combinatoria luliana que un atributo, representado por determinada letra, se repita en una combinación —al menos en lo que toca a las 4 figuras, cosa distinta ocurrirá en la *Tabla* (86). Cosa que sí sucede en la combinatoria de Bruno, en parte porque un Sujeto representado por A no tiene una equivalencia con un adjetivo igualmente representado con A: AA: *Licaón en el banquete*. Lo cual sí sucede en el caso de Lull (piénsese, por ejemplo, en BB: *La bondad es buena* o CC: *La grandeza es grande*, que no serían sino tautologías que no dirían nada más de lo que el sujeto nos diría por sí mismo), y además por que los objetivos de ambos sistemas combinatorios son distintos.

⁵⁸ Nótese que hay una inconsistencia en el uso de la tercera letra en el caso de AMO y EGO, pues en la primera la *insignia* (O) estaría tribuida a *la insignia de Plutón*, mientras en que la segunda a *la insignia de Perseo*. Lo cual quizá se deba al hecho de que en realidad Bruno presenta solo las cinco insignias que presentamos en la lista anterior y no llega a describir a cuál pertenece la O. (*De umbris*: 116)

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 (119-120).⁵⁹

Es interesante notar que las palabras obtenidas anteriormente tienen perfecto significado en latín. *AMO*: *amo*; *EGO*: *yo*, y *VIM*: a/hacia la *fuerza* (pues se halla en acusativo). Pasa lo mismo aquí con *MENS*: *mente*, y *DANT*: *ellos dan*. E igualmente con *TRUNCUS*: *mutilado*; *INCRASSATUS*: *engrasado*, y *PERMAGNUS*: *muy importante*. Lo mismo sucede con *PLEBS*: *plebe*; *TRANSACTUM*: *traspasado*, y *STUPRANS*: [*el*] *que corrompe*. Lo que habla de que, al menos a este nivel *gramatical*, las combinaciones obtenidas no deben ser en modo alguno arbitrarias, es necesario que los adjetivos no se combinen por azar con los sujetos, sino que, por el contrario, “deben relacionarse como el contenido respecto al continente, como vestidos apropiados a aquello que visten.” (*De umbris*: 92)

En *De vinculis*, Bruno señala algo interesante al respecto y que tiene que ver con la manera en que se relacionan sujetos y adjetivos, pues afirma que la eficacia de un *vínculo* tiene que ver con una buena mezcla de elementos. En la tercera parte del libro, habla de los colores y de cómo ellos por sí mismos no son capaces de vincular, pues deben complementarse con aquello en donde se ubican (III, II: 83-84). Un color muy vistoso en la vestimenta de un anciano puede resultar desagradable, mientras que en una joven puede resultar atractivo.⁶⁰ De igual forma, algún color que quizá resulte molesto a la vista sobre la paleta del pintor puede cobrar otra dimensión en la pintura en su conjunto. Un discurso de suma importancia en boca de un adolescente puede causar la impresión de arrogancia; al igual que un lenguaje florido en boca de un anciano, puede generar desprecio o incluso provocar la risa. Y en general, “una cosa es

⁵⁹ Algo similar ocurría en el *Ars Brevis* con la *Tabla* (86), en la que a las combinaciones del tipo BCD, CDE, DEF, etc., se intercalaba una letra T dando como resultado combinaciones como BCDT, CDTE, DTF, etc.

⁶⁰ En Ficino encontramos una consideración similar: “...muchas veces el color en un viejo es más claro; pero en una joven hay mayor gracia. Y en los iguales de edad muchas veces sucede que quien supera al otro el color, es superado por el otro en gracia y en belleza...” (*De amore*, V, III: 81)

la que es apropiada para una madre de familia, otra lo es para una doncella, otra más para una niña, otras diferentes lo son para un niño, para un hombre maduro, para un anciano, asimismo una lo es para soldado, otra para el togado.” (III, II: 54). Aunque también es interesante notar el hecho que una combinación que mezcle elementos que no tienen una relación *natural*, bien podría ser más punzante y memorable, pues atendería a aquella recomendación del *Ad Herennium* (LIII, XXII, 36-37: 89). A partir de todo ello, hay que notar también que ya en este punto tenemos al menos dos modos en que el resultado de una combinación puede o no tener sentido: por un lado, en el nivel *gramatical* y, por otro, en el nivel *imaginativo*.

Regresando a *De umbris*, en la *Segunda praxis que concierne a los términos simples, para la representación de cualquier combinación de más silabas*, las cosas se complican, pues encontramos no sólo la lista de personajes con sus respectivos adjetivos, que ahora ascienden a 150, sino sub-listas con adjetivos más bien concretos. Por presentar algunos ejemplos tenemos: *CI: Belhaiot sobre un asno que lo lleva; DO: Isis en hileras de jardines; NA: Zoroastro practica la magia; ZV: Raimundo con los nueve elementos o ΨA Giordano con la Clavis y las sombras*. En este nivel de combinación, aplicando el criterio antedicho, tendríamos un total de 22,500 combinaciones ($C=150^2$). Y si agregamos un tercer círculo estas ascenderían a 3,375,000; lo cual no es poca cosa. Si utilizáramos la totalidad de los 7 círculos tendríamos 1,708,593,750,000,000 de combinaciones ($C=150^7$). Aunque también hay que decir que Bruno no habla explícitamente, al menos en *De umbris*, de llegar a este nivel inmenso de resultados.

Posterior a esta primera lista encontramos otra con otros 150 adjetivos que aparecen como más específicos, pero igualmente representados por pares de letras, a pesar de ser elementos individuales: *AA: nudoso; BA: inerte; DO: horrendo; MA: roto o ZI: fúnebre*. A estos *adjetivos calificativos* se añaden otros más bien físicos como *ai: pico de águila o av: paloma*, y más aún *Cosas adaptables al cuello*, como *aa: collares o ao: piel de*

zorro y las *Cosas adaptables a los pies* como *ae: perro* o *ai: dragón*. Bruno no explica el por qué estos elementos individuales son expresados por un par de letras como si se tratara de un conjunto sujeto-adjetivo. Tampoco explica cuál es la diferencia entre usar letras mayúsculas o minúsculas para referirse a dichos elementos. Aunque, por supuesto estas serían susceptibles de combinarse con los anteriores. Lo cual aumentaría en número significativo las combinaciones posibles. Quizá por ello ya Quintiliano (*Inst.*, LXI, II, 24-25, T-IV: 193) había puesto objeciones a los métodos de la memoria artificial, incluso cuando en los textos clásicos no había una generación tan grande de *locus—imago*.

Sin embargo, el propio Bruno había señalado que no sería necesario añadir una cuarta rueda gracias a los procedimientos descritos anteriormente, además de que el hecho de utilizar una palabra de más de 5 letras aparecería como algo extraordinario. En este sentido la correspondiente imagen de este tipo de palabras estaría conformada por sólo el sujeto y tres o cuatro adjetivos. Lo que nos hablaría de imágenes relativamente sencillas de representar y por consiguiente de recordar; y representaría una defensa a la objeción de Quintiliano, retomada por Logífero en el dialogo introductorio del *De umbris* (32), pues simplificaría no solo el procedimiento, sino la memorización.

...ante uno o dos casos particulares, y a su vez nada frecuentes, ¿qué necesidad tenemos de preocuparnos de si están formados por más letras estas mismas letras, por poco que las sazonemos, podrán mostrarse cómodamente en una palabra compuesta de cuatro o cinco letras. Ahora bien, desconozco si hay más palabras de este tipo aparte de la única combinación SCROBS, que, con todo, puede ser memorizada gracias al compuesto de cinco letras SCROΨ debido a su similar pronunciación. (120)⁶¹

⁶¹ Esta *simplificación fonética* recuerda, por supuesto, aquella que mencionamos en el capítulo anterior en la que los indígenas aplicaban ciertos preceptos del arte de la memoria: "Para *pater noster* empleaban las figuras de una bandera (*pantli*) y de una tuna (*nochtli*)." (Ramírez Vidal, 2016: 181)

En este mismo proceso de simplificación de la elaboración de palabras y su memorización señala que utilizar la U después de la Q sería innecesario, pues fonéticamente sonaría igual la Q sola que agregando la U después. De modo que “si acaeciera que se pusiesen a la venta las letras, sería conveniente escribir: *Quinte, Quinte, quare quadrum quintum quatis?* Pero si fuese necesario comprarlas, no sería inoportuno escribir: *Qare, qinte, qatis qadrum qintum?*” (120).

A propósito de estos nuevos conjuntos de sujetos y adjetivos, Jordi Raventós señala que Bruno extrajo la gran mayoría de ellos del *De inventoribus rerum* de Polidoro Virgilio de Urbino, un tratado publicado por vez primera en 1499, y el resto de la *Historia natural* de Plinio y de las *Vidas y doctrinas de los filósofos más ilustres* de Diógenes Laercio. Aun así, no debemos perder de vista el otro conjunto de *imágenes* proporcionadas por Bruno en el apartado *Imágenes de las faces de los signos según el babilonio Teucro, que pueden ser cómodamente utilizadas en la presente arte*, las cuales más bien provienen, de manera casi literal, del *De occulta Philosophia* de Cornelio Agrippa. (II, XXXVI-XLVII: 212-225)

Bien podríamos equiparar este *Instrumento* con esas estructuras utilizadas por el arte de la memoria clásico, con los castillos de la memoria, o incluso con el Teatro de la memoria de Camillo. Quizá incluso los Atrios de la memoria a los que Bruno se referirá en textos posteriores como *De imaginum*. Sin embargo, si bien es cierto que dicha equiparación resulta plausible, también lo es el hecho de que los *loci* en Bruno resultan ser más complejos, ya que en realidad cada sujeto y cada atributo ocuparían un espacio en su respectiva rueda. Es decir, el sujeto A ocuparía su *loci* correspondiente, mientras que el adjetivo A tendría el suyo propio. Parece, entonces, que debemos ser un poco más precisos a este respecto y quizá considerar los *loci* como ese *conjunto de espacios* —que pueden ser 2, 3 o más— de los que se compone la imagen.

Atendiendo a lo que había mencionado un poco más arriba, hay que ser conscientes de no se da el caso que podamos colocar los sujetos y los adjetivos por separado en los

círculos y de manera visual; ello aplicaría únicamente en el nivel de las letras que los representan. Tendríamos entonces, por un lado, en el nivel *gramatical* una combinación obtenida a partir de las letras: una palabra; por otro, una imagen propiamente dicha y que, al menos en teoría, correspondería a dicha palabra. Aunque no queda del todo claro la manera en que una combinación gramatical con sentido tendría el mismo eco en el nivel visual. Por ejemplo, *truncus* tiene sentido a dicho nivel, en latín, pero ¿lo tendría en el nivel visual, sobre todo a partir de la premisa de que cada uno debe construirse sus propias listas de sujetos adjetivos e insignias? No es algo que quede claro a partir de lo que Bruno expone en *De umbris*, pero de darse esa *transferencia de sentido* tendríamos que la estructura gramatical permanecería, mientras que el contenido variaría. Es decir, podríamos cambiar los contenidos representados por las 30 letras, tanto los sujetos como los adjetivos y, a partir de ellos, seguir teniendo una imagen significativa de la combinación *truncus*. Lo cual, de nuevo, no es algo que quede del todo claro, pues —a partir de lo que hemos revisado hasta ahora— parece existir cierta independencia entre ambos tipos de combinaciones.

Sobre esta *transferencia del sentido*, sucede algo similar en lógica donde hay estructuras, que se mueven por reglas definidas, y que son susceptibles de *rellenarse con cualquier* cosa. Piénsese en el caso de la lógica simbólica y sus reglas de inferencia. En donde independientemente de las proposiciones que se tenga, la estructura de un *Modus ponens* [$P \supset Q / P / \therefore Q$], o de un *Silogismo hipotético* [$P \supset Q / Q \supset R / \therefore P \supset R$] siempre serán válidas independientemente del contenido de las premisas. Más parecido quizá es el caso de la organización medieval de los silogismos aristotélicos. Esta forma de obtener palabras podría remitirnos de alguna manera a los *modos del silogismo* tal como aparece en los *Analíticos primeros* de Aristóteles. Resumiendo, tendríamos el siguiente esquema (Beuchot, 2008: 83-85):

Primera figura	Segunda figura	Tercera figura
BARBARA	CESARE	DARAPTI
CELARENT	CAMESTRES	FELAPTON
DARII	FESTINO	DISAMIS
FERIO	BAROCO	DATISI
		BOCARDIO
		FERISON

Lo interesante de esta comparación radica, primero, en el hecho de que estos modos se obtienen de la combinación de la ordenación de las premisas en un silogismo. En segundo lugar, es interesante notar que al igual que en las palabras formadas en *De umbris*, algunas de estas estructuras generarán silogismos siempre válidos, mientras que otras arrojarán silogismos siempre inválidos. Es decir, algunas combinaciones tendrían siempre sentido y otras no. Tal como aparece en lo dicho por Bruno en *De umbris*. (119-120)

Encontramos un segundo modo de ordenación y combinación de las imágenes mnemotécnicas en el *Sigilli*. Sobre este ya habíamos adelantado el hecho de que a la manera del *De umbris*, pero no de manera coincidente, se presentan doce *formas* que pueden tener las imágenes: "...tipos, figuras, reflejos, similitudes, imágenes, espectros, ejemplares, indicios, signos, notas, caracteres, sellos." (*Sigilli*: 66). Luego de esta enumeración, Bruno presenta la manera en que estas se combinarían. En términos generales tenemos que estos doce *revestimientos* se multiplican entre sí dando un total de ciento cuarenta y cuatro resultados:

Se dice en efecto: I) especie de la especie, II) especie de la figura, III) especie del reflejo, IV) especie de la similitud, V) especie de la imagen, VI) especie del espectro, VII) especie del ejemplar, hasta la especie del sello. Y después: I) forma de la especie, II) forma de la figura, III) forma del reflejo, hasta la forma del sello. Y así en adelante, se obtienen las otras especies del revestimiento una por una mediante las restantes. (*Sigilli*: 66)

A continuación, habla de ruedas combinatorias, pero a diferencia del *De umbris*, aquí no hay imágenes que lo ilustren. Aun así, la descripción se adecua a la de los círculos concéntricos, móviles y divididos en determinadas secciones representadas cada una por una letra de la A a la M:

Esta derivación está representada en aquella figura que hemos susodicho, en la cual los solos elementos de la rueda interna son derivados mediante todos aquellos de la *rueda externa*, y aquellos que están dibujados en línea recta fuera del círculo penetran el círculo en A, del cual a través de un orden de segmentos alcanzan a los otros asuntos oblicuamente. Por tanto, A indica 'la especie', B 'la figura', C 'el reflejo', D 'la similitud', E 'la imagen', F 'el espectro', G 'el ejemplar', H 'el indicio', I 'el signo', K 'la nota', L 'el carácter', M 'el sello'. Estos son enumerados en un orden tal que los primeros siete pueden ser representados por ejemplo con una pintura, una escultura y un espejo, y entre estos, los primeros en modo más idóneo que los siguientes, los cinco sucesivos en una condición más confusa y general, los tres últimos sobre todo con el auxilio de la gráfica. (66-67)

Además de esta primera forma de combinación, presenta una segunda que se daría en *Las doce formas de las voces y su derivación* con las cuales, señala, damos forma a lo que se ha de encontrar, juzgar o recordar. En este caso A significa *solución*, B: *composición*, C: *adición*, D: *disminución*, E: *similitud con el principio*, F: *transposición*, G: *abstracción*, H: *concreción*, I: *denominación*, K: *etimología*, L: *interpretación*, M *consonancia*. (Sigilli: 67-68). Al igual que en la combinación anterior, estas se multiplican entre ellas dando ciento cuarenta y cuatro resultados. Por citar solo algunos tendríamos: *solución de la solución*, *solución de la composición*; *composición de la adición*, *composición de la disminución*, *adición de la solución*, *adición de la composición*, etc. (68)

Pero también tenemos, en un conjunto combinable similar, *Las doce formas de las cosas*; que serían las diez categorías a las que se añade el *movimiento* (L) y la *causa*

(M). (69) Igualmente tenemos *Las doce formas de las intenciones*, divididas en tres clases: 1) A significa: *género*, B: *definición*, C: *propiedad*; D: *accidente*. 2) E: *oposición*, F: *modalidad*, G: *equipolencia*, H: *consecuencia*. 3) I: *distribución*, K *comparación*, L *división*, M: *distinción* (72). *Las doce formas de las costumbres*, distribuidas en tres órdenes. 1) A significa: *justicia*, B: *prudencia*, C: *fuerza*, D: *templanza*. 2) E: *ley de la natura*, F: *ley de Dios*, G: *ley de las gentes*, H: *ley del Estado*. 3) I: *necesario*, K: *honesto*, L: *útil*, M: *deleitabile*. (72)

Además, *Las doce formas de las formas*, “por las que todas las cosas se distinguen, se dividen, se contraen, se limitan, se definen, se juzgan, y que originan todas las combinaciones artificiales” (72). De ellas A significa: *en primer o segundo análisis*, B: *en modo absoluto o relativo*, C: *en acto o en potencia*, D: *simplemente o según algo*, E: *en modo intrínseco o extrínseco*, F: *en modo verdadero o aparente*, G: *per se o por accidente*, H: *en sentido común o propio*, I: *en modo necesario o contingente*, K: *mediato o inmediato*, L: *natural o atributivo*, M: *principal o reductor* (73)

Y en una lista que recuerda el tercer nivel del alfabeto presentado en el *Ars brevis* (71) de Llull,⁶² tenemos *Los doce fundamentos próximos de las formas*. A significa: *si es*, B: *qué es*, C: *de qué cosa es*, D: *cuán grande es*, E: *de qué tipo es*, F: *dónde está*, G: *cuándo es*, H: *en qué modo es*, I: *con qué cosa está*, K: *en torno a qué cosa está*, L: *por qué cosa es*, M: *por qué es* (73). Finalmente tenemos *Los doce primeros fundamentos de las formas*. A significa: *el divino y superesencial*, B: *el ideal*, C: *el inteligencial*, D: *el cósmico*, E: *el daemónico*, F: *el sensitivo*, G: *el vegetativo*, H: *el primer compuesto*, I: *el elemento*, K: *la costumbre*, L: *el raciocinio*, M: *el discurso*. (73)

⁶² En dicho nivel se presentan las siguientes preguntas: B: ¿si?, C: ¿qué?, D: ¿de qué?, E: ¿porqué?, F: ¿cuánto?, G: ¿cuál?, H: ¿cuándo?, I: ¿dónde?, K: ¿cómo y con quién? (*Ars brevis*: 71). De hecho toda esta presentación recuerda el arte combinatoria de Llull, recuérdese que en la segunda figura (T) se presentan tres triángulos que contienen: 1) diferencia, concordancia y contrariedad; 2) principio, medio y fin; 3) mayoría, igualdad y minoridad. *Categorías* estas en las que entran, a su manera, todo lo que es (73-74).

Sobre la totalidad de las combinaciones que se pueden obtener a partir de todos estos elementos, señala que de la *mónada* se llegan a estas múltiples combinaciones, y parece que de estas podría llegarse a la *mónada*, en un intento de comprensión de la *Unidad* a partir de la *multiplicidad*.

Por tanto, tales doce en sí obtenidos migran en los ciento cuarenta y cuatro entes antes especificados, y dicen que —manteniendo siempre la misma proporción— se deba proceder más allá por submúltiplos hasta los innumerables elementos indivisibles, explicándose la *mónada* superesencial por cosas generalísimas a través de las más generales, las generales, las especiales, las especialísimas. (73-74)

Tenemos de nuevo la idea de ir, en un *movimiento* ascendente, de la multiplicidad— desordenada a la unidad, sobre el que regresaremos un poco en el tercer capítulo. Aunque llama la atención que este segundo modo de combinación parezca dejar de lado las imágenes mnemotécnicas *visuales* basadas en sujetos y adjetivos, y a la manera de Llull, busque un tipo de combinación de tipo *proposicional* que, dicho sea de paso, tampoco es aclarado en el texto por Bruno.

Más aún, en *De imaginum signorum et idearum compositione* tenemos otro modo de ordenar las imágenes que abandona este modelo combinatorio, pero que recupera la visualidad las imágenes. Sobre ello hemos hablado con anterioridad al referirnos a las 32 maneras en que puede construirse una imagen mnemotécnica. Como hemos insistido desde el inicio ese sería un primer nivel que requeriría de una superestructura que las dotara de sentido, si bien en *De umbris* y en *Sigilli* serían las ruedas combinatorias, en *De imaginum* nos encontraremos con los *atrios de la memoria*. Que responde a otro modo de ordenar las imágenes, y que no deja en principio de ser desconcertante, al igual que los métodos anteriores.

Al hablar sobre *De imaginum*, en la introducción al texto, Liaño describe el método propuesto por Bruno como una ciudad, pues todo el espacio está ocupado por

atrios (palacios o habitaciones) y campos: “Los atrios son de dos tipos en su diseño interior, y tanto ellos como los campos tienen como distintivo a algún dios o asunto mítico: campo de Zoroastro, atrio del Altar, del Redil, campo de la Estigia, etc.” (2007: 320) A lo que añade:

¿Cómo no recordar la *Città del Sole* de Campanella, con sus siete círculos, cada uno de los cuales lleva el nombre de un planeta, y con las cuatro grandes puertas dirigidas a los cuatro puntos cardinales? Las murallas de la ciudad solar con sus abigarradas pinturas de astros, animales, plantas, metales, etc., son evidentemente una memoria local. (2007: 320)

En la *sección segunda* del *Libro primero* del *De imaginum*, Bruno se encarga de describir la forma del atrio. Particularmente en el *Capítulo III*, nos dice que este tiene forma cuadrangular y que su centro es la tierra y el ojo. Sus cuatro ángulos coinciden con los puntos cardinales, y se ocupan también los espacios intermedios entre ellos, de modo que hasta aquí tenemos ocho términos y lugares distintos:

...cada uno de los cuales decreta para sí dos colaterales, a saber, el derecho y el izquierdo, es decir, el derecho y el izquierdo del oriente, el derecho y el izquierdo del occidente y lo mismo [entiéndase] de los espacios restantes. Asimismo el derecho y el izquierdo del ángulo oriental, el derecho y el izquierdo del ángulo occidental y lo mismo de los ángulos que quedan. (I, II, III: 379-380)

De modo que tenemos en total veinte salas o lugares mentales. Al mismo tiempo el cuadrado está rodeado por una circunferencia, tal como lo podemos ver en la siguiente figura (380).

Tenemos así lo que Bruno denominara *lugares comunes*, que son los atrios, y los *lugares particulares*, que serían aquellos que se encuentran dentro del atrio. En los que además tenemos la división entre *lugares sustantivos* y *lugares adjetivos* (I, II, IV: 381-382). Lo cual no es otra cosa que lo que hemos insistido desde el inicio. El *atrio* o *lugar común* es la superestructura que contiene la confluencia de los lugares particulares, que a su vez contienen las imágenes mnemotécnicas, conformadas a su vez por un *sujeto* y un *adjetivo*, tal como podemos leer con mayor detalle en el siguiente pasaje:

...por *lugares comunes* entendemos la coordinación de los *lugares particulares*, como, por ejemplo, un *templo* o un *área de templo*, un *claustro* [o] el *receptáculo* de una *basílica* o de un gran *triclinio*, que podrás entenderlos divididos en los ángulos antedichos, en los espacios de los ángulos y en las diferencias de los espacios. Por *lugares sustantivos* entendemos empero el propio ángulo, la derecha o izquierda del ángulo, la parte media del espacio lateral, o cualquier cosa sellada de los otros [espacios]. Estas partes se presentan como articulaciones o miembros del lugar común; por *lugar adjetivo* entendemos alguna cosa animada o inanimada, que por lo demás según ocasiones diversas se comporta, se mueve y mueve de diversas maneras, *a fin de que vivifique la imagen o forma y la haga vigorosa*. (I, II, V: 382-383. Las cursivas son mías)

En las páginas siguientes, Bruno se encarga de desarrollar la manera en que estos *lugares* se van conformando. Y al igual que en *De umbris*, presenta agregados no del todo explicados que complican dicho desarrollo. Por ejemplo, señala que una vez definidos los *lugares comunes* y los *particulares*, es decir, los *receptáculos sustantivos* y los *adjetivos*, se debe constituir “la serie de las formas eficientes con el mismo orden o con otro. Unas de estas son *adyacentes, concertantes*; las otras empero *acompañantes*. A las *concertantes* les basta ciertamente con doce cámaras, para las *acompañantes* empero se requieren treinta atrios.” (I, II, VIII: 387)

Lo cual introduce también un cierto tipo de elemento gramatical a la manera del *De umbris*. Pues estas *formas eficientes* equivalen a las imágenes, además llama

concertante a una imagen cuando la palabra que la designa presenta una vocal precediendo a una consonante —por ejemplo, *Bacchantis, Custodis, Musici*. Se llama *acompañante* cuando es la consonante la que precede a la vocal, aunque de estos no presenta ejemplos (I, II, IX: 387). A esto se agregan las *cámaras* que identifica con una letra particular, de modo que:

B significa Bondad; BL, Blasfemia y Placer; BR, Brebío; C, Causa; CL, Claridad; CR, Creación; CH, Caridad; D, Duda; F, Falacia; FL, Infamia; FR, Fraude; G, Gozo; GL, Gloria; GN, Conocimiento; GR, Gracia; H, Humildad; I, Juego; L, Libertad; M, Milicia; N, Nobleza; P, Potestad; Pr, Prudencia; Q, Quietud; R, Rigor; S, Salud; SC, Ciencia; SP, Espectro; ST, Estudio; T, Temor; TR, Tranquilidad, y V Vida. (I, II, X: 389)

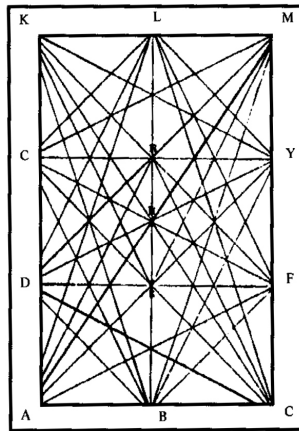
Es en estas cámaras donde encontraremos imágenes concretas. Por citar solo algunas a manera de ejemplo, tenemos las siguientes:

En el atrio o cámara de la Bondad esté un sacerdote vestido de lino incensando el altar con el turiferario. [...] En el atrio de la Causa, un niño abrazando a una niña negra y hermosa. [...] En el atrio de la Duda, un joven bicéfalo sosteniendo en la mano una horca, arrojándose a la hierba ya hacia la derecha ya hacia la izquierda. [...] En el atrio de la Infamia, un anciano cayéndose de un asno. [...] En el atrio del Conocimiento, un anciano ilustre con larga melena y barba poblada diserta teniendo un libro cerrado suspendido de la barba. [...] En el atrio de la Quietud, un anciano, sedente en estrado ebúrneo, sosteniendo la cabeza con el brazo. [...] En el atrio de la Vida, un árbol cargado de frutas y pámpanos, y un niño subiendo. (I, II, XI: 392-394)

Nótese como la imagen dentro de cada atrio o cámara se corresponde con el nombre respectivo de ella, apelando por supuesto tanto al sujeto como al adjetivo. En un capítulo posterior, nos habla de un *agente*, un *instrumento* y la *operación* que se corresponderían con *Sujeto, Adjetivo e Insignia* en *De umbris*. Los cuales son

susceptibles de combinarse, aunque sin necesidad de ruedas como en dicho texto, lo cual ejemplifica con los siguientes diagramas (I, II, XIX: 398):

A	B	C
Bautista	con orza	lava
D	E	F
Soldado	con estandarte	salta
G	H	I
Artesano	con hacha	limpia
K	L	M
Sastre	con tijeras	corta



En la concatenación:

ABC	da	Ba	ba	ba
DEF	da	Mi	mi	mi
GHI	da	Fa	fa	fa
AHM	da	Ba	fa	su
KHC	da	Su	fa	la
GEI	da	Fa	mi	pu
DHC	da	Mi	fa	la

Liaño señala que, para comprender estas series, es necesario tener en cuenta que A, D, G, K, corresponden respectivamente a *Baptizador*, *Miles*, *Faber* y *Sutor* (De imaginum I, II, XIX, Nt. 36: 398). No es, por supuesto, la finalidad de este breve apartado, agotar la explicación en torno al método expuesto en *De imaginum*. Lo cual por sí mismo sería objeto de una investigación independiente. Más bien me interesa tener un panorama general de estas otras dos maneras de ordenación y combinación de las imágenes

mnemotécnicas que tendrán una repercusión en el fin último del *ars*, y que como hemos visto conservan de alguna manera los tres elementos sobre los que hemos insistido: *sujetos*, *adjetivos* y la *superestructura* que garantiza que estos mantengan un orden determinado.

2. 4 Los adjetivos, la semejanza y la estructura del cosmos

Hablé anteriormente de la posibilidad de encontrar ciertos principios *mágicos* en la constitución de una imagen mnemotécnica a partir los elementos explicados en el apartado anterior. Para ello traje a colación el pasaje de Frazer en el que habla sobre la *magia simpática* y sus dos principios básicos: la *ley de la semejanza* y *ley del contacto* o *contagio*. Como hemos visto, encontramos estos principios como la base del Capítulo VIII del Libro I del *De imaginum*, (*Sobre los modos como se hacen las diferentes figuraciones e indicaciones*), en lo que toca a la atribución de un adjetivo a determinado sujeto con la finalidad de *significar algo más*. Atribución que, como hemos insistido, determina el significado en conjunto de la imagen mnemotécnica.

Señalé también en su momento que los elementos atribuidos a un sujeto podrían apelar también a cosas más abstractas,⁶⁴ e incluso a ciertos grados superiores. Lo cual supondría ya no solo cierta semejanza entre las cosas, sino también ese otro principio enunciado por Frazer, en el que “las cosas que una vez estuvieron en contacto se actúan recíprocamente a distancia aun después de haber sido cortado todo contacto físico.” (1944: 27). Tendríamos entonces una suerte de continuidad e influjo existente entre las cosas físicas y aquello con lo que *estuvieron en contacto* en algún momento, con ciertos *grados superiores*. Lo cual supone una cierta *imagen del cosmos*, en la que hay una

⁶⁴ Recuérdese que Bruno sugiere aludir por los concretos, los abstractos [VII], por el blanco la blancura (*De imaginum*, I, I, VIII: 357); o bien por lo sensible, lo no sensible [XIV], como por el animal, el alma. (359)

estructura bien definida, y en la que cada nivel inferior, proviene, depende y es *imagen* del superior. Idea que, como hemos revisado anteriormente, no es ajena al planteamiento mnemotécnico Bruno.

Para explicar un poco esta idea, me gustaría usar como punto de partida las imágenes de la *Memoria* que propone Cesare Ripa en su *Iconología* (1593-1613) para posteriormente pasar a aquellas que Bruno presenta hacia el final del *De umbris*. A grandes rasgos, en el texto de Ripa —el cual fue muy influyente en su momento a raíz de la Contrarreforma católica— se describe la manera de representar diversas imágenes. En la página que reproduce la portada del original, en la edición de Alianza, se puede leer lo siguiente:

ICONOLOGIA DE CESARE RIPA PERUGINO CABALLERO DE SAN MAURICIO Y DE SAN LAZARO, EN LA QUE SE DESCRIBEN DIVERSAS IMAGENES de Virtudes, Vicios, Afectos, Pasiones humanas, Artes, Disciplinas, Humores, Elementos, Cuerpos Celestes, Provincias de Italia, Ríos, Todas las partes del Mundo y otras infinitas materias. OBRA UTIL PARA ORADORES, PREDICADORES, POETAS, PINTORES, escultores, dibujantes, y para todos los estudiosos en general, así como para idear Conceptos, Emblemas y Empresas, para disponer cualquier tipo de cortejo nupcial, funeral o triunfal, para representar poemas dramáticos, y para dar forma con los más apropiados símbolos a cuanto pueda caber en el pensamiento humano. (Iconología, Vol. I: 39)

Evidentemente, a pesar de que prácticamente son contemporáneos —Cesare Ripa nace en 1560—, no podemos hablar de una influencia de la *Iconología* en Bruno, dada la fecha de publicación de esta, quizá ni siquiera de forma inversa. Lo que quizá tenga que ver con el objetivo que busca Ripa, el cual tiene que ver más bien con extraer una lección moralizante o provechosa de las imágenes ahí descritas (*Iconología, introducción: 9*), en consonancia con los preceptos católicos vigentes luego de la contrarreforma.

Sin embargo, podríamos apelar a una influencia o motivación común, que tiene que ver con la manera en que desde la Antigüedad se utilizaban los medios para representar conceptos en imágenes, tal como aparece de alguna manera en algunos preceptos a propósito de la *Retórica* en Aristóteles, y en los jeroglíficos que incluso en Platón se hallan asimilados a Thot, a quien califica como «padre de las letras» (*Fedro* 274 d, e). Lo cual encontramos de manera descrita, y posteriormente *ilustrada*,⁶⁵ en los *Hieroglyphica* de Horapolo (siglo V-VI d. C) que se presentan como el único tratado del mundo antiguo que ha llegado a nosotros, teniendo por objeto principal la escritura jeroglífica egipcia. Cabe mencionar que dicho texto nos ha llegado de manera indirecta, pues sólo disponemos de una traducción al griego realizada por Filipo (*Hieroglyphica*, *Introducción*: 8-9). A esta fuente hay que añadir la *Hieroglyphica* de Piero Valeriano, cuya primera edición apareció en Basilea en 1556; la cual se basa además de la obra Horapolo, en la Biblia, y que tendría una influencia decisiva en la época. De manera que la emblemática, la manera de hacer talismanes y demás variantes iconográficas están en deuda, al menos en parte, con estas obras fundamentales.

Regresando a la *Iconología*, en dicho texto al referirse a la memoria, Ripa presenta tres *imágenes*, las cuales se hallan descritas de la siguiente manera:

- [I] Mujer de mediana edad que ha de llevar como tocado en la cabeza un *Joyero o cofrecillo* repleto de diversas y *valiosísimas gemas*. Irá vestida de negro, y con los dos primeros dedos de la diestra irá estirándose la punta de la oreja del mismo lado, poniéndose junto a ella y a su izquierda un *perrillo* del mismo color que el de su traje.
- [II] Mujer que tiene *dos rostros* y va vestida de negro, sosteniendo con la siniestra una *pluma* y con la *diestra* un libro.
- [III] Graciosa joven coronada con muchas *ramas de enebro*, cargadas con sus semillas. Ha de llevar en la mano un clavo enorme, poniéndose en el medio de un *león* y un *águila*. (*Iconología*, Vol. II: 66-67. Las cursivas son mías)

⁶⁵ En la introducción a los *Hieroglyphica*, se aclara que “los jeroglíficos de Horapolo no estuvieron ilustrados, se juega con la imagen en la narración literaria, pero no conocieron ilustraciones hasta la edición de 1543.” (*Hieroglyphica*, *Introducción*: 28)



Memoria agradecida de los beneficios recibidos
Según el Señor Giovanni Zarantino Castellini. (*Iconología*: 67)

Como el resto de las imágenes presentadas a lo largo de la obra, a estas enigmáticas figuras siguen las explicaciones que ayudan a clarificar el porqué del uso de esos atributos. Tomemos la de la tercera:

Se corona de enebro por tres distintas razones; la primera, porque nunca se carcome ni envejece [...] así también la memoria agradecida, por más tiempo que pase, nunca siente la carcoma del olvido y no envejece nunca, razón por la que también la representamos joven. La segunda, porque el enebro nunca pierde sus hojas [...] del mismo modo que no debe desaparecer nunca de nuestro recuerdo y nuestra mente la agradecida memoria de los beneficios recibidos. La tercera, porque *los granos y semillas del enebro, destilándolos con otros Ingredientes favorecen la memoria del mismo modo que lo hace cierto baño y cocimiento hecho con sus cenizas* [...] El gran clavo que sostiene con la mano lo tomamos de [...] aquel proverbio que dice: *Clavo trabaldi figere beneficium* [*Fijar el favor con un grueso clavo*] [...] refiriéndose con ello a la tenaz memoria de los favores recibidos que se debe guardar y mantener. Se ha de pintar en medio de un León y un Águila, porque dichos animales, aunque privados de la razón, han dado buenas muestras de mantener el recuerdo agradecido de los favores que merecen. (*Iconología*, Vol. II: 66-67. Las cursivas son mías)

Hay dos cosas que resaltar sobre este pasaje. Primero, los atributos puestos sobre la mujer que la harían ser la memoria son del tipo de *atributos iconográficos*, no de *adjetivos brunianos*. De modo que, trasladándolos a otra mujer, esta adquiriría la identidad de la memoria. Segundo, esta explicación apela a la *ley de la simpatía* de modo que los atributos con los que se representa a la memoria tienen cierta semejanza con aquello que se quiere dar a entender con la imagen en el conjunto. Básicamente todas las imágenes de la *Iconología* de Cesare Ripa, y la *Hieroglyphica* de Horapolo, se guían por este principio.

A propósito de este modo de atribución concreta de elementos a un sujeto, es interesante notar que lo encontramos también presente en *De umbris*. En el *Dialogo introductorio*, Logífero se expresa en contra de una memoria artificial, pues considera que representan más una carga que un alivio (*De umbris*: 32) lo cual, por supuesto, se remonta hasta la crítica de Quintiliano, junto con una preferencia por la memoria natural (LXI, II, 29, TIV: 195; LXI, II, 40-41, TIV: 199). En este punto hay algo interesante que anotar, pues al hablar de *memoria natural* nos encontramos al menos con dos facetas. Tenemos no solamente un proceso que consiste en la memorización vía la continua repetición y análisis de aquello que se desea, tal como expresa Quintiliano o Ramus, sino una especie de *procesos auxiliares*, basados en determinados *remedios naturales*. De vuelta en el dialogo preliminar del *De umbris*, Logífero señala que:

...la sede de la mente y la memoria se divide en tres partes [...] entre la popa y la proa se encuentra, en el centro, la glándula pineal, que abriéndose en el momento en que instamos a la memoria a recordar algún concepto, permite el aliento vital pasar de proa a popa. Sin embargo, *el aliento vital sólo se mueve cuando es libre, límpido y puro*. De ahí que, entumecido por el *frío excesivo*, vuelva embotada y débil nuestra memoria. Si a este frío, a su vez, se le añadiera la *sequedad*, conllevaría innumerables noches en vela e insomnio; si se le añadiera *humedad*, un estado de somnolencia. (33. Las cursivas son mías)

Resulta interesante notar la alusión a las oposiciones *húmedo—seco, frío—caliente*, que rige la teoría de los cuatro humores y su relación no sólo con los elementos, sino con las estaciones del año, aún vigente en la época, pues este supuesto de fondo estará presente en los *remedios* que ofrecidos para potenciar la memoria natural en los que por la similitud se trata de evitar el *frío excesivo* embota la memoria. Tema que hemos tocado en el primer capítulo al hablar de los desarrollos medievales del arte de la memoria y la presencia de la teoría de humores en ella. De tal modo Logífero, apelando a ciertas *autoridades*, recomienda:

...reanimar y excitar los sentidos mediante el ejercicio [...] fornicar con moderación; alejar la tristeza y fomentar la alegría por medio del placer; purgar todos los conductos del cuerpo; cepillar la cabeza con un *cepillo de marfil* y frotarla con un *pañó rugoso*; beber vinos ligeros o mezclados con agua para que las venas hinchadas por el ardor del vino, no enciendan la sangre; cerrar el estómago, de modo natural o artificial, con sustancias estípticas, a fin de que el vapor que el estómago exhala tras la digestión del alimento no provoque sueño embotando la mente y el entendimiento; abstenerse de los *alimentos fríos y húmedos*, como toda clase de pescados, los sesos y las médulas, no menos que de los picantes y los que producen vapor, a saber, puerros, rábanos, ajos, cebollas, siempre que no hayan sido cocidos; emplear especias aromáticas; lavarse la cabeza y los pies con *agua caliente en la que hayan hervido melisa, hojas de laurel, hinojo, manzanilla, juncos y otras hierbas semejantes*; realizar las prácticas pitagóricas que se llevan a cabo durante el crepúsculo vespertino, ya que favorecen sobre todo la memoria, la mente y el ingenio. Estos son 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. (33-34. Las cursivas son mías)

Todas estas explicaciones apelan a relaciones de *semejanza* que aludimos al inicio de esta presentación: *que lo semejante causa lo semejante*.⁶⁶ En este punto, no está de más

⁶⁶ En *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton (1620), encontramos una larga lista de alimentos y bebidas que causan la melancolía y que recuerdan por supuesto, el principio de simpatía presente en este pasaje de Bruno. Podemos citar algunos ejemplos que me parecen representativos: “Entre las aves, están

anotar que, Quintiliano afirma (*Inst.* LXI, II, 35, T-IV: 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 (2006: 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 (1989: 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 Perugia, quien, basándose en Avicena (980-1037), afirmaba que la humedad es un obstáculo para la memoria. Más adelante (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. Incluso en Valadés encontramos que la naturaleza de la persona y la práctica son fundamentales para la memoria. Ramírez Vidal señala que no solo se debe contar con sobriedad y tranquilidad, sino evitar ciertos alimentos, preceptos que por supuesto toma de Romberch. “Para el santo padre (o mejor, para Romberch) no sólo el alcohol y la carne de res, el frío y el calor excesivos son malos para la memoria, sino también las pasiones excesivas como hacer el amor.” (2016: 149)

prohibidos los pavos, los pichones y todas las *aves pantanosas*, como el pato, el ganso, los cisnes, las garzas, las grullas, las negretas, los somormujos, los calamones [...] Rhazes y Magninus censuran todo el pescado [...] Savonarola añade que es *frío*, Isaac que es *húmedo* y flemático, y por lo tanto es insalubre para todas las complexiones frías y melancólicas. [...] Entre los vegetales comestibles, encuentro que se rechazan las calabazas, pepinos, berzas, melones, pero especialmente el repollo. [...] Las *raíces*, aunque son «la riqueza de algunos países, y su único alimento», dice Bruerinus, son flatulentas y malas o fastidiosas para la cabeza, como las cebollas, los ajos, las ascalonias, los nabos, las zanahorias, los rábanos, las pastinacas. [...] Todas las legumbres son malas: las habas, los guisantes, el arvejo, etc., llenan el cerebro de vapores espesos, *engendran sangre negra y espesa* y causan sueños molestos. [...] Las *aguas estancadas, densas y de mal color*, como las de los charcos y fosas donde se impregnan los cañamos y viven los peces cenagosos, son muy insalubres, putrefactas, y llenas de ácaros y enredaderas: son limosas, fangosas, inmundas, corruptas, impuras, debido al calor del sol y estar siempre estancadas. [Igualmente malos son] los budines rellenos con sangre, o compuestos de otra forma, las carnes horneadas, las comidas escabechadas, fritas y cocidas, las carnes a la manteca, preparadas, pulverizadas y demasiado secas...” (Libro I, Secc. II, Miembro II, Subsecc. I: 108-117)

Pero a diferencia de los elementos presentes en las imágenes de la memoria de Ripa, todos estos parecen tener una conexión aún más fuerte con aquello que representan. Es decir, en el caso de la imagen de la memoria, el que sea un águila y un león los que se coloquen flanqueando a la mujer es, hasta cierto, punto arbitrario y depende de la anécdota que se cuenta al respecto (*Iconología*, Vol. II: 67). Bien pudo haber sido algún otro animal, como un perro o un elefante, siempre y cuando la historia lo justificara. Sin embargo, en el caso de los elementos mencionados en las recomendaciones de Logífero, esta arbitrariedad parece no tener lugar. El que se deban evitar alimentos húmedos y fríos tiene que ver con el hecho de que la memoria requiere en mayor medida de las cualidades contrarias: sequedad y calor.

Pero más aun, debemos notar que aquí nos encontramos con una distinción fundamental. Y que apela justamente a esta diferencia entre memoria natural y memoria artificial que se discute en dicho diálogo. Por un lado, tenemos la recomendación sobre el *uso* de ciertos elementos físicos para potenciar la memoria; por el otro, sobre la *representación* de otros tantos elementos que nos recordaran tal o cual cosa. Las cuales, con todo, no tienen por qué ser excluyentes. Bien podríamos tener la representación de determinados elementos como el cepillo de marfil, o alimentos cálidos como el vino, etc. Si bien es cierto que en *Dialogo introductorio* del *De umbris* (33—34), Bruno pone todas esas recomendaciones en boca de Logífero, y no de Filotimo que es su portavoz, este no desecha estas consideraciones por sí mismas, sino por basarse en una ciega apelación a la autoridad por parte de aquél.

De modo que, del uso de los remedios para potenciar la memoria natural a la representación de una imagen —como en el caso de Ripa o Bruno—, hay un paso que no podemos omitir. Pues hemos sido llevados del *uso* de cosas físicas a la *representación* de una imagen. El primer caso apelará a una semejanza existente *de por sí* en el mundo, lo cual supone una cierta estructura de este; el segundo a una asociación elaborada por

el ser humano y que está presente en el nivel *interno*. Ambos entran en la descripción que hace Foucault (2015, I, 2: 49) a propósito del funcionamiento de la semejanza en la época y que corresponde a la *episteme* del periodo, a la que nos hemos referido en el primer capítulo, y sin la cual como veremos en el siguiente capítulo todo este conjunto de asociaciones en torno a la memoria parece diluirse.

Lo interesante en el caso de Bruno es que este principio de semejanza está presente en ambos niveles. El uso *representacional* parece suponer esa semejanza que se da *de por sí*. De modo que en el *ars memoriae* bruniano podríamos hablar de que para generar una imagen podemos apelar no sólo a un proceso de semejanza ‘secular’, sino a una de tipo ‘cósmico’. Para ahondar en esta última idea, me gustaría referirme a las imágenes que Bruno presenta hacia el final del *De umbris*, las cuales aparecen muy similares a las de la *Iconología* de Ripa y casi idénticas a las que Agrippa presenta en *De occulta philosophia*, de donde, de hecho, están tomadas.⁶⁷

Piénsese, por ejemplo, en cualquiera de las imágenes que Bruno presenta en *De umbris*, en el apartado correspondiente a las *Imágenes de las faces de los signos según el babilonio Teucro*. Tomemos, por ejemplo, un par de imágenes de la Luna:

(QO) 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*. (QU) Segunda: un campesino encapuchado que pesca con *caña* con la mano derecha y se sostiene en un *tridente* que tiene agarrado con la izquierda. (RA) Tercera: una mujer adornada con numerosas *perlas*, vestida de *blanco*, que tiene un vaso de *crystal* en la mano derecha y un *gato montés* en la izquierda. (155. Las cursivas son más)⁶⁸

⁶⁷ Podemos encontrar una relación bastante detallada de ellas en los párrafos XXII a XXXII del *Libro I* del *De occulta philosophia* (39-51).

⁶⁸ En la *Iconología* de Ripa También encontramos dos series en las que se representan los *Carros de los planetas* (Volumen I: 164-170). Por ejemplo, tenemos en el *Carro de la Luna*: “Mujer de virginal aspecto que va sobre un carro de dos ruedas tirado por dos caballos, uno blanco y otro negro, simbolizando así que la Luna cumple su curso tanto de día como de noche...” (I: 164). Y en el *Carro de Saturno*: “Horrible, sucio y decaído anciano, con la cabeza envuelta en un paño igualmente horrible, triste de semblante y de

Llama la atención, por supuesto, el uso de los adjetivos atribuidos a los sujetos y que tienen cierta relación justamente con la luna: el delfín, los lirios, las perlas; el color blanco, el cristal, el gato, etc. Principio que encontramos de hecho, en las 49 imágenes correspondientes a los planetas,⁶⁹ tal como podemos corroborar en las tres primeras correspondientes a Saturno:

(HE) Primera imagen de Saturno: sobre un *dragón*, un hombre con *cara de ciervo* que sostiene en la mano derecha un *búho* que engulle una *serpiente*. (HI) La segunda es un hombre que tiene una *hoz* en la mano derecha y un *pez* en la izquierda, y cabalga sobre un *camello*. (HO) Tercera: un *hombre triste y gemebundo* que *eleva sus manos hacia el cielo*; va vestido con *atuendos oscuros*. (149. Las cursivas son mías)

Dicho principio también está presente en la *Imagen del dragón de la luna* y en las *Imágenes de las veintiocho mansiones de la luna para ser aplicadas en la presente arte* (156-161). Así como en 36 imágenes dedicadas a los signos del zodiaco. (141-148)

Hay dos cosas que me gustaría comentar en torno a esto. Al igual que pudimos notar en los elementos mencionado por Bruno en las listas de 150 cosas, en donde un elemento individual estaba representado por un par de letras (*De umbris*: 129-139), en este caso una imagen más compleja que parece tener un sujeto y varios adjetivos, esta igualmente representada por dos letras. Lo cual resulta desconcertante, y al mismo tiempo parece apoyar la idea que hemos esbozado más arriba en torno a la independencia de la combinación de tipo gramatical y su correspondiente imagen visual.

Segundo, lo interesante de estos adjetivos presentados por Bruno no solo es que aluden a ciertos elementos celestes, sino que, como hemos adelantado, suponen una

condición melancólica. Lleva desgarradas las vestiduras y sostiene con la diestra una hoz, y con la siniestra un niño de corta edad, al que, con la boca abierta, estará devorando salvajemente.” (I: 169)

⁶⁹ Nótese que el número de las imágenes correspondientes a los planetas es idéntico al asignado por Camillo a su sistema mnemotécnico en *L'idea del teatro*. (57)

cierta estructura del cosmos en la que las *cosas superiores* tienen cierta relación e influencia sobre las *inferiores*. Dicho supuesto aparece de manera más clara en algunos autores previos, como los textos *Herméticos*, que constituyeron una de las fuentes principales de los autores a los que me he referido. En particular, en los *Extractos de Estobeo*, leemos que 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, 34: 264. Las cursivas son mías)

Más aún, tendríamos que el llamado *mundo supraceleste* —el que está más allá de las esferas de los planetas— incide en el *celeste* —en el conjunto de los planetas y las estrellas fijas— y este a su vez en el *elemental* —es decir, en el mundo físico. Idea que encontramos de manera explícita en *De occulta philosophia*:

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... (I, XXIII, las cursivas son mías)

En *L'Idea del teatro* de Camillo tenemos una idea más o menos similar, en un pasaje que además justifica el uso de *imágenes* a manera de *signos, señales o metáforas*, de aquello que se encuentra más allá del cielo.

...como las cosas divinas pertenecen al *mundo supraceleste* y este 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, este es el cometido de las lenguas angélicas. (48. Las cursivas son mías)

El propio Bruno presenta, en *De imaginum*, una idea similar: “Una sola cosa quiero que se tenga presente en la memoria: que parece que los planetas buscan trazas semejantes [a ellos] en las cosas que les están sometidas y han de informar, según el dictamen y la propia práctica de los Magos.” (I, I, V: 349). Lo cual se da, añade un poco más adelante, “por no sé qué analogía clara y probada al tiempo que oculta [que se da] entre las cosas superiores y la materia inferior; por lo que [los favores divinos], como incitados por algunas imágenes y similitudes, descienden y se comunican.” (350)

De tal modo, hay determinadas cosas en este mundo: *plantas, animales, metales, minerales, etc.*, que tienen de una u otra manera una conexión con los astros y que, más aún, constituyen la única manera de representar aquello que está *más allá del cielo*. Si esto es así, estaríamos en condiciones de *atraernos los influjos* de determinado astro a partir de sus correspondientes del mundo elemental. Tesis explotada por Ficino, ya no sólo en la elaboración de talismanes, sino incluso en su desarrollo de la música. A propósito de esto, G. Farinella sostiene que:

El filósofo de Careggi sostenía que la música, al ser sintonizada con el movimiento de las esferas celestes, ejercía influencias capaces de determinar el estado de nuestra alma. Gracias a la música, por tanto, los seres humanos podrían llegar a ser espiritualmente más joviales, solares, amorosos, etc. (2002: 603-604. La traducción es mía)

Ya Cicerón en el conocido *Sueño de Escipión*, contenido en el Libro VI de su *Republica* (VI, IX 9-XXV 28), habla de cómo las esferas de los planetas en su movimiento, dado que están colocadas según determinadas proporciones, producen una música muy

armoniosa. La esfera más alejada de la Tierra —la de Saturno—, cuya revolución es muy acelerada, produce sonidos agudos, mientras que la más cercana —la de la luna— produce uno grave. De modo que tenemos un total de siete sonidos que se combinan entre sí. Macrobio retoma este pasaje en los *Comentarios* en donde además señala que:

...sabido es que en el cielo nada ocurre de manera fortuita y desordenada, sino que allí todo procede de las *leyes divinas* y de un plan establecido. Por ello se ha inferido, mediante un razonamiento irrefutable, que se formaban sonidos musicales debido a la rotación de las esferas celestes, ya que no sólo es preciso que el sonido surja del movimiento, sino que además la razón inherente a los cuerpos divinos hace que el *sonido sea armonioso*. (II, I, 7: 116)

A esto añade que el primero en dar cuenta de estas relaciones y proporciones fue Pitágoras, y en los párrafos siguientes se encarga de explicar tanto el origen de esta propuesta —basado en el sonido que escuchó al pasar junto a unos herreros que golpeaban con unos martillos un trozo de hierro candente—, como los intervalos musicales que se derivan de ella (*Comentarios*, II, I, 8-24: 116-118). El propio Cicerón al respecto señala: “Hombres doctos, imitando esto en los instrumentos de cuerdas y en los cantos, abrieron para sí el retorno [del alma] a este lugar [la vía láctea], igual que otros que, con sus prestantes ingenios, cultivaron en la vida humana los estudios divinos.” (*Rep.* VI, XVIII, 19: 116). Y, por su parte, Macrobio señala que

Hasta a los muertos conviene acompañarlos a la sepultura con cantos, según lo establecido por las costumbres de numerosos pueblos y religiones, con la convicción de que, al abandonar el cuerpo, las almas regresan, en su opinión, al origen de la dulzura musical, es decir, al cielo. (*Comentarios*, II, III, 6: 123)

En este mismo tenor, Umberto Eco señala que Boecio mencionaba que los pitagóricos sabían que “los distintos modos musicales influyen de manera diversa en la psicología

de las personas, y hablaban de ritmos duros y ritmos suaves, ritmos adecuados para educar vigorosamente a los muchachos y ritmos blandos y lascivos.” (2010: 63). A la manera en que la *música terrena* podría ser sintonizada con la del cielo, también podríamos hacerlo en el nivel imaginativo. Y en este sentido, como señala Castelli:

...las imágenes llenan el universo astrológico confundándose con la doctrina de los talismanes, de los cuales Ficino recuerda formas y colores. Ficino ofrece una amplia muestra de estas imágenes ‘que solían fabricar los sabios de la antigüedad’ (*De vita*, III, 13) poniendo en evidencia su demoniaca eficacia, ampliada por los olores y los colores de sus vapores. (2011: 247)

Sobre estas asociaciones, en el *Libro I* del *De occulta philosophia* Agrippa señala que

Es muy difícil conocer cuáles cosas y bajo qué Estrellas o Signos están; empero, eso se conoce por *imitación* de los rayos y del movimiento o de la figura de las superiores; además, por los colores y olores; y algunas por los efectos de sus operaciones que responden a ciertas estrellas. (I, XIII: 41. Las cursivas son mías)

Basándose en este criterio, en los apartados siguientes se encarga de presentar un extenso listado de elementos, metales, animales, plantas, minerales, colores, etc., que pertenecen a cada planeta. Para el caso del Sol tenemos, por ejemplo, el fuego, la sangre; el oro, la crisolita, la piedra de Iris; el heliotropo, el Jacinto, el laurel; el cocodrilo, la cabra, el cinocéfalo; el ave fénix, el gallo, el cisne, etc. (I, XIII, 41-43). Para Júpiter, por tomar otro caso, tenemos el aire, el estaño, el zafiro; la menta, el roble, el olivo; el cuervo, el elefante, la oveja, etc. (I, XXVI, 45-46). A la manera de Ripa, Agrippa incluye en ocasiones pequeñas explicaciones de por qué cada uno de estos elementos pertenece a tal o cual planeta, las cuales resultan curiosas y en ocasiones incluso extrañas. Sirva como ejemplo de esto el caso de que a Saturno pertenecen metales *pesados*, como el plomo, y las cosas terrestres *oscuras*. Así como los animales solitarios, nocturnos o tristes (I, XXV: 45). A Mercurio

pertenecen los animales hermafroditas o que suelen cambiar de sexo como la liebre o la hiena (I, XXIX: 47). La cual supone, por supuesto, determinadas características del planeta en cuestión que se ven *reflejadas* en sus correspondientes terrestres.⁷⁰

Lo interesante de esta relación, como he apuntado, es que estos elementos del mundo físico pueden servir para la construcción de una imagen mnemotécnica, como *adjetivos* de un *sujeto*. De todo ello, podemos señalar que la constitución de una imagen a partir de determinados objetos del *mundo elemental* puede entenderse no sólo en el nivel mnemotécnico, en la conjunción de *sujeto* y *adjetivo*, sino como un medio de obtener las *influencias* de determinados astros, como un modo de obtener una cierta correspondencia con ese mundo superior. Apelando, claro está, al supuesto de esa estructura del mundo y a la continuidad, relación y conexión entre sus extremos. Es ahí donde estaría esa semejanza que se da *de por sí* a la que me he referido anteriormente. Lo cual supone, como también hemos insistido, una imagen del mundo bien definida.

⁷⁰ En relación con estas asociaciones, Umberto Eco señala que: “La Edad Media cree firmemente que todas las cosas en el universo tienen un significado sobrenatural, y que el mundo es como un libro escrito por la mano de Dios. Todos los animales tienen un significado moral o místico, al igual que todas las piedras y todas las hierbas (y esto es lo que explican los bestiarios, los lapidarios y los herbarios). Se llega así a atribuir significados positivos o negativos también a los colores, aunque los estudiosos ofrezcan a veces opiniones contradictorias [...] Ante todo, para el simbolismo medieval una cosa puede tener significados opuestos según el contexto [...] (de ahí que el león a veces simbolice a Jesucristo y a veces al demonio.) [...] En determinados periodos y lugares, el negro es un color real, en otros es el color de los caballeros misteriosos que ocultan su identidad. En las novelas del ciclo del Rey Arturo, los caballeros pelirrojos son viles, traidores y crueles, mientras que, unos siglos antes, Isidoro de Sevilla consideraba que entre los cabellos más hermosos estaban los rubios y pelirrojos. Igualmente, las casacas y las gualdrapas rojas expresan valor y nobleza, aunque el rojo sea también el color de los verdugos y las prostitutas. El amarillo es el color de la cobardía y va asociado con las personas marginadas y objeto de rechazo, los locos, los musulmanes, los judíos, pero también es celebrado como el color del oro, entendido como el más solar y el más precioso de los metales.” (2010: 121-123)

2. 5 Imagen del cosmos supuesta por las artes de la memoria previas

En la escala presentada por Bruno en *De monade* (407-408), de la que hablamos en el primer capítulo, encontramos la siguiente serie: *Dios, Inteligencia, Alma, Forma, Cuerpo*. Presentación que en absoluto es privativa de él y que cuenta con una tradición relativamente fácil de rastrear. Ya en los platónicos de los siglos III–IV encontramos tres *hipóstasis* bien definidas: el Uno, el Intelecto (*nous*) y el Alma (*psyché*) (Plotino, *En. IV, V*). Dichas hipóstasis se suceden en una *procesión* (*próodos*) que va del *Uno*, al *Nous-Intelecto*, y de ahí al *Alma*, de donde provienen además las almas humanas. En los platónicos posteriores encontramos un desarrollo de este modelo general, ya sea para simplificarlo, como en el caso de Porfirio o para complicarlo, como sucede con Jámblico y Proclo (Alsina, 1989: 82-84; 94). Ya en autores posteriores como Macrobio⁷¹ encontramos esa misma escala llevada ya hasta el nivel de la materia, en la que tenemos, al igual que en el pasaje del *De monade*, cinco niveles. En un pasaje al que igualmente referimos en el primer capítulo, al hablar de cómo el número cinco engloba *la totalidad de las cosas que existe*,⁷² Macrobio señala que existe el *Dios supremo*; la *Mente* nacida de él; el *Alma del mundo*; las *Realidades celestes* y la *Naturaleza terrestre*. (*Comentarios I, 6, 20: 44*).⁷³ Cada una de estas hipóstasis es un reflejo de la superior, y en tanto imagen de ella tiene cierta semejanza con ese nivel superior.

⁷¹ A Macrobio debemos en buena medida la transmisión de diversos elementos de la Antigüedad tardía tanto a la Edad Media como al Renacimiento. Bruno hace mención explícita a él en *De innumerabilibus et immenso* (356), aunque no precisamente en relación con el tema de la *escala*.

⁷² Esto aplica en un nivel micro-cósmico y, por decirlo de alguna manera, ontológico, en algún otro pasaje aludiré, ya en un nivel más bien geográfico, a cómo el 5 guarda relación con las *zonas del cielo*, mismas que se *reflejan* en la esfera terrestre y sobre las que se ocupa posteriormente: las dos zonas gélidas, las dos templadas y la tórrida (II, 5, 9-12: 129).

⁷³ Conviene poner atención en el hecho de que las *ideas de las cosas*, las *ideas platónicas*, se encuentran en el segundo grado de la escala, en la *Mente* o *Nous*. Este detalle ya había sido señalado anteriormente por Plotino (*En. V, 3, 12, 20-50: 75-76*), e incluso lo encontramos en el propio Bruno. Las *ideas* no podrían equivaler sin más a la *unidad*, pues esta es simple. De modo que formarían parte del *nous*, la *mente divina* o *cielo intelectual*, en palabras del propio Bruno. (*De umbris*: 53-54; 62)

Continuando con nuestro recorrido y haciendo un inevitable salto cronológico, podemos decir que si bien es cierto que en la *Docta ignorantia* (1438-1440) de Nicolás de Cusa encontramos cierto desarrollo en torno a la *escala* —en el que son de particular importancia los conceptos de *complicatio—explicatio—*, también lo es que en obras posteriores como *De coniecturis* (1442), el Cusano presenta la siguiente estructuración del universo: *Uno, Intellecto, Alma, Naturaleza, Cuerpo*. La cual en obras posteriores como *De beryllo* y en *De apice theoriae* se sintetizará ligeramente para pasar a: *Unidad, Intellecto, Alma, Cuerpo*. (Flasch, 2003: 176-177)

Finalmente, ya en pleno Renacimiento, encontramos esta misma escala quintuple en *De amore*. En un pasaje donde Ficino se refiere a Dios como el sumo bien y belleza, afirma que este se eleva por encima de todas las cosas y que, a manera de un rayo de luz, penetra en ellas en el siguiente orden:

...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*. (II, V: 35. Las cursivas son mías)

En un dialogo posterior encontramos alguna otra explicación un poco más detallada de cada uno de estos niveles:

La *unidad divina* es término y medida de todas las cosas; *sin confusión y sin multitud*. La *mente angélica* es una cierta multitud de ideas, pero es multitud tal, que resulta *estable y eterna*. La razón del *alma* es multitud de nociones y de argumentos, *multitud, digo, móvil, pero ordenada*. La opinión que está debajo de la razón, es una multitud de imágenes desordenadas y móviles; pero es una unidad en una sustancia y en un punto. Porque el alma en cual habita la opinión, es una sustancia que no ocupa lugar alguno. La *naturaleza*, esto es la potencia nutritiva que viene del alma, y también la complexión vital, tiene condiciones parecidas; pero está diseminada por los puntos del cuerpo. El *cuerpo* a su vez es una multitud indeterminada de partes y accidentes, sujeta al

movimiento, y dividida en sustancias, momentos y puntos. (VII, XIII: 178-179. Las cursivas son mías)

Incluso un poco antes, en pasaje del segundo discurso que citamos arriba, encontramos la presencia de estos elementos constitutivos de la escala, pero ordenados en forma de círculo, en cuyo centro se encuentra Dios rodeado de otros cuatro círculos que corresponden a la mente, el alma, la naturaleza y la materia (II, III: 32). El propio Bruno hace alusión a este ordenamiento en *De vinculis* (II, I: 86; III, I: 100). Es interesante notar el hecho de que en la mente angélica se encuentre la multitud, pero ordenada y eterna, y que en el alma tengamos una multitud ordenada. Ya en el primer discurso, Ficino señala que “los platónicos llaman caos al mundo sin formas: y afirman que el mundo es un caos pintado de formas.” (*De amore* I, II: 19). En otras palabras, ordenado. Justo será eso lo que se buscará con el arte de la memoria. Ordenar las imágenes que se encuentran presentes en este nivel.

Como vemos, se repite la escala: *Dios, Mente, Alma, Naturaleza, Materia—Cuerpo*. Presentación que apenas difiere de la dada por Bruno, tal como podemos observar en esta tabla comparativa.

Macrobio	Cusa	Ficino	Bruno
<i>Dios</i>	<i>Uno</i>	<i>Dios</i>	<i>Dios</i>
<i>Mente</i>	<i>Intelecto</i>	<i>Mente</i>	<i>Inteligencia</i>
<i>Alma</i>	<i>Alma</i>	<i>Alma</i>	<i>Alma</i>
<i>Realidades celestes</i>	<i>Naturaleza</i>	<i>Naturaleza</i>	<i>Forma</i>
<i>Naturaleza terrestre</i>	<i>Cuerpo</i>	<i>Materia/Cuerpo</i>	<i>Cuerpo</i>

De hecho, esta secuencia se halla presente en *De umbris*, si bien de modo indirecto. Recordemos que, para Bruno, las *ideas* se hallan presentes en el *Nous*; esto es, en el segundo peldaño de la escala, mientras que los *vestigios* corresponderían al mundo físico, a la materia; es decir, al nivel más bajo de la escala. Por su parte, las *sombras*

resultan de la interacción del ser humano con esta *escala de la naturaleza*, tal como lo hemos señalado en el capítulo anterior.

Cabe señalar que el modelo general con el que nos encontramos en estas estructuras escalonadas supone un *nivel superior*, que es el de la divinidad o bien el de la unidad; un *nivel inferior* que es el de la materia, los cuerpos. Y tenemos además determinados *grados intermedios* que los conectan, los comunican y llevan los *influjos* de un extremo a otro, especialmente en orden descendente. Este modelo *tríadico* está presente en algunos otros autores que son fuente de Bruno, pero esta vez toma una forma más bien *física*, de modo que dichos niveles son identificados con determinados *mundos*. En la *Oratio de hominis dignitate* (1486), Pico della Mirándola utiliza una fórmula similar, aunque en relación con el lugar del ser humano al *centro del mundo*, entre las criaturas celestes, superiores a él, y las bestias, inferiores (13 y ss.). Así lo encontramos también al inicio de la *Philosophia Occulta* (1533) de Cornelio Agrippa, en donde leemos:

...hay tres clases de mundos, a saber: el *Elemental*, el *Celeste* y el *Intelectual*, y cada inferior es gobernado por su superior y recibe sus influencias, de modo que el Arquetipo mismo y el Creador soberano nos comunica las virtudes de su omnipotencia a través de los Ángeles, los Cielos, las Estrellas, los Elementos, los Animales, las Plantas, los Metales y las Piedras, habiendo hecho y creado todas las cosas para nuestro uso, he aquí por qué no es sin razón que los Magos creen que podemos penetrar naturalmente por los mismos grados y por cada uno de estos mundos, hasta el mismo mundo arquetípico, fabricante de todas las cosas, que es la causa primera de la que dependen y proceden todas las cosas... (I, I: 7. Las cursivas son mías)

Este pasaje resulta de particular importancia, por la mención a estos tres mundos presentados de forma jerárquica y ascendente: *Elemental*, *Celeste* e *Intelectual*. En *De magia*, Bruno utiliza exactamente los mismos términos cuando comienza a hablar de los vínculos: “[se vincula] por la virtud del triple mundo: el elemental, el celeste y el

intelectual.” (*De magia*: 261). Tenemos además que se da un *descenso* desde el *mundo intelectual* al *elemental*, pasando evidentemente por el *celeste*, en el que se da cierta acción e influjo del superior sobre el inferior, gracias al cual existe la posibilidad de un *ascenso* desde el mundo *elemental* hacia el *intelectual*, siguiendo ciertas rutas. Este último punto tendrá que ver con el *ascenso* que busca en su conjunto el arte de la memoria de Bruno, y regresaremos sobre él más adelante, pues es un poco más complejo de lo que parece a simple vista.

Por su parte, Giulio Camillo en *L’idea del Teatro*, replica el modelo anterior. Lo interesante de ello, es la justificación de la elección del número 7 como eje de la constitución del teatro; pues, además de ser el número de los planteas, señala 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. (49—50. Las cursivas son mías)

De este pasaje hay que resaltar, por supuesto, el hecho de que Camillo apele a la existencia de los tres mundos. De hecho, un poco antes había mencionado de forma particular esta tríada:

...como las *cosas divinas* pertenecen al *mundo supraceleste* y este 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... (48. Las cursivas son mías).

Llamo la atención sobre este planteamiento en particular, no sólo por la mención a dicha tríada de *mundos*, sino 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*. Las cuales, al mismo tiempo que lo *muestran* nos lo *ocultan*.

Por supuesto, vale la pena hacer hincapié en que, de una u otra manera, la mención a los *tres mundos* –elemental, celeste e intelectual– se adecua a una cierta confluencia entre una visión *ontológica* y una *física* del mundo. En donde incluso encontramos ciertos elementos de la cosmología aristotélica. En particular la división entre el mundo *sublunar* y el *supralunar* (*De caelo*, 269b 16-270b 30), con todas las implicaciones que dicha distinción conlleva: el que uno u otro tengan constituciones diferentes: los cuatro elementos para el sublunar y el éter para el supralunar; que los movimientos de uno y otro sean de naturaleza distinta: ascendente y descendente para el primero, circular y perfecto para el segundo; que la generación y la corrupción esté reservada para el primero, mientras que el segundo es eterno e inmutable; etc.

De modo que el *mundo elemental*, tal como su nombre lo indica, corresponde al mundo físico, en particular al *mundo sublunar* conformado precisamente, por la mezcla de los cuatro elementos. El *mundo celeste* correspondería al *cielo*, es decir a las esferas de los planetas, y las estrellas fijas. Finalmente, el *mundo supraceleste*, es aquel que está más allá del *mundo celeste*, más allá de todas estas esferas. El cual en algunos casos se identificará con las hipóstasis neoplatónicas que derivan la Unidad, en otros con la suma majestad de Dios y el conjunto de jerarquías celestes que de él se derivan; o bien con una concurrencia de ambas visiones.

Ahora bien, este modelo de lo que denominamos *Escala de la naturaleza*, que de alguna manera es retomado por Bruno, tiene una peculiaridad que aparece de manera evidente en autores como Macrobio y Ficino. Dicha estructura se adecua —y acoge perfectamente— a un modelo geocéntrico del universo. El cual se inserta en el nivel que se encuentra entre el Alma y la Materia, y que, como hemos visto, para Macrobio corresponde a las *Realidades celestes* (*Comentario*, I, 6, 20: 44); es decir a las esferas de

los planetas. En algún otro pasaje añade que las almas, en su descenso desde la *Vía láctea* hacia los cuerpos humanos, *entran* por la puerta de Cáncer y en su ascenso *salen* por la de Capricornio; las cuales son llamadas puerta de los hombres y puerta de los dioses, respectivamente (I, 12, 1: 69). En Bruno también encontramos una referencia a estos elementos:

Dios está en lo más alto de la escala, el cabalista Jacob en la raíz y fundamento de ella. Los grados de las criaturas medias, junto con sus números, constituyen la altura de la escala, por los cuales las virtudes superiores operantes descienden a las inferiores, y los inferiores ascienden a lo superior. Porque el ascenso y el descenso, la salida y el ingreso, [se realiza] por [medio] de las dos puertas de Cáncer y Capricornio (de las cuales una es denominada de los dioses; la otra, de los hombres) las cuales fueron designadas por las antiguas autoridades en filosofía profunda. (*De magia mathematica*, II: 493)⁷⁴

Es interesante notar que *Cáncer* y *Capricornio* corresponden a los signos del zodiaco que marcan cada uno los solsticios, el de verano y el del invierno, y con ello los trópicos tanto en la esfera celeste como en la terrestre. Unidos a estos momentos específicos del año, tenemos una serie de añadidos culturales y filosóficos. El solsticio de verano, marca no solo el inicio de dicha estación, sino el *día* más largo —con mayor cantidad de luz solar— del año. Lo opuesto sucede en el solsticio de invierno, donde tenemos el *día* más corto. Nótese que, de manera aparentemente contra intuitiva, se asocia a *Cáncer* con la puerta de los hombres y *Capricornio* con la de los dioses. La puerta asociada a los hombres parece tener más *luz* que la de los dioses. Sin embargo, vale la pena considerar que, a partir del solsticio de verano, el *día* —las horas de sol—

⁷⁴ *Deus est in cacumine scalae, cabalisticus Iacob in radice et fundamento illius; gradus mediarum creaturarum iuxta suos numeros altitudinem scalae constituunt, per quos virtutes operatrices superiores descendunt ad inferiora et infernae conscendunt ad superna; quia ascensus et descensus per exitum et ingressum duarum portarum Cancri et Capricorni (quarum altera Deorum dicitur, altera hominum) designati sunt ab antiquis profundae philosophiae authoribus.* La traducción es mía.

comienza a mermar, hasta llegar justamente al punto opuesto: el solsticio de invierno donde, si bien tenemos el *día* más corto, a partir de ese momento los *días* comienzan a ser progresivamente más largos.

Como podemos observar, estos puntos resultan fundamentales en la astrología de la época y fueron establecidos mucho tiempo antes a partir de la observación del *movimiento* del sol en torno a la tierra a lo largo del año; lo que supone, a su vez, el geocentrismo. Para Macrobio, las almas en su entrada al mundo lo harían por la puerta de Cáncer —la de los hombres, pues a partir de ese momento están en camino de encarnarse—, y a partir de ahí caerían por las esferas de los planetas de las que adquirirían cierta *envoltura* y cualidades.

...en la esfera de Saturno, el raciocinio y la inteligencia; [...] en la de Júpiter, la capacidad de actuar; [...] en la de Marte, el ardor del coraje; [...] en la del Sol, las capacidades de percibir e imaginar, que reciben el nombre de *aisthétikén* y *phantastikón*; el impulso del Deseo [...] en la de Venus; la capacidad de exponer e interpretar lo que se siente [...] en la esfera de Mercurio; [...] la capacidad de formar y hacer crecer los cuerpos, lo ejercita al entrar en la esfera de la Luna. Y lo mismo que esta última facultad es la más alejada de lo divino, así también resulta la primera de nuestras facultades y de todo cuanto es terreno, puesto que nuestro cuerpo es a la vez el poso de las cosas divinas y la primera sustancia animal. (*Comentario* I, 12, 13-15: 71)

En *De amore* encontramos un pasaje muy similar, en el que Ficino sostiene que “las almas descienden en los cuerpos desde el círculo lácteo por Cáncer [...] y se envuelven en un celeste y lúcido velo; y así envueltas se encierran en los cuerpos terrenales.” (VI, IV: 107., Pasaje este que viene seguido de la misma serie de los planetas y cualidades que encontramos en el *Comentario*:

Saturno fortifica el don de la contemplación [...]; Júpiter favorece la potencia del gobierno y del imperio, [...] y similarmente Marte [...] favorece la grandeza del ánimo.

El sol [...] agudiza la claridad de los sentidos y de las opiniones, de donde deriva la adivinación; Venus [...] incita al Amor. Mercurio [...] despierta a la interpretación y la oratoria. Y por último la luna [...] aumenta la actividad de la generación. Y si bien a todos los hombres conceden facultades relativas a esas cosas, sin embargo, confieren más de ellas especialmente a aquellos sobre los que tienen más dominio por la disposición del cielo en el momento de su concepción y nacimiento. (*De amore*, VI, IV: 108)

La estructura geocéntrica y finita del universo se encuentra presente en ambos autores, e incluso Bruno parece retomarla en el pasaje mencionado del *De magia mathematica*, aunque, por supuesto, con la omisión a la serie planetaria.

Sobre el caso del regreso del alma, esta debe retornar a aquel lugar del que ha caído, y en ese camino debe pasar por las esferas de los planetas, en donde se despojará de las cualidades que ha adquirido. En su salida lo hará por la puerta de Capricornio, llamada de los dioses porque en ese momento el alma ha abandonado la cárcel del cuerpo, la muerte que ello significa y ha logrado regresar a donde pertenece, en un nivel más cercano a la divinidad. Así lo encontramos en los *Comentarios* (I, 1, 8: 28) y por supuesto en Cicerón (*Rep.*, VI, XIII, 13: 113), además de en los textos herméticos, en donde se dice que a la muerte del cuerpo:

[El alma] se eleva hacia las alturas, pasando a través de la armadura de las esferas: En el primer cinturón abandona la actividad de aumentar o disminuir. En el segundo, la maquinación de maldades, ineficaz engaño. En el tercero, el ya inactivo fraude del deseo. En el cuarto, la manifestación del ansia de poder, desprovista ya de ambición. En el quinto, la audacia impía y la temeridad de la desvergüenza. En el sexto, los sórdidos recursos de adquisición de riquezas, ya inútiles. En el séptimo cinturón, en fin, la mentira que tiende trampas. El alma recorre en su ascensión. Llega entonces a la naturaleza ogdoádica, desnudado de los efectos de la armadura, y por tanto sólo con su potencia propia. Y, con todos los seres, canta himnos al padre y todos se regocijan con su venida. (*Corpus hermeticum*, I, 24-26: 91-93)

Lo cual supone el orden presentado por Macrobio y Ficino, pero de manera inversa, ascendente. Tiene sentido entonces, tomando en cuenta lo que hemos dicho acerca de los solsticios, que se asocie a Cáncer con la puerta de los hombres, pues por ahí entra el alma y a partir de ese momento pierde, a la manera del sol, algo de su divinidad. Mientras que, al regresar por la puerta de Capricornio, la va recuperando progresivamente.

A partir de estos pasajes, hay varias cosas que comentar. En primer lugar, y como ya mencionamos, en una visión de conjunto tenemos que la *Unidad* se desborda hacia el *Intelecto*, donde se localizarían las *ideas*. De ahí pasa al *Alma* en un proceso que hasta el momento ha sido lineal y unívoco, por llamarlo de alguna manera. Sin embargo, 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 desprenden las almas humanas y *caen* hacia los cuerpos. En segundo lugar, hay que llamar la atención sobre este velo purísimo del que se recubre el alma en su descenso, que no es sino el *espíritu*, mismo que permite la comunicación entre el alma y el cuerpo tal como señala Ficino (*De amore*, VI, VI: 112-113). Lo cual, como hemos visto, el propio Bruno retoma en las *Theses de magia*. (Art. XLIII: 481)

Apelar a dicho descenso confiere al alma y al espíritu de una cierta *dignidad cósmica*, en palabras de Culianu (2007: 59-60), al mismo tiempo que mantiene en este último un fundamento *fisiológico*. Pues, como hemos señalado, el propio Ficino se refiere a él como un vapor sanguíneo producido por el calor del corazón a partir de la sangre más sutil. Encontramos algunas otras menciones a la faceta fisiológica del espíritu, por ejemplo, en *De vita* (III: 535. Citado por Culianu, 2007: 59-60). No hay que perder de vista esta faceta del espíritu, pues de cierto modo, para justificar la supervivencia posterior de ciertas funciones que le son atribuidas durante el Renacimiento bien se puede apelar a esta *segunda naturaleza*.

Esta idea del descenso del alma introduce otro elemento interesante, que está igualmente presente en Bruno; y es que, si el alma cayó desde un lugar superior, ésta aún debe tener determinada información grabada dentro de sí, misma que en su caída solo ha olvidado. Olvido que es remarcado ya por Plotino al inicio de la quinta *Eneada* (V, I, 1-23: 21-22). Y que en Bruno es insinuado, a manera del Leteo, en un pasaje que hemos traído ya a colación del *Sigilli* (5). De modo que para ascender necesita, en primer lugar, *recordar* o acceder a aquella información previa.

De todo lo dicho hasta ahora podemos hacer explícito un conflicto existente entre esta imagen del mundo supuesto por las artes de la memoria previas y la de Bruno. Pues si bien este parece retomar los elementos de aquella imagen del mundo, también es cierto que en él no encontramos la aceptación de ese principio fundamental que es el universo geocéntrico, como sí la hallamos en otros autores. Piénsese, por ejemplo, en el descenso del alma por las esferas de los planetas del que habla Macrobio o Ficino; de los tres mundos —*Elemental, Celeste y Supraceleste*— a los que se refieren autores como Agrippa o Camillo; o bien de los intentos de ordenación mnemotécnica como el *Teatro de la memoria* de este último o de la *Ciudad del Sol* de Campanella, con base en la serie planetaria vigente hasta entonces. A diferencia de aquellos otros autores, en el caso de Bruno ya no tenemos la aceptación de esa estructura del cosmos —geocéntrica, jerárquica y finita— ni, por tanto —al menos eso parece—, de las imágenes como *antenas de las influencias* del mundo celeste y supraceleste. Lo cual como veremos en el siguiente capítulo, complica un poco las cosas.

CAPÍTULO 3. LA RUPTURA EN LOS SUPUESTOS TEÓRICOS DEL ARTE DE LA MEMORIA

Como vimos en el capítulo anterior, ciertos planteamientos propios del arte de la memoria suponen una imagen del mundo bien definida de la que dependen para su funcionamiento y fin último, que es encontrar alguna correspondencia con los *grados superiores*. Con todo, al hablar de los *supuestos* teóricos del arte de la memoria, cabe señalar al menos dos cosas. En primer lugar, podemos dividir los supuestos del arte de la memoria en aquellos que rigen la constitución de una imagen mnemotécnica (principios de semejanza, asociación, relación, ordenación, etc.) y aquellos que suponen una imagen y estructura del mundo. En segundo, que un arte de la memoria *secular*, por llamarlo de alguna manera, no necesariamente supone ni depende de estos segundos supuestos, pues su finalidad última no va más allá de memorizar cuestiones *mundanas* que no necesariamente tendrían que ver con una estructura del cosmos. Aun así, siguen apelando a los principios de semejanza que encontramos también en las artes de la memoria más *elevadas*.

En el caso del arte de la memoria de Bruno, se da esta dependencia, en ambos sentidos. La construcción de las imágenes, que supone en textos como *De umbris y De imaginum*, apela a esas leyes básicas que se siguen desde la Antigüedad. Además, dado que los fines que esta tiene distan de ser mundanos, es manifiesto que esta se halla construida sobre una estructura del cosmos que comparte algunos elementos con las de autores previos; pero en la que encontramos algunos otros que chocan abiertamente con ellos y que tienen que ver precisamente con la concepción bruniana del cosmos.

3.1 El problema de la compatibilidad entre el arte de la memoria previo y el cosmos bruniano

En cuanto a los supuestos que tienen que ver con la generación de una imagen mnemotécnica, basada en los principios de semejanza, no parece haber mayor problema respecto de las artes previas —e incluso respecto a las supervivencias posteriores— salvo quizá en algunas variaciones de tipo contextual como asociar a la memoria con el enebro, con un león o un águila (*Iconología*: 67-69) o bien con un cepillo de marfil (*De umbris*: 33). Que, si bien son distintas entre sí, en ningún momento chocan con ese principio de semejanza; al contrario, lo siguen perfectamente, aunque por caminos distintos, pues como diría Eva Heller dichas asociaciones si bien no son arbitrarias, sí resultan contingentes. (2004: 54; 77-78)

En los supuestos del arte de la memoria que tienen que ver con la estructura del cosmos, y donde sí existe una ruptura, tenemos al menos tres niveles. Por un lado, una visión *ontológica*, en la que hallamos la escala de cinco niveles que descienden desde la unidad a la materia. Por otro lado, una imagen del mundo agrupada en tres niveles bien definidos: el *elemental*, el *celeste* y el *intelectual* o *supraceleste*. Finalmente, en estos dos desdoblamientos del cosmos, una visión *física*, geocéntrica, del universo.

Que Bruno retome de alguna manera esta *imagen del mundo* en la que, como hemos revisado, se insertan los elementos fundamentales del arte de la memoria (*Ideas*, *Vestigios* y *Sombras*) no puede sino resultarnos desconcertante por varias razones. En primer lugar, porque Bruno no comparte el modelo geocéntrico, sino que adopta abiertamente la visión propuesta por Copérnico, a mediados del siglo XVI, y la lleva a sus últimas consecuencias teóricas. En el diálogo tercero de *La cena de las cenizas* Bruno refiere a dicho autor, quien sostiene la hipótesis del movimiento de la tierra —inmóvil en el modelo geocéntrico—, únicamente para quitarla del centro y poner en él al sol. Posteriormente, en boca de Teófilo, añade:

Pero sin duda poco se le da al Nolano que Copérnico, el pitagórico Hicetas de Siracusa, Filolao, Heráclides de Ponto, Ecfanto el pitagórico, Platón en el *Timeo* (aunque de forma tímida y vacilante porque lo sostenía más por fe que por ciencia), y el divino Cusano en el segundo libro de su *Docta ignorantia*, y otros individuos en cualquier caso excepcionales, lo hayan enseñado y ratificado con anterioridad, pues él lo afirma por otros principios, propios y más firmes, gracias a los cuales y no por autoridad, sino por sentido vivo y razón, lo tiene tan seguro como cualquier otra cosa que pueda tener por cierta. (III: 54)

Incluso lleva más allá el modelo heliocéntrico, para postular tanto la infinitud como unidad del universo. En un pasaje posterior de la *Cena* hace decir a Teófilo que ni la Tierra ni el Sol conforman el centro del universo. Pues sostener esto último implica considerarlo como:

...inmóvil y fijo, como hizo Copérnico y otros muchos que han otorgado al universo un *límite circular*. Por tanto, este argumento [...] es nulo contra [...] el Nolano, que pretende que *el mundo es infinito* y que, por tanto, no hay cuerpo alguno al que corresponda absolutamente ocupar el centro o la periferia de cualquier lugar entre estos dos puntos. Tan sólo se puede decir una cosa así a partir de ciertas relaciones con respecto a otros *cuerpos y puntos arbitrariamente establecidos*. (III: 63. Las cursivas son mías)

Con lo que, a la manera en que lo había hecho ya Nicolás de Cusa en la *Docta ignorantia* (2, 17), rompe también con un elemento presente en el modelo geocéntrico y que se debía al propio Aristóteles: la división entre el mundo *sublunar* y el *supralunar*, con todas las implicaciones que dicha distinción conlleva. En suma: la pérdida de un centro inmóvil, la unificación del universo y la abolición de cierta jerarquía celeste.

Tenemos, en primer lugar, esta pérdida del centro; pues a diferencia de un universo circunscrito por una esfera, uno infinito no puede tener centro⁷⁵ absoluto, o bien cualquier punto podría serlo, tal como se afirma en el *Dialogo segundo* de *Del infinito*. Así como nosotros, desde la Tierra, podemos sostener que este es el centro del universo, así lo podrían sostener quien se encontrara en la Luna, el Sol o cualquier estrella. De modo que

...no es más centro la Tierra que cualquier otro cuerpo mundano y no hay unos polos determinados para la Tierra más de lo que la Tierra misma es un polo determinado para cualquier otro punto del éter y espacio mundanos; y lo mismo cabe decir de todos los demás cuerpos, los cuales son todos —para distintos puntos de referencia— centros y puntos de la circunferencia, polos, cenit y otras distinciones. La Tierra, por tanto, no está en el centro absoluto del universo, sino tan sólo con respecto a esta región nuestra. (*Infinito*, II: 269)

Del hecho de no tener un centro determinado, tenemos también que no hay una circunferencia, que represente como en posturas previas la *forma y límite* del cosmos, sino que “—si así lo quieres— por doquier está el centro y en cualquier punto se puede encontrar parte de alguna circunferencia con respecto a algún otro medio o centro.” (*Infinito*, V: 343). Lo cual ya había sido declarado en *La cena*: “...el Nolano [...] pretende que el mundo es infinito y que, por tanto, no hay cuerpo alguno al que corresponda absolutamente ocupar el centro o la periferia de cualquier lugar entre estos dos puntos.” (III: 63). Y en *De la causa* añade:

⁷⁵ Bruno presenta una argumentación opuesta a la dada por Aristóteles en *De caelo*, donde se dice que es evidente que el cielo —entendido como las esferas celestes— se mueve en círculo, y si se mueve en círculo, su movimiento debe ser finito, pues lo infinito no puede moverse en círculo, porque el movimiento circular se da en torno a un centro, y en el infinito no hay ningún centro. (I, 5, 272a19-20: 60)

Si el punto no es diferente del cuerpo, ni el centro de la circunferencia, ni lo finito del infinito, ni el máximo del mínimo, podemos afirmar con toda seguridad que el universo es todo centro o que el centro del universo está en todas partes y que la circunferencia no está en parte alguna en la medida en que es diferente del centro; o bien que la circunferencia está en todas partes, pero su centro no se halla en ningún sitio en la medida en que es diferente de ella. (*Causa*, V: 209)

Idea que Bruno retoma de la *De docta ignorantia* (2, 17) de Nicolás de Cusa, donde se dice que la Tierra es una estrella noble y que el mundo no tiene centro ya que es una esfera infinita teniendo su centro en todas partes y su circunferencia en ninguna.

En segundo lugar, tenemos una unificación de la materia que conforma la totalidad del universo. Pues, una vez depuesto el modelo geocéntrico, apelar a la esfera de la Luna como límite y separación de los cuatro elementos respecto del éter supralunar —como lo harían muchos autores platónicos renacentistas, aunque no todos— resulta insostenible. Como consecuencia de ello, ya en tiempos de Galileo, por ejemplo, se unificaría la totalidad de la materia existente en el cosmos. Ya no habrá dos mecánicas, la terrestre y la celeste, sino que más bien todo en el universo —dado que pertenece a un único nivel— seguirá las mismas leyes. Tal como leemos en el siguiente pasaje de *La cena*:

...no hay más que *un cielo, una inmensa región etérea* en las que estas magnificas luminarias conservan las propias distancias por comodidad en la participación de la vida perpetua. Estos cuerpos flameantes son esos embajadores que anuncian la excelencia de la gloria y majestad divina. Así nos vemos llevados a descubrir el infinito efecto de la infinita causa, el verdadero y vivo *vestigio* del infinito vigor... (I: 22. Las cursivas son mías)

Para Bruno, como se reafirma en *De la causa*, todo es uno, y aunque existan innumerables individuos “conocer esta unidad es el objetivo y fin de todas las filosofías

y contemplaciones naturales.” (IV: 199). De lo anterior se deriva, a su vez, una consecuencia en apariencia devastadora: la abolición de la jerarquía existente entre el *mundo elemental, celeste y supraceleste*. Al perder el cosmos esa estructura geocéntrica, jerárquica y finita, las imágenes mnemotécnicas perderían su estatus de *reflejos, espejos o sombras* del mundo celeste y supraceleste. Pues aquel flujo *natural* de dichas influencias, que irían del *exterior* al *centro*, a la Tierra, no parece tener lugar en un universo como el que Bruno propone.⁷⁶ Ante esta postulación, en *Del infinito*, Burquio pregunta dónde queda la escala jerárquica que va de lo inferior a lo superior. Fracastoro dice que es una mera *fantasía*.⁷⁷

BURQUIO — ¿Dónde está, pues, aquel bello orden, aquella hermosa *escala de la naturaleza*, por la que se asciende desde el cuerpo más denso y craso, que es la tierra, al menos craso que es el agua, [al] aire puro, [al] fuego, al divino que es el cuerpo celeste; [...] del pesadísimo al pesado, de este al ligero, del ligero al ligerísimo, de este al que no es ni grave ni ligero; del móvil hacia el centro al móvil desde el centro y de ahí al móvil en torno al centro? / FRACASTORO — ¿Quieres saber dónde está ese orden? Donde están los sueños, las fantasías, las quimeras, las locuras; porque en cuanto al movimiento, todo lo que se mueve naturalmente se mueve en círculo, bien en torno al propio centro bien en torno al centro ajeno. (*Infinito*, III: 297. Las cursivas son mías)

Aun así, no niega la distinción en los cuatro elementos, pues deja que “cada cual distinga como le guste en las cosas naturales, pero sí niego ese orden, esa disposición, esto es: que la tierra esté rodeada y contenida por el agua, el agua por el aire, el aire por el fuego, el fuego por el cielo.” (*Infinito*, III: 298)

Todo lo anterior no puede sino llevar a plantearnos ciertas cuestiones que al parecer no es posible obviar al tratar un tema como este. He señalado que el *ars*

⁷⁶ No al menos tomando en cuenta el modelo *en sí mismo*. Cuestión distinta será el tomarlo desde la perspectiva de un observador determinado. En donde independientemente del modelo adoptado, real o aparente, las imágenes seguirían siendo referentes de algo más.

⁷⁷ Hay que notar que, en este pasaje, el uso de fantasía se hace en un sentido negativo, y no en el sentido que hemos recuperado en torno al arte de la memoria.

memoriae de Bruno supone cierta *estructura previa* sin la cual no es posible comprenderlo del todo. Si esto es así, ¿cómo entender, dentro del tratamiento bruniano del arte de la memoria, la concepción del universo heliocéntrico, infinito y unitario que defenderá en los *diálogos italianos* que evidentemente representa una ruptura con los supuestos relativos a la estructura del cosmos?

Es cierto que en los *Diálogos italianos* —junto con el *De inmenso et innumerabilibus*— encontramos consideraciones más cercanas a la astronomía de la época, mientras que en los textos latinos se trata con mayor profusión temas como la magia o el arte de la memoria. Aunque en modo alguno podríamos hablar de una independencia de los planteamientos del Nolano en torno a su visión del universo respecto de aquellos propios del arte de la memoria. Si bien en textos como *La cena de las cenizas* o *De la causa principio y el Uno* encontramos mucho de su postura cosmológica, también es cierto que en estos textos la cuestión de la memoria está presente incluso en el nivel de los fundamentos teóricos.

Por ejemplo, al inicio de *La cena*, luego de pedir a Prudencio que dejen las nimiedades gramaticales, Teófilo pide a las musas que le den inspiración, seguido de una mención a *Mnemosine* que nos resulta de particular interés: "Y tú, *Mnemosine* mía, escondida bajo *treinta sellos* y encerrada en la *oscura cárcel de las sombras de las ideas*: susúrrame un poco al oído." (I: 16. Las cursivas son mías). Por supuesto, resulta de particular interés no sólo la mención a las *sombras de las ideas*, sino a los treinta sellos; ambos elementos propios del *ars memoriae* bruniano. Mismos que son aludidos igualmente en la *Cábala del caballo Pegaso*: "Porque aquí no sólo tenéis la bestia triunfante viva, sino además los *treinta sellos* abiertos, la beatitud perfecta, *las sombras aclaradas* y el arca gobernada, donde el asno [...] es moderador, aclarador, consolador, abridor y presidente." (*Cábala, Epístola dedicatoria*: 75. Las cursivas son mías). Los

cuales son extrañamente asociados —a mi parecer, sin fundamento— por Miguel Ángel Granada (75, Nt. 16) con los sellos de los que se habla en el *Apocalipsis* (5-6).

Por otro lado, en *De la causa* Bruno presenta al mundo, esto es a la totalidad de la materia, como animado:

Me parece que difaman la divina bondad y la excelencia de este gran animal y simulacro del primer principio todos aquellos que no quieren entender ni afirmar que el mundo con todos sus miembros está animado; como si Dios tuviera envidia de su propia imagen, como si el arquitecto no amara esa obra suya única, del cual dice Platón que se complació en su obra por la semejanza que percibió consigo mismo. (II: 155)

Del mismo modo, la animación del universo es uno de los fundamentos enunciados en *De magia*, donde se dice que el *Alma del mundo* se encuentra toda entera en el todo y toda ella en cualquier parte (*De magia*: 256). Lo cual es perfectamente compatible con la idea de que el Alma se desdobla para crear la materia, según la *escala de la naturaleza* que hemos revisado anteriormente. En *De la causa*, Bruno también se refiere al universo como *vestigio* de Dios, y más aún sostiene que no se puede conocer directamente a Dios, sino mediante dicho *vestigio* (*De la causa*: 74 y ss.). Llama, por supuesto, la atención el uso del término *vestigio*, presente en nuestra triada fundamental del *ars memoriae* (*ideas—vestigios—sombras*). De hecho, en ambos textos se usa dicho término para referirse al mundo físico.

Que no podamos conocer a Dios sino a través su *vestigio*, es otra manera de decir, como lo hace en *De umbris*, que “en el horizonte de la luz y de las tinieblas, no podemos vislumbrar nada más que sombras” (41). Y en aquel otro pasaje de los *Heroicos furores* en donde señala que “no podemos ver a Dios sino como en una *sombra* y espejo...” (I, III: 65. Las cursivas son mías). Llama de nuevo la atención el uso de otro término familiar: *sombra*. En todo caso, nuestro conocimiento de Dios, de la divinidad, nuestro ascenso a la unidad, estará restringido a ese nivel propio de la *psyché* humana; por

tanto, este proceso será interno. En este mismo sentido leemos en el pasaje anteriormente citado de *La cena*:

Así nos vemos llevados a descubrir el infinito efecto de la infinita causa, el verdadero y vivo vestigio del infinito vigor, y sabemos que no hay que buscar la divinidad lejos de nosotros, puesto que la tenemos al lado, *incluso dentro*, más de lo que nosotros estamos dentro de nosotros mismos... (II: 22. Las cursivas son mías)

En un círculo tiene sentido encontrar el centro, respecto del cual todo puede girar. Sin embargo, eso mismo resulta imposible en la superficie de la circunferencia. De lo que tenemos que: o ningún punto es el centro, o más bien todos los puntos podrían serlo. O todos pueden llevarnos hacia el *centro*. Como si tratáramos de llegar al *núcleo* de esa circunferencia. En esta misma metáfora podemos ver esa búsqueda de la divinidad como una suerte de *viaje interior* que nos lleve a dicho *centro*, a la manera en que el proceso de transformación del *ars* no es sino interno. Sin embargo, es importante notar, como se desprende del *Dialogo III* de *La cena*, que estas consideraciones –al menos a este nivel– están dadas en un nivel enteramente físico, y no aún en el nivel de la búsqueda de la divinidad. Si bien ambos puntos no son del todo incompatibles.

Como podemos apreciar, a partir de lo expuesto en las últimas páginas, nos encontramos ante dos tratamientos —el mnemotécnico y el cosmológico— que no son del todo incompatibles, independientes o aislados; sino que se entrecruzan, complementan e incluso comparten algunas nomenclaturas, a lo largo de la filosofía de Bruno. Tal como hemos podido apreciar en los ejemplos citados anteriormente. Aun así, es posible encontrar posturas como la de Miguel Ángel Granada, según la cual el tratamiento de la memoria artificial es un tema que se encuentra ausente en los diálogos italianos y que más bien pertenece al *corpus latino* (2015: XVII). Y para Liaño, los diálogos italianos representan el tratamiento cosmológico de la filosofía de Bruno

que servirá de *base*, sustento y preparación para algunos otros como lo son la magia o el arte de la memoria.

La Materia—Alma —plétora de vida y de capacidad generativa—, el Espacio infinito que, como vaso y compresor universal, traspasa toda proporción y analogía, sobre los que Bruno discurre en sus «diálogos metafísicos», *no son sino la prolepsis filosófica de una empresa mágica*. Tras haber saldado sus cuentas con los filósofos, y aun de haberse cebado en los que, presumiéndose filósofos, no ejercen y profesan más que pedantería filológica y minucia gramatical, Bruno se precipita en el Universo Gran Demonio, en la Maga Naturaleza. El discurso italiano, «metafísico» y cosmológico, es, pues, sólo *una plataforma para el lenguaje latino de sus obras mágicas y mágico—mnemotécnicas*. (2007b: 233. Las cursivas son mías)

Aun cuando no sea el caso que se dé esta separación temática del todo tajante, sí es cierto que Bruno encontramos varios elementos que, en apariencia, son tratados de manera distinta en los *diálogos* que en *textos latinos*. Por ejemplo, Bruno habla de una escala jerárquica, no sólo en *De monade* (408), donde apela a la escala de cinco niveles, sino en *De magia* (252-253), *De magia mathematica* (I, I-II: 493) y *Theses de magia* (Art. IV: 457), al presentar la escala de Jacob. Pero al mismo tiempo en estos mismos textos y aun en *De la causa* (IV: 146—147; 199), habla de una sola sustancia presente en el cosmos que en resumen sería la materia—animada y divina.

Atendiendo a este último punto —y volviendo a la pregunta planteada anteriormente sobre cómo entender, dentro del tratamiento del arte de la memoria, la concepción del universo heliocéntrico, infinito y unitario— podemos señalar que una revisión de conjunto nos haría darnos cuenta de que no nos encontramos ante propuestas incompatibles, es sólo que tenemos explicaciones *parciales* o *complementarias* en los respectivos polos. Podemos sostener que Bruno mantiene esas

escalas, incluso en textos donde defiende el heliocentrismo y la unidad del Universo, pero *compactadas*. Tal como señala Miguel Ángel Granada:

...en *De la causa* [Bruno] hacía también converger los grados del ser o hipóstasis ontológicas (Dios, inteligencia, alma, cuerpo, materia) en una *única realidad ontológica* homogénea y uniforme: *la infinita naturaleza animada* como efecto necesario de la divina potencia activa divina que en ella *ex-plica* (inmanencia divina al universo infinito) lo que en ella misma está *com-plicado* (trascendencia o prioridad conceptual de la divinidad como causa). (2015: XLVIII. Las cursivas son mías).

Esta *compactación* de la escala de la naturaleza en una sola realidad ontológica, y no su omisión o superación, nos permitiría entender por qué en textos como *De la causa* (II: 156 y ss.) o *De magia* (255 y ss.) se insiste en un tema como la animación de la materia. No es que se haya dejado de apelar al Alma, presente en el medio de la *Escala de la naturaleza*, ni que esta se encuentre separada en un plano superior, sino que se halla toda en todo y toda que cualquier parte, en el mismo plano de la materia, que es de hecho el único existente. Lo mismo aplica para el caso de la búsqueda de la divinidad de la que se habla en el *Dialogo II* de *La cena* (22) y que no se busca en un plano superior o trascendente, sino interno; e incluso partiendo de la materia misma, de los *vestigios*.

Si bien esto es así, dadas nuestras limitaciones, no podemos sino ver esta unidad de manera *fragmentada*. Pues como señala en *De umbris*, por un lado, tenemos *La verdad*, y por el otro *nuestra naturaleza*, que no es tan importante como para morar ‘según su propia capacidad’ en el mismísimo campo de la verdad: “¿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?” (*De umbris*: 39). Más aún, en *De la causa* señala que “en el universo no hay partes [...] toda la diversidad y diferencia que vemos no es otra cosa que un diverso y diferente rostro de una misma sustancia.” (*Causa, Epístola proemial*: 121). Y en el diálogo quinto añade que

...cuando aspiramos y nos esforzamos por alcanzar el principio y sustancia de las cosas, hacemos un progreso hacia la indivisibilidad; y jamás creemos haber alcanzado el primer ente y sustancia universal hasta que no hayamos llegado a ese uno indiviso en que todo está comprendido. (*Causa*, V: 215-216)

En este sentido, es labor del arte de la memoria vislumbrar aquello que de divino hay en la materia, pasar de la mera multiplicidad de esta a la unidad que puede vislumbrarse tras el orden que busca obtener el *ars*. Y que evidentemente no está dado de por sí, sino que requiere su debido proceso y esfuerzo. Pues como señala Liaño: “Obviamente, Bruno no angeliza el entendimiento humano. No es de una manera simple, sino plural y compuesta, como comprende el entendimiento encarnado en el hombre. Si el hombre *ya* fuese un dios, el arte de la memoria de Bruno estaría de más.” (*De imaginum*: 337, Nt. 11)

En tanto seres humanos partimos del único lugar que podemos; de modo que la escala empieza, no con las *ideas*, sino con los *vestigios*. De hecho, y para ser más precisos, comienza con un movimiento de ida y regreso del nivel de las *sombras*, desde al alma, a los vestigios y de ahí de nuevo a las sombras que en principio estarían apegadas al nivel de la materia, pero que en última instancia deben tender hacia la luz de las ideas. Este proceso, que hemos presentado a manera de esquema, prescindiría de toda separación. Se daría, como solo puede ser en esta escala compactada, a la manera de un movimiento interior dentro de ese todo sin jerarquías ascendentes, sino más bien como estadios consecutivos de una misma *realidad interna*.

Ahora bien, ¿por qué insistir tanto en la estructura sobre la que se halla montado el desarrollo posterior del arte de la memoria? Además de dicha dependencia, porque entre las visiones de Ficino, Camillo, Agrippa y Pico, por un lado, y la de Bruno, por el otro, hay un salto, un cambio que incide directamente en esa imagen del mundo. Como

he señalado, no nos encontramos ya ante un modelo geocéntrico, mucho menos finito, sino ante un modelo heliocéntrico y, más aún, infinito. Si determinados elementos de la filosofía renacentista dependen de esa estructura, entonces al variar esta, parecería que dejarían de ser vigentes ciertas cosas o al menos variarían de manera radical.

Y, de hecho, así sucede. En Bruno ya no encontramos propiamente una consideración en torno al descenso del alma por la esfera de los planetas. Y no podría ser de otro modo, pues si no solo se ha modificado dicho orden respecto del centro, sino que además se ha dicho que no hay centro alguno –o, bien, que todo punto puede ser centro— no tendría sentido hablar de dicho descenso *natural* hacia este. Aun así, sí encontramos pasajes en los que se habla de cómo entra el alma en el cuerpo por el círculo de Cáncer, como en *De magia mathematica*, (II: 493). Vestigio sin duda de la influencia ficiniana (*De amore*, VI, IV: 107). En *De umbris* (141-161) también encontramos ordenadas ciertas imágenes mnemotécnicas a partir de los planetas y de los signos del zodiaco, los cuales dadas sus consideraciones en torno a la naturaleza de las estrellas también sufrirían una variación respecto de la cosmología precedente.

Esta pérdida del centro, que era la Tierra, repercute en varios de los supuestos sobre los que parece configurarse el arte de la memoria. En primer lugar, altera el orden de los planetas respecto al centro. Y no sólo eso, sino también el estatus de algunos de ellos: los anteriormente llamados *luminarias*, que pasarían a ocupar el lugar del centro del sistema solar y de satélite de la Tierra. Es interesante notar dos cosas: primero, que aun cambiando el centro y con ello la ordenación previa, siempre permanece un orden. Segundo, a ese nuevo orden es posible agregar elementos, tal como sucedió con el descubrimiento de planetas más lejanos que Saturno, en épocas posteriores al Renacimiento, e incluso la degradación que sufrió Plutón en años recientes.

Todo lo dicho hasta ahora resulta relevante al tratar sobre el arte de la memoria bruniano, y sobre todo al contestar la pregunta que hemos planteado sobre la

insistencia en la estructura previa. Pues su importancia y distinción respecto de las *artes* precedentes no radica tanto en el hecho de que presente un sistema móvil y dinámico con el cual obtener una correspondencia con los grados superiores; sino en que a pesar ser uno de los primeros pensadores que apoya la supresión ese modelo geocéntrico en el que se basan otros artes de la memoria, con las implicaciones consabidas, Bruno sigue apostando por un sistema mnemotécnico que busca una *reforma de la mente*, y que se presenta como *una arquitectura discursiva* y una especie de *disposición del alma* (*De umbris*: 71) que, a pesar de dicha ruptura, sigue apelando a la correspondencia con esos *grados superiores*. Lo dicho hasta ahora da lugar a que nos preguntemos qué pasa ante la *caída* de ese referente celeste, *¿cuál es la guía que debemos seguir ahora?*

A esta pregunta deberíamos añadir un matiz aún más radical sobre la posterior supervivencia o desaparición del arte de la memoria. Evidentemente en el momento que elabora su *ars*, Bruno asume que esta supervivencia es absolutamente viable, aun postulando un universo infinito. Pero el rumbo que el *ars* adquiera en siglos posteriores, allende el Renacimiento, es algo que evidentemente no podía anticipar. Las posturas de Yates, Liaño, Rossi y Bolzoni, que hemos revisado en el primer capítulo, apuntarían a que dicha supervivencia no sería posible; sin embargo, hay algunas opiniones que suponen lo contrario.

Culianu, quien es consciente de la modificación de la imagen del mundo en el Renacimiento señala que ningún *modelo cósmico* existente entonces, incluyendo el heliocéntrico de Copérnico y el infinito de Bruno, excluye la hipótesis de la magia o el arte de la memoria, pues estas se fundan “en la idea de la *continuidad* entre el *hombre* y el *mundo*, la cual a su vez no podría ser turbada por un simple cambio en las teorías referidas a la constitución del mundo.” (2007: 52. Las cursivas son mías). Esta postura coincidirá con la de Bruno en cuanto a que considera que el cambio en la estructura del cosmos no altera, en esencia, el funcionamiento del *ars*. Aunque si bien esta continuidad

no se vería afectada, no sucede lo mismo con el lugar del *hacedor de imágenes*, quien actualmente sobrevive en ámbitos tan insospechados como la publicidad, la mercadotecnia y la manipulación política. (149. Las cursivas son mías)

Por otro lado, más recientemente, Fabio Ferrucci considera que el arte de la memoria de Bruno sigue teniendo uso como método estrictamente mnemotécnico, por ejemplo, en las aplicaciones que de él hace el profesor Gianni Golfera. Más aún, este sostiene que su método mnemotécnico está basado sobre lo que se dice en *De umbris idearum*. Para Golfera el arte la memoria no es un instrumento obsoleto, sino todavía actual, y no solo eso, sino que sugiere que puede utilizarse para “establecer vínculos y contactos con la naturaleza y con el absoluto.” (2011: 9-10).⁷⁸ Sin embargo, esta segunda postura parece suponer un traslado del arte de la memoria bruniano *como tal* a nuestros días, lo cual —por todo lo que hemos dicho al respecto— me parece un poco complicado de sostener.

De hecho, como puede anticiparse, habría que ser un poco más específicos en cuanto a estas posibles supervivencias. Pues como puede apreciarse, estas se pueden dar en al menos dos modos. El primero tendría que ver con la manera en que dentro de la propia filosofía nolana se puede seguir sosteniendo el funcionamiento del *Ars*, con todas las consideraciones que ya hemos señalado. El segundo tendría que ver más bien con posibles supervivencias ulteriores que irían más allá del Renacimiento. Es decir, un tipo de supervivencia *interna* y otra *externa*.

⁷⁸Un caso parecido es el denominado proyecto *The magnetic memory method*, basado en *palacios de la memoria* como mecanismos para retener aquello que se desee. Lo interesante de este planteamiento, es que los autores son abiertamente conscientes del influjo no solo de los dominicos, sino de Giordano Bruno en estos procesos (<https://www.magneticmemorymethod.com>). La página de internet remite a un Podcast, el cual contiene un episodio titulado: ‘The dominic system: what it is and why people love it’ (<https://www.magneticmemorymethod.com/dominic-system/>). Además de un video: ‘*The Ultimate Memory Improvement Book? [New Bruno Translation]*’, en el que se habla sobre *De umbris idearum*. (https://www.youtube.com/watch?v=qcDgplogjTo&ab_channel=AnthonyMetivier). Consultado el 19 de abril de 2023.

3.2 La prevalencia del orden y la semejanza en los sistemas mnemotécnicos

Como hemos señalado, el primer tipo de supervivencia del *ars*, aquel que se da *dentro* del propio Renacimiento, se podría resolver en el nivel interno del autor, apelando a una cierta reordenación y *compactación de la escala de la naturaleza* en una única realidad: la materia animada y divina. Misma que permitiría sostener la existencia de distintos niveles, dentro de ella. En segundo lugar, parece que la supervivencia del *ars* fuera de su contexto no puede darse tal cual. Sin embargo, también considero que es posible rescatar ciertos procesos que tienen relación con la *semejanza* que opera en el ámbito de la *representación* de las imágenes mnemotécnicas, pero sobre todo con el *orden* que supone el proceso organizativo de dichas imágenes, y que podemos encontrar en cuestiones que van más allá del arte de la memoria. Mismos que, de algún modo, hemos equiparado en un inicio con los dos momentos en la contemplación de la faz de Diana.

Podemos adelantar que hablar de una supervivencia del primer tipo, supone tocar el tema de la semejanza y el orden en el interior del desarrollo bruniano. Mismos que nos darán las pautas para hablar de una supervivencia ulterior, y más allá del propio periodo en el que Bruno se desenvuelve. Sobre el primero hemos mencionado que es evidente que el propio Bruno considera que puede darse aun con la defensa de un universo infinito. Y es que en Bruno seguimos observando ciertos elementos que parecen inmunes ante el cambio en la imagen física del mundo. Parece dar exactamente lo mismo si el centro del universo es la Tierra o si no hay un centro definido. Pues en ambos casos podemos seguir hablando de una unidad que se desdobra hasta llegar a la materia: lo que hemos llamado *escala de la naturaleza* (*Causa*, IV: 146-147). Y a la posibilidad de una conjunción con ciertos grados superiores, o en términos del *ars* — con las precisiones mencionadas— de un ascenso a la unidad. Lo cual, por supuesto, apela a la conexión entre la unidad y la multiplicidad, entre un arriba y un abajo, entre

un macrocosmos y un microcosmos; cuya interconexión, como señala Culianu, parece no verse afectada por un cambio en la estructura del universo.

En Bruno si bien conservamos esta *imagen ontológica*, no sucede lo mismo con la física, que se insertaba de manera *natural* en la parte baja de la primera. En aquella que correspondía, en autores previos, a las esferas celestes y al mundo elemental. Distinción que, como igualmente hemos insistido, se diluye en la postura bruniana o, mejor dicho, es reemplazada por aquella donde solo tenemos una sola realidad: la materia animada y divina. En la que, de hecho, pero de manera distinta que en sus predecesores, se funden ambas visiones, la ontológica y la física.

Específicamente sobre el primer modo en que se da esta supervivencia, mencioné que habría que centrarnos en el caso de la semejanza y el orden. Al hablar sobre el modo en que se generan adjetivos brunianos, señalé que había una distinción entre I) la *similitud y contagio dados de por sí*, y II) el modo en que el ser humano explota esas relaciones para plasmarlas en una imagen mnemotécnica. Es importante no perder de vista esta distinción, pues no es lo mismo I) usar una lengua de abubilla o evitar los alimentos húmedos y fríos para mejorar la memoria, que II) *representar en una imagen* determinados elementos con el fin de recordar o significar algo. Si bien la semejanza opera a la base de ambos procesos, unos corresponden a su uso en un nivel físico, otros en un nivel *imaginativo*.

Si bien en el primer caso, presupone una imagen del mundo definida —en donde las influencias del exterior, de las esferas de los planetas, caen hacia su centro natural—, el segundo proceso puede funcionar a la perfección sin, necesariamente, depender de tal o cual estructura del universo. Pues en este caso la *semejanza* funcionaría aquí en el nivel de las *sombras*; es decir, en el nivel interno, en el nivel de la mente humana. Por tanto, como hemos mencionado anteriormente, es un proceso que resulta contingente,

pero no del todo arbitrario y, lo más importante, que funciona aún en nuestros días en la construcción de una *imagen*.

Parece que la semejanza, que opera de manera interna en el nivel de la *representación* con plena participación del ser humano en las asociaciones, no sufre cambios radicales al cambiar la *imagen* que se tiene del mundo. Pues independientemente ello, el mundo se sigue *viendo igual*. El león y el oro siguen teniendo semejanzas con el sol; así como la plata, los cuernos y el color blanco con la luna, independientemente del lugar *real* que ocupen dichas luminarias en el universo. Es una asociación que funciona, y que seguirá funcionando por ese principio de semejanza. Y si bien es cierto que por cuestiones culturales es contingente y reemplazable, es bastante probable que su reemplazo siga valiéndose de la semejanza.

Por otro lado, aun con la pérdida del centro, la Tierra, y la adopción de un nuevo centro, arbitrario si se quiere, persiste la existencia de un *orden*. Desde los planteamientos de Cicerón o de Aristóteles, uno de los requisitos necesarios para poder recordar las cosas, para poder ir de un lugar a otro dentro de una secuencia determinada, es el orden. Independientemente de que el orden planetario real se haya modificado, la secuencia planetaria medieval seguía teniendo no solo un orden bien establecido, sino una aceptación y conocimiento generalizado. De modo que seguía siendo una estructura completamente funcional para los propósitos del *ars*. El uso de un orden como lo es la serie zodiacal o la serie planetaria, independientemente de si se supone un modelo geocéntrico o uno heliocéntrico, sirve como estructura organizativa de las imágenes mnemotécnicas.

Igual utilidad tendría por ejemplo el uso contemporáneo de una serie bien conocida, como la serie de los días de la semana, o los meses del año. O incluso una mucho más *mundana* y local —pero no por ello carente de una estructura—, como lo podría ser para nosotros el orden de las Facultades del Campus Central de la Ciudad

Universitaria de la UNAM, si hiciéramos un recorrido por el circuito; las estaciones del metro de una línea determinada, en tal o cual ciudad; o bien, la sucesión de los presidentes de determinado país, por ejemplo. Las cuales, por supuesto, no serían universales o perennes como quisiera Camillo. Tendrían un uso *normal* y unas limitaciones correspondientes al contexto en el que son utilizadas, mismo que al cambiar conllevaría a la pérdida de utilidad de estas series. Aunque conviene anotar que, si bien estas series serían mundanas y *perecederas*, no por ello serían absolutamente *volátiles*. El que ellas dejaran de ser útiles supondría un cambio radical en su estructura interna o incluso que llegaran a desaparecer. Lo cual, si bien no es del todo imposible, puede resultar improbable a corto plazo en los casos aludidos. Lo importante a destacar en este punto es que es posible utilizar una *serie* —lo que anteriormente he llamado superestructura de ordenación de las imágenes— sin que se apele, necesariamente, a tal o cual orden cosmológico; sin que el orden, de esa serie dependa de un orden cósmico superior que, a final de cuentas, tampoco es absoluto y *estable*, sino relativo.

Valga todo lo anterior para reforzar la postura bruniana, la cual supone que aun con un cambio radical en la *imagen del mundo*, como la que él mismo defiende, los supuestos, funcionamiento y propósito del *ars* permanecen intactos. Pues este sigue funcionando a partir de la semejanza, y de las 32 reglas para generar una imagen que ha dado en *De imaginum* (I, I, VIII) siguen siendo vigentes, así como el uso de las ruedas combinatorias o los atrios de la memoria. Y lo mismo vale decir de la analogía de la contemplación de la faz de Diana. Que supone, aun con el mencionado cambio cosmológico, ese ascenso a una comprensión unitaria de la naturaleza.

Como habíamos adelantado, lo dicho anteriormente sirve al mismo tiempo para sostener la posibilidad de una supervivencia del *ars* ulterior al Renacimiento. Pues si los principios de semejanza y orden permiten la supervivencia ante ese primer cambio

cosmológico radical, ¿por qué no habrían de garantizar también una supervivencia posterior que llegue incluso hasta nuestros días? Lo cual como he insistido, habría que tomar con ciertas reservas y no apresurar un traslado del funcionamiento y utilidad del *ars* tal cual hasta hoy en día.

Hablamos anteriormente de la semejanza como el principio que permitía explicar la relación dada *de por sí* entre las cosas, y aquella que se da en el nivel de su *reflejo*, en las imágenes que nos hacemos a partir de estas cosas.⁷⁹ En este segundo caso, dicha ley puede funcionar sin apelar a su correspondiente ontológico. Es decir, no es necesario apelar a una determinada estructura del mundo para que este funcione. Una vez más: aun aceptando que determinada *imagen del mundo* —sobre la que se fundamente tal o cual sistema mnemotécnico— sea *real* o *aparente*, estas asociaciones seguirán funcionando. Pues no es ello algo que se dé en el nivel de las cosas físicas, de los *vestigios*, sino de las imágenes que nos hacemos de ellos, de las *sombras*. Al igual que la mencionada doble explicación que Ficino da sobre el espíritu —cosmológico, fisiológico— en la que este último tiene eco y supervivencia incluso suprimida la imagen geocéntrica del universo; el principio de semejanza en el nivel *representacional*, junto con un orden determinado, es el que operaría y estaría a la base de la supervivencia de ciertos procesos mnemotécnicos una vez que la imagen del mundo sobre la que parecen estar construidas todas las artes de la memoria previas a Bruno, e incluso la suya propia, deja de tener vigencia.

De modo que, aun ahora, sería posible seguir utilizando los preceptos del arte de la memoria para generar nuestras propias imágenes internas. Como he mencionado anteriormente, ese principio es utilizado prácticamente por todo aquel que se dedique a *construir* imágenes que buscan transmitir un mensaje claro, por muy básico que este

⁷⁹ Como veremos en las *Conclusiones*, ambas maneras de entender la semejanza no son sino dos formas de expresarse de un solo principio en un mismo lugar: el nivel de las *sombras*, la mente humana.

sea: pintores, escultores, grabadores, dibujantes, fotógrafos, cineastas, publicistas, etc. Los cuales operan sin necesariamente apelar a esa estructura del cosmos subyacente, y sin buscar los mismos objetivos del *ars*. Algunos de los cuales pueden incluso llegar a tener un desarrollo y fundamentación más complejos; aunque también es cierto que no por ese mero *parecido*, deriven directamente de las propuestas mnemotécnicas. Para ejemplificar brevemente lo dicho en el último párrafo, me gustaría traer brevemente a cuento algunos elementos explorados por María Acaso, Roland Barthes o Joan Fontcuberta. Lo cual nos lleva más bien —y de manera momentánea— a la manera en que se da la construcción de una imagen en el nivel visual.

Cuando hablamos de la manera en que se genera una *imagen interna* y cómo es que esta adquiere un significado posterior, nos hemos referido a dos momentos: uno donde se adquiere una primera imagen *coherente*, proveniente de lo obtenido por los sentidos, y otro en el que esa imagen llega a ser significativa. Eso mismo encontramos en el texto de Acaso (2015) con el nombre de análisis *pre—iconográfico e iconográfico*, que se relacionan con el carácter *denotativo* y *connotativo* de una imagen, respectivamente. El primer momento sería meramente descriptivo; se limita a enumerar lo que vemos: personajes, objetos, situaciones, colores, etc. El segundo consiste en valorar y poner en juego el bagaje cultural, los conocimientos del espectador.

En primer lugar, Acaso habla de las imágenes como representación de la realidad y de cómo al representar y transmitir dicha realidad esta sufre inevitablemente una transformación por el *receptor*⁸⁰ quien le otorga un significado a esa representación. De manera que, añade:

⁸⁰ El contexto en el que se da esta explicación supone la *creación y transmisión* de una imagen. Proceso en el que entran en juego tres elementos: 1) la *realidad*, 2) el emisor o creador, 3) el receptor o espectador. En la primera fase de la construcción de una representación visual, el emisor representa la realidad. Lo cual consiste en *sustituir* la realidad. Ese acto de representación no es neutro, el autor aporta su propia experiencia personal, lo que aplica también para el caso del receptor de la imagen. (31-34)

Lo que realmente ve el espectador es un entramado de conceptos contruidos por su experiencia personal, su memoria y su imaginación, de manera que podemos decir que el observador es mucho más que el receptor del mensaje; es el constructor del mensaje, ya que *el objeto no es el objeto en sí mismo, sino que es la representación que el receptor tiene asociada a él*. La conclusión que se extrae de todo esto es que una imagen no es la realidad, sino un *espacio físico* donde se mezclan intereses de varias personas, así como el contexto de visualización de dicho espacio, por lo que *desaparece la realidad* a la que supuestamente alude la imagen. (2015: 34. Las cursivas son mías)⁸¹

En cuanto a la distinción hecha entre el carácter *denotativo* y el *connotativo* de una imagen, señala que el primero hace que la lectura inicial sea similar en personas diferentes, pues *técnicamente* todos verán la misma cosa. Mientras que el carácter *connotativo*, el mensaje subjetivo, cambiará de persona a persona. Ante la vista de una manzana mordida, todos en principio veríamos un fruto con ciertas características. Pero en el nivel connotativo podríamos ver *algo más*: el símbolo del pecado original, de la corrupción, o bien un símbolo de *estatus* asociado con cierta marca de computadoras.

Un caso similar es analizado en ‘Observación’ de Hanson —que, al igual que Sacks, refiere a Locke en este punto— en donde se afirma que, ante la salida del sol, dos personajes como Tycho Brahe y Johannes Kepler *verían* en principio lo mismo: un disco brillante de color amarillo blanquecino que está situado en un espacio azul. Sin embargo, cada uno *vería* una cosa distinta: que el sol gira alrededor de la tierra y sale al amanecer, y que la tierra gira alrededor de este, y sobre su propio eje, provocando dicho fenómeno. Si bien en principio la experiencia sensible de ambos es la misma, la *carga teórica* de su observación les hace *ver* cosas distintas. (Hanson, 2010: 223)

⁸¹ La cita habla de la imagen como un *espacio físico*, quizá por referirse a representaciones visuales como una pintura o una ilustración. Sin embargo, la asignación de significado de dicha imagen por parte del receptor sería interna, y no estaría propiamente en la imagen.

Por supuesto, llegados a este punto la pregunta sería ¿cómo pasamos del nivel denotativo al connotativo, del meramente *físico* al *significativo*? María Acaso señala que la clave de todo está en lo que Roland Barthes denominó *punctum*: aquel elemento que *punza* al espectador, que le salta que le hiere, que le dice algo (2015: 44). Barthes se refiere al *punctum*, en *La cámara lucida*, como el elemento de la imagen que “sale de la escena como flecha y viene a punzarme” (2006: 58); como “...un detalle (*punctum*) que me atrae o me lastima...” (76). Incluso añade que “...el *punctum* no hace acepción de moral o buen gusto; el *punctum* puede ser maleducado.” (80). Nótese, por supuesto, la similitud que guarda con la recomendación de la *Rhetorica ad Herennium* (LIII, XXII, 36—37: 89) que habla de representar a las imágenes como horribles, desangradas o desmembradas. Por su parte, Joan Fontcuberta, en *El Beso de Judas: Fotografía y verdad*, al aludir a este concepto señala que: “El *punctum* nace de una situación personal, es la proyección de una serie de valores que proceden de nosotros, que no están originalmente en la imagen.” (15)

¿Qué hace que lo que el espectador ve pase de ser un conjunto de cosas que entran por los sentidos a decir algo significativo? Según esta explicación sería el *punctum* el que consigue que el receptor aporte significados a la imagen, que se proyecte en ella y le aporte algo que no está de por sí en ella. El *punctum*, al menos en esta explicación contemporánea, sería el elemento que hace que pasemos de ver un conjunto de colores, formas, texturas, disposiciones y veamos *otra cosa*, incluso algo significativo—emotivo. Podemos identificar esto, de alguna manera, con un *proceso fantástico*, pues añade a la ‘imagen primera’ *algo* que no está, como tal, ni en ella, ni en la cosa física de la que proviene. Por supuesto esta es una comparación que valdría la pena ser explorada con mayor detalle, pero que igualmente está más allá de los alcances de este trabajo.

Regresando al caso de Bruno, e incluso al primer modo de supervivencia del *ars*, podemos ver al menos dos puntos de conexión con lo que acabamos de mencionar. Por un lado, por supuesto, la mencionada significatividad que las imágenes adquieren en algún momento. Por el otro, en una visión más de conjunto —y tomando en cuenta la finalidad del arte de la memoria: obtener una suerte de una ordenación *mental* interna lo más parecida a la *Unidad* o en su defecto, dado que aquella resulta inalcanzable, al reposo (*De umbris*: 41-42)— podemos preguntarnos ¿cómo podríamos acceder a la unidad, si únicamente contáramos con representaciones de la multiplicidad, dadas por los sentidos? En principio eso no sería posible. Es necesario que esas imágenes adquieran *algo más* que no poseen de por sí. Ese algo, esa *carga fantástica*, esa *ordenación interna* propia del arte de la memoria, estaría dada por una especie de *punctum* o de *clavis*.

Por supuesto habría que matizar lo dicho en este último párrafo, pues parece que aquí nos encontramos con una especie de *Punctum* que da sentido al conjunto de imágenes mnemotécnicas. Y habría otro *punctum* que daría sentido más bien a cada imagen individual. Por lo pronto quedémonos con el hecho de que cuando una imagen alcanza cierto grado de significación, entonces nos dice *algo más*, deja de ser indiferente y se graba fuertemente en nuestra memoria. Ese grado de significación depende de nuestras asociaciones, vivencias y experiencias previas. En ese sentido, es variable; no siempre opera de la misma manera ni en todas las personas, ni aun en una misma persona en tiempos distintos. Y, por supuesto, es independiente de tal o cual estructura real del cosmos.

Lo cual guarda estrecha relación con el funcionamiento de un *vínculo mágico*, tal como Bruno lo explica en *De magia* y *De vinculis in genere*, donde tenemos un *vinculable* (el receptor del vínculo), y un *vinculante* (el mago). Y además *algo*, como bien puede ser un ‘objeto físico’, a lo que nos vinculamos. El mago es capaz de establecer un vínculo,

una liga, una conexión, entre el vinculable y el 'objeto' en cuestión, o mejor dicho entre aquél y cierta *imagen* de ese objeto. Mismo que variara de persona a persona. Todo lo cual se establece a partir de una imagen que comienza por los sentidos, atraviesa la imaginación y la fantasía y se dota de un *plus*, de un *punctum*, que hará que tenga un cierto efecto en el receptor del vínculo. Quizá por eso, tanto en los tratados de la memoria clásicos, medievales e incluso en *De umbris*, se sugiere al practicante hacerse, a *medida*, sus propias imágenes mnemotécnicas.

El otro tipo de *Punctum*, el que daría sentido a tal o cual conjunto de imágenes internas ordenadas de cierta manera, resulta un poco más problemático, pues parece que en este caso no podemos obviar sin más el trasfondo cosmológico. Nos hemos preguntado cómo podríamos acceder a la unidad, si únicamente contáramos con representaciones de la multiplicidad. Y aludimos a la obtención de un cierto orden interno, que dicho sea de paso no queda del todo claro a qué responde, pero que al menos en teoría permitiría a esas imágenes, a esas sombras, obtener determinada forma tal que sean capaces de engancharse, de empatarse o sincronizarse, con ese nivel superior al que se aspira. Esa conexión adquirida, ese *Punctum general*, aplicaría sin duda al primer tipo de supervivencia del *ars*, dentro del propio desarrollo de Bruno. Pero no queda claro que aplique del todo en un momento ulterior al Renacimiento, en donde, por un lado, el cambio cosmológico es aún más radical, con la consabida pérdida de un referente claro. Y, por otro, en el que además parece que la búsqueda de un conocimiento unitario y completo de la naturaleza ha dado paso más bien a una especialización temática, que nos alejaría de dicha comprensión integral. Lo que nos lleva nuevamente a cuestionarnos, ante la pérdida de ese referente unitario, ¿cuál sería ahora nuestro criterio de ordenación interna?

Por supuesto, hemos explorado estas posibilidades a partir de aquella pequeña digresión que, partiendo del tema de la semejanza, nos conectaba con elementos

visuales contemporáneos. Sin embargo, como puede suponerse, apelar únicamente a este principio para buscar una posible o posibles supervivencias ulteriores del *ars memoriae* resulta limitante, y cerraría ciertas posibles vías en donde podríamos encontrar influjos de estos métodos mnemotécnicos, dejándonos en un nivel meramente *visual*. Como he insistido desde el principio, no solo importan las imágenes y su constitución interna, que vendrían a ser como la materia prima del *ars*, sino sobre todo el *orden* en que estas deben colocarse para ser significativas y cobrar sentido, y que a final de cuentas —dado que pertenece al nivel de las sombras, de la mente humana— ha sido interno y puede soportar un cambio en la imagen del mundo.

Para ahondar un poco en esta segunda vía, y volviendo de nuevo a ese primer tipo de supervivencia —pero ahora en relación con el orden interno—, me gustaría traer a colación un par de textos que, si bien no son estrictamente tratados de la memoria, ayudan comprender mejor la finalidad de esta: *La expulsión de la bestia triunfante* y *Los heroicos furores*. Las cuales tendrían que ver con ese *segundo punctum* al que me he referido un poco más arriba, el que da sentido al conjunto de las imágenes mnemotécnicas.

En general, en *La expulsión de la bestia triunfante* nos encontramos ante una reunión de los dioses que buscan desterrar del cielo a los vicios, y poner en su lugar determinadas virtudes. Lo cual representaría una *reforma* no solo del cielo, sino del entendimiento humano. De manera que aquí las constelaciones, dedicadas a personajes mitológicos, ocuparían el lugar del *sujeto—adjetivo*, mientras que el cielo en su conjunto, correspondería a esa *superestructura* que garantizaría el orden en que éstas se conservan. Es muy interesante notar, que a la manera del arte de la memoria clásico y el del propio Bruno, esta superestructura —dependiente de un modelo geocéntrico, pues está en el nivel de la *esfera de las estrellas fijas*— es susceptible de reutilizarse,

colocando en sus *loci* particulares, nuevas imágenes, que vendrían a ofrecer un nuevo sentido al conjunto. De este modo, en la *Epístola explicativa*, leemos lo siguiente:

...tómese como meta de nuestra intención el *orden*, la *estructura*, la *distribución*, la guía del método, el árbol, el *teatro* y campo de las virtudes y los vicios; de donde enseguida se ha de discurrir, investigar, informarse, dirigirse, explicarse, reconducirse y acamparse con otras consideraciones; cuando concluyamos por completo según nuestra luz y propia intención, nos explicaremos en diversos diálogos particulares, en los cuales la *arquitectura universal de tal filosofía* estará plenamente *completada*, y donde razonaremos en forma más definitiva. (37. Las cursivas son mías)

Dicha reforma está a cargo de Júpiter, que es considerado como el motor y ordenador del cielo. Con lo cual, dice Bruno, se da a entender que cada individuo se observa un mundo, “en el cual, con Júpiter gobernador, se simboliza la luz intelectual que distribuye y gobierna en él, y dispone en esa admirable arquitectura los órdenes y asientos de las virtudes y los vicios.” (41). De manera que este principio ordenador se propone expulsar a la *bestia triunfante*, que serían los vicios y colocar en su lugar las virtudes, lo cual supone, en palabras de Bruno, *purgar el ánimo*.

Lo primero que leemos en el *Dialogo I* es que, para querer llegar a un estado nuevo, el anterior debe haber hastiado. Pues a quien ha estado acostado o sentado le place y le gusta caminar; quien ha caminado encuentra alivio al sentarse; quien por mucho tiempo ha estado encerrado bajo techo encuentra placer en la campiña; y ansía un aposento quien está harto del campo, dice Bruno (I, I: 57). Del mismo modo, Júpiter harto de su vida de desenfreno y como domeñado por el tiempo, una vez aplomado su espíritu, busca un nuevo *orden* y un *reposo*. Motivo por el cual se dispone a limpiar todo rastro de vicio, pues parece indignado con el hecho de que no basta con haber cometido acciones indignas, sino que incluso estén inmortalizadas en el cielo a manera de constelaciones: “les hemos celebrado con triunfos y ensalzado como trofeos, no en un

altar frágil y perecedero, no en un templo terrestre, sino en el cielo y en las eternas estrellas.” (I, II: 83). Básicamente el resto de texto trata sobre cómo, junto con el cónclave de los dioses, se discute qué debería quitarse, qué ponerse en su lugar, así como qué conviene dejar tal como está.

Esta ‘reparación’ supone el establecimiento de un orden, aunque parece un orden no de tipo *epistemológico* o de conocimiento del cosmos, sino *moral*. Sin embargo, el que esto sea así, al menos de manera explícita en este texto, no quiere decir que se excluyan los otros ámbitos. Pues, tal como Stephen Clucas señala, el arte de la memoria tendría tres facetas o mejor aún tres aristas, tres maneras de manifestare de un solo objetivo:

El arte de la memoria de Bruno [...] era concebido por este como un método de ordenación del intelecto (*una lógica*), un medio de efectuar una transformación moral del sujeto (*un arte ético*) y como *una forma de magia*. [...] En efecto esos tres reinos son vistos por Bruno como complementarios, y se encuentran unidos en su proyecto general: la perfección del hombre y la transformación del yo en un estado de ser divino. (2004: 7—8. Las cursivas y la traducción son mías)

De hecho, en los *Treinta conceptos de las ideas*, en *De umbris idearum*, Bruno presenta una escala delineada por Plotino, compuesta por nueve niveles:

Plotino consideró que la escala por la que se asciende al principio consta de siete peldaños —a los que nosotros añadimos 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 de las ideas. (*De umbris*: 63—64. Las cursivas son mías)

El arte de la memoria aparece así como un instrumento que ayuda a operaciones internas donde se da un paso de la multiplicidad a la unidad, que a la vez tiene un componente ético, y que supone una cierta práctica. Así como en la *Oratio*, Pico nos dice: “¿quién osará —pregunto— tocar las escalas del señor o con los pies impuros o con las manos sucias? [...] Sin duda el pie del alma es esa parte vivísima del alma con que se apoya en la materia como en el suelo...” (*Oratio*: 22). Bruno señala que debemos purificarnos de alguna manera:

Que pase, que pase esta noche lóbrega y sombría de nuestros errores, porque la vaga aurora del nuevo día de la justicia nos invita; y preparémonos para el Sol que está por salir, de tal modo que no nos descubra así de inmundos como estamos. Es necesario *acicalarnos y embellecernos*; y no sólo nosotros, sino también se requiere que nuestras moradas y habitaciones estén limpias y puras: *debemos purificarnos interna y externamente*. Preparémonos, digo, *primero en el cielo que está intelectualmente dentro de nosotros, y luego en este sensible*, que en forma corporal se presenta a los ojos. (*Expulsión*, I, II: 87. Las cursivas son mías)

La Expulsión, dice Clucas (2004: 12-13), es un ejemplo fabuloso de la realización de esa reorganización que se busca con el arte de la memoria; y si bien el texto no es un arte de la memoria como tal, sí es una representación de cómo debería operar este proceso de ordenación mnemotécnica. Si bien hay tres tipos de manifestación de este ordenamiento —*epistemológico (lógico)*, *moral* y *mágico*— estos son el mismo y tres o tres y el mismo. De modo que ese orden riguroso y lógico supone una reforma moral, un ordenamiento y una función específica de las imágenes, que tienen que ver con la magia. Y cuyo propósito encontramos aún en los *Heroicos furores*.

En dicho texto, Acteón personifica o pasa por la escala de los nueve pasos que Bruno describe en *De umbris*. Pues el que busca debe convertirse de alguna manera en

aquello que busca, para conseguirlo realmente.⁸² El punto final de los furores y de las practicas mnemotécnicas es la *deificación*, con las implicaciones y limitaciones que eso conlleva. Lo cual cerraría, en palabras de Clucas, lo expuesto en *De umbris*, donde Bruno:

...describe cómo las cosas inferiores adquieren de la naturaleza las cosas superiores a través de las cosas intermediarias, mientras que, en los *Eroici*, Bruno describe como hay un círculo (*revoluzione*) de ascenso y descenso en la naturaleza la cual atrae lo inferior hacia lo superior. (2004: 20)

Si atendemos a esta triple faceta de la reforma de la mente que encontramos en los textos brunianos, es claro que difícilmente encontraremos en nuestros días una supervivencia *como tal* del arte de la memoria. Pues la pregunta a la que hemos aludido recurrentemente parece no tener una respuesta clara y contundente. Al parecer no tenemos ahora un referente ni cosmológico, ni en cuanto a objetivos, que englobe las tres facetas descritas por Clucas. Mismo que, para Bruno, parece tener en el fondo esa búsqueda constante de contacto con divinidad, el cual de antemano sabemos que no podremos alcanzar del todo. Ante este panorama, nos encontramos, por decirlo así ante el inevitable *desmembramiento* de los elementos constitutivos propios del *ars*, entendidos ahora en sus facetas lógico, ética y mágica, que acabarán desperdigados, hoy en día, en disciplinas diversas.

En la labor de los *hacedores de imágenes* contemporáneos difícilmente se buscará un fin ético que nos busque purgar de los vicios. O bien, en la generación de estas imágenes, por mucho que se apliquen —consciente o inconscientemente— los principios de semejanza descritos en *De imaginum*, difícilmente buscaremos con ello un

⁸² Hay otra referencia a esta búsqueda, que se da —al menos en apariencia— de manera más reposada, y que se presenta al inicio del *Cantar de los cantares* (2, 3) cuando la esposa se sienta a *reposar a la sombra de su amado*. El cual es quizá el primer estado, el que se requiere antes de llegar a ese otro de reposo y tranquilidad.

orden interno que nos lleve a cierta comprensión unitaria de la naturaleza. No me parece —al menos hasta donde tengo conocimiento y pensando en casos occidentales— que haya algo que se pueda equiparar *tal cual* con el *ars bruniano* y sus propósitos específicos. De modo que, como hemos anticipado, dicha supervivencia no podría darse de manera integral. Lo cual no quiere decir que no encontremos elementos rescatables de ello en nuestros días. Vale la pena señalar también que esta búsqueda no debería quedarse en un mero nivel iconográfico, sino que dada la presencia las otras facetas señaladas por Clucas, tendríamos abierta una posibilidad de explorar otros campos en donde se de esa supervivencia. Y que, dadas las características de este trabajo, únicamente nos limitaremos a señalar.

3. 3 Otros posibles modos de supervivencia del arte de la memoria

Como hemos visto, no sería posible sostener una supervivencia íntegra del arte de la memoria si los supuestos de fondo han cambiado radicalmente, si hemos perdido ese referente divino, y si se ha dado el *desmembramiento* al que nos hemos referido anteriormente. Aquí más bien habría que tomar la postura de Culianu, al menos en el sentido en el que los elementos propios del *ars* han tenido que migrar y adaptarse en otros terrenos. De modo que habría necesariamente un cambio en su uso y aplicación. Ante ello, quizá sea posible apelar a otras posibles vías de supervivencia: la cuestión de la narrativa subyacente en las imágenes, el orden y las secuencias en que estas se colocan y se recorren posteriormente, la significatividad de las imágenes fuera de un ámbito meramente mnemotécnico, e incluso de manejo de las imágenes.

Quizá uno de los intentos *contemporáneos*, más interesantes de este tratamiento de las imágenes que supone de alguna manera los preceptos del arte de la memoria, son los esfuerzos que Aby Warburg realizó el siglo pasado, sobre todo con su inconcluso

Atlas Mnemosyne. En el que no solo encontramos la recuperación de una superestructura en la que originalmente estaría ordenado el *Atlas* y aún su Biblioteca, sino la pervivencia de las imágenes, lo cual resulta claro en su noción de *Pathosformel*, que definiría las trazas de los actos humanos que hacen posible la cultura. De modo que el *Atlas*, en su base material de imágenes, “no pretende ser otra cosa que un inventario de esas formas demostrablemente preexistentes, que exigían del artista, o bien el distanciamiento, o bien la reanimación de esa masa de impresiones doblemente agrupadas.” (Warburg, 2010, I: 4). Así pues, dice Bologna:

...el edificio—libro ideado por Warburg y Curtius, Frobenius y Jensen es un Teatro de la Memoria de matriz humanista. Más que un libro, es una biblioteca en el sentido más técnico de la palabra. En el dintel de la puerta principal de la biblioteca warburguiana de Hamburgo, destacaba el célebre nombre—dedicatoria en griego: *MNHMOΣYNH*. Pero la idea de que el edificio, el libro, la memoria y, por último, la mente humana se refleja y, por tanto, se trata de formas intercambiables, transcódificables, de un solo organismo, de una sola máquina, es mucho más antigua y conoce su máxima elaboración teórica y práctica en el gran periodo humanístico—renacentista. (2017: 247)

Según Bologna, no se trata solamente de un archivo, una biblioteca, o una colección de imágenes, sino de la realización, teórica y operativa de una *máquina de pensar*, “tal como lo era el Teatro camilliano en el que, yo creo, se inspira Warburg, directamente, o tal vez con la mediación del *De umbris idearum* de Giordano Bruno.” (2017: 265)

Hay dos cosas interesantes en este desarrollo. En primer lugar, el hecho de ni el *Atlas* ni la biblioteca de Warburg tenían un *orden definitivo*. Pues ni cada imagen ni cada libro estaba permanentemente fijado en un contexto definitivo, y ni siquiera la última configuración de estas, a su muerte sería definitiva (Warburg, 2010: VI). En segundo lugar, que este dinamismo presente en esta máquina pueda generar nuevas combinaciones o configuraciones del saber.

Incluso en el nivel del ordenamiento del conocimiento, tenemos la enciclopedia o bien la biblioteca. En todos los cuales subyace ya no solo la compilación de una multiplicidad de elementos que contienen —al menos en principio— la totalidad del saber conocido; sino la existencia de un orden interno que le daría coherencia, sentido y *recorribilidad*, y que a la vez permitiría poder recuperar aquello que se quiere. Si bien ese orden no responde ya a un reflejo del cosmos, es imprescindible para la inteligibilidad de ese sistema.

De modo que, como señala Georges Perec, “el problema de las bibliotecas sería un problema doble: primero un problema de espacio, y después un problema de orden.” (2008, V: 28). Orden que puede seguir diversos patrones:

...clasificación alfabética, clasificación por continentes o países, clasificación por colores, clasificación por encuadernación, clasificación por fecha de adquisición, clasificación por fecha de publicación, clasificación por formato, clasificación por géneros, clasificación por grandes periodos literarios, clasificación por idiomas, clasificación por prioridad de lectura, clasificación por serie. (2008, V: 31-32)

Sin embargo, ninguna de estas clasificaciones resulta satisfactoria en sí misma, ni definitiva. Pues en la práctica es susceptible de ser modificada ante la introducción de nuevos elementos. Aun así:

Como los borgianos bibliotecarios de Babel, que buscaban el libro que les daría la clave de todos los demás, oscilamos entre la ilusión de lo alcanzado y el vértigo de lo imposible. En nombre de lo alcanzado, queremos creer que existe un orden único que nos permitiría alcanzar de golpe el saber; en nombre de lo indecible, queremos pensar que el orden y el desorden son dos palabras que designan por igual el azar. (2008, V: 34)

En tanto que el sistema sea susceptible de recibir agregados, ninguna ordenación será definitiva, a menos que haya un *corte* a la manera en que el capitán Nemo lo hace en *Veinte mil leguas de viaje submarino*:

...el mundo acabó para mí el día en que mi *Nautilus* se sumergió por primera vez en las aguas. Aquel día compré mis últimos volúmenes, mis últimos folletos y mis últimos periódicos, y desde entonces quiero creer que la humanidad no ha vuelto a pensar ni a escribir. (Verne, 2014: 91—92)

Aunado a estos intentos de ordenación del conocimiento que, desde Warburg al Capitán Nemo, han ido perdiendo algo de esa pretendida universalidad, podemos mencionar algunas posibilidades aún más mundanas, pero que no por ello dejan de ser útiles y en las que se puede apreciar cierto *parecido de familia* con los elementos mnemotécnicos brunianos.

Por un lado, en cuanto a la compilación y ordenación de la totalidad del saber conocido hasta entonces, tenemos el caso de los enciclopedistas del siglo XVIII. Quienes buscaban esa compilación unitaria de dicho saber, en el que además encontramos un orden interno que responde a cuestiones temáticas. Mismo que encontramos en sus herederas modernas, en las que también hallamos un método de ordenación alfabético. Lo cual suprime la necesidad de *aprenderla* toda. Más bien, a partir del conocimiento de reglas básicas de uso, estamos en condiciones de ir directamente al artículo en cuestión. Lo cual, por supuesto, aparece potenciado en el caso de las enciclopedias digitales. Se ha perdido, en efecto, ese trasfondo divino; pero permanece detrás ese orden que da sentido a nuestra búsqueda en turno.

Esta compilación compacta del saber que es la enciclopedia tiene, por supuesto, su equivalente *macro* en las bibliotecas, donde esa totalidad del saber conocido se expande mucho más allá de las limitaciones propias de la Enciclopedia y, como tal, el orden siempre ha sido fundamental en su interior. Piénsese, por ejemplo, en los

modelos de catalogación de las materias, que supone una ordenación física de los libros en un espacio determinado, pero a la vez un reflejo de ese orden en un catálogo que debe ser susceptible de ser consultado de manera eficiente por el usuario, de modo que pueda encontrar dentro de esa multiplicidad aquello que busca. Sin esa ordenación dicha multiplicidad aparecería como desordenada, caótica y frustrante. Y lo mismo aplica a toda catalogación, independientemente de si hablamos de la totalidad del saber conocido, de la totalidad de libros escritos en el mundo, de discos, de películas, de videos, de productos de supermercado o de productos en un almacén. En suma, de cualquier cosa que deba ordenarse, aun cuando pueda parecer todo lo alejado que se quiera de un tema como el arte de la memoria.

El propio globo terráqueo supone asimismo un buen ejemplo para hablar de esta necesidad de un orden y estructura. No solo porque al ser —más o menos— una esfera, se adecua a lo dicho por Bruno en tanto a que no tiene un centro definido, sino que dado lo anterior, para identificar un punto en específico, nos servimos de la ubicación por coordenadas. Método emparentado con el plano cartesiano —en conjunción quizá con la proyección de Mercator—, y que supone la asignación de al menos un punto de referencia arbitrario, *aparente*, y contingente (Greenwich) en torno al cual se ordenan los meridianos y las latitudes, y uno quizá no tan arbitrario como lo es el Ecuador, en torno al cual se ordenan los paralelos y las longitudes.⁸³ Lo interesante de este caso es la necesidad de generar un *centro ficticio* o *aparente*, no ya uno *divino* como lo pudo ser quizá Jerusalén en su momento. El cual, a final de cuentas y pese a su *secularidad*, permite lograr el cometido deseado: ubicar un punto en el mapa, o bien, poder ir de un lugar a otro de manera satisfactoria.

⁸³ Tomando en cuenta esto, toda ubicación sobre la superficie del planeta es susceptible de ser descrita utilizando su latitud y longitud. La cual se expresa en grados y varía dependiendo del meridiano de referencia en Este u Oeste; y del Ecuador en Norte o Sur. Por ejemplo, la ubicación de la Biblioteca Central de la UNAM se expresaría de la siguiente manera: 19°20'01"N 99°11'14"O (19 grados, 20 minutos y 1 segundo— latitud Norte; 99 grados, 11 minutos y 14 segundos — longitud Oeste).

Si, por otro lado, nos centramos en el caso de las secuencias que deben seguirse de manera ordenada, bien podríamos pensar en los algoritmos. Desde los más básicos que puedan ejecutar labores simples como encender un foco a determinada hora del día o cuestiones más complejas relativas a la inteligencia artificial, por ejemplo. Los cuales para su correcto funcionamiento deben seguir una secuencia ordenada de instrucciones. De nuevo, parece que hemos perdido ese *faro divino*, pero el orden y la secuencia resultan aquí fundamentales, aunque sea para alumbrar nuestra llegada a casa o simplificar algunas tareas repetitivas.

Un punto que me parece importante resaltar de la mayor parte de estos ejemplos, es que lograr el cometido específico de cada uno de ellos no supone el dominio o el conocimiento total del sistema. Sino que, a la manera de la combinatoria lulliana, basta con conocer ciertos elementos básicos y algunas reglas de operación para estar en condiciones de lograr el objetivo específico en cada caso. Lo cual facilita las cosas y reduce el tiempo de consulta o ejecución, algo de lo que en su momento se jactaban las mismas artes de la memoria, incluyendo la bruniana, y que podríamos anotar como otro tipo de supervivencia dispersa de los métodos del *ars*.

Todos los casos anteriores bien pueden ser considerados elementos *mundanos*, *seculares* o *perecederos* como los llamaría Camillo. Sin embargo, también tenemos otros esfuerzos más *elevados*, como la mencionada defensa de Gianni Golfera del *ars* bruniano como método mnemotécnico vigente aún en la actualidad. Incluso podríamos mencionar, de manera superficial por supuesto, algunos otros centrados ya no solamente en el orden, sino en el alma y en cuestiones en donde el elemento *divino* o *espiritual* juegue un papel central. Piénsese en las corrientes iniciáticas o esotéricas que están presentes ya en el siglo XVI, como la masonería o los rosacruces; o bien el espiritismo o (neo)hermetismo que estuvo tan en boga a finales del siglo XIX. A lo que podríamos quizá agregar el caso de la psicología profunda jungiana. Los cuales, por

supuesto, merecerían un análisis mucho más detallado que esta pequeña mención, pero que también quedan fuera de los alcances de esta tesis. Baste esta pequeña señalización para finalizar con una pequeña reflexión final en torno a la transmisión y a los *parecidos de familia* entre todos estos ejemplos y el arte de la memoria bruniano.

3.4 Algunas reflexiones finales en torno a la transmisión y recepción del *ars memoriae* bruniano

La búsqueda de supervivencias posteriores del arte de la memoria bruniano nos lleva de manera ineludible a tocar —aunque se de manera breve y para cerrar este texto— el tema de su transmisión y recepción. Sin embargo, es preciso advertir al menos dos modos en los que, en este contexto particular, podemos hablar de *recepción*. En primer lugar, tenemos la manera en que Bruno *recibe* todos aquellos elementos que conforman su *ars memoriae*: platonismo, hermetismo, cábala, combinatoria luliana, entre otros. En segundo, el modo en que estos tratamientos mnemotécnicos fueron recibidos por la posteridad.

No está de más señalar que el primer nivel de recepción es tan complejo que por sí mismo constituiría un objeto de estudio independiente y ha sido tocado en esta tesis atendiendo siempre al objetivo de esta. No hay que perder de vista que los desarrollos platónicos, desde los propios textos de Platón hasta el Renacimiento, no han pasado por un camino neutro, sino por una *mediación* de la cual depende su posterior recepción: las lecturas y reelaboraciones de Plotino y los neoplatónicos del siglo III; las de autores que transmiten dichas lecturas hacia la Edad Media, como Calcidio, Macrobio, Marciano Capella o Isidoro de Sevilla; la recepción que en el Renacimiento temprano hay de Platón y el cambio radical que se da en la segunda mitad del siglo XV en que aparecen de nuevo los diálogos platónicos en occidente, traducidos por Ficino del cual sin duda

Bruno es un deudor en esta accidentada cadena; etc. Y lo mismo vale para cada una de dichas influencias presentes en el *ars memoriae* bruniano.

En lo que toca al segundo modo en que podemos hablar de *recepción* en torno al arte de la memoria, tenemos la manera en que estos tratamientos mnemotécnicos fueron recibidos por la posteridad. Recepción que, de nuevo, dista de ser neutra y que, al igual que en el primer nivel, supone una suerte de mediaciones que se han encargado de modificar y moldear la imagen que en la actualidad tenemos de Bruno.⁸⁴ Ser conscientes de esa recepción posterior implica notar no solo que esa mediación no es neutra, sino que debajo de esa *imagen dominante* que ha llegado hasta nosotros hay otra *imagen* que ha sido descuidada.

Es bien cierto que gran parte de los tratados mágico—mnemotécnicos no fueron accesibles sino hasta finales del siglo XIX, y aún ahora muchos de ellos no se hallan traducidos, al menos al español. Lo cual influye directamente en la manera en que se ha construido una *imagen* de Bruno, centrado quizá en los planteamientos propios de los *Diálogos italianos* que, a pesar de ser más accesibles, tampoco representaron un referente para filósofos posteriores –por cuestiones relativas a la condena del Nolano.⁸⁵

Atendiendo a nuestra búsqueda, podría parecer obvio que postular una supervivencia de los mecanismos del *ars* supone una cierta recepción de estos. Tenemos, por ejemplo, la mencionada hipótesis de Culianu en torno a que las *ciencias del imaginario*, como la magia y el arte de la memoria, sobrevivieron en ámbitos insospechados como la publicidad, la mercadotecnia y la manipulación política (2007: 149), aun cuando no desarrolla esa hipótesis provocadora. Desde un punto de vista

⁸⁴ Por mencionar un ejemplo de ello, Patricia Castelli señala que el nacionalismo italiano, a finales del siglo XIX, y en particular el fascismo en el siglo XX “se ocupó de proporcionar una imagen del Renacimiento, junto con la de la historia de Roma, fuerte y unitaria, construida por personalidades inmortales...” (2011: 20). Entre los personajes enarbolados por este movimiento, añade Castelli, se encuentran Rafael, Savonarola, Leonardo y, por supuesto, Bruno.

⁸⁵ Cf. Zuraya Monroy, “La muerte de Bruno, la condena de Galileo y la prudencia de Descartes” (80-81), y Laura Benítez, “El atomismo como enlace entre Giordano Bruno y René Descartes”. (65)

inicial esto bien podría suponer una línea de transmisión—recepción que conectará la magia y el arte de la memoria con dichos desarrollos contemporáneos. Sin embargo, parece difícil establecer tal línea de continuidad entre ambos polos.

De hecho, a diferencia de la recepción que tiene Bruno del platonismo –con todo lo mediada que esta haya sido–, aquí más bien no parece haber dicha línea. Lo cual puede llevarnos a plantear la siguiente cuestión ¿en toda *aparición* o desarrollo de un elemento del pasado –en determinado momento presente–, podemos hablar de una *recepción*? Es decir, ¿todo momento de *aparición* o desarrollo de B', en un tiempo posterior a B, supone que hubo un proceso de *recepción* y una *transmisión*? O más bien ¿podríamos hablar de esa *aparición* sin apelar a una línea continua que conecte de manera directa ambos polos?

Pensemos en un par de casos para ejemplificar este planteamiento. Paolo Rossi en 'La ciencia y el olvido', (en *El pasado*: 155 y ss.) señala que muchos de los tratamientos de la psicología contemporánea y de la neurociencia centrada en la memoria, retoman –sin ser conscientes de ello– determinados temas, elementos y asociaciones que ya se trataban desde la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento en relación con aquella. A partir de ello, podemos preguntarnos: ¿supone la recepción una *conciencia* de que se está recibiendo algo? Más aun, ¿se puede hablar aquí propiamente de una recepción o de un redescubrimiento? Hablar de *redescubrimiento* parece suponer que hay una conciencia de que se está redescubriendo algo. En los casos mencionados por Rossi, parece más bien que algo se redescubre, pero –debido a la ignorancia de la historia de la propia disciplina– se da por nuevo.

Encontramos otro ejemplo ilustrativo en el caso de algunos desarrollos de la filosofía analítica que Mauricio Beuchot se ha encargado de señalar como existentes ya sobre todo en la lógica de la Edad Media (2008: 54, 61, 82). El caso de la filosofía analítica, donde en general la historia de la filosofía no parece hasta el momento jugar

un papel central, puede ser un buen ejemplo en donde *aparece* un elemento *B'* que antes había sido *B*. Beuchot menciona, por ejemplo, el caso de los postulados de Pedro Hispano que curiosamente son idénticos a lo que nosotros conocemos como la *Ley de Morgan* (82). Por supuesto no podemos sino preguntarnos si ¿solo por el hecho de esta *aparición* y tratamiento contemporáneos, estaríamos en condiciones de hablar de una *recepción*?

¿*Recibieron* los psicólogos contemporáneos los planteamientos del arte de la memoria?, ¿han *recibido* los filósofos analíticos los elementos de la lógica medieval? La respuesta parece ser negativa, aun cuando se trate de temas muy semejantes. ¿De qué se puede hablar entonces?, ¿de un *resurgimiento* no atravesado por la transmisión—recepción?, ¿de un *brote* de elementos que están ahí, permanentemente presentes y latentes? Trayendo estas cuestiones al tema que nos concierne, podemos preguntarnos ¿Será este el caso de la conformación y significación de las imágenes, del uso del orden y de las facetas mencionadas por Clucas, tal como aquí nos interesa? Cabría preguntarnos también si cuando hablamos de una supervivencia de elementos mnemotécnicos propios del *ars memoriae* bruniano –independientemente del contexto, y supuestos de fondo que lo fundamentaban–, ¿estamos hablando de una *transmisión*—recepción, de una *reaparición* o de qué?

Más que ofrecer una respuesta tajante, sirva todo lo anterior al menos para dejar constancia de esta consciencia, y así no creer de manera ingenua que todo aquel desarrollo actual que tenga cierto parecido con el arte de la memoria bruniano, o renacentista en general, deriva de ello o le debe algo. Pecaríamos de entusiastas al afirmar que esto es así. Y si bien es posible entrever elementos fundamentales del *ars* en ello, revisar casos particulares bien podría llevar a una investigación independiente tan extensa como esta. Misma que esta más allá de los alcances de este texto y que, quizá, podamos explorar en algún otro momento.

CONCLUSIONES

Es cierto que el arte de la memoria, sobre todo aquel que busca fines más elevados, se ha basado en la estructura del cosmos como *superestructura* gracias a la cual sería posible reflejar en la mente humana ese mundo celeste que, a la vez, puede referir a uno supraceleste. Encontramos ya ese intento en Metrodoro de Escepsis (150-71 a.C.), quien utilizaba una serie de *loci*, obtenidos a partir de los 12 signos del zodiaco y los 36 decanos en los que estos se dividían (Yates, 2005: 56). Lo encontramos también en el mencionado *Teatro de la memoria* de Camillo y en *La ciudad del sol* de Campanella. Cada uno de los cuales busca, a su manera, reflejar el cosmos, no solo en cuanto estructura física, sino también valiéndose de numerosas imágenes. Incluso en el propio Bruno, las series de imágenes relativas a los siete planetas o los signos del zodiaco, en *De umbris*, o el uso de las constelaciones como modelos de reforma de la mente en la *Expulsión*, parecen retomar esta estructura que, como hemos insistido, presenta ciertos inconvenientes al aceptar el heliocentrismo copernicano y postular además un universo infinito.

Sin embargo, como igualmente hemos insistido, no es la estructura *real* del universo lo único que determinaría el funcionamiento, uso y supervivencia del arte de la memoria bruniano. Hay dos elementos en el interior de este que resultan fundamentales y que asegurarían su funcionamiento, independientemente de si la tierra fuera o no el centro del universo, si este fuera infinito, si nos encontráramos en el sol o la luna; o si, como el protagonista de algún cuento de Lovecraft, repentinamente nos diéramos cuenta de que las estrellas en el cielo no corresponden ya a las que estábamos habituados a contemplar. Estos elementos no son sino la *semejanza* y el *orden*.

El primero estaría aplicado a ese primer momento, al que nos referimos desde la *Introducción*, que tiene que ver con el proceso de construcción de una imagen mnemotécnica en el nivel imaginativo, e incluso visual. Sin embargo, éste es solo un primer proceso, que genera la *materia prima* sobre la que trabajará el arte de la memoria. Y que corresponde de alguna manera con un primer nivel sintáctico que permite *ordenar* en el nivel básico aquello que posteriormente adquirirá un significado aún más profundo. En este punto nos encontramos con la conjunción de determinados atributos o adjetivos con determinados sujetos, siguiendo reglas específicas. Lo que nos permitiría *ver* la lluvia por —o *en*— la tierra húmeda, al astrónomo por el astrolabio, al campesino por el arado; a Marte por la espada, a Saturno por la hoz, al pueblo por la conjunción de cuatro o cinco hombres, a la justicia por la balanza, etc. (*De imaginum*, I: 357-360)

Sin embargo, estas primeras imágenes, por muy bien construidas que se encuentren, nos dirán bien poco de manera aislada. Hace faltar un nivel de *ordenación* más complejo que determine la manera en que estos elementos primeros se relacionan y generan nuevos sentidos. Hablamos aquí de una sintaxis más compleja y también de una semántica, expresada por la manera de ordenar y recorrer dichos elementos y que, por supuesto, dependen de esa superestructura a la que me he referido anteriormente. Como hemos visto, esta se encuentra representada en *De umbris* por las ruedas combinatorias lulianas, mismas que aparecen también mencionadas en *Sigilli*, pero que son dejadas de lado en *De imaginum* en favor de los llamados *atrios de la memoria*.

Dilucidar el porqué del cambio en el instrumento utilizado para generar este orden es algo que está más allá de los alcances de esta investigación. Quizá podríamos aventurar la hipótesis de que las ruedas lulianas sirven a Bruno para generar una cantidad suficiente de imágenes, de materia prima, mientras que los atrios servirían más bien para establecer el orden y el recorrido que tales imágenes deben tener. Lo que

sí quisiera resaltar es que, aun cuando se cambie de *método*, de *instrumento* o superestructura, permanece inalterado el propósito último de *ordenar* las imágenes. Mismo que estaría presente independientemente del método utilizado; como lo está en los *lugares* de Romberch (*aula, biblioteca, capella*), en las propuestas de Valadés, o del propio Camillo. Y aún hay más. Pues, aun cuando la serie planetaria deje de tener vigencia *real*, por un cambio del geocentrismo al heliocentrismo, esta sigue funcionando perfectamente como modelo o serie *estable y conocida* para fines mnemotécnicos.

Aun cuando, apelando a la nueva imagen del mundo, quisiéramos suprimir todo rasgo de la vieja cosmología, tendríamos, por un lado, que seguiríamos construyendo imágenes a la manera en que lo habíamos hecho anteriormente, mediante principios de asociación y semejanza. Por otro, aún sería necesario encontrar modelos que permitieran ordenar esas imágenes ya fuera para fines mnemotécnicos mundanos, o bien como en el caso de Bruno, para operar una *reforma de la mente* más profunda. Que como su nombre lo indica busca encontrar una nueva *forma*, que supone además un nuevo *orden*. El cual, como hemos insistido, también busca apelar a una correspondencia con grados superiores, sentarse a la *sombra* de ese saber divino, o en términos propios del *De la causa*, conseguir una comprensión unitaria del universo. Y que al final de cuentas tiene que ver con un *orden interno* que refleje de alguna manera aquella divinidad deseada.

Aunque también hemos insistido sobre el hecho de que tal reflejo será parcial, o incompleto, pues no podemos más que ver *sombras* y no alcanzar la divinidad misma. En ese sentido Bruno no es un místico que busque la unión con Dios, pero tampoco es un escéptico. Aun cuando considera tal imposibilidad, estima del todo digno el intentar obtenerla, pues en modo alguno pone en duda ese referente divino, tal como podemos leer en la *Cena*:

[...] aunque no sea posible llegar al extremo de ganar el palio, corred sin embargo y haced todo lo que podáis en asunto de tanta importancia, resistiendo hasta el último aliento de vuestro espíritu. [...] No sólo merece honores el único individuo que ha ganado la carrera, sino también todos aquellos que han corrido tan excelentemente como para ser juzgados igualmente dignos y capaces de haberla ganado, aunque no hayan sido vencedores. Merecen vituperio los que desesperados se paran a la mitad de la carrera y no tratan (aunque sea en última posición) de alcanzar la meta con el esfuerzo y vigor que les es posible. (*Cena*, II: 38)

Lo cual nos conecta con otro punto fundamental. El propósito último del arte de la memoria bruniano, esta obtención de una comprensión unitaria, supone un proceso de esfuerzo, de aprendizaje y de perfeccionamiento, propio de todo *ars*. El sentarse a descansar a la sombra de la divinidad no es un proceso pasivo, como quizá puede intuirse a partir del pasaje del *Cantar de los cantares*, ni mucho menos inmediato; más bien, supondría un arduo trabajo previo como el que Tyler Durden hace en *El club de la pelea*.⁸⁶ Proceso que, una vez cumplido, nos llevaría a esa doble experimentación de la faz de Diana, sobre la que hemos hablado desde la *Introducción*. Nos hemos preguntado también sobre la posible supervivencia ulterior del *ars*. La respuesta a este cuestionamiento ha tenido que *ramificarse* para poder ser satisfactoria. Y aquí me gustaría apelar, de manera esquemática, a una faceta *externa o formal* y a otra *interna*, que tiene que ver justamente con la contemplación de la faz de Diana; aunque, por supuesto, no son excluyentes entre sí.

⁸⁶ “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. [...] 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. [...] 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. (Palahniuk, 2013: 41—42).

Por un lado, sobre la supervivencia de tipo *formal*, hemos señalado que esta se da, por un lado, en el nivel interno del pensamiento de Bruno, y sobre ello básicamente han tratado nuestros dos primeros capítulos. Esta supervivencia se da de manera íntegra, y así es entendida por Bruno. Incluso con los consabidos cambios cosmológicos, Bruno sigue apostando por los principios, el funcionamiento y los objetivos del *ars*; de modo que también en su *forma* esta seguiría básicamente inalterada. Pues como señala Culianu la idea de la *continuidad* entre el *ser humano* y el *mundo*, no podría ser turbada por un cambio en las teorías relativas a la constitución del mundo (2007: 52).

Encontramos esa misma faceta *formal* de supervivencia, una vez dejado atrás el Renacimiento y experimentado incluso un cambio aún mayor respecto de la imagen del mundo en la que el *ars* había germinado. Con el paso de los siglos no solo tendremos la aceptación de un universo heliocéntrico, sino —y en concordancia con lo sostenido por Bruno— uno que tiende a la infinitud. Pero también —y en esto sí hay una ruptura radical, al menos en el nivel filosófico posterior— un mundo que aparece como inanimado, que tiende a ratos al mecanicismo, y del que ya no se supone que es reflejo de la divinidad, que incluso queda extirpada de la materia. Ante estos cambios radicales, hemos señalado que la supervivencia posterior del *ars* no podía darse de manera íntegra, sino de manera dispersa en múltiples disciplinas, sobre todo a partir de la *semejanza* y el *orden*; lo cual exploramos brevemente en el tercer capítulo.

Algo importante a destacar es que, aun tomando en cuenta el paso de un universo geocéntrico a uno heliocéntrico, y con ello la inevitable pérdida del orden establecido, eso no implica que se pierda *todo orden*. Pues se estaría pasando de uno a otro, el universo no estaría ya dispuesto en torno a la Tierra, sino al Sol; y así pudo haber pasado a ordenarse en torno a *otra cosa*. De modo que, a final de cuentas, ese cosmos siempre estaría sometido a un orden, a la manera en que nosotros, como explica Bruno en *De vinculis* (II, 11: 90), siempre estamos sometidos a un vínculo. Aunque aquí bien

vale la pena hacer una precisión, pues no es que el cosmos se *reordene realmente*; más bien, ese reordenamiento se da en el nivel de la *imagen* que tenemos de él, en un nivel de la *imagen del mundo*.

Este último punto nos lleva a tocar el tema de la apariencia, pues parece que, dada nuestra condición umbrátil, en la que no podemos vislumbrar sino sombras, todo aquello que se presenta en este nivel no es sino —literalmente— una *apariciencia*, aquello que se nos presenta. Y este es un punto que nos lleva a hablar de la supervivencia del *ars* en todos los niveles que hemos tocado en esta investigación. Es bien cierto que en un platónico como lo es Bruno, no estaría en duda que ese nivel umbrátil es realmente un reflejo de un nivel superior objetivo y real. Pero, ante este cambio radical del que hemos hablado y que ocurre posteriormente al desarrollo bruniano, parece que nos encontramos ante la pérdida de esa garantía y referente superior, que nos deja encerrados en nuestra naturaleza umbrátil.

A falta de un referente objetivo, tal como quizá suceda hoy en día, cualquier orden adoptado en este nivel —aun con pretensiones de objetividad— sería aparente. De hecho, da igual si la Tierra es realmente o no el centro del universo. Lo que se *ve* —lo que parece— desde aquí es eso; así se *veía* antes y después de Copérnico, así lo *veían* los antiguos griegos y así lo *vemos* incluso nosotros. La diferencia entre la experiencia o interpretación que tuviera un personaje de cada uno de estos momentos tendría que ver más bien con el nivel *umbrátil*.⁸⁷

En todo caso, la apariencia es a lo único a lo que tendríamos acceso en este horizonte de sombras. De modo que, llevando esta idea al extremo, el *orden cósmico* que sirve de referente a los desarrollos elevados del *ars* no sería sino aparente y umbrátil. Es un orden que se da en ese nivel, no en el nivel *real*; de ahí que un cambio como el que

⁸⁷ En términos de Filosofía de la ciencia, diríamos que eso tiene que ver con la *carga teórica* del observador, tal como ya hemos visto que es explicado por Hanson (2010:223) al contrastar aquello que ve tanto Tycho Brahe como Johannes Kepler, al contemplar un amanecer.

se da del geocentrismo al heliocentrismo no afecte del todo funcionamiento del *ars*. Lo mismo sucedería si estuviéramos en Saturno o en la Luna, la experiencia cambiaría en el nivel interno, la apariencia sería diferente, y aun así podría establecerse un *orden del cosmos* y un posible intento de replicarlo en el nivel interno. A final de cuentas, y como el propio Bruno lo anuncia en *La cena*, no habría que buscar la divinidad —ese referente divino— “lejos de nosotros, puesto que la tenemos al lado, *incluso dentro*, más de lo que nosotros estamos dentro de nosotros mismos [...]” (II: 22. Las cursivas son mías)

Lo anterior nos lleva a la segunda faceta que me gustaría resaltar: la *interna*. Ya en la Introducción rescatamos el poema que Bruno presenta al inicio del *De umbris idearum*: “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.” (24) Hemos señalado que, en este contexto, la faz de Diana triste representa el primer intento de comprensión de la naturaleza, donde esta aparece como confusa, desordenada y caótica. Mientras que la faz alegre representaría un estado de orden y reposo, y con ello la visión unitaria de la naturaleza, a la que se llega mediante la práctica del *ars*, y que compagina con la actitud de Tyler y de la novia del *Cantar de los cantares*.

Hablamos de este como un proceso de transformación interna, para lo cual referimos al pasaje bíblico del *Éxodo* (33, 20) escrito en cirílico serbio. En donde pudimos apreciar los dos momentos de la contemplación de la faz de Diana. Un primer momento en que no entenderíamos nada del texto, que corresponde a la faz triste; otro en el que, luego de un periodo de estudio, esfuerzo y práctica, llegaríamos a una comprensión de lo que en él se dice; mismo que corresponde a la faz alegre.

Algo importante a destacar es que, a diferencia de Jano, la faz de Diana no se muestra doble, bifronte, sino que resulta ser una sola. La misma faz que al entrar nos parecía triste ahora se nos muestra, ella misma, alegre. No es que nos encontremos ante dos *objetos* distintos al entrar y al salir del templo. En el caso de nuestros ejemplos

mundanos mencionados en la *Introducción* (el instrumento musical, el cálculo, el libro de Hegel), no es que ellos, en sí mismos, hayan cambiado; siguen *siendo* los mismos. Lo que ha cambiado es algo dentro de nosotros que nos permite *comprenderlos* o *manejarlos* mejor. El pasaje bíblico, sigue siendo el mismo, no ha cambiado nada en su estructura; pero luego de ese proceso de aprendizaje, ya no sería incomprensible.

Hemos pasado de *ver* todo de manera caótica y desordenada a verlo de manera coherente y estructurada. Y esa estructura que nos permite comprender el texto, o cualquier cosa a la que dediquemos suficiente tiempo y esfuerzo, no es sino interna y propia de la mente. No hemos cambiado nada externo, sino algo interno; a la manera en que Bruno señala en *De imaginum*: “nosotros no instituimos de ningún modo un método sobre las cosas, sino sobre las designaciones de las cosas.” (I, I, I: 343). Que no son sino *imágenes, sombras*, propias de la *psyché* humana. Vemos ahora que tiene sentido la mención de la contemplación de la faz de Diana al inicio del *De umbris*. El peso aquí está puesto en quien entra y sale en el templo. Quíos, la faz de Diana y el *movimiento* que hace quien entra y sale de él simboliza el proceso propio del arte de la memoria.

Es cierto que este ejemplo mundano suprime algo de esa *referencia* divina, a cuya sombra se sienta a reposar la novia del *Cantar*. Y quizá, ahora, la hayamos perdido; como se pierde en épocas posteriores al Renacimiento ese trasfondo metafísico—cosmológico que sirve de referente. Pero, al mismo tiempo, nos ayuda a constatar que en un caso secular y mundano ciertos procesos propios del *ars bruniano* siguen siendo vigentes, pueden aplicarse y funcionar con independencia de la estructura *real* del universo. Del mismo modo que la magia bruniana, el *ars* no busca modificar la *naturaleza externa* sino la *interna*. Cambia y se ordena, sin duda, la *estructura mental* que podamos tener ante determinada *realidad externa*, y ello nos proporciona una *llave*, una *clavis*, para esa nueva comprensión. Cambiamos internamente, es cierto, pero con

ello cambia también nuestra percepción de lo que hay *afuera*. Así, la faz de Diana, que triste aparecía al entrar al templo, se nos muestra ahora alegre y sonriente.

Para cerrar esta tesis, me gustaría señalar que, si bien hemos tratado de entender el funcionamiento del *ars* bruniano —en un proceso que podría equipararse con el de la doble contemplación de la faz de Diana—, también es cierto que este acercamiento dista de ser exhaustivo o de haber agotado el tema. Nada más lejos de la realidad. Por mencionar algunos elementos *pendientes*, por un lado, hemos hablado del *ars* como la búsqueda de una conjunción de la *mente* con ciertos *grados superiores*. Y si bien es cierto que este es uno de los supuestos fundamentales del *ars*, también lo es que no hay en Bruno —a la manera en que tampoco lo hay en Camillo— un camino o una guía clara y explícita que nos lleve paso a paso en ese proceso. De él se enuncian ciertas reglas, cierta estructura, pero finalmente se motiva al usuario a hacer su propio recorrido. Lo cual evidentemente, y desde nuestra perspectiva contemporánea, nos deja en la incertidumbre con respecto al referente que debe seguirse.

Por otro lado, queda igualmente pendiente una exploración más detallada de las posibles supervivencias del *ars* en épocas posteriores al Renacimiento, de las cuales me he encargado únicamente de señalar algunas que he considerado representativas, pero que sin duda son limitadas y hasta cuestionables. El por qué ellas podrían o no considerarse como posibles supervivencias legítimas del *ars* es algo que bien puede ocupar un trabajo independiente por cada caso particular; pues como he señalado esa supervivencia posterior se da en disciplinas diversas y en ocasiones con muy poca o nula conexión entre sí.

Finalmente, vale la pena insistir en que hay al menos dos formas de acercarse al arte de la memoria. La primera, que es la que hemos seguido en esta investigación, tiene que ver con un acercamiento *teórico* que explore los supuestos, las reglas y el funcionamiento interno del *ars*. Lo que representa un intento por obtener un panorama

que resulte lo más esclarecedor posible en torno a un tema como este. Otra cosa será el poner en práctica todo ello, construir imágenes propias, ordenarlas, recorrerlas, y ascender progresivamente en esa escala que Bruno propone en *De umbris* (63-64), y que a su vez implicaría, quizá, atravesar los tres niveles a los que Clucas se ha referido: el lógico, el moral y el mágico (2004: 7-8). Lo cual, de nuevo, supera los límites de esta tesis y habrá que buscar por otros senderos.

ANEXO IMÁGENES



Imagen 1: *Las postrimerías del hombre*, Manuel Chili 'Caspicara' (1775). (*La tempestad*, 2018: 14)



Imagen 2: Proceso sensorial—cognitivo en la *Rhetorica Christiana*. (Taylor, 1987: 20)

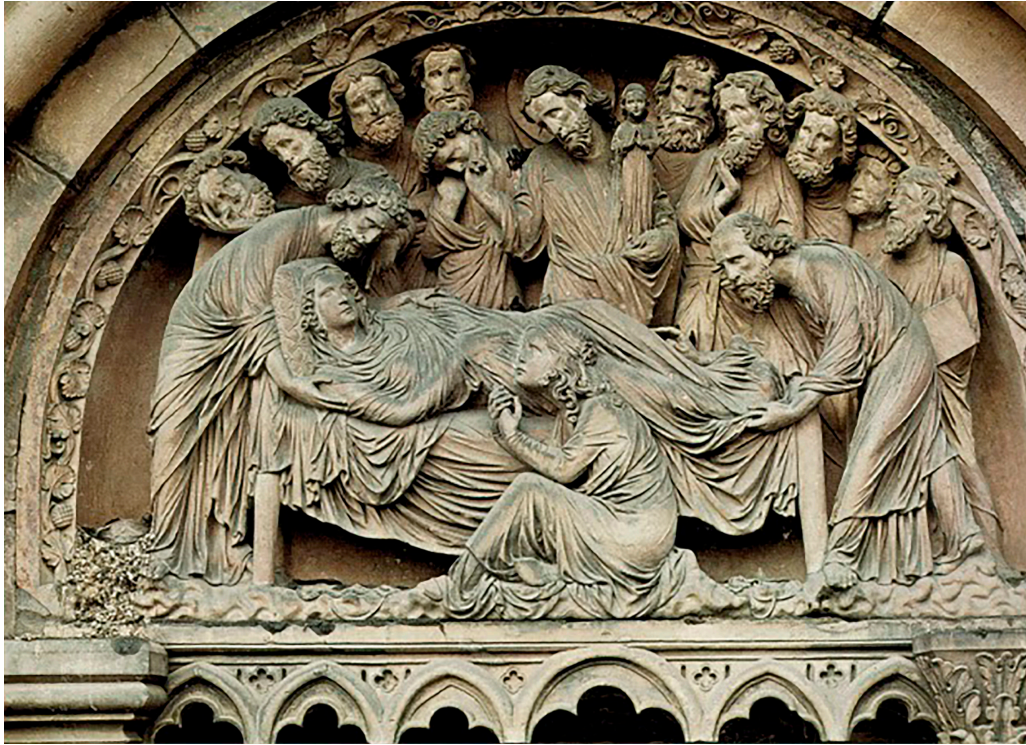


Imagen 5: *Tránsito de la virgen*, Catedral de Estarsburgo. (Gombrich, 2016: 189)



Imagen 6: *Madonna con santos*, Giovanni Bellini (1505). (Gombrich, 2016: 320)

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Alfabeto mnemotécnico, (<i>Congestiorum</i> -Romberch)	35
Ordenación de tres series de imágenes, (<i>Congestiorum</i> -Romberch)	37
Escala pentádica, <i>De monade</i>	50
Escala de la Naturaleza/Escala constitutiva del ser humano	59
Ideas-vestigios-sombras	70
Figura 6, <i>De umbris idearum</i>	102
El cuerpo como sede de los casos gramaticales	114
Sistema de cómputo con los dedos, (<i>Summa</i> -Pacioli)	115
Figura 7, <i>De umbris idearum</i>	118
Figura 8, <i>De umbris idearum</i>	121
Atrio de la memoria, <i>De imaginum</i>	132
Atrio de la memoria y combinaciones, <i>De imaginum</i>	135
<i>Memoria agradecida de los beneficios recibidos</i> , (<i>Iconología</i> -Ripa)	139
<i>Las postrimerías del hombre</i> , (Manuel Chili 'Caspicara')	212
Proceso sensorial-cognitivo, (<i>Rhetorica Christiana</i> -Valadés)	212
<i>Las esferas de los planetas y los sólidos platónicos</i> , (<i>Mysterium cosmographicum</i> -Kepler)	213
<i>La anunciación</i> , (Biblioteca Comarcal de Wüttemberg, Stuttgart)	213
<i>Tránsito de la virgen</i> , (Catedral de Estarsburgo)	214
<i>Madonna con santos</i> , (Giovanni Bellini)	214

BIBLIOGRAFÍA

Principal

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

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

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

_____, *Acerca del cielo; Meteorológicos*, Introducción, traducción y notas de Manuel Candel, Gredos, Madrid, 2008.

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

_____, *Problemas*, Introducción, traducción y notas de Esther Sánchez Millán, Gredos, Madrid, 2008.

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

BRUNO, Giordano, *De la magia, De los vínculos en general*, Traducción Ezequiel Gatto, Pablo Ires, Cactus, Buenos Aires, 2007.

_____, *De magia mathematica; Theses de magia; De monade, numero et figura; De innumerabilis et immenso*, 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*. [<https://www.insr.it/biblioteca-ideale-giordano-bruno/>] Consultado el 19 de abril de 2023.

_____, *De umbris idearum*, Edición de Rita Sturlese, Disponible en la página de *La Biblioteca Ideale di Giordano Bruno*.

[<https://www.insr.it/biblioteca-ideale-giordano-bruno/>] Consultado el 19 de abril de 2023.

_____, *La cábala del caballo Pegaso*, Traducción de Miguel A. Granada, Alianza Editorial, Madrid, 1990.

_____, *La cena de las cenizas; De la causa principio y el uno; Del infinito: el universo y los mundos*, Traducción de Miguel Ángel Granada, Gredos, Madrid, 2014.

_____, *La expulsión de la bestia triunfante*, Traducción de Ernesto Schettino, Conaculta, México, 1991.

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

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

_____, *Los sellos de los sellos*, Traducción de Alicia Silvestre, Libros del innumerable, Zaragoza, 2007.

_____, *Sobre la composición de imágenes*, 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*. [<https://www.insr.it/biblioteca-ideale-giordano-bruno/>] Consultado el 19 de abril de 2023.

BURTON, Robert, *Anatomía de la melancolía*, Prólogo y selección de Alberto Manguel, Alianza, Madrid, 2011.

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.

_____, *De la república*, Traducción de Julio Pimentel Álvarez, UNAM-Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, México, 2010.

DELLA MIRANDOLA, Giovanni Pico, *Discurso sobre la dignidad del hombre*, Presentación de Carlos Llano Cifuentes, UNAM, México, 2009.

FICINO, Marsilio, *Sobre el Amor. Comentario al Banquete de Platón*, Traducción Mariapia Lamberti y José Luis Bernal, UNAM, México, 1994.

HORAPOLO, *Hieroglyphica*, Edición de Jesús María González de Zárate, Madrid, Akal, 2011.

La tabla de esmeralda, Mestas ediciones, Madrid, 2011.

LLULL Ramón, *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.

MACROBIO, *Comentarios al sueño de Escipión*, Edición y traducción de Jordi Raventós, Siruela, Madrid, 2005.

PLATÓN, *Timeo*, en *Diálogos VI*, Introducción, traducciones y notas de Ángeles Durán, Francisco Lisi, Juan Zaragoza y Pilar Gómez, Gredos, Madrid, 2015.

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

QUINTILIANO, *De institutionis oratoriae: Libri XII. Sobre la formación del orador*, Traducción de Alfonso Ortega Carmona, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 2000.

Textos herméticos, Introducción, traducción y notas de Xavier Renau Nebot, Gredos, Madrid, 1999.

RIPA, Cesare, *Iconología*, II Volúmenes, Traducción de Juan Barja y Yargo Barja, Akal, Madrid, 2016.

Complementaria

ACASO, María, (2015), *El lenguaje Visual*, Paidós, Barcelona.

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

BARTHES, Roland, (2006), *La cámara lúcida, Nota sobre la fotografía*, Traducción de Joaquín Sala-Sanahuja, Paidós, Barcelona.

BEUCHOT, (2008), *Introducción a la lógica*, México, UNAM.

- _____, (2011), *Notas de historia de la lógica*, Editorial Torres y asociados, México.
- Biblia de Jerusalén*, (2019), Editorial Desclée De Brouwer, Bilbao.
- BOLZONI, Lina, (2006), "El espectáculo de la memoria", en Camillo, *La idea del teatro*, Siruela, Madrid, pp. 9-36.
- BOLOGNA, Conrado, (2017), *El teatro de la mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg*, Traducción de Helena Aguilà, Siruela, Madrid.
- CARMONA, Juan, (2000), *Iconografía clásica. Guía básica para estudiantes*, Akal, Madrid, 2000.
- CASTELLI, Patricia, (2011), *La estética del Renacimiento*, Traducción de Juan Antonio Méndez, La balsa de Medusa, Madrid.
- CLUCAS, Stephen, (2004), *Mnemosine in London: The Art of Memory and Giordano Bruno's Spaccio de la bestia trionfante and Degli eroici furori*. In: XVII-XVIII Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles. N°58, 2004. pp. 7-23.
- COHEN, Ester, (2018), *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento*, De bolsillo-UNAM, México.
- CORBALÁN, Fernando, (2012), *La proporción aurea. El lenguaje matemático de la belleza*, RBA, Madrid.
- CULIANU, Ioan P., (2007), *Eros y magia en el Renacimiento*, 2da. Edición, Traducción Neus Clavera y Hélène Rufat, Siruela, Madrid.
- DE LEON-Jones, Karen Silvia, (1997), *Giordano Bruno and the Kabbalah. Prophets, magicians and rabbis*, University of Nebraska press, Nebraska.
- ECO, Umberto, (2010), *Historia de la Belleza*, Traducción de María Pons Irazazábal, Debolsillo, Barcelona.
- FARINELLA, Alessandro, (2002), "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.
- FERRARIS, Maurizio, (1996), *La imaginación*, Traducción Francisco Campillo García, La balsa de Medusa, Madrid.

- FERRUCCI, Fabio, (2011), *L'arte della memoria di Giordano Bruno. Il trattato 'De umbris idearum' rivisto dal noto esperto della memoria. A cura del dott. Gianni Golfera*, Anima Edizioni, Milano.
- FLASCH, Kurt, (2003), *Nicolás de Cusa*, Traducción de Constantino Ruiz-Garrido, Herder, Barcelona.
- FONTCUBERTA, Joan, (2016), *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Editorial Gustavo Gil, Barcelona.
- FRAZER, James, (1951), *The Golden Bough, a study in Magic and Religion*, MacMillan, New York.
- FOUCAULT, Michel, (2015), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, traducción de Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI, México.
- GOMBRICH, E. H. (2016), *La historia del arte*, Traducción de Rafael Santos Torroella, Phaidon, Nueva York.
- GRANADA, Miguel Ángel, (2012), *Giordano Bruno. Universo infinito, unión con Dios, perfección del hombre*, Herder, Barcelona.
- GRANADA, Miguel Ángel, (2015), Estudio introductorio, en Bruno, *La cena de las cenizas, De la causa principio y uno, Del infinito: el universo y los mundos*, Gredos, Madrid.
- HANSON, Norwood Russell, (2010), 'Observación' en OLIVE León, y PEREZ Ransanz Ana Rosa (Comp.), *Filosofía y observación*, Siglo XXI-UNAM, México, 2010, pp. 216-252.
- HELLER, Eva, (2004), *Psicología del color, Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y sobre la razón*. Traducción de Joaquín Chamorro Mickle, Editorial Gustavo Gil, Barcelona.
- KRISTELLER, Paul Oskar, (1996), *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, Traducción de María Martínez Peñaloza, FCE, México.
- LIAÑO, (2007), Reforma de la mente y memoria mágica, en BRUNO, Giordano *Sobre la composición de imágenes*, en *Mundo, Magia, Memoria*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- _____, (2007b), 'Bruno el mago: demonios y vínculos', en BRUNO, Giordano *Sobre la composición de imágenes*, en *Mundo, Magia, Memoria*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- LOPEZ, Leticia, (2006), *Los clásicos en el Renacimiento. La labor educativa de Juan Luis Vives*, UNAM, México.

- LUTHRY, Christoph (2010), *Centre, circle, circumference: Giordano Bruno's astronomical woodcuts*, *Journal for the History of Astronomy* 41: 311-327.
- MINGUEZ, Carlos, (2006), *Filosofía y ciencia en el Renacimiento*, Síntesis, Madrid.
- PALAHNIUK, Chuck, (2013), *El club de la pelea*, Traducción de Pedro González del Campo, Debolsillo, México.
- PEREC, Georges, (1985), *Pensar, clasificar*, Traducción de Carlos Gardini, Gedisa, Barcelona.
- PRIANI, Ernesto, (2003), *De espíritus y fantasmas. Ensayos sobre magia y teoría de la sensibilidad en el Renacimiento*, Edere, México.
- RAMÍREZ, Vidal, Gerardo, (2016), *El arte de la memoria en la Rhetorica Christiana de Fray Diego Valadés*, UNAM, México.
- ROSSI, P., (2003), *El pasado, la memoria, el olvido. Ocho ensayos de historia de las ideas*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- _____, (1989), *Clavis universalis, El arte de la memoria y la lógica combinatoria de Lulio a Leibniz*, Traducción de Esther Cohen, FCE, México.
- Sin Autor, (2018), Caspicara en Bellas Artes, *La Tempestad*, 138, 14.
- SACKS, Oliver, 'Ver y no ver' en (2016), *Un antropólogo en marte*, Traducción de Damian Alou, Anagrama, Barcelona, 2016, pp. 145-194.
- SCHETTINO, Ernesto, (2002), "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.
- SORIANO, Sancha, Guillermo (2012), "La presencia de Quintiliano en las letras españolas del Renacimiento: pedagogía y literatura" en *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Coord. por Natalia Fernández Rodríguez, María Fernández Ferreiro, págs. 919-928.
- TAYLOR, René, (1987), *El arte de la memoria en el nuevo mundo*, Swan Avantos & Hakeldama, Madrid.
- VERNE, Julio, (2014), *Veinte mil leguas de viaje submarino*, RBA, Madrid.
- Vernet, Juan, (2000), *Astrología y astronomía en el Renacimiento, la revolución copernicana*, Acantilado, Barcelona.

WADE, David, (2015), *Geometría y arte. Influencias matemáticas durante el Renacimiento*, Traducción de Montserrat Ribas, Ediciones Librero, Madrid.

WARBURG, Aby, (2010), *Atlas Mnemosine*, Traducción de Joaquín Chamorro Mielke, Akal, Madrid.

_____, (2014), *La supervivencia de las imágenes*, Prólogo, traducción y notas de Felisa Santos, Miluno, Buenos Aires.

YATES, Frances A, (2005), *El arte de la memoria*, Traducción Ignacio Gómez de Liaño, Siruela, Madrid.