

El Sello de los Sellos

Colección dirigida por Raúl Herrero.

Ha cuidado este volumen
Juan Fº Nevado.

Giordano Bruno

El Sello de los Sellos

Edición, prólogo y traducción de
Alicia Silvestre



© de la traducción, el prólogo y la edición Alicia Silvestre,
2007.

© de la edición y el diseño, Libros del Innombrable, 2007.

© de la maquetación, J. Fº. Nevado 2007.

Prólogo

Queda rigurosamente prohibida, bajo las sanciones establecidas por la ley, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, sin la autorización de los titulares del copyright.

1ª edición

Noviembre, 2007

ISBN-10: 84-95399-86-5

ISBN-13: 978-84-95399-86-1

Depósito Legal: Z-0000-2007

Imprime: Gráficas OLIMAR. Telf. 976 73 60 78

Impreso en España • Unión Europea

atencionlector@librosdelinnombrable.com



Libros
del Innombrable

Avda. Compromiso de Caspe 113, 6º D
50002 ZARAGOZA (España)
www.librosdelinnombrable.com

GIORDANO BRUNO. EL SELLO DE LOS SELLOS

«Los filósofos son de algún modo pintores y poetas, los poetas son pintores y filósofos, los pintores son filósofos y poetas. Por eso los verdaderos poetas, los verdaderos pintores y los verdaderos filósofos tienen predilección unos por otros y se admiran mutuamente».

SIGILLO SIGILLORVM

Procede, magne liber, quem non magnum
 Reddit conferta densitas voluminum.
 Nusquam contemnens pauperum tuguria
 Divertito ad superbas fores principum.
 Tu non minister cruentorum numinum
 Cunctis sedati fructus gerens animi,
 Nulli abigendus, acceptandus omnibus
 Praeterquam diris geniis misanthropon,
 Incede tutus et in oras Hesperii,
 Oppositique in partes perge Bosphori,
 Extremosque axis mundi inversi cardines.
 Officiosum cunctis, nulli noxium,
 Cum sensus lassus abiget ensiferos,
 Non te repellat mundus sero sapiens.

Traducción o versión

*«To mutilate a single word in the Torah, to set it in the wrong
[order,
might be to imperil the tenuous links between fallen man and
[the Divine presence.»*

George Steiner, *After Babel*

Queremos acercarnos a la figura de Giordano Bruno con el respeto que merece, y somos conscientes de que ninguna obra está jamás totalmente acabada, en especial las traducciones, por eso no pretendemos dar un sentido completo y lógico a lo que a continuación aparece, sino desvelar una de sus interpretaciones, con la humilde intención de que las futuras ediciones de esta obra tomen lo que de útil en ella encuentren y corrijan nuestra aportación en lo que de erróneo o insuficiente pueda haber.

En la traducción de la presente obra se han valorado tanto criterios contextuales que respetasen el estilo del autor como las condiciones del marco socio-histórico de la obra, tratando de facilitar la lectura de un texto que algunos califican de críptico. Por tratarse de una tarea que al hacerla a solas resultaría pobre, es preciso reconocer que el trabajo ha sido realizado y perfeccionado gracias a la ayuda desinteresada de diversos especialistas.

En primer lugar agradecemos la ayuda y colaboración de M. A. Granada por sus valiosas recomendaciones bibliográficas, de Ubaldo Nicola por su disponibilidad en línea. Además, a la Casa del Traductor de Tarazona, por la beca de estancia concedida, al Instituto Italiano de

Cultura de Barcelona y a Dario Tessicini en el Instituto Warburg de Londres por facilitar la consulta de fuentes bibliográficas de inestimable valor.

Hemos manejado la versión latina original y varias traducciones al italiano. Nuestro autor, habiendo podido elegir escribir esta obra en lengua vernácula (italiano) prefirió emplear una de las lenguas sagradas, el latín, que hasta entonces era una lengua de poder, dominio exclusivo de eruditos y cargos eclesiales. Esta elección no es casual, sino causal. Los contenidos que en sus libros en latín explora no podían estar al alcance de todos, pero lo que le guía no es una intención antidemócrata de la cultura, sino antes bien una conservación de lo sacro en sus términos originales, evitando en la medida de lo posible lo que el proceso de traducción pervierte: «¡Pues, en un grado cualquiera, todas las grandes escrituras, y, en el más alto punto, la Escritura Santa, contienen entre las líneas su traducción virtual. La versión interlineal del texto sagrado es el modelo o el ideal de toda traducción!».⁽¹⁾ La tarea del poeta es traducir, vertiendo el lenguaje del alma, dando luz embriones que son palabras nunca antes nacidas. Al intérprete, hermeneuta y mayeuta, el núcleo del significado le es dado en manera se diría casi gratuita. La ardua labor es discernir y construir alrededor de la luz un follaje de sonidos y vocablos que proteja, realce y conduzca a esa Verdad central sin tocarla, directamente, lo cual supondría tal vez mancillarla. Dificil como transportar un huevo sin romperlo...

(1) Maurice Gandillac, citado en pág.72 por Jacques Derridá en *Torres de Babel*, UFMG, Brasil, 2006.

El Sello de los Sellos: una Clave hacia la hermenéutica divina

Al final de su *Explicación de los Treinta Sellos*, que apostilla su obra titulada *Treinta Sellos (Triginta Sigilli)*, Giordano Bruno refiere la intencionalidad que le guiaba al escribir el *Sello de los Sellos*:

¡En cuántos y con cuales modos, y con que revelaciones las informaciones se aclaran para ser figuradas a través de formas sensibles, y ser marcadas y conservadas, lo hemos expresado no sólo aquí, sino también en otros lugares, es más, está descrito bastante ampliamente en uno de los volúmenes de la Clavis Magna que se titula Sello de los Sellos, donde enseñamos a recabar informaciones para todas las operaciones de la psique no sólo a partir de datos sensibles sino también de los otros, de los principios naturales, de los artificiales y quizá en alguna manera de los divinos!.(2)

Lo que para innumerables generaciones deseosas de introducirse en los Misterios Divinos suponía una clave incognoscible (*Absconditorum Clavis*, de Guillaume Postel)⁽³⁾ viene en esta obra de Giordano Bruno a alcanzar una de sus mejores expresiones. Hallamos en el Corán (6, 59): «¡Dios tiene las llaves de las cosas ocultas!». Sólo en comunión con Él, en un raptó místico es posible atisbar su significado. Giordano Bruno se acer-

(2) Giordano Bruno, *Il Secondo libro Della Clavis Magna*, a cura di Claudio d'Antonio, Di Renzo Editori, Roma, 2003, pág. 106.

(3) En *La Gran Tríada* de René Guénon, Paidós Orientalia, Barcelona, 2004, pág. 179.

ca al Centro (la cuadratura del círculo) con claridad de iluminado. Galileo Galilei afirmó: «*La filosofía está escrita en este grandísimo libro que continuamente está abierto ante nuestros ojos (universo), pero no se puede entender si antes no se aprende a entender la lengua, y a conocer los caracteres en los cuales está escrito. Está escrito en lengua matemática, y los caracteres son triángulos, círculos y otras figuras geométricas, sin cuyos medios es humanamente imposible entender palabra; sin éstas, hay un girar vanamente por un oscuro laberinto.*»⁽⁴⁾ El universo es el Verbo divino versado, uno y múltiple, en la creación (*poiesis*). Del Universo al Uno es el recorrido por el que Bruno nos acompaña en nuestra búsqueda espiritual. Pero no sólo habremos de poner en juego nuestros dones intelectuales. La meta perseguida no se alcanza sólo por el entendimiento mental, sino también por la comprensión y la visión mayestática, que provienen de la fe. Debemos aprender tanto como recordar. Según el nolano, recordar quiere decir reproducir en nuestra mente toda aquella serie de relaciones, de correspondencias intensas que constituyen la realidad del mundo. Recordar es por tanto saber entrar en la esencia de las cosas y así poderlas también cambiar. (Re-cordis: re-pasar por el corazón).

El *Sello de los Sellos* aparece ya desde su enigmática estructura como un inteligente libro de estudio y meditación. Veamos cómo se manifiesta esa intrincada relación entre número y geometría en su didáctica. Su primera parte comienza con **cuatro** advertencias (para ale-

(4) Citado por Rosaria Mulieri, *Tra ermetismo e cabala*, Fratelli Conte editori, Napoli, 1999, pág. 13.

jar a los no aptos). Encontramos que la que debería ser la quinta se subtitula ya primer grado de progresión. Esta aparente superposición de categorías y/o títulos responde a un salto de dimensión, que ha de entenderse no como una adición lineal en continuidad, a las que estamos acostumbrados en un libro al uso; este libro es en sí una clave de conocimiento, por lo que debe ser tomado como una ascensión hacia la comprensión en tres dimensiones: imagínese una espiral ascendente; el punto en que la espiral alcanza su curva máxima se marca con cuatro puntos, el quinto se traza en el estadio superior. Los grados de progresión son también **cuatro**, el que debería ser el quinto se titula «contradicción múltiple» (salto por multiplicación: exponencial cualitativo frente al lineal cuantitativo) y se subtitula primer tipo de contracción. Hay **quince** tipos de contracción.

La segunda parte del Sello habla de los **cuatro** rectores (amor, arte, matemática y magia). A continuación explica los **cuatro** objetos (luz, color, figura y forma). Y tras eso, habla del progreso de la primera forma en las **tres** direcciones (mundo físico, mundo racional y mundo metafísico). Las formas se despliegan a su vez en **doce** direcciones, a saber: tipos, figuras, reflejos, similitudes, imágenes, espectros, ejemplares, indicios, signos, notas, caracteres y sellos. Tras varias incursiones multiplicativas que no nos detendremos a enumerar, dado que aparecen en el texto suficiente explícitamente, habla de los **doce** perseguidores del arte: los **cuatro** indicios (el sensible, el imaginable, el razonable y el

inteligible), los **cuatro** testigos (abstracción, contracción, número y medida), los **cuatro** directores (similitud, proporción, orden y simetría) y por fin meramente apunta sin explicar cuáles son los **cuatro** efectos del arte de las artes y del sello de los sellos (invención, disposición, juicio, memoria).

Así, tanto en su primera como en su segunda parte, hay una escala de $4 > 4 > 15$ ($4 > 4 > 3 + 12$), que al final del libro viene a sintetizarse de nuevo del modo reduccionista que sigue: $12 > 4 + 4 + 4 > 4 / 1 > 4 = 1$. En definitiva, persigue la búsqueda del Uno y su Clavis Magna (que es otro de los títulos del *Sello de los Sellos*) no es sino un manual de aproximación a la Divinidad a través de reglas combinatorias, numéricas verbales y racionales. Y es un camino para virtuosos.

Los pecados capitales se combaten con las siete espadas de las virtudes: las tres virtudes teologales más las cuatro virtudes cardinales. Estas siete espadas confluyen en una sola que es el Amor. La ira se combate con la comprensión, la vanidad con respeto, la avaricia con paciencia, la codicia con confianza, la envidia con perdón, la gula con generosidad y la lujuria con atención. Los siete pecados capitales no son sino enfermedades del alma (carencias, desequilibrios). Bruno las llama constricciones del ánimo (*animus* en latín vale por ánimo, mente y alma), esto es, aquel estado anímico en el cual el individuo no desarrolla a plena potencia sus capacidades, por falta o insuficiencia de algún elemento. El hombre actual, desarraigado, habiendo perdido su contacto con la naturaleza, se halla perdido,

enfermo. Es mediante el reequilibrio y la reconciliación con ella como sana y se encuentra. El éxito de la disposición jesuítica de la memoria en el espacio (*loci*) con fines mnemotécnicos radica en esta visión de lo armónico en la naturaleza.

Rumí decía: «*Si caminas se abrirá ante ti la Vía*». En efecto, hay un salto de fe necesario y liviano, que nos introduce en nuestro recorrido iniciático. «*Todos los caminos llevan a Roma*», «*Los senderos del Señor son inextricables*». Si está leyendo estas líneas es porque el Camino ya le eligió: el Maestro sale al encuentro del discípulo sólo cuando éste está preparado. Habrá frases del texto que calen en su mente como si hubieran sido pronunciadas por su propia boca, otras darán forma a latencias aún inexpressadas; otras, en fin, caerán directas en los pastos del corazón. Y muchas, como semillas voladoras, simplemente pasarán sin huella por el cuerpo, acaso porque aún no ha llegado el momento para tales enseñanzas. Aunque el texto resulte hermético, no desista. Como con tantos otros legados religiosos, nos es costoso identificarnos con el contexto del autor, de la época y de las vicisitudes de un camino ajeno. Pero sólo leyéndolo, que es dar el paso, esta flor preciosa nos permitirá conocer su aroma y su sentido verdadero. Con delicadeza y atención, con respeto, paseemos por sus pétalos. La recompensa sanará nuestras heridas y saciará nuestra sed de conocimiento otorgándonos las respuestas buscadas.

Bruno sufrió el acoso de mentes no preclaras coetáneas que no alcanzaron a ver y comprender. Víctima de la ignorancia, la envidia, la codicia, no dudó en ceder

«*perfumando como el sándalo, el hacha que le hiere*», como dijo Gandhi, demostrando menos miedo a la muerte que aquellos que le condenaban («*Forse avete più timore voi nel pronunciare la mia sentenza, che io nel riceverla*»). Y es que el miedo es una sombra. Donde el Amor, que es Luz, habita, no hay espacio para las sombras del miedo. De esto hablan otros pensadores, como Khrisnamurti «*Donde hay Amor no hay miedo*». Se trata de una de esas contradicciones intrínsecas y paradójicas de la mística, conciliadora de opuestos. A medida que nos acercamos a la fuente de Luz, nuestra comprensión se hace más fácil y más profunda. Entorpecidos por los sentidos, la razón, la memoria o el dolor, leemos entre líneas, sin la certeza cordial que es como un faro en la noche.

El *Sello de los Sellos* nos muestra claves para vencer a los enemigos de la paz del espíritu (contracciones del alma). Nos previene contra ellos y nos desvela con qué espada (virtud) vencer cada uno de los vicios. Es un manual para Guerreros de la Luz, para todos aquellos que han emprendido la Vía sin retorno del aprendizaje espiritual viático. Bruno, siempre con la vista puesta en la trascendencia y la eternidad, desentraña las complejas redes de los conceptos clásicos y nos dibuja con maestría la llave de las llaves, la síntesis geométrica, concéntrica, que contiene todas las demás, pues todas las espadas manan de una única fuerza, la Luz de ese Uno en el que Todo tiene su Principio y su Fin.

Biografía

Filippo Bruno nace en 1548 en Nola, Nápoles donde estudia hasta 1562 especializándose en humanidades y en dialéctica. A los 17 años, ingresa en la Orden de los dominicos, cuando cambiará su nombre por el de Giordano. Allí se dedica al estudio de la filosofía aristotélica y la teología de Tomás de Aquino (tomismo). Durante su adoctrinamiento aparecen las primeras dudas sobre la Trinidad y la Encarnación, rechaza tener imágenes de santos y sólo acepta un crucifijo. No se hará tardar la reacción eclesial: en 1566, con sólo 18 años se produce el primer proceso en su contra por sospechas de herejía. Otros estaban sufriendo idénticas reacciones por albergar pensamientos alternativos, como es el caso del también napolitano Girolamo Cardano (1501-1576). En 1572 se ordena sacerdote dominico en Salerno y pasa al estudio de Santo Domingo el Mayor. En 1575 recibe el título de Doctor en Teología de la orden.

En 1576, de nuevo acusado de desviaciones de la doctrina religiosa, ha de abandonar la orden. Huye a Roma y se asila en el Convento de Santa María, en Minerva. En Roma se lo acusa de haber tirado al río Tíber a otro hermano de la Orden.

Después de viajar por Italia y Francia llega a Ginebra donde abandona los hábitos. Allí se adhiere al protestantismo de Calvino, pero también realiza algunos actos de inconformidad, a causa de los cuales se le prende prisionero hasta que se retracta de lo dicho. Deja el Calvinismo

acusándolo de ser contrario a la libertad intelectual. Al dejar Ginebra va a París donde tras varios tropiezos a causa de la guerra religiosa es aceptado por Enrique III como profesor de la Universidad de París en 1581. Publica sus dos primeras obras: *Las Ideas Humanas* y *Cantos Círceos*. En 1583 viaja a Inglaterra a dictar cátedra en la Universidad, es nombrado Secretario del embajador francés, Michel de Castelnau, allí concurre asiduamente a las reuniones del poeta Philip Sydney. Enseña en Oxford la nueva cosmología copernicana atacando las ideas tradicionales. Después de varias discusiones abandona Oxford.

Sus escritos más importantes son *De umbris idearum*, de 1582; *La cena de las cenizas*, *Del universo infinito y los mundos* y *Sobre la causa, el principio y el uno*, estas tres obras fueron escritas en 1584. En 1585 escribió *Los furros heroicos* en la que, con un estilo de diálogo platónico, poético-científico, describe el camino hacia Dios a través de la sabiduría.

En 1585 Bruno viaja nuevamente hacia París con el embajador, luego se dirige a Marburgo. Durante esta época se dedica a imprimir las obras escritas en Londres. Ese mismo año, estando en esta ciudad, reta a los seguidores del aristotelismo a un debate público en el College de Cambray, donde es ridiculizado, atacado físicamente y expulsado del país. En los siguientes cinco años vive en diversos sitios del centro y este de Europa como Marburgo, Mainz, Wittenberg, Praga, Helmstedt, Francfort y Zurich. En estos países protestantes escribe muchos trabajos en latín sobre cosmolo-

gía, física, magia y el arte de la memoria. Demuestra con métodos equivocados que el Sol es más grande que la Tierra. En 1586 expone sus ideas en la Sorbona y enseña Filosofía en la Universidad de Wittenberg.

En 1588 viaja a Praga donde escribe artículos dedicados al Embajador de España y a Rodolfo II. En 1590 se dirige al Convento de las Carmelitas en Francfort y Zurich, Alemania; ahí escribe sus poemas. Giovanni Moncenigo, noble veneciano, se convierte en su protector y gracias a él regresa a Italia para impartir cátedra particular. En realidad según muestra la correspondencia mantenida, Moncenigo esconde el deseo de aprender el don de memoria prodigiosa cuya fama antecedía a Bruno, y es en su incapacidad, frustrado, cuando cae en la traición. El 21 de mayo de 1591 Moncenigo entrega a Bruno a la Santa Inquisición.

El 27 de enero de 1593 se ordena el encierro de Giordano Bruno, en el Palacio del Santo Oficio en el Vaticano. Permanece encarcelado durante ocho años, mientras se prepara el juicio en el que se le acusará de blasfemia, herejía e inmoralidad, bajo el tribunal de Venecia, principalmente por sus enseñanzas sobre los múltiples sistemas solares y sobre la infinitud del universo. La mayoría de los folios del juicio fueron tomados por Napoleón y se perdieron.

En 1599 se exponen cargos contra él. En muchas ocasiones a Bruno se le ofrece retractarse de sus afirmaciones, sin embargo no acepta. El 20 de enero de 1600 el Papa Clemente VIII ordena que Bruno sea llevado ante las autoridades seculares, el 8 de febrero se

lee la sentencia en donde se le declara herético impenitente. Pertinaz y obstinado, es expulsado de la iglesia y sus trabajos son quemados en la plaza pública. Durante todo el tiempo es acompañado por monjes de la iglesia. Poco antes de ser ejecutado en la hoguera uno de ellos le ofrece un crucifijo para besarlo el cual rechaza y dice que morirá como un mártir y que su alma subirá con el fuego al Paraíso.⁽⁵⁾

Es quemado el 17 de febrero de 1600 en la plaza Campo dei Fiori en Roma.

Prosecutio: la Inquisición

«Contempla en la vela que lleva este candelero, a quien doy a luz, aquello que clarificará ciertas sombras de ideas... No hace falta que te instruya en mi creencia. El tiempo todo lo da y todo lo quita; todo cambia pero nada perece. Uno sólo es inmutable, eterno y dura para siempre, uno y el mismo consigo mismo. Con esta filosofía mi espíritu crece, mi mente se expande. Por ello, no importa cuán oscura sea la noche, espero el alba, y aquéllos que viven en el día esperan la noche. Por tanto, regocíjate, y mantente íntegro, si puedes, y devuelve amor por amor.» (El Candelero)

Paulo III había creado en 1542 la Congregación de la Inquisición, la cual ocasionó la huida de Italia de todo un grupo de humanistas heterodoxos: Ochino,

(5) Mateo, 12, 31: «Por eso os digo: Todo pecado y blasfemia se perdonará a los hombres: mas la blasfemia contra el Espíritu no será perdonada a los hombres».

Pedro Mártir Vermigli, Celio Secundo Curione, Mino Celsi, Camilo Ranato, Flacio Ilírico. En 1564, Pío IV, siguiendo las recomendaciones de las sesiones XVIII y XXV del Concilio de Trento, publicó un primer Index de libros prohibidos.

El Concilio de Trento fue uno de los puntos culminantes de la historia del mundo católico. En él se confirmó y perfeccionó la purificación, el punto de reunión de todas las fuerzas católicas de la Reforma, la abrupta afirmación de posiciones antiprotestantes. Para rechazar con más fuerza la justificación por la fe sola, exageró el valor de las obras y desarrolló la noción de mérito. El Concilio, frente a Lutero y Zuinglio, que se habían burlado de las indulgencias y de las peregrinaciones, frente a Calvino, que había ironizado sobre las reliquias, mantuvo todas las formas tradicionales de piedad; confirmó también el culto a las imágenes. Su onda expansiva durará varios años alcanzando en 1633 a Galileo Galilei, quien también resultó procesado y condenado.

Jamás habría sido posible efectuar una reforma si la Iglesia Romana hubiese conservado el poder de la Gnosis (ciencia mística). El conocimiento del significado espiritual de los misterios se denominaba, en la antigüedad, «*potestas clavium*» (el poder de las llaves), poder que hace mucho que dejó de ser herencia de la Iglesia Romana. Durante los primeros siglos de la era cristiana, tal conocimiento quedó en manos de diversas sectas ocultas, motivo por el cual fueron cruelmente perseguidas por los sacerdotes. La Iglesia perdió en varias

regiones el poder, para imponer castigos físicos a aquellos que no compartían sus dogmas. El odio teológico, no obstante, continúa, tanto que se incentiva a los cristianos a odiarse, se condenan y persiguen ciertas opiniones libres considerándolas herejías o crímenes políticos.

El teólogo Rino Fisichella, a quien Juan Pablo II nombró obispo auxiliar de Roma, después de haberle pedido su ayuda como miembro del Comité vaticano histórico-teológico del Gran Jubileo, quiso aclarar las implicaciones que se esconden detrás del caso Giordano Bruno:

«Está claro que hoy día vivimos en una época separada por años luz de la cultura del siglo XVII. La maduración de la conciencia eclesial en relación con la pena de muerte ha quedado, hoy por hoy, codificada en los documentos más significativos de la Iglesia, y lo mismo se puede decir de la libertad religiosa. Nadie puede contestar en conciencia la pasión que el Magisterio actual ha puesto en la lucha contra la pena de muerte y en defensa de la libertad de pensamiento y de religión. A pesar de ello, cargamos con el peso de nuestra historia. Ciertamente, se olvida el pasado de algunos con mucha prisa; sin embargo, en el caso de los hombres de Iglesia, la huella de los propios errores permanece hasta el punto de olvidar lo que se está haciendo en el momento presente.»

Giordano Bruno no sólo fue condenado por la Iglesia católica, sino también por la luterana y la protestante. Sus primeras obras, *De umbris idearum* o *Cantus circaeus*, son ya manifestación de un monismo panteísta. Hay figuras cuya luz deslumbra a los pueblos y estas

luzes han de tornar a la Luz de la que proceden, de manera a veces dolorosa. Bruno denunció las costumbres que estaban pervirtiendo el corazón de la Iglesia, como veremos en la novena y décima contracciones, prácticas libidinosas que andaban lejos de las primitivas enseñanzas y que no hacían sino insultar a los creyentes, en las que algunos religiosos se vieron aludidos y amenazados.

El aniversario de la muerte de Bruno y el jubileo del nuevo milenio en la Iglesia Católica sirvió para que el Vaticano pidiera perdón por el asesinato del ilustre pensador napolitano, pero el cardenal Paul Poupard se adelantó a señalar que ello no significaba su rehabilitación.

Un texto reciente del Vaticano dice: «...es justo reconocer que una relación demasiado estrecha con la sociedad de la época alejó a la Iglesia de la primacía del amor y de la misericordia, y del justo reconocimiento de la libertad. El deber de la verdad eclipsó el mandamiento del amor. Cuando la Iglesia se alineó con las estructuras civiles y copió sus formas, experimentó aquello por lo que hoy debe pedir perdón. Nosotros, creyentes del 2000, tenemos que sacar lecciones y hacer memoria. Recordar el “caso Giordano Bruno” obliga, por tanto, a purificar la memoria creyente de un pecado grande que fue cometido violando el mandamiento divino. La hoguera en Campo dei Fiori es ciertamente uno de esos momentos históricos, de esas acciones que hoy día sólo pueden ser deploradas con claridad.»

En el año 2000 el papa Juan Pablo II pidió perdón por los errores que hubieran cometido los hombres de la Iglesia a lo largo de la historia, así como por haber dejado de hacer el bien necesario en favor de judíos y

otras minorías perseguidas; no obstante, sostuvo la inocencia de la Iglesia como institución.

Asociaciones de librepensadores realizan cada 17 de febrero un vistoso homenaje a Giordano Bruno en la plaza romana de *Campo dei Fiori*, donde una estatua recuerda que durante estos cuatro siglos, Bruno ha sido para estos grupos «el símbolo de la libertad de pensamiento frente a la intolerancia dogmática de la Iglesia».

Filosofía

La obra bruniana se encuentra teñida de un ligero averroísmo consistente en la defensa de la superioridad de la vida teórica frente a la vida práctica y la reivindicación del carácter profesional del filósofo. A juicio de Bruno existe una separación entre filosofía y religión y es equivocada la concepción tomista de la filosofía como *ancilla fidei*, esclava de la religión.

Bruno defenderá, como harán a su modo todos los copernicanos, que la religión debe ser entendida como una ley destinada al gobierno de las masas incapaces de regirse por la razón. Por ello los buenos teólogos no deben entrometerse en la vida de los filósofos, del mismo modo que los filósofos han de respetar el trabajo de los teólogos en su tarea de gobierno de las masas populares. La función de la religión es, pues, meramente civil.

Respecto a sus tesis cosmológicas destaca la idea de la infinitud del universo entendida como expresión de la infinita potencia de Dios, así como la descripción de las estrellas celestes como soles rodeados de planetas parecidos a la

tierra. Considerando el universo uniforme, se rompe con la distinción entre mundo sublunar y supralunar que había sido establecida por Aristóteles y que sobrevivía en la doctrina heliocéntrica de Digges. Otra de sus frases célebres es: «*El universo es infinito, —grita—, y el centro soy yo!*».

Muy influido por el neoplatonismo y por la admisión de la teoría copernicana, a la vez que acogiendo elementos del estoicismo, el monadismo y la mística, Bruno defendió la doctrina de la infinitud del universo, que es concebido no como un sistema de seres rígidos ordenados desde la eternidad, sino como un conjunto que se transforma continuamente, que pasa de lo inferior a lo superior y viceversa, por ser en el fondo todo una y la misma cosa, la vida infinita e inagotable. En esta vida quedan disueltas todas las diferencias, las cuales son propias sólo de lo superficial, de lo finito y limitado. La infinitud espacial y temporal del universo astronómico corresponde a la infinitud de Dios, que se halla a la vez en el mundo y fuera del mundo, que es causa inmanente del mundo y que está infinitamente por encima de él, cosa que ha de entenderse desde el punto de vista de la coincidencia de los opuestos de Nicolás de Cusa.

La totalidad del universo es concebida como un organismo (*Anima mundi*). La suposición de que todo está entrelazado representa la admisión de un alma del mundo siempre que, rechazándose el mecanicismo ciego, se admite que el todo tiene un sentido. Así, el cuerpo del mundo está envuelto por su alma, pero a la vez el alma del universo se halla en cada una de las cosas,

no parcial y fragmentariamente, sino de un modo total y completo. En otros términos, el alma del mundo es aquella realidad que hace que todo microcosmos sea un macrocosmos. Giordano Bruno, *Sobre la causa, el principio y el uno*: «*Todo este orbe, esta estrella, no estando sujeta a la muerte, y siendo imposibles la disolución y la aniquilación en la Naturaleza, de tanto en tanto se renueva a sí misma cambiando y alterando todas sus partes. No hay un arriba o abajo absolutos, como enseñó Aristóteles; ninguna posición absoluta en el espacio; sino que la posición de un cuerpo es relativa a las de los otros cuerpos. En todos lados hay un incesante cambio relativo de posición a través del universo, y el observador siempre está en el centro. El Universo está penetrado de vida y es, él mismo, vida, esto es, organismo infinito en el cual se hallan los organismos de todos los mundos particulares, de los infinitos sistemas solares análogos al nuestro. Lo que rige esta infinitud es la misma ley, porque es la misma vida, el mismo espíritu y orden, y en última instancia el mismo Dios*».

Dios está presente en todas las cosas, con su infinito poder, sabiduría y amor, porque es todas las cosas, el máximo y el mínimo o, como dice Bruno, *la mónada de las mónadas*; los átomos para Bruno son orgánicos y vivientes, de modo que es opuesto a todo mecanicismo. En *Sobre lo Inmenso* afirma que Dios no es ni personal ni creador, sino más bien la *mens* virgiliana que «agita la materia», principio interno de vida, semilla eternamente productiva. Los *Furores heroicos*, plagados de símbolos y alegorías, parecen sin duda hacer del universo «una segunda unidad» en que se refleja la «primera», a la manera como el sol ilumina la luna. La concepción

monadológica es el complemento de esta visión de un universo-vida infinito: las mónadas son los componentes de los organismos del mundo y no los átomos, que son disolución y muerte. La misión del hombre es el entusiasmo («entusiasmo heroico») ante la contemplación de esta infinitud, la adoración del infinito, que es Dios, en la cual puede hallarse la unidad de las creencias religiosas más allá de todo dogma positivo. Por eso aspira a una filosofía dinámica construida con los materiales clásicos, incluidos los aristotélicos. Para Giordano Bruno, la materia está sometida a una disolución que la lleva al ser pleno, del mismo modo que el ser pleno es dialécticamente transformado en materia y en nada. De ahí la afirmación de que «en nada se diferencian la absoluta potencia y el acto absoluto»; y de ahí también la tesis de que *«en definitiva, bien que haya individuos innumerables, todo es uno, y conocer esta unidad es el objeto y término de toda filosofía y contemplación natural»*. (*Del principio, de la causa y del uno*).

Bruno sostiene un nuevo atomismo y parece reducir todo cambio a movimientos locales, si bien parece conservar el hilemorfismo, sustituyendo la pluralidad de formas y de materias parcialmente determinadas, por el par inseparable de una única materia-base, de la que nacen todas las figuras distintas, y de una forma activa, finalmente identificada con el alma del mundo no engendrada y no engendrable (*Sobre la causa*), lo cual es una adaptación estoico-platónica del vocabulario aristotélico. Bruno vacila en afirmar un movimiento infinito y describe el universo como un todo inmóvil, pero que reúne

una multitud infinita de mundos móviles, calificados a veces explícitamente de «finitos». Acepta la idea de un entendimiento agente único, común a las almas singulares, paralelo, no obstante, a una especie de «sentido agente» pero que para él no excluye la variedad de los entendimientos y de los sentidos «pacientes», ni desde luego el escalonamiento clásico de las facultades presentado bajo formas diferentes: sentido, imaginación, razón, entendimiento y pensamiento o mens.

También es afecto a una aritmética simbólica imitada de Agripa, y afecto a la magia, sin duda «natural» pero en las que sobrevive la creencia en los demonios lanzadores de piedras. Cita con frecuencia a los presocráticos, como los átomos de Demócrito, el flujo de Heráclito, el «todo está en todo» de Anaxágoras, opone al aristotelismo esquemas neoplatónicos, toma de Epicuro y Lucrecio el gran tema de la pluralidad de los mundos, de Avicibrón y de David de Dinant expresiones que rehabilitan la materia y la presentan como uno de los tres fundamentos indivisibles: *hylé*, nous y Dios. Muchas de sus conciliaciones aproximativas se derivan de Nicolás de Cusa. Como él, Bruno afirma que ningún movimiento es enteramente regular, ninguna figura absolutamente exacta, que dos individuos jamás son indiscernibles.

No hay duda de que la más íntima certeza de Bruno es que la naturaleza misma, más que el espíritu que la mide, es la verdadera «potencia divina» y «el orden impreso en todas las cosas». Esa certeza no excluye una cierta consideración platonizante de la materia como

dispersión e incluso como «prisión»; pero en el nolano, aunque el tema de la **unidad** es siempre central, ésta se percibe en la multiplicidad misma, tomada al nivel de todo, si no una finalidad propiamente dicha, o un eterno retorno, sí al menos una serie de compensaciones mediante las cuales los contrarios se equilibran, estando los astros mismos sin duda abocados a la muerte, pero sin una catástrofe cósmica, pues otros les sucederán entonces, si es verdad que a toda influencia corresponde una nueva confluencia. No se trata tanto de una multiplicidad de formas cuanto de una omnipresencia de la forma universal, inseparable de la «vida que vivifica todas las cosas», del alma única que mueve tanto abejas y arañas como los cuerpos celestes. Algunos la denominan sentido, otros entendimiento o pensamiento, pero es sin duda un solo y mismo principio, diversificado en sus funciones. De manera ciertamente esotérica, los Furores lo comparan a un emperador que lucha contra el desorden que debilita su ejército, y en primer término contra las «potencias del alma inferior», los grados más bajos de la emanación plotiniana, allí donde las tinieblas absorben la luz siempre difundida y atenúan el lazo universal del amor.

Otros textos subrayan más aún la «continuidad» entre el alma cósmica y sus participaciones singulares, pero describen a éstas como espejos «rotos», donde ocurre que, por ser éstos demasiado pequeños o «en alguna manera deficientes», no dejan discernir «casi nada» de la «Forma universal». Esta casi contingencia no afecta más que a porciones separadas del conjunto, consi-

deradas a la manera de lo explicado, de lo disperso y de lo distinto. Para Bruno, que rechaza la creación ex nihilo y la elección divina entre los posibles, el universo total es sin duda como el principio que lo mueve, todo lo que puede ser, pues contiene toda la materia y recibe todas las formas en su forma única. La muerte, las corrupciones, las monstruosidades no son ni acto ni potencia, sino inexplicables accidentes por los que unas figuras incompatibles entran en colisión en la misma porción de materia.

Estilo. La mano libre

«Si el hombre no dispusiese de una mano libre... el hombre en lugar de caminar reptaría, en lugar de edificarse un palacio se construiría un zulo y no le convendría una habitación sino un agujero.»

En su calidad de manual filosófico, y por el manejo de términos abstractos y referencias a la tradición del pensamiento, el discurso de Bruno resulta de una riqueza filológica considerable. Para quien se adentra en la interpretación del personalísimo universo bruniano, es pronto evidente que nos hallamos ante un sistema de principios altamente elaborado, de tan profundas raíces como altura, que contiene en sí mismo la estructura de un universo completo.

Pero si por algo además es interesante la obra del nolano, no es por su calidad teórica sino por la viva hue-

lla de carácter que todavía infunde en sus líneas, manifestando opiniones fervientes y argumentándolas con vehemencia. A lo largo de sus párrafos veremos desfilan personajes mitológicos e históricos que con maestría trae a colación con el fin de sustentar con ejemplos prácticos su escrito. Es en efecto esta querencia por la praxis la que se trasluce a menudo, y permeabiliza muchas de sus argumentaciones. Una mente de capacidades realistas dentro de un universo de intangibles es un don inhabitual.

La memoria, o inteligencia artificial (en condición de creada) constituye una facultad que puede ser adiestrada no sólo para el propio desarrollo cognitivo sino también como herramienta de visualización de términos y conceptos de cierta complejidad. Como la mente, el pensamiento de Bruno opera en asociaciones por analogía. Los conceptos se hallan todos entre ellos estrechamente relacionados, de tal modo que pretenden conformar un sistema de pensamiento unitario y coherente.

En este tratado Bruno parece tratar de inspirar mecanismos de memorización basados en la asociación y apoyados en imágenes (sellos), de moda en la época. En efecto los sellos en su calidad de icono gráfico, constituyen una especie de mandalas racionales de propiedades curativas, por cuanto en su interpretación el individuo pone en juego su capacidad de relacionar conceptos con la libre asociación de la intuición (interrelación de ambos hemisferios cerebrales). Estos sellos son el antecesor directo y perfeccionado de los actuales mapas conceptuales, que con limitaciones dan fe de los recorridos de nues-

tra mente analógica. Pero la analogía es sólo uno de los mecanismos de los que el cerebro se vale a la hora de memorizar y almacenar. En una era aún presidida en el campo intelectual y sobre todo científico por el imperio de lo digital, de la razón y las luces (acaso cegada por ellas), el recuerdo de las teorías para el fomento de la memoria resulta a veces infantilista, sobre todo si se piensa en la infinitud de modernos aparatos —mecánicos, eléctricos y electrónicos— que se han creado para ello. No obstante, el sistema educativo lanza evidencias de una creciente incapacidad para comprender estructuras textuales y de una falta de criterio para discernir informaciones relevantes, que parece tener su raíz y su causa no sólo en los métodos que han desprestigiado y abolido paulatinamente la memorización como método de estudio, sino además en el no cultivo del pensamiento crítico, verdadero manufactor de ideas y de relaciones conceptuales. Los sellos de Bruno resucitan el arte de la memoria porque lo aglutinan con el de atención y la relevancia, factores claves en todo acto de comunicación que se tilde de exitoso (en el que efectivamente el mensaje emitido haya llegado y se haya interpretado correctamente por parte del receptor).

Con el fin de ilustrar de qué manera hace esto, daremos el ejemplo de los emblemas, para acordarse de los cuales se recomendaba al usuario: «para que la idea se fije e imprima con fuerza suficiente en la mente, ha de sorprender, tener detalle» (intervención de la atención en el proceso memorístico); es bien sabido que recordamos mejor aquello que ha excitado nuestros sentidos que una imagen plana y sin detalles llamativos.

Otro de los valores añadidos de los sellos es su capacidad combinatoria, que eleva *ad infinitum* su capacidad de provocar la reminiscencia. Entre ellos existe una relación tan intrincada que resulta imposible separarlos. Su aprendizaje multiplica nuestros recursos, y no es de extrañar que la memoria natural del nolano fuera prodigiosa y despertase en muchos la envidia, en especial en aquellos que quisieron creer que existía un método para llegar a poseer un don semejante. Se tratase de un talento innato o desarrollado con sistemas mnemotécnicos como los que aparecen en *El Sello de los Sellos*, lo cierto es que no hace falta conocer qué porcentaje de su don era propio y cuál adquirido para cerciorarse de que, cualquiera que fuera su procedencia, era extraordinario.

El aparato intelectual del nolano se erige como un valioso vehículo de comunicación aún en nuestros días, capaz de reconstruir ante nuestros ojos complejas estructuras y relaciones conceptuales. El apoyo imaginal, las anécdotas y las referencias prácticas, consiguen formalizar elementos que de otro modo, dado su carácter abstruso o demasiado amplio en ocasiones, escaparían a la mayor parte de los entendimientos. Su forma de describir es sin embargo prometéica, en el sentido de que «universaliza el fuego», esto es, hace común lo que hasta entonces había sido patrimonio sólo de las mentes preclaras y presuntamente elegidas. En efecto, las palabras de Bruno convierten la filosofía, la teología y la cosmología en algo accesible a través de iconos visuales.

Su manejo de otras artes (matemática, filosofía, etc.) coadyuva al esclarecimiento de estos conceptos. Es de

remarcar cómo el arte de la mnemotécnica contenido en este volumen, es tal no sólo por la capacidad sintética y difusora de conceptos que las imágenes expanden sino porque estos diagramas funcionan como despertadores de conciencias dormidas. El lector enfrentado a ellos ve renacer un conocimiento que tenía latente ante la sola visión de los mismos, pues todo contiene todo. *El Sello de los Sellos* o *Sello Sumo* viene a fundir y evidenciar la *Clavis Magna* (La gran llave), la clave del discernimiento de las cosas, el último despertar.

En 1583 cuando Filoteo Giordano Bruno da Nola escribió *Il Sigillo dei Sigilli*, la Corona de Aragón ostentaba el poder sobre numerosos reinos, entre ellos el de Nápoles (desde 1501 hasta 1715). No es de extrañar que el autor nolano pudiera haber influido en el estilo de autores de la época, como Baltasar Gracián (1601-1658). Este libro, también titulado *Segundo libro de la Clave Magna* se considera una de sus obras teóricas más importantes. Va dedicada a la construcción de un modelo de la mente y de sus extraordinarios poderes, a través de una lengua de imágenes derivadas de la geometría euclídea, lengua concebida para pensar y no para comunicar, cuyo empleo permite adoptar técnicas afines a aquellas del pensamiento matemático. La sustitución de las palabras por las imágenes, por ejemplo, tiene la exacta correspondencia en el álgebra que a menudo opera las letras en el lugar de los números, mandando a un segundo momento las operaciones menos urgentes.

La publicación original contiene la primera traducción integral de los textos brunianos publicados en

1584 en París bajo el título *Sigillus Sigillorum* (*El Sello de los Sellos*), *Explicatio Triginta Sigillorum* (*Explicación de los Treinta Sellos*) y *Triginta Sigilli* (*Treinta Sellos*) y lleva el título de *Segundo Libro de la Clave Magna* en cuanto constituye el desarrollo lógico y la profundización del discurso sobre la Teoría de la Inteligencia Artificial iniciado en *El Primer Libro de la Clave Magna* (Di Renzo Editore, Roma, 1998).

Con el término *sello*, Giordano Bruno se refiere a las estructuras abstractas que pueden dominar cualquier pensamiento complejo y proporcionan la explicación en los detalles tan bien como la síntesis expresada con una sola imagen concreta. Cualquier tema, en suma, que la mente humana pueda elaborar puede reformularse como formas ilustradas en los primeros dos libros *Treinta Sellos* y *Explicación de los Treinta Sellos*. La materia del discurso cambia, pero las formas en que se explica pueden ser contenidas dentro del número treinta. El interés práctico por esta doctrina es que promete facilitar la adquisición de conocimiento profundizada en los campos aparentemente más lejanos, desde la matemática a la historia, desde el derecho a las lenguas. En el *Sello de los Sellos*, en definitiva, Bruno enuncia las reglas a seguir en la elaboración del pensamiento según las enseñanzas de Pitágoras y Giambico, pone en guardia contra los principales errores que se pueden encontrar en el arte de pensar e ilustra los procedimientos lógicos a emplear en el curso del proceso cognitivo.

Otro término que Bruno emplea para indicar estas estructuras es el término griego *matemi*: los objetos de la

matesi, que es el aprendizaje por excelencia, el más alto que se pueda alcanzar, porque atañe al modo de correlacionar y hacer interactuar las nociones últimas de cada ciencia. En el nivel más bajo, según la clasificación aristotélico-platónica, están los saberes prácticos, sobre éstos los saberes teóricos, que inicialmente utilizan datos del mundo fenoménico, y en el vértice se sitúa justamente la *matesi* que administra todas las informaciones culturales disponibles en el momento. Para emplear el lenguaje de Popper y del mismo Bruno, la *matesi* trata de los objetos del mundo, el mundo de la cultura en sentido estricto.

Durante un período de dos años en Londres (1583-1585), el autodidacta Bruno dio charlas en la Universidad de Oxford y escribió y publicó seis brillantes diálogos italianos: *Sobre la Causa, Principio, y Unidad; Sobre el Infinito, el Universo, y los Mundos; La cena de las cenizas; La Cábala del Caballo Pegaso; La Expulsión de la Bestia Triunfante; y Heroicos Furores*. Estos volúmenes contienen los elementos esenciales de su desafiante cosmología, nueva epistemología, y claras afirmaciones sobre ética, religión y teología. Había rigurosamente rechazado el modelo del cosmos geostático, geocéntrico, antropocéntrico, y finito (a causa de su condición de esférico) hallado en aquellos escritos aristotélicos de antigüedad que aún eran apoyados por la Iglesia Romana Católica.

Según algunos autores, uno de los nodos centrales de la teoría del conocimiento en Bruno se manifiesta en la simbólica relación que se crea entre filosofía y pintura, a través de la noción de sombra.

«He intentado comprender por qué Bruno abre la serie de las obras italianas con el Candelero en las vestimentas de un pintor-filósofo (el protagonista es un pintor cuyas iniciales, G. B., aluden al mismo autor) y la cierra con los Furores, en el que un filósofo-pintor pinta con las palabras una serie de “impresiones” (descripciones de imágenes simbólicas). En efecto, filosofía y pintura ahondan sus raíces en el tema de la sombra. El mito de los orígenes del conocimiento (la caverna de Platón) y el mito de los orígenes de la pintura (el primer pintor, según Plinio, habría perfilado una sombra proyectada sobre un muro) toman sus movimientos de proyecciones de sombras. Pero el verdadero filósofo y el verdadero pintor deben ir más allá del “umbral” de la sombra: el pintor debe enriquecer la sombra con el dibujo y con los colores, mientras el filósofo debe salir de las proyecciones deformes a la verdadera naturaleza de las cosas. Es evidente que filósofo y pintor trabajan a partir de las sombras: se miden con la materia, con una realidad expuesta a mutaciones y consunciones, reverberos y proyecciones. Hace falta salir de la multiplicidad a la unidad, es preciso captar la sustancia de las cosas detrás del movimiento aparente. Toda la filosofía bruniana del conocimiento se funda sobre el esfuerzo de “ver” el invisible. “Conocer” significa ante todo ver mediante “imágenes”. Y, a menudo, para “ver” y “conocer” hace falta “transgredir”. Y esta trasgresión puede costar incluso la vida.»

A medida que nos adentramos en este tratado nos percatamos de que el habitual discurso filosófico, a veces árido, a veces ininteligible por su alto grado de figuración, cobra en Giordano Bruno unas dimensiones retóricas de diferente alcance. En efecto sus pala-

bras se convierten con facilidad en imágenes y las relaciones que establece, así como la manera y orden en que lo hace, facilitan una involuntaria memorización y fijación de conceptos que, de otro modo, no solo resultarían incomprensibles sino también inaprensibles para el intelecto por su alto grado de abstracción.

Pocos amalgaman con tal virtuosismo concepto y forma. Sus representaciones gráficas nos despiertan a la memoria de símbolos olvidados, resúmenes de otras vidas, de otros sistemas, de otras dimensiones. Fieles a la filosofía que expresan, concentran en sí cada uno el todo. Su inspirada voz resucita categorías volviéndoles a dar su nombre olvidado, comulga los opuestos con maestría docta, y resalta la unión de los contrarios, con talante de místico reconciliado. Así vemos aparecer párrafos en los que se evidencia su absoluto panteísmo: todo esta en todo. Intenta tratar los principios herméticos con detalle exhaustivo sin desvirtuarlos demasiado de su esencia primigenia. Antes bien, los devuelve a un estado prístino de comunión y comunicación completa con lo divino, realizando su carácter ultraterreno y metafísico.

El arte de la enumeración y la descripción comprensiva alcanza en su prosa altas cotas de claridad, que de puro sencilla se finge obtusa. Es una hermenéutica de la síntesis y la interpretación geométrica como arte mnemotécnica, que en la época estaba en boga. Si su obra sigue vigente es porque logra capturar la esencia y el espíritu primordial del pensamiento en imágenes. Los sellos son síntesis atemporales de teorías, concentraciones conceptuales que no podrían ser expresadas de otro modo, sino aludiendo

a la parte intuitiva y no meramente lógica de nuestro cerebro. En ellos se integra una visión holística del pensamiento: la parte imaginativa se une con la racional.

Antecedentes: los *Hieroglyphica*

El Renacimiento en su admiración por la Antigüedad, reaviva el interés por la sabiduría cifrada suscitada por los jeroglíficos. Esta atracción por las misteriosas imágenes egipcias existía desde la Antigüedad, pero fue especialmente reactivada en Europa a fines del siglo XV.

La *editio princeps* de los *Hieroglyphica* de Horapolo, en griego, fue publicada por Manuzio en 1505. El texto, venido del ámbito alejandrino, fundiendo elementos orientales, fue acogido con entusiasmo por Ficino y el neoplatonismo de Florencia. Los artistas reconocieron en sus símbolos fértiles fuentes de invención. La edición de Pierio Valeriano, setenta años más tarde, proporcionó un orden enciclopédico al material jeroglífico, empleándolo para el análisis moral o teológico del mundo natural. Numerosos humanistas del Renacimiento —para quienes todo esto era ya familiar desde Lucano, Apuleyo, Plutarco, Clemente de Alejandría y, especialmente, la *Enéada* V de Plotino— admitían en los *Hieroglyphica* una conexión genuina con la más alta sabiduría.

El manuscrito de los *Hieroglyphica* llegó a Florencia, desde la isla de Andros, de la mano de Cristoforo Buondelmonti en 1422. Su contenido se hizo sin embargo realmente popular a finales de ese siglo, cuando se extendió la nueva sensibilidad representada por

la *Hypnerotomachia Poliphilii* de Francesco Colonna (escrita hacia 1467 y publicada en Venecia por Aldo Manuzio, en 1499).

Los *Hieroglyphica* ofrecían un tesoro de nuevas alegorías que los humanistas aprovecharon bien directamente en sus obras o, más comúnmente, a través de la compilación muy completa y sistemática que hizo Giovanni Pierio Valeriano, también titulada *Hieroglyphica* (*princeps* de 1556). Pero la auténtica relevancia del libro de Horapolo fue, sobre todo, instaurar un nuevo y difundido modelo de comunicación simbólica. Se entendió la representación jeroglífica como una forma inmediata, total y casi divina de conocimiento, opuesta a la mediata, incompleta y temporal propia del lenguaje discursivo. Estas ideas inspiraron a Ficino, Giordano Bruno, Erasmo, Athanasius Kircher e incluso Leibniz. Por otra parte, esta obra implantó la moda de «escribir con signos mudos» (Alciato) —como se expone en tantos prefacios de libros de emblemas—, contribuyendo así de manera decisiva a la evolución y popularidad del género emblemático. De hecho, según ya señalaba Mario Praz, los emblemas se vieron normalmente en este período como equivalentes modernos de los signos sagrados egipcios.

La invención de Giordano Bruno: el lenguaje para pensar por imágenes. La memoria artificial

Aristóteles ubica la memoria antes del saber, como fase inicial dada por el reconocimiento del pasado, y después de la expresión del saber, como rememoración

de la experiencia que se había aprendido y depositado en la memoria, pero siempre con el carácter de función subordinada a la estructuración y apropiación del conocimiento; es decir, no como función autónoma, con valor por sí misma.

De tal modo, una de las búsquedas de los educadores de la época se dirige a idear métodos de apoyo para la memoria, que agilicen los procesos de enseñanza: figuras dibujadas, símbolos algebraicos, cifras y caracteres, lenguajes de diversos tipos, son algunas de las propuestas que, al referirse al desarrollo de la memoria artificial —eficaz apoyo para la memoria dada por la naturaleza a cada ser humano—, se inscriben en el programa renovador de la escuela, con el propósito de almacenar debidamente la información pertinente y no saturarla innecesariamente. «La imaginación y la memoria, repletas de cosas sensibles, no captan ni retienen con igual facilidad todas las cosas. Deben, pues, ser ayudadas» (Comenio, 1992. p. 253).

Particularmente novedosa, resulta la propuesta de emplear las imágenes con fines didácticos y a ese respecto, el autor recoge las tradiciones del arte de la memoria, en las que se había formado, y traslada algunos de los principios de la pedagogía cristiana al ámbito de la escuela; asimismo, expresa la influencia que sobre él ejercieron algunos utopistas de los siglos anteriores, como Campanella, y su propósito de exponer el conocimiento a la vista de todos.

Campanella recorre las siete murallas concéntricas de la ciudad del sol y nos muestra sus paredes interiores

y exteriores, pintadas con figuras, como si se tratase de un libro: «*La Sabiduría hizo adornar las paredes interiores y exteriores, inferiores y superiores, con excelentes pinturas que en admirable orden representan todas las ciencias [...]. Hay Maestros dedicados a explicar las pinturas, los cuales acostumbra a los niños a aprender todas las ciencias sin esfuerzo y como jugando*». ⁽⁶⁾

Comenio se apropia de estas enseñanzas y las aplica a la escuela, y también reportará gran utilidad que el contenido de los libros se reproduzca en las paredes de la clase, ya los textos (con enérgica concisión), ya dibujos de imágenes o emblemas que continuamente impresionen los sentidos, la memoria y el entendimiento de los discípulos. Los antiguos nos refieren que en las paredes del templo de Esculapio se hallaron escritos los preceptos de toda la medicina que transcribió Hipócrates al visitarlo (Comenio, 1988. p. 103).

El fundamento para apelar a los sentidos a través de la imagen también lo aporta Aristóteles a partir del debate en torno al problema de la sensación, la imaginación y el pensamiento; de la relación entre alma sensitiva e intelectual: «*Nihil est in intellectu quod non prior fuerit in sensu*» («No existe nada en el intelecto que no haya estado previamente en los sentidos»). La doctrina aristotélica ubica el último fundamento del conocimiento en los sentidos y, particularmente, en las sensaciones. Muchos de los fundamentos del *Orbis pictus* se sustentan aquí: «...*debe ser regla de oro para los que enseñan que todo se presente a cuantos sentidos sea posible. Es decir, lo*

(6) Campanella, 1984. pp. 147 y 150.

visible a la vista, lo sonoro al oído, lo oloroso al olfato, al gusto lo sabroso y al tacto lo tangible; y si alguna cosa pudiera ser percibida por diversos sentidos, ofrézcase a todos ellos [...]. Puesto que los sentidos son los fidelísimos proveedores de la memoria, la dicha demostración sensual dará por resultado la perpetuidad del conocimiento; esto es, que lo que cada cual sepa, lo sepa con constancia.» (Comenio, 1988. p. 110).

Un poderoso método, que él definió el *Arte de las Artes*, es el Arte de pensar, o Método de la Inteligencia Artificial. Continuando la tradición del Arte de la Memoria, heredada de la antigüedad clásica, y los estudios sobre Lógica y Dialéctica que habían alcanzado grandes progresos gracias a Pietro Hispano y Ramón Llull, Bruno realizó una síntesis que consiste en un lenguaje para pensar, hecho de imágenes, en sustitución de la tradicional lengua para comunicar, hecha de sonidos. En los libros escritos en latín, expone las reglas de la gramática y de la sintaxis de este lenguaje que Leibniz llamó «*lingua characteristic*», o sea compuesta de imágenes, de la palabra griega «*carácter*» (imagen). El uso de imágenes en vez de sonidos da evidencia y claridad a los procesos mentales, estimula la memoria y transmite una cantidad de informaciones que el sonido no puede contener. Tratándose de libros científicos, son de difícil lectura porque contienen muchos neologismos y el objetivo de la búsqueda no aparece suficientemente evidente al lector moderno.

Puede decirse que las ilustraciones que se insertan en esta obra manifiestan una gran experiencia en la docencia y un conocimiento muy amplio —como era propio de las sociedades de aquellos años— en diversos

campos: obedecen a un programa claramente elaborado en relación con la enseñanza del latín en lengua vernácula, a la manera de una lengua viva que retoma contenidos de la realidad circundante; se organizan a partir de cuadros temáticos que actúan como núcleos generadores; el texto aparece en tantas columnas cuantas sean las lenguas de referencia —por ejemplo, latín, checo y alemán— y algunas de las palabras se relacionan a través de un número con algún objeto particular de la imagen en su conjunto. La intervención del maestro, se dirige a orientar al alumno para que logre unir el signo visual con el auditivo.

Alfabeto onomatopéyico

El mundo en imágenes introduce una novedad para aprender a leer: un alfabeto de letras que el autor llama en unas ocasiones «alfabeto simbólico» y en otras, «alfabeto vivo». Este recurso dispone la pronunciación de las letras en torno a onomatopeyas animales, «en donde cada letra va relacionada con la voz de un animal, y esa voz es imitada por la letra» (Comenio, 1993. p.73). Éstos se plantean como alternativa a los silabarios en uso, para fijar las letras en la memoria.

Los siglos XVI y XVII, sensibilizados frente a la amplia proyección de la cultura escrita, son prolíficos en la invención de alfabetos y proveen una vasta clasificación para ellos. Así, encontramos alfabetos cósmicos, en cuyo libro de la naturaleza, Dios imprimió caracteres; alfabetos filosóficos, lexicográficos en función de diversos cam-

pos del saber; alfabetos mnemotécnicos, propios de los *ars reminiscendi*; alfabetos del pensamiento, simbólicos, pictóricos, vivientes, denominaciones utilizadas indistintamente para referirse a los alfabetos de letras.

La práctica de estos alfabetos había sido precedida por otras manifestaciones similares, como la del *Congestorium artificiosae memoriae* (1520), de Romberch, ampliamente difundido entre profesores, mercaderes, juristas, filósofos, teólogos y otros hombres de letras; que plantea los alfabetos visuales como un medio para fortalecer la memoria, y los hace consistir en representaciones de las letras del alfabeto, ya sea referidas a la enumeración de dibujos de animales ordenados alfabéticamente de acuerdo con la letra con que inicia su nombre, o bien en otra modalidad: objetos cuya figura remita a la de la letra que se ilustra, por ejemplo, unas tijeras abiertas para representar la X.

El antecedente más inmediato al que presenta el *Orbis pictus*, sin embargo, lo constituye el alfabeto viviente de De Codicillus, capítulo II del *Ordo studiorum*, 1576 (Capkosa, 1970). *De humani corporis fabrica* (1543), de Vesalio es a la medicina lo que el *Orbis pictus* es a la educación y, sin duda, ambas participan de las tradiciones en torno a la ilustración de los libros con fines didácticos. Los 27 grabados en cobre de la Retórica de Valadés fueron entregados a la imprenta en Perugia (Italia). Los casi cuatrocientos dibujos a tinta de Ayala sólo llegaron a imprimirse, junto al resto de su *Nueva Crónica*, en 1936.

En la época, encontramos también una influyente figura: Athanasius Kircher (1602-1680), erudito jesuita

y polígrafo alemán que publicó alrededor de 40 libros, mayormente en los campos de los estudios orientales, geología y medicina. Hizo un trabajo pionero en el estudio de los jeroglíficos egipcios y también fue el primero en observar bajo el microscopio la sangre de las víctimas de la epidemia de peste. Hablaba 11 idiomas. Consideró fundamental la aplicación del método experimental a todos los procesos de filosofía natural. Basándose en el sistema grecorromano recomendado por Ignacio de Loyola para acrecentar la memoria y en las recomendaciones de Ramón Llull (1232-1316), autor del *Árbol de la Ciencia*, diseñó una serie de 27 símbolos o signos con los cuales se pueden comunicar todos los conceptos en un idioma universal. Estos son los primeros pasos hacia la lógica simbólica y la memoria artificial. Fue contemporáneo de Galileo, profesor de matemáticas del Colegio Romano e iniciador del Museo Célebre del Vaticano.

Veamos qué es la memoria para R. Llull: «Viendo el hombre que el león tiene industria en el cazar, conoce que el león tiene imaginación, sin la cual no podría tener industria, y esta imaginación o el imaginar está inserta en el sentir». (Íd., Dist. III; Pról.; nº 5). Se refiere el mallorquín a la memoria, explicando que el león conoce el sitio donde los venados van a beber y que este conocimiento le penetra a través de la vista y del olfato. Encontrándose él en otro sitio, recupera de su almacén de recuerdos los datos que necesita, y concurre a cazar venados a donde él sabe que podrá encontrarlos. Estos dos conceptos, memoria e imaginación, así explicados,

nos permiten comprender que Llull está participando del ambiente intelectual clásico que el cristianismo se fuerza en compatibilizar: la inmortalidad y semejanza divina del alma humana tuvo desde la Antigüedad que hacerse compatible con las teorías hipocráticas y galénicas de las tres partes (*soma*, *pneuma* y *psique*; *corpus*, *anima* y *spiritus*; cuerpo, alma y espíritu), y ver por tanto en los animales cualidades anímicas.

La relación de Llull con la alquimia y las misteriosas sectas cátaras y albigenses, se explica considerando que la Corona de Aragón medieval (verdadera encrucijada entre Italia, el norte de Europa y sur hispánico y siciliano, donde los escritores musulmanes portaron la herencia helenística e innovaron en el terreno científico) fue un buen lugar para recibir toda clase de influencias, en particular el *Periphyseon* de Juan Escoto Eurígena, la *Clavis Physicae* de Honorio de Autun (prohibido en 1225 porque los herejes lo utilizaban) o la doctrina, quizá derivada del *Timeo* de Platón, del *Anima mundi* (o alma cósmica, que atribuye al mundo las tres potencias anímicas: memoria, inteligencia y voluntad).

Encontramos referencias a estas y otras facultades ya en la retórica clásica. *Ordo et Dispositio*, son el orden en que serán tratados los temas, *Iudicium* es la conclusión de la disertación, *Memoria*, es el arte de recordar el discurso entero leyéndolo no de un trozo de papel sino del *Locus Memoriae*, lugar de la memoria. Desde el momento en que éste es un lenguaje por imágenes, los artículos, preposiciones, adverbios, conexiones lógicas

entre las diversas partes del discurso, pueden ser representados solamente por imágenes y por su posición recíproca en el espacio. Dado que ésta es una lengua para pensar, su función principal es la de guiar el pensamiento a un específico resultado —la verdad— que emerge en toda su evidencia al final del proceso. Por esta razón la *Inventio* no es sólo la búsqueda de un argumento cualquiera a favor de una tesis específica, sino que está del mismo modo ligada a la prueba de su validez lógica.

La retórica orientada a mover prioritariamente las sensaciones, los afectos y las emociones (psicagogia, la llamaron los antiguos) encontró avance en la predicación católica surgida del concilio de Trento. Los *Ejercicios Espirituales* de Ignacio de Loyola constituyen el inicio de una «edificación espiritual» jesuítica había explotado tempranamente las posibilidades epistémicas y persuasivas del dispositivo funcionalista por antonomasia: la imprenta. Por eso los jesuitas trataron el texto evangélico como información y como objeto visible, por ejemplo en las Imágenes Evangélicas de Jerónimo Nadal (1593), aplicando la lógica visual de la «composición viendo el lugar» de los Ejercicios.

Las técnicas antes mencionadas son expuestas en las obras latinas de Giordano Bruno, que él llama en su conjunto *Clavis Magna*, la gran clave, porque esta enseñanza sería la llave que abre el cofre que contiene los tesoros del intelecto, el *Nous*, como Platón y Aristóteles llamaron a la facultad superior de la mente del hombre. Esta obra entreabre el significado de las obras latinas de Bruno. 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. El motivo por el cual el autor no quiso dar plena evidencia de su invención está en el hecho de que quería estimular la curiosidad de sus lectores y luego elegir personalmente a los estudiantes que merecían ser iniciados en el Arte de Pensar. Por esta razón declaró haber inventado algo que se podía considerar más grande que el descubrimiento de América, porque es la fuente de ulteriores innumerables invenciones que pueden ser hechas por aquellos que conocen su Inteligencia Artificial.

Su famosísimo «Arte de la Memoria» contiene mucho más que memoria y memorizaciones. Bruno profundizó, señalando una vía hacia el éxtasis y los estados superiores de conciencia a partir de las disciplinas mnemotécnicas. Cicerón en *De oratore* retoma el asunto y lo explica muy sencillamente: las personas que han de recordar cosas deben seleccionar lugares y formando vívidas imágenes mentales de cada cosa que deseen recordar las han de asociar a esos lugares, de manera que el orden de los lugares elegidos recuerde el orden de las cosas seleccionadas. Los lugares pueden ser abstractos o imaginarios como también las cosas a recordar. En la Edad Media se usaban entre otros muchísimos esquemas los nueve círculos del infierno dantesco y los doce signos del zodíaco. Quintiliano en su *Institutio oratoria* cuenta cómo Metrodoro de Scepcis (mencionado en el libro

que presentamos) empleaba como lugares o loci, los trescientos sesenta grados de la eclíptica, cosa que revela descomunales desarrollos memorísticos. Del famoso predicador Francesco Panigarola se afirma que empleaba hasta cien mil lugares para recordar otros tantos conceptos o hechos. Se basa pues la técnica en crear ante todo imágenes vívidas y claras de los lugares reales o ficticios, pudiendo desde luego aprovecharse ventanas, pilares y cuadros del aposento en que uno se halle. A estos loci hay que asociarles imágenes bien nítidas de cada cosa a recordar.

De hecho en los desarrollos brunianos del Arte de la Memoria y en la conexión del nolano con el genial alemán Gottfried Wilhelm Leibnitz, se infieren las huellas de una sociedad hermética que Bruno fundara en Alemania (los «Giordanistas») y que luego tomara forma y se expandiera como la Fraternidad Rosacruz. Esta conclusión es de Yates, quien señala que aún resta mucho por investigar en el tema. Se sabe que Leibnitz era Rosacruz como él mismo insinúa en sus escritos y como ha investigado Couturat. Diremos aquí como novedad que ciertos símbolos inequívocos que aparecen en la portada de algunas ediciones originales de las obras de Leibnitz lo identifican sin lugar a dudas como Iniciado (véanse sus *Philosophische Schriften*). Las reglas de su proyectada Orden de la Caridad son copia de la *Fama Fraternitatis Rosacruis* y su monadología lleva la marca a fuego de la Tradición Hermética. Es curioso señalar que el gran competidor inglés de Leibnitz, Isaac Newton también dejó miles de páginas inéditas sobre Astrología y sobre Alquimia.

Retornando a la «memoria artificial» o «Arte de la Memoria» diremos que es muy larga la lista de autores eminentes que lo emplearon, incluyendo a Alberto el Grande, Tomás de Aquino y Brunetto Latini (maestro de Dante), Petrarca, Cornelius Agrippa y Erasmo de Rotterdam. La técnica es útil y perduró, como se ve en que el último tratado práctico sobre ella apareció en Viena en 1936, debido a Volkman. Sin embargo, el gran renovador del Arte de la Memoria fue el mallorquín Ramón Lull, quien alrededor de sus treinta y siete años tuvo una experiencia iluminativa que cambiaría toda su vida. Teólogo, alquimista, experto en temas de Caballería dedicó su vida a profundizar en el Arte de la Memoria al que le dio contenido y orientación teológicos. Su gran innovación en este campo fue la introducción de un sistema de ruedas concéntricas divididas en sectores y que permiten multiplicar en forma increíble el número de los *loci*. Esto inspiró tanto a Bruno como a Leibnitz. A este último lo condujo a tratar con problemas de matemática combinatoria, que ya le habían interesado al conocer los hexagramas chinos del I-Ching posiblemente por obra de misioneros que habían retornado a Europa. La obra fundamental y culminante de Lull es su *Ars Magna* donde lo teológico se inserta y estructura en sus ruedas mnemotécnicas.

Y así tenemos todo preparado para que irrumpa el genio de Giordano Bruno en el mundo de la memoria artificial (nombre este que le fuera dado a estas técnicas por Ramón Lull). Con Yates hay que coincidir en que hay cábala y magia en la obra de Bruno. Ya es bien sabi-

do cuán caro le costó esto a Bruno con Mocenigo, quien lo invitó a su casa precisamente para aprender el Arte de la Memoria. El descubrimiento de Bruno fue que este Arte, practicado de determinada forma, conducía a estados superiores de conciencia y conocimiento, dotando a la creatividad e imaginación de un vuelo que jamás hubieran conocido de otro modo. Esta idea presidió toda su producción, desde su primera obra hasta la última. Tal vez por ello se animó a decir con su habitual falta de modestia que el comprendía al lulismo mejor que el mismo Ramón Lull (así como había insinuado en *La Cena de las Cenizas* que Copérnico le había preparado el camino a él).

Sea como fuere, si nuestra intención es reconstruir el pensamiento bruniano, la mejor guía serán sus obras publicadas en Inglaterra donde, al parecer, se sincera más que en sus obras de Alemania y de Francia. Bruno toma como base de su sistema el número treinta: el por qué de ello no se dice pero el número se repite por doquier. Treinta son las divisiones de sus círculos lullianos, treinta la lista de espíritus conjurables que Bruno menciona, treinta letras tiene el Gran Nombre de Dios, treinta eran los discípulos de Juan el Bautista, treinta los eones de los gnósticos. La clave es numerológica y muy simple: $2 \times 3 \times 5 = 30$.

La tríada inicial de los números primos genera por producto el treinta como síntesis o resultante que corresponde a la síntesis de las virtudes teologales (Fe, Esperanza, Caridad) y de la tríada interna de las Tres Potencias del Alma de Agustín de Hipona: Memoria,

Entendimiento y Voluntad. Bruno define Treinta Sellos de la Memoria que deben ser abiertos para llegar al *Sello de los Sellos* donde se revela un «Secreto» que es el retorno a la Unidad en la unión con el *Anima Mundi*.

En realidad los Treinta Sellos brunianos son explicaciones de las Reglas del Arte de la Memoria complicadas un tanto artificialmente con nociones cabalístico-mágicas y donde Giordano Bruno aparentemente no hace más que exponer lo que aprendió del Arte de la Memoria en el convento de dominicos. Pero hay mucho más gracias a que Bruno efectúa una curiosa astrologización de la mnemotécnica clásica que le permite no sólo multiplicar las posibilidades increíblemente sino que además posibilita la interacción de los lugares y de las imágenes o ideas asociadas. Lo que hace Bruno aquí es trabajar con dos conjuntos de ideas: memoria y astrología (se consideraban mágicamente potentes las imágenes y símbolos de los signos del zodiaco). De acuerdo a la tradición mnemotécnica todo lo recordamos por medio de imágenes, las cuales conviene que percutan en las conciencias y sean emocionalmente potentes. Los autores a partir de Aristóteles insisten en que únicamente podemos pensar con y por medio de imágenes. Creadas éstas en cuanto a las dos sucesiones de lugares y de conceptos, se los coordina en correspondencia biunívoca (uno a uno) a los elementos de ambas sucesiones.

Bruno ensaya con uno y otro sistema de memoria hasta llegar a uno que refleje ante todo las casas de un horóscopo, los signos, los planetas y las estrellas fijas y

que pueda reflejar las cambiantes relaciones mutuas que tienen entre sí en el transcurso del tiempo. Naturalmente esto es realizable de distintas formas pero conduce finalmente a una elevación de la conciencia al integrar conceptos a recordar y leyes cosmológicas.

Bruno mismo recomienda poner una carga emocional-afectiva en todas las imágenes para poder, en «furor heroico», abrir dentro de la psique lo que él llama «las negras puertas de diamante». Por último, en el *Sello de los Sellos* Bruno desemboca en la experiencia metafísica y se presenta a sí mismo como un guía espiritual que ofrece esta forma de Misterios Iniciáticos como camino a la Unidad. Esto lo logra Bruno a través de las reglas astrológicas básicas considerando el *Primum Mobile*, el *Secundum Mobile* y la Esfera Local en la forma que se apuntó anteriormente.

Bruno parte aquí de la concepción tradicional: si el hombre tiene esencia divina entonces el divino orden del universo se halla dentro del ser humano. Un arte que reproduzca en la memoria del Microcosmos esa organización divina del Macrocosmos se adueñará de los poderes cósmicos ya que éstos se hallan dentro del hombre mismo. Es la aplicación directa de los principios de correspondencia y de mentalismo, ambos plenamente encuadrados en la Tradición Hermética. En suma, esta concepción y práctica abren la puerta de un divino éxtasis que el nolano practicó henchido de un verdadero impulso espiritual que se elevaba sobre todo falso dogmatismo.

La Geometría Sagrada es una joya que nos concede acceso directo a comprensiones que no se pueden encon-

trar fácilmente a través de otras formas de enseñanza. Hay mucho que aprender en el material de *La Flor de la Vida* y la *Geometría Sagrada* es definitivamente una piedra angular del taller. La *Geometría Sagrada* es valiosa porque es una meditación para el lado lógico de nuestro cerebro. Casi todas nuestras experiencias meditativas se centran en el hemisferio derecho del cerebro: el aspecto intuitivo, emocional, sensitivo. A veces podemos ver visiones o imágenes, escuchar sonidos tranquilizantes o voces reveladoras en nuestras meditaciones. Todas estas sensaciones se localizan en el lado derecho de nuestro cerebro, nuestro aspecto emocional-intuitivo.

Bruno desarrolla un complejo sistema de emblemas, conjuntos de imágenes y símbolos encabezados por un lema o mote que encierran un significado peculiar. Se ha hablado de que los Sellos puedan ser talismanes mágicos, decoraciones sin sentido, diagramas mnemotécnicos, lenguaje cifrado, e incluso que posean una dimensión psicológica. Lo cierto es que a medida que los observamos vemos que el lado lógico de nuestro pensamiento crea nuevas asociaciones y parece reconocer las formas que se le presentan. En efecto, las contenemos no sólo como memoria de especie, sino porque representan las formas de la naturaleza.

Así como Bruno atribuye a la *Materia universal* las virtualidades que los neoplatónicos atribuían al *Alma e Inteligencia del Universo*, de la misma manera asigna a las imágenes mentales una fuerza y dignidad ontológicas que parecían estarles reservadas a las *Formas Ideales*. Decir imaginación es, pues, lo mismo que decir, en su sen-

tido más pleno, vida y conocimiento. Visto en esta perspectiva que complementa la filosofía idealista de Schelling, Bruno sale al encuentro de nuestro tiempo en uno de sus rasgos más notorios: el interés que, desde hace más de un siglo, despierta todo lo relacionado con el psiquismo. En más de un aspecto, se le puede ver como precursor del análisis psicológico, particularmente del preconizado por C. G. Jung y, en general, de las indagaciones de cuantos han tratado de desenterrar ese idioma del alma que consiste en imágenes mentales —con los afectos asociados a las mismas— y en redes de itinerarios transconscientes. Pero la importancia de la filosofía práctica de Bruno va más allá, para incidir en los ricos márgenes donde florecen la estética y la sociología, la religión y la epistemología.

En el plano estético, el Romanticismo otorgó extraordinaria importancia a la imaginación creadora. Para Coleridge o Novalis sólo ésta tiene el poder de abrir las puertas de la trascendencia. O, mejor dicho, no hay más trascendencia que la de la imaginación, cuya realidad es, si cabe, más verdadera que la del mundo fenoménico. En consecuencia, la plenitud humana sólo es concebible en términos de imaginación creadora. Casi un siglo después, futuristas y surrealistas extremaron el proyecto romántico haciendo coincidir en un mismo punto de inmediatez imágenes lo más alejadas posibles, según ya había hecho Lautréamont con su famosa «máquina de coser en una mesa de disección». «No voy a ocultar —dice André Breton en los *Secretos del arte mágico del Surrealismo*— que para mí la imagen más

fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad», y, en el manifiesto de 1924, cita un texto de Reverdy, de 1918, según el cual: «La imagen no puede nacer de una comparación, sino de un acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean las dos realidades objeto de la aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá». Observaciones análogas hará Salvador Dalí, quien exagera el impulso romántico al proclamar a través de su método paranoico-crítico, la convertibilidad omnidireccional —tan bruniana— de los signos perceptibles de la realidad y al querer hacer de la vida una obra de arte.

Bruno piensa que mediante los jeroglíficos de sus artes de la memoria está reinstaurando la religión «egipcia» del mundo y la mente, que le era conocida por los tratados atribuidos a Hermes Trismegisto, los diálogos de Plutarco y los escritos de los filósofos neoplatónicos. Llama la atención el parecido de los sellos de Bruno y los diagramas de la espiritualidad gnóstica de los siglos II y III. Debido a su formación como dominico, Bruno pudo conocer estos últimos a través de los Padres de la Iglesia (Ireneo, Clemente de Alejandría, Orígenes, Epifanio). Sobre la base de los cosmogramas y de la numerología pitagórica, los diagramas gnósticos y los sellos brunianos constan de compartimentos numerados donde —como se ve también en los mandalas del budismo tántrico— se alojan figuras simbólicas. Lo que en esos diagramas y sellos se ofrece es un peculiar itinerario del espíritu, comparable al Vía Crucis de la devoción popular católi-

ca. En todos esos casos, los loci y sus respectivas imágenes agentes sirven para activar procesos de identificación y proyección empática. Ahora bien, frente al dualismo ontológico de gnósticos y maniqueos, Bruno se mantuvo firme en el monismo de las tradiciones neoplatónico-estoica y cristiana.

El epistemológico es otro plano en el que también incide la filosofía práctica de Bruno. No sólo, como Aristóteles tantas veces repitiera en *De anima*, no podemos pensar sin imágenes, sino que hay una especial vinculación entre los paradigmas científicos y los conglomerados imaginarios, ya que sin éstos aquéllos no logran afianzarse socialmente.

La distorsión hacia el Bruno mágico se puede producir si limitamos la selección de textos al Bruno idealista neoplatónico, o al materialista epicúreo, o al heliocentrista copernicano, o al luliano, o al hermetista, o al mago, o al mnemonista: fue todos ellos.

Alicia Silvestre

Obra de Giordano Bruno

1568/71 (?)

1 Arca de Noé (perdida)

1576 (?)

1 Los alegres pensamientos (no publicada)

2 Tronco de agua viva (no publicada)

1576/81

1 Lecciones sobre la esfera (no publicada)

2 Lecciones sobre el «De Anima» de Aristóteles
(no publicada).

1577

1 De los signos de los tiempos (perdida)

1579/81

2 Censura contra el De la Faye (perdida)

3 Clavis Magna (perdida)

1580

1 El Compendio de Arquitectura y Complemento
Artístico.

1581/82

1 De los predicamentos de Dios (perdida)

2 De las sombras de las ideas y el Arte de la
memoria

1582

3 Candelaio

4 De umbris idearum

5 Cantus circaeus

6 De compendiosa architectura

7 Purgatorio del Infierno (perdida)

1583

1 Ars reminiscendi

2 Explicatio triginta sigillorum

3 Sigillus sigillorum

1584/85

1 La cena de las cenizas

2 De la causa, Principio et uno

3 De l'infinito

4 Universo et mundi

5 Spaccio de la bestia trionfante

6 Cabala del cavallo pegaseo

7 De gl'heroici furori

1585

1 Arbor philosophorum (perdida)

2 Figuratio Aristotelici Physici auditus

3 Dialogi duo de Fabricii Mordentis prope divina
adinventione

4 120 Articuli adversus Peripateticus

1586

- 1 De Lampade combinatoria
- 2 De progressu et lampade venatoria logicorum
- 3 Artificium perorandi
- 4 Animadversiones circa lampadem lullianam
- 5 Lampas triginta statuarum
- 6 Oratio valedictoria
- 7 Ciento veinte Artículos sobre la Naturaleza y el

Mundo contra los Peripatéticos.

- 8 Ciento sesenta Artículos contra los Matemáticos y Filósofos de esta época.

1587

- 1 Lezioni sull «Organo» di Aristotele (perdida).

1588

- 2 De specierum scrutinium

1589

- 3 De Magia
- 4 Theses de magia
- 5 De magia mathematica
- 6 De rerum principiis
- 7 Medicina lulliana
- 8 Summa terminorum metaphysicorum
- 9 De Imaginium
- 10 Signorum et idearum compositione
- 11 Oratio consolatoria

1589/91

- 12 Delle sette arti liberali (perdida)
- 13 Delle sette arti inventive (perdida)

1591

1 De triplici minimo et mensura, (Sobre el mínimo y la Medida Triple según los Principios de las Tres Ciencias Especulativas y de muchas Artes Prácticas).

2 De monade, (Sobre la Mónada, el Número y la Figura, o sea, Elementos de la más Oculta Física, Matemática y Metafísica).

3 Numero et figura

4 De innumerabilibus

5 Immenso et infigurabili, (Sobre lo Inmenso y los Innumerables, o sea, sobre el Universo y los Mundos).

6 De vinculis in genere

7 De rerum imaginibus (perdida)

8 Templum Mnemosynes (perdida)

9 De multiplici mundi vita (perdida)

10 De naturae gestibus (perdida)

11 De principiis veri (perdida)

12 De astrologia (perdida)

1595:

13 Suma de Términos Metafísicos.

14 Descenso a la Práctica.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, M^a. E. (2001). *Enseñar con textos e imágenes. Una de las aportaciones de Juan Amós Comenio*. Revista Electrónica de Investigación Educativa, 3 (1).

Bruno, G. (1987). *Mundo, magia, memoria*. Selección de textos. En I. Gómez de Liaño (Ed. y Trad.). Madrid: Taurus. Colección Ensayistas, 104.

Campanella, T. (1984). *La ciudad del sol*. En Utopías del Renacimiento. México: Fondo de Cultura Económica. Colección Popular, 121. (Trabajo original publicado en 1623).

Capkov, D. (1970). *J. A. Comenius's Orbis Pictus in its conception as a textbook for the universal education of children*. Paedagogica Historica, International Journal of the History of Education, 10 (1), 5-23.

Comeni, J. A. (1978). *Opera Omnia (Vol. 12)*. Pragae: Academia scientiarum Bohemoslovacae.

Comenio, J. A. (1905). *The Laberynt of the world and the paradise of the heart* (Count Lutzow, Ed. y Trad.). Londres: J. M. Dent

Comenio, J. A. (1988). *Didáctica Magna*. México: Porrúa. Colección Sepan Cuántos, 167. (Trabajo original publicado en 1657).

Comenio, J. A. (1993). *El mundo sensible en imágenes*. (A. Hernández, Trad.). México: CONACYT-Miguel Angel Porrúa. (Trabajo original publicado en 1658).

Copérnico, N. (1982). *Sobre las revoluciones de los orbes celestes*. (C. Mínguez y M. Testal, Trads.). Madrid: Editora Nacional. Colección Clásicos para una Biblioteca Contemporánea. (Trabajo original publicado en 1543).

Debus, A. G. (1985). *El hombre y la naturaleza en el Renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica. Colección Breviarios, 384.

Durkheim, E. (1992). *Historia de la educación y de las doctrinas pedagógicas*. Madrid: La Piqueta.

Diccionario de la Literatura Clásica, M. C. Howatson.

Gargani, A. et al. (1983). *Crisis de la razón. Nuevos modelos en la relación entre saber y actividad humana*. México. Siglo XXI.

Garin, E. (1984). *La revolución cultural del Renacimiento*. Barcelona: Grijalbo. Colección Estudios y Ensayos, 80.

Garin, E. (1987). *La educación en Europa 1400-1600*. Barcelona: Grijalbo. Colección Crítica.

Giddens, A. (1993). *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza.

Gómez de Liaño, Ignacio. *Giordano Bruno y la Imaginación*, Prólogo a la nueva edición de «Mundo, Magia, Memoria», ed, Biblioteca Nueva 1997.

Maravall, J. A. (1984). *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel. Olson, D. R. y Torrance, N. (Comps.). (1995). *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona: Gedisa. Colección Lea, 6.

Mendoza, Ramón G. *The Acentric Labyrinth: Giordano Bruno's Prelude to Contemporary Cosmology*, Publisher: Harper Collins – UK (Junio 1995)

Rossi, P. et al. (1990). *La memoria del sapere. Forme di conservazione e strutture organizzative dall'antichità a oggi*. Roma-Bari: Laterza. Colección Biblioteca Universale Laterza, 316.

Singer, Dorothea Waley, 1950. *Giordano Bruno, his Life and Thought*. (New York: Schuman) [contiene una traducción anotada de *Del Infinito Universo y los Mundos*]
van Helden, Albert, 1995, *Giordano Bruno, hypertext biography as part of the Galileo Project*.

Yates, Frances, 1964, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (Chicago: Univ. of Chicago Press).

