

“MEMORIA REGULATA”: HACIA UNA INTERPRETACIÓN NO ESOTÉRICA DEL “DE UMBRIS IDEARUM” DE GIORDANO BRUNO

Julián Barenstein

Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

En este trabajo nos proponemos sentar las bases para una nueva interpretación del *De umbris idearum* (1582) de Giordano Bruno. La obra encierra un originalísimo arte de la memoria que ha sido estudiado por una legión de especialistas con resultados diversos pero que apuntan a una influencia determinante del hermetismo y de la magia natural renacentista. Nuestra investigación apunta a negar esa influencia —en tanto que se la

asuma como determinante— para develar el mecanismo apologético de regulación de la memoria que encierra el *De umbris*. Nuestro trabajo, por último, se articula en cinco partes de extensión desigual en las que damos cuenta de qué es el *De umbris idearum*, qué lugar ocupa en la producción de Bruno, cuál es nuestro punto de vista y de cuáles difiere, cómo funciona el arte de la memoria y cuál es su función cognoscitiva.

Palabras clave: Giordano Bruno. *De umbris idearum*. Memoria. Regulación. Apología.

1. Introducción: ¿Qué es el *De umbris idearum*?

El *De umbris idearum* publicado en París en 1582, la obra más antigua de Bruno que nos ha llegado, está dedicada al rey de Francia Enrique III. En ésta se expone un tratado de mnemotecnica de compleja estructura. En términos generales, el texto se puede dividir en cuatro partes: 1) el diálogo apologético que precede a la obra propiamente dicha, 2) una parte teórica, 3) una teórico-práctica titulada “arte de la memoria”, y otra, 4) puramente práctica en la que se exponen dos extensas “praxis” o ejemplos de utilización del arte, coronadas por dos praxis más breves, seguidas de tres simplificaciones del sistema mnemotécnico bruniano. En detalle, el diálogo –o, mejor, trílogo– apologético entre “Filotimo”, “Logífero” y “Hermes” pone en cuestión la viabilidad de dar a la luz el *De umbris*. Se enfatizan allí algunas cuestiones de cierta relevancia, como que el arte de la memoria que contiene la obra no implica ningún recurso a la magia, que se trata de un nuevo método mnemotécnico diferente de los que se utilizaban en la Antigüedad, etc. En otras palabras, Bruno desliga aquí su arte, con un proceder más retórico que argumentativo propio de la “escritura oculta”,¹ de toda sospecha de esoterismo. En la parte teórica se distinguen dos grandes secciones: una contiene las “treinta intenciones de las sombras” por las que se explica el movimiento de *exitus* que va de las cosas a la mente humana, y la otra, los “treinta conceptos de las ideas”, desarrolla el movimiento de *reditus* que va de la mente del hombre a las cosas. En estas secciones se presenta toda una metafísica deudora de las síntesis *quattrocentesche* de Ficino y Pico della Mirandola vertida, en nuestra opinión, en moldes antropológicos escolásticos que ofician de fundamento psicológico de la mnemotecnica bruniana. En la parte teórico-práctica, Bruno presenta los elementos que utilizará su arte de la memoria, i.e., aquellos que van a reemplazar a las *imagines agentes* y los *loci* de la mnemotécnica clásica, tal como el filósofo los había estudiado en el *Phoenix* (1491) de Pietro da Ravenna. Bruno reacomoda estos elementos, sobre los que volveremos, y los resignifica bajo la égida de la combinatoria del *Ars magna* de Ramon Llull. Por último, en la parte práctica, se desarrollan, a modo de ejemplo, cuatro modelos breves de uso del arte de la memoria. Se trata, pues, de una técnica por la que se construye toda una serie de imágenes para recordar palabras.² Las imágenes que presenta Bruno están formadas a partir del *De inventoribus rerum* (1499) de Polidoro Virgilio, de las *Metamorfosis* (8 d.C.) de Ovidio, de la *Historia* de Plinio el Viejo (siglo I d.C.), de las *Vitae* (siglo III d.C.) de Diógenes Laercio y de las imágenes de las constelaciones en la versión de Teucro el Babilonio, tan caras a los autores de su generación. En esta misma parte del texto, por último, se explica cómo utilizar el *organum*, una

¹ Bruno redacta sus primeras obras en un estilo decididamente críptico. Su forma de escribir debe ser incluida en el marco de lo que los estudiosos de los libertinos eruditos han llamado “escritura oculta”. Se trata de una técnica por la cual se presentan razonamientos sin conclusión, palabras de significado ambiguo y demás recursos que obligan al lector a completar el sentido, de modo tal que leída la obra éste no sabe a ciencia cierta lo que el autor quiso decir. Al realizar inferencias y completar el sentido total del texto, en efecto, el lector termina involucrado en la interpretación y, como consecuencia, el autor no es completamente responsable del contenido de su propio texto. En una época como el *Cinquecento*, en la que se sospechaba de todo y las herejías se extendían por toda Europa, este método de escritura, simulación y disimulación se hizo popular entre los librepensadores. Para más detalles, cf. Eialv-Feldon y Herzig (2015, esp. pp. 56-58), Firpo (2008, pp. 31 y 144) y Strauss (1952, Introduction *et passim*).

² Los estudiosos del arte de la memoria distinguen entre una *memoria rerum* y una *memoria verborum*, es decir, una técnica para recordar cosas o imágenes y otra para recordar palabras o discursos. De acuerdo con estas categorías, el arte bruniano corresponde a la *memoria verborum*.

máquina con cinco círculos concéntricos que reúne todos los elementos de la mnemotecnia clásica en una síntesis superadora, y finaliza con la exposición de tres resúmenes o modos breves del arte de la memoria.

Al leer el texto completo de un tirón se advierte que se trata de un manual frecuencial que lleva progresivamente al estudiante de lo más general a lo particular. A pesar de lo dicho, Bruno se cuida una y otra vez de advertir que no todos los interesados en el arte de la memoria llegarán a dominar su método.³

2. Lugar del *De umbris* en la producción de Bruno

Si asumimos que el *De umbris* es fundamental para comprender el pensamiento de Bruno, no por ello estamos de acuerdo con Frances Yates,⁴ que se figuraba la obra plena de tintes herméticos y mágicos e independiente del resto de la producción bruniana, ligada tan sólo a otras de sus obras mnemotécnicas que le sucedieron inmediatamente, a saber, el *Cantus Circaeus* (París, 1582) y la *Explicatio triginta sigillorum et Sigillum sigillorum* (París, 1583). En la misma línea también había leído el *De umbris* Paolo Rossi, aunque sin la interpretación hermética de Yates y sosteniendo, además, que el arte bruniano era completamente incomprensible.⁵ En la década del 90, Rita Sturlese,⁶ que realizó la edición crítica del texto, fue la única investigadora que trabajó en el funcionamiento del arte de la memoria bruniano; recién a principios del siglo XXI Marco Matteoli⁷ se sumaría a sus investigaciones. Sturlese, en abierta polémica con Yates primero y con Rossi después, desligó la mnemotecnia de Bruno de todo influjo de la filosofía hermética y mágica, y estableció las bases para una lectura no esotérica de la obra, demostrando que el arte allí expuesto efectivamente funcionaba si se corregían algunos problemas textuales de las ediciones antiguas. Su punto de vista tuvo gran aceptación.⁸ Por otra parte, en una obra reciente, Manuel Mertens realizó un fructífero esfuerzo para compatibilizar los escritos sobre magia de Bruno con los de mnemotecnia, a la luz de algunos conceptos clave como los de *contractio* y *similitudo*. En su original trabajo, Mertens echa mano de toda la bibliografía sobre el tema, la cual critica y evalúa con gran solvencia intelectual, para sostener finalmente, y en base a los textos del propio Bruno, que magia y mnemotecnia son, como escribe una y otra vez, “dos caras de una misma moneda”.⁹ Más allá de las diferencias, para los cinco autores¹⁰ el *De umbris* es central para desentrañar el pensamiento de Bruno, y hasta –agregamos– su *via regia*. Por

³ En una reciente investigación, Manuel Mertens sostiene que Bruno escribe el *De umbris* con una intención comercial, i.e., sus demostraciones memorísticas causaban asombro y atraían discípulos de los que obtenía su sustento. Así, los apuntalaba con manuales, uno de los cuales es precisamente el *De umbris*, pero dejaba las explicaciones últimas para sus lecciones presenciales. Por nuestra parte, como explicaremos en el cuerpo de nuestro trabajo, pensamos que a pesar de que pudiera haber un fin comercial hay por sobre todo una intención apologética (Cf. Mertens, 2018, pp. 89, 218 *et passim*).

⁴ Cf. Yates (1982 y 1986 *passim*).

⁵ Cf. Rossi (1960 *passim*).

⁶ Cf. Sturlese (2000, pp. 123-141), Sturlese (1992a, *passim*), Sturlese (1992b, pp. 943-968) y Sturlese (1990, pp. 182-203).

⁷ Cf. Matteoli y Sturlese (2007, pp. 467-487) y Matteoli y Sturlese (2001, pp. 113-165).

⁸ Cf. Tirinnanzi (2004, pp. I-LVIII).

⁹ Cf. Mertens (2018, pp. 20, 95, 109, 129, 150 y 218).

¹⁰ Hemos consultado también la siguiente bibliografía sobre la memoria bruniano: Clucas, (2004, pp. 7-23), Clucas (2002, pp. 251-272), Clucas (2001, pp. 75-98) y Vasoli (1958, pp. 251-304).

nuestra parte, pensamos esto mismo pero no por los mismos motivos. Asumimos, pues, que el *De umbris* no es un trabajo que pueda ser leído sin tener en cuenta el entramado de obras en el que se encuentra, y no nos referimos sólo a las otras obras de Bruno sobre mnemotecnia y a las de magia, como en el caso de Mertens. En nuestra opinión la obra da inicio a lo que el propio Bruno llamará la “filosofía nolana”. Esta particular filosofía quedará plasmada de manera especial en los *dialoghi italiani*. Recordemos: bajo la denominación de *dialoghi italiani* se incluyen seis diálogos que Bruno escribió en su lengua vulgar y que desde las investigaciones decimonónicas de Giovanni Gentile han sido divididos en *dialoghi metafisici* y *dialoghi morali*. Estos son *La Cena de le cenere*, *De la causa, principio e uno*, *De l’infinito: universo e mondi*, por una parte, y *Spaccio de la bestia trionfante*, *La Cabala del cavallo pegaseo* y *De gli eroici furori*, por otra, publicados con falsos pies de imprenta en Londres entre 1584 y 1585. El hilo conductor que une estos diálogos en un único proyecto de reforma es una concepción de la historia gobernada por la *vicissitudo* o alternancia vicisitudinal, de acuerdo con la cual a un período de luz, i.e., en el que se muestra la verdad, le sucede un período de oscuridad, i.e., de ocultamiento de la verdad. Bruno piensa, así, que se encuentra en los comienzos de un nuevo período de luz que se inicia con el descubrimiento de Copérnico, i.e., con el heliocentrismo que da pie a la noción de un cosmos homogéneo sin jerarquías ontológicas y a una nueva ética. La nueva cosmología, la nueva ontología y la nueva ética serán, así, el contenido de la filosofía nolana. Dicho esto, lo que debemos demostrar ahora es cómo puede estar relacionado el *De umbris* con el proyecto de reforma bruniano si éste, como universalmente se ha aceptado, resulta plasmado recién en los *dialoghi*. Para dar sustento a nuestro punto de vista, después de estudiar los trabajos de largo alcance de Michele Ciliberto,¹¹ Hilary Gatti,¹² Nicoletta Tirinnanzi¹³ y Miguel Ángel Granada,¹⁴ entre otros,¹⁵ nos apoyamos en las investigaciones de Nuccio Ordine.¹⁶ El profesor Ordine, en efecto, establece la continuidad entre los diálogos italianos y una obra publicada el mismo año que el *De umbris*, a saber, la comedia *Candelaio*, aunándolos en el desarrollo de un único proyecto de reforma.¹⁷ Es imposible, siguiendo

¹¹ Cf. Ciliberto (2007), Ciliberto (2002), Ciliberto (1999) y Ciliberto (1986).

¹² Cf. Gatti (2016), Gatti (2015), Gatti (2013), Gatti (2011) y Gatti (2001).

¹³ Cf. Tirinnanzi (2000).

¹⁴ Cf. Granada (2005), Granada (2002) y Granada (2001).

¹⁵ Hemos tenido en cuenta también los siguientes trabajos, insoslayables para el estudio del pensamiento de Bruno: Tocco (1891), Gentile (1920), Troilo (1951) y Ricci (2000).

¹⁶ Cf. Ordine (2008).

¹⁷ Distanciándose de otros especialistas pero sustentado en un esquema interpretativo muy sólido, Ordine lee en la redacción de las siete obras italianas (el *Candelaio* y los *dialoghi*) un proyecto unitario y calculado. En primer lugar, señala que la elección del *volgare* para los diálogos por parte de Bruno implica la voluntad de expresar su “nueva filosofía” con una lengua viva, alejada del latín fosilizado de las universidades. En segundo lugar, focaliza en el hecho de que en estos textos Bruno sólo utiliza dos géneros: comedia y diálogo. En su opinión, funde los esquemas propios de dichos géneros transfiriendo elementos dialógicos al teatro y teatrales al diálogo para dar curso a su “filosofía nolana” en clave cómica. De este modo las obras desde el *Candelaio* hasta los *Furori* estarían, no sólo animadas por una misma intención, sino también circunscriptas a una idéntica clave interpretativa: se presentarían como teatro de opuestos y al mismo tiempo como puesta en escena de la vida. Así pues, los razonamientos de Bruno, que evocan constantemente la figura del sileno, serían en su aspecto externo totalmente ridículos, pero si uno los viera abiertos y penetrara en ellos, encontraría que constituyen los únicos discursos que tienen sentido. En la presentación de la nueva filosofía, de acuerdo con Ordine, lo cómico se convierte en el elemento para demoler lugares comunes, reglas sin sentido y prescripciones superfluas; se trataría de un procedimiento que cree encontrar no sólo en la filosofía de Bruno sino también en la poesía y la pintura del incipiente barroco.

este punto de vista, que Bruno haya redactado el *De umbris* sin pensar en dicha reforma; sin pensar, en suma, en la filosofía nolana.

3. Nuestro punto de vista

Pensamos que Bruno proyecta su plan de reforma universal y da inicio a su nueva filosofía en las tres primeras obras mnemotécnicas y en los *dialoghi italiani* de manera conjunta. Así es porque el objetivo del filósofo nolano consiste –siempre en nuestra opinión– en la postulación y defensa de una religión filosófica que es causa de esa reforma universal y no una de sus consecuencias. En detalle: el objetivo de Bruno en estas nueve obras no sería otro que la postulación y defensa de una religión filosófica *sui generis* que sigue, en sus rasgos fundamentales, las directrices de la tradición apologética cristiana –en especial la del siglo XIII, que se extiende al menos hasta mediados del XVI– y la agota. Bruno defiende, pues, esta religión con las herramientas de los apologistas formados en la tradición escolástica, como él mismo. Esto implica que en su argumentación parte de puntos en común, esto es, de conocimientos comunes albergados en la *memoria* para, a través del *intellectus*, es decir, racionalmente, torcer la *voluntas* de sus oponentes. Sostenemos, además, que este procedimiento que abarca las tres potencias del alma racional –*memoria*, *intellectus* y *voluntas*– se despliega en tres momentos sucesivos: primero, Bruno establece el uso correcto de la memoria, luego, el del entendimiento y, por último, da cuenta de la correcta determinación de la voluntad.¹⁸ Este movimiento de lo que podemos llamar “la apologética bruniana” se vuelve visible a través de la utilización que Bruno hace de un mecanismo argumentativo y demostrativo al que designa con el nombre general de *regulatio*, que encontramos desde el *De umbris* hasta los *Furori*, a la sazón, el último de los diálogos. El Nolano utiliza, pues, *regulatio* en forma adjetiva. Así, lo encontramos en expresiones como *sensus regulatus* (o en su versión vulgar, *senso regolato*), *memoria regulata*, *intellectus regulatus*, *ratio regulata*, *sentimento regolato*, *voluntas regulata*, etc.¹⁹ Son estos, pues, los difusos nombres con los que Bruno llama al procedimiento que posibilita, en primer lugar, y bajo los términos de *sensus regulatus* o *senso regolato*, el uso correcto de la información sensorial, en particular la que proviene de la visión, es decir, de las imágenes, y los usos correctos de la memoria, como *memoria regulata*, del entendimiento como *intellectus regulatus* o *ratio regulata* y, finalmente, de la voluntad como *sentimento regolato* o *voluntas regulata*. Que los usos específicos de la *regulatio* están en correlación con las potencias del alma racional según la antropología escolástica, i.e., *memoria*, *intellectus* y *voluntas*, es algo que nos resulta

¹⁸ En la estructura del alma racional que presentan autores como, p.e., Tomás de Aquino, en particular la *voluntas* no tiene el poder de autodeterminación que le era propio tanto en el pensamiento de Aristóteles como en el de Agustín: la *voluntas* es ahora determinada por el *intellectus*. Este tema es desarrollado en *Summa Theologiae* I-II q.8 a.2-3, q.9 a.1-6, y q.10 a.1, 3-4.

¹⁹ Bruno utiliza expresiones como *regolato sentimento* (*Cena*, I p. 101; V, p. 209; *Causa*, III, 106), *regolata raggione* (*Cena*, IV, p. 192), *regolato senso* (*Cena*, V, p. 204; *Causa*, p. 7; *Infinito*, pp. 347 y III, pp. 455 y 467, V, pp. 500 y 516) *regolato intelletto* (*Spaccio*, III, II, p. 750), *animo regolato* (*Furori*, II, I, p. 1087). O en las obras latinas *regulatus intellectus* (*Lampade*, II, I, p. 245; *Summa terminaroum metaphysicorum*, p. 35), *regolata ratio* (*Lampade*, p. 291; *Ad Mth*, XXII, p. 70; *De monade*, V, p. 395; *Circa lampadem lullianam*, p. 362); *fides regulata* (*Lampas*, III, p. 143; *De magia*, II, p. 198); *regulatus sensus* (*Sigilli*, p. 78); *anima regulata* (*Lampas*, p. 249); *regulatus ingenium* (*De immenso*, V, III, p. 168); y *voluntas regulata* (*Summa terminaroum metaphysicorum*, XV, p. 106). Todas las referencias de las obras de Bruno aquí mencionadas corresponden a las ediciones digitalizadas en el sitio *La biblioteca ideale di Giordano Bruno*, disponible en <<http://bibliotecaideale.filosofia.sns.it>>.

evidente. Asumimos, pues, que Bruno pretende efectuar una reforma integral a partir de la reformulación del arte de la memoria (*memorare*), del modo de entender (*intelligere*) y, por último, del modo de querer (*velle*), en ese orden. Así, en las primeras tres obras mnemotécnicas efectuaría la primera reforma, en los diálogos metafísicos la segunda, y la última a través de los diálogos morales, si no de los tres, al menos de los dos primeros. Nos interesa dejar en claro que este orden debe respetarse a rajatabla en tanto que en el esquema anímico escolástico –y aquí no podemos dejar de insistir en que la primera formación de Bruno se llevó a cabo en los claustros de los dominicos, en San Domenico Maggiore– es el *intellectus* el que determina a la *voluntas* y no al revés. Y más todavía: la determinación de la voluntad por parte del entendimiento es una de las claves para comprender la proliferación de los escritos apologéticos del siglo XIII. Ahora bien, que el procedimiento apologético deba iniciarse en la *memoria* –y, por extensión, en los sentidos –es algo que se comprende si se considera que esta potencia no es sino, para decirlo con pocas palabras, un receptáculo de todos nuestros conocimientos; lo que hagamos con ellos depende, en última instancia, del *intellectus*. Se vislumbra, así, el lugar que tiene en nuestra interpretación el *De umbris*.²⁰

4. ¿Cómo funciona el arte de la memoria expuesto en *De umbris*?

En el *De umbris* se expone una técnica de la memoria artificial y se dan cuanto menos algunas de las claves para practicarla. La obra, como hemos dicho, aunque con diferencias de criterio, ha sido considerada por diversos autores como la entrada privilegiada al pensamiento de Bruno. Esto es así, debemos añadir, en tanto que el arte bruniano sea considerado como expresión de un ideal pansófico. De este modo, el arte de la memoria expuesto en *De umbris* constituiría una reconstrucción de la trama del todo, un método omnicomprensivo. Para dar cuenta de cómo funciona el arte bruniano, es dable describir el *organum*, a saber, una figura compuesta por círculos concéntricos con la cual Bruno reemplaza los *loci memoriae* de la mnemotécnica clásica. Los elementos que conformarán el *organum* son presentados en la sección que hemos denominado “teórico-práctica” pero son aplicados recién en la parte “práctica”. En la primera praxis o “primera práctica” el Nolano utiliza el *organum* con tres círculos concéntricos y en la segunda praxis, con cinco. Aquí nos centraremos en la segunda praxis por ser aquella sección en la que Bruno expone el mecanismo completo.

²⁰ Hay dos datos extra que nos permiten reunir las obras desde el *De umbris* hasta los *Furori* en único proyecto común. Primero, en sólo dos obras Bruno cita y hace extensas referencias al *Cantar de los Cantares* (esp. Ct 2, 3), precisamente en *De umbris* y en *Furori*. Segundo, en un pasaje de *Cabala*, el quinto de los diálogos italianos, unifica las primeras tres obras mnemotécnicas y los *dialoghi* (Cf. *De umbris*, p. 140, *Furori*, p. 1136; *Cabala*, p. 842). Para las referencias del *De umbris idearum*, ver *Opere Mnemotecniche* (Tomo Primo), cuyos datos completos consignamos en la sección bibliográfica.

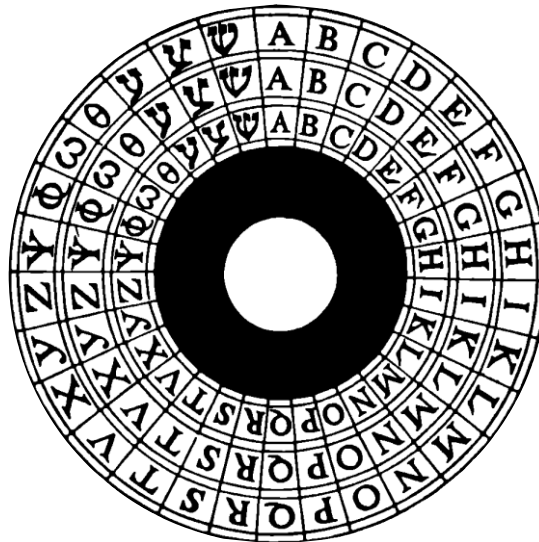


Figura 1. Esta figura es la n° 7 en *De umbris* (Cf. *De umbris*, p. 234)

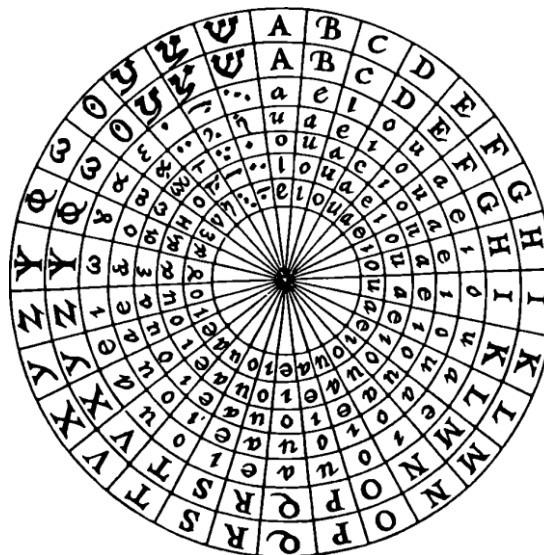


Figura 2. Esta figura es la n° 8 en *De umbris* (Cf. *De umbris*, p. 256)

La Figura 1 presenta al *organum* tal como aparece en la primera praxis.²¹ La Figura 2 presenta al *organum* tal como aparece en la segunda praxis.²² De ahí que, como también hemos dicho, el *De umbris* pueda ser considerado un manual que respeta las normas de un aprendizaje frecuencial o progresivo. Empero para complicar un tanto las cosas, en el *De umbris* la figura n° 2 está precedida por un texto que probablemente agregara el propio Bruno al enfrentarse a los problemas de edición e impresión que ésta generó. Se lee allí:

Puesto que es difícil reunir cinco ruedas en poco espacio, presentamos sólo una, las demás son iguales a esta, la cual no está representada completa sino en tamaño reducido, puesto que las treinta casillas principales están ordenadas en

²¹ Cf. *De umbris* (pp. 223-251).

²² Cf. *Ibid* (pp. 251-345).

la circunferencia, y las cinco subordinadas a cada una de ellas se ordenan en escalas que van de cada casilla hacia el centro.²³

A la luz de esta indicación –ambigua, por lo menos–no es fácil interpretar la figura ni mucho menos hacerla corresponder con el diagrama que presentan todas las ediciones. Pensamos que la figura que debería aparecer en lugar de la n° 2 es la n° 3, y la figura compuesta por cinco ruedas, que no aparece en ninguna de las ediciones del *De umbris*, habría sido la n° 4, configurada por nosotros:

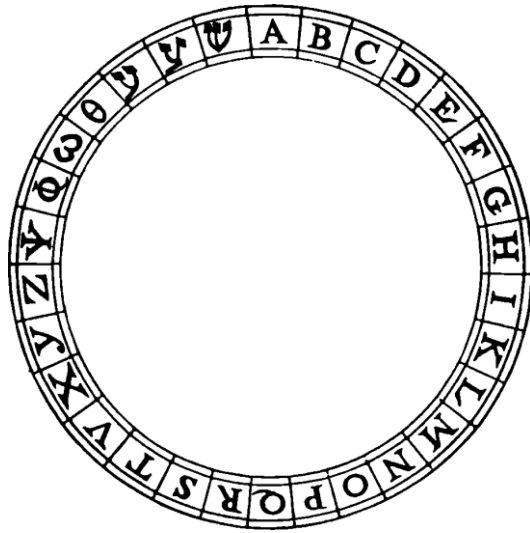


Figura 3. Esta figura es la n° 5 en *De umbris* (Cf. *De umbris*, p. 224)

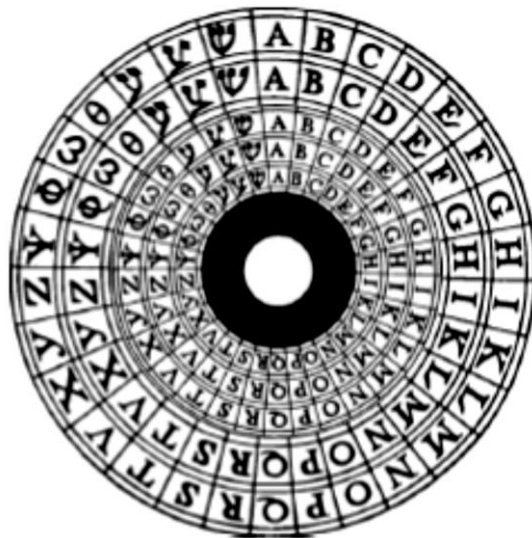


Figura 4.

²³ *Quoniam difficile est quinque rotas in modicam contrahere latitudinem, unam tantum apponimus ad cuius similitudinem sunt aliae, eandemque non extensam sed contractam, quandoquidem triginta praecipua vexilla ordinantur in circumferentiam et subalternata singulorum quinque ordinantur in scalas a singulis ad médium* (*De umbris*, p. 256).

Si nuestra interpretación es correcta,²⁴ la Figura 4 es el *organum* completo, tal como Bruno lo utiliza en la segunda praxis. Está constituido por cinco ruedas concéntricas móviles divididas en treinta casillas, cada una de las cuales representa cinco sílabas, de modo que cada rueda contiene ciento cincuenta sílabas. Las casillas son iguales en las cinco ruedas y las ciento cincuenta sílabas de cada una se obtienen haciendo seguir las cinco vocales latinas (a, e, i, o y u) de cada una de las veintitrés letras del abecedario latino, de las cuatro del alfabeto griego (Ψ, Φ, Ω y Θ) y de las tres del alfabeto hebreo (Ⲫ, Ⲍ y ⲍ) que componen cada rueda, de modo que la letra “A” designa “Aa”, “Ae”, “Ai”, “Ao”, “Au”, la “B” designa “Ba”, “Be”, “Bi”, “Bo”, “Bu” y así en adelante, con todas las letras de cada una de las ruedas. Por lo demás, cada sílaba designa en cada rueda una imagen de distinto tipo. Así, las sílabas de la rueda periférica designan un *agens*, las de la rueda que le sigue una *actio*, luego un *insigne*, un *adstans* (algo animado o inanimado) y cada sílaba de la rueda central designa una *circumstantia*. Las imágenes pueden y hasta deben ser configuradas y organizadas por el propio mnemonista, a *piacere* se podría decir, pero Bruno las arma, a modo de ejemplo, recurriendo principalmente al *De inventoribus rerum*, la obra de Polidoro Virgilio que ya hemos mencionado. De este modo, en la rueda periférica el Nolano ubica 150 inventores (*agentes*), en la segunda 150 inventos o acciones (*acciones*) de cada uno, en la tercera 150 adjetivos o atributos esenciales (*insignia*) de cada uno de los *agentes*, en la cuarta 150 cosas relacionadas (*adstantes*) a los *agentes*, y en la quinta, por último, una circunstancia o situación.²⁵ Estas últimas imágenes Bruno las completa utilizando las representaciones de las constelaciones o algunos de sus elementos,²⁶ lo cual ha provocado confusión y, sumado a otros detalles de tenor hermético presentes en el texto, ha llevado a una lectura esotérica del *De umbris*. Sea de ello lo que fuere, el sistema de cinco ruedas pertenece, recordemos, a la *memoria verborum*, a la memoria de palabras, y se funda sobre el principio de que las palabras se pueden cifrar en imágenes y que éstas se imprimen en la memoria mejor que aquéllas. De este modo, la combinatoria de las ruedas sirve para recordar palabras por medio de imágenes sintéticas. Veamos un ejemplo.

²⁴ Mino Gabrielle, en un trabajo excepcional, *Corpus Iconographicum*, sostiene que la afirmación de Bruno de que la imagen resume las cinco ruedas significa que efectivamente su arte utiliza cinco ruedas como la de la figura n° 2. Con todo, es dable decir que para que la interpretación de Gabrielle funcione la figura n° 2 debería estar compuesta por seis círculos concéntricos, no siete. Él mismo lo advierte. Rita Sturlese, por su parte, no está de acuerdo con Gabrielle, y sostiene una interpretación que apunta a pensar en dos niveles de combinación: el primero se produciría con las dos ruedas periféricas de la figura n° 2 y el segundo con las restantes. Esta interpretación, que no podemos discutir aquí en profundidad, nos resulta muy interesante y debemos decir que soluciona muchos problemas, pero no uno que consideramos fundamental, a saber, no explica qué sentido tienen las vocales griegas y las hebreas en las cinco ruedas centrales de la figura, sobre todo atendiendo a que Bruno no las utiliza en ninguna combinación. Por nuestra parte sostenemos no sólo que la figura no se ajusta a la descripción que Bruno hace de ésta, sino que en última instancia no puede ser más que una suerte de imagen aglutinante. Recordemos, además, que esta no es la única imagen que presenta problemas: la imagen llamada *figura prima* no aparece en ninguna edición. Después de todo, se debe tener en cuenta que, al igual que en el *Ars magna* de Ramon Llull, las figuras que utiliza Bruno sólo sirven para aprender; una vez adquirido el arte de la memoria, se puede prescindir de ellas. Para más detalles, cf. Gabrielle (2001, pp. 60-66) y *De umbris* (p. 169 y comentario, pp. 531-536).

²⁵ Cf. *De umbris* (pp. 256-288).

²⁶ Cf. *Ibid* (pp. 290-336).

Si se quiere, p.e., cifrar la palabra NATURALEZA, se sigue esta combinación:

Rueda 1 *agens* Na: Emor²⁷

Rueda 2 *actio* Tu: con las notas musicales²⁸

Rueda 3 *insigne* Ra: deplorado²⁹

Rueda 4 *adstans* Le: hidra³⁰

Rueda 5 *circumstantia* Za: un hombre que planta una higuera y otro que siembra trigo.³¹

Así las cosas, si uno quiere recordar la palabra NATURALEZA deberá formar una imagen compuesta: la de un joven de aspecto lozano, que es Emor, el inventor de la danza, escribiendo notas musicales. En cuanto al *insigne*, deplorado, podemos imaginarnos a Emor triste o golpeado, y junto a una hidra. Detrás de él, por último, nos figuramos al hombre que planta la higuera y al que siembra trigo.

Para cada palabra la imagen varía pero no necesariamente de manera completa, sino sílaba a sílaba, rotando las ruedas de la figura.³²

La mnemotécnica bruniana es, pues, una suerte de sistema semiótico que posibilita una “escritura interna”,³³ caracterizado por leyes de cifrado que se fundan en un mecanismo preciso y riguroso que permite un total de 75.937.500.000 combinaciones de imágenes. Solo dentro de este código las imágenes tienen valor, no por sí mismas.³⁴

5. Función cognoscitiva del arte de la memoria

En la sección anterior decíamos que el *De umbris* era una obra considerada por algunos autores como la *via regia* de acceso al pensamiento de Bruno, pero sólo en tanto que se la concibiera como expresión de un ideal pansófico. Así pues, el arte de la memoria bruniano no tiene sólo una función mnemotécnica, valga la redundancia, sino también cognoscitiva, pues modela la propia mente y ordena, *regulat*, el “*chaos phantasticus*”,³⁵ i.e., la multitud informe de imágenes de todas las cosas. En su arquitectura, pues, se expresa y se potencia la actividad originaria y espontánea del alma humana, i.e., la facultad innata de conocer:

²⁷ Cf. *Ibid* (p. 262).

²⁸ Cf. *Ibid* (p. 264).

²⁹ Cf. *Ibid* (p. 274).

³⁰ Cf. *Ibid* (p. 282).

³¹ Cf. *Ibid* (p. 328).

³² No podemos dejar de mencionar que Bruno también establece reglas apropiadas para la reducción en el *instrumentum*, de consonantes líquidas en los casos como “CRO”, “PRA”, “CLA”, etc. (Cf. *De umbris, Pars secunda, passim*).

³³ Cf. *De umbris* (p. 1).

³⁴ Frances Yates asumía que las imágenes tenían valor en sí, con independencia del uso que Bruno hace de ellas. Este aspecto de su interpretación es crucial para su lectura esotérica y hermética de la obra (Cf. Yates, 1986, pp. 224-232 *et passim*. También cf. Yates, 1982, pp. 235-269).

³⁵ Cf. *De umbris, Intentio XII* (p. 156).

No hay duda de que un arte de este tipo es, en su género, una arquitectura discursiva de aquellas cosas que hemos de perseguir y una cierta disposición del alma racionante por la que, desde aquel principio de la vida del mundo, se comunica al principio de la vida de todas y cada una de las cosas.³⁶

No se trata, pues, de una actividad simplemente reproductiva del alma racional sino que es *formatrix* y simbólica. Esta facultad siempre transforma los datos de las impresiones sensibles en un modo de la más pura expresión espiritual y se actualiza solo a través de la construcción de símbolos imaginarios, es decir, para Bruno nunca se conocen las cosas en sí mismas, sino en su “ semejanza especular y enigma”,³⁷ como escribirá más tarde en los *Furori*. En otras palabras, por medio de las imágenes que formamos es posible ver la estructura unitaria que rige el universo o no verla, dependiendo de cómo se utilice la imaginación. De ahí que, como señalamos más arriba, el procedimiento de la *regulatio* deba iniciarse en los sentidos, fuente de la imaginación, y, por extensión, en la memoria. De hecho, la primera mención acerca de la necesidad de regular los sentidos, con especial énfasis en el de la vista, se encuentra al comienzo del *De umbris*:

El entendimiento, que no yerra, enseña que el Sol permanece inmóvil, pero el sentido falaz nos lleva a creer que se mueve.³⁸

Es ésta una declaración que Bruno pone en boca de Hermes, el principal interlocutor del trílogo con el que se inicia la obra. No se trata de una afirmación sin más, antes bien con ella principia el combate, la defensa que, a caballo de la filosofía y la sátira, apunta a dar por tierra a los enemigos de Copérnico y, por extensión, a los del propio Bruno. El sentido, con todo su epíteto de “falaz”, simboliza aquí la cosmología aristotélico-ptolemaica. Giordano identifica precisamente al Estagirita como el introductor de la falsedad y el actor fundamental del momento histórico en el que la verdad comienza a ocultarse. La sabiduría de los presocráticos, especialmente la de Pitágoras y Anaxágoras, a la que sumará más tarde la de Platón, cedió su lugar por capricho de la *vicissitudine* histórica. Se impuso, así, el imperio del conocimiento vulgar, sustentado en una suerte de positivismo *ante litteram*, que Bruno identifica con un craso aristotelismo. En este sentido, el hombre investido de un mero peripatetismo (*aristotelico repletus spiritu*)³⁹ es, en clave bruniana, incapaz de trasvasar los límites de lo visible en su intento de adquirir conocimiento.

³⁶ *Est quidem huiuscemodi ars rerum prosequendarum in genere discursive architectura et habitus quidam ratiocinantis animae, ab eo quod est mundi vitae principio ad ómnium atque singulorum se exporrigenis vitae principium (De umbris, pp. 122-124).*

³⁷ Cf. *Furori* II. 4.

³⁸ *Hunc [Solem] intellectus non errans stare docet: Sensus autem fallax suadet moveri (De umbris, p. 18).*

³⁹ La retórica de Bruno es, en todos sus textos, un tanto ambigua. En este caso, después de denostar a Aristóteles como introductor del error histórico y señalarlo como el principiante de una era de oscuridad, alega que no dejará a un lado los razonamientos de los peripatéticos, ni la fe de los platónicos (pensando sin dudas en los del siglo XV) en tanto que ofrezcan una base sólida para sus argumentaciones (*Super haec noverint in quorum manus ars ista inciderit: nos eius non esse ingenii, ut determinato alienae philosophiae generi simus adstricti: neque ut per universum quamcumque philosophandi viam contemnamus. Neminem quippe eorum qui ad rerum contemplationem proprio innixi ingenio, aliquid artificiose methodiceque sunt moliti, non magnificimus. Non abolemus Pythagoricorum mysteria: non parvificimus Platoniorum fides: et quatenus reale sunt nacta fundamentum Peripateticorum ratiocinia non despiciamus (De umbris, p. 36).*

6. A modo de conclusión: ¿a quién pretende convencer Bruno?

Si leemos las primeras obras mnemotécnicas de Bruno y los *dialoghi*, caeremos en la cuenta de que pretende convencer a pocos hombres, pero serios. Puntualmente a aquellos aristotélicos que, siguiendo las propias palabras del Estagirita, son más amigos de la verdad que de la autoridad. Lejos de su intención está el abordar a los humanistas, a los que llama “pedantes”, a los seguidores del Cristianismo reformado, y menos aún a la multitud de escépticos que despertó la publicación de las obras de Sexto Empírico. Bruno se sintió poseedor de una verdad antigua y oculta pero redescubierta, y consciente de que no alcanzaba con anunciarla, se decidió a demostrarla, pero sólo a aquellos que estuvieran dispuestos a escuchar. Y dado que su blanco privilegiado son los aristotélicos ecuanímes, por llamarlos de alguna manera, el Nolano dio inicio a su argumentación partiendo del mismo lugar que ellos, a saber, de la sensibilidad, o mejor, de la visión y, por tanto, de la imaginación. De ahí que propusiera regular el sentido para regular la memoria, regular la memoria para regular el entendimiento y regular el entendimiento para regular la voluntad, siguiendo de lejos el proceder de la apologética del siglo XIII.

Es dable decir, por último, que somos conscientes de que en este estudio tan sólo hemos presentado los principios para la regulación de la memoria, y ello en una sola obra, el *De umbris*. Para que nuestro punto de vista pueda afirmarse y, si se quiere, convencer a los especialistas, nos resta aún abordar las dos obras mnemotécnicas que siguen a esta obra singular y la complementan, y los *dialoghi*, pero eso es parte de otro trabajo...

Referencias

Fuentes

BRUNO, Giordano. *De umbris idearum* (Ed. STURLESE, Rita). Florencia, Olschki, 1991.

BRUNO, Giordano. *Opere Mnemotecniche. Tomo primero* (Eds. MATTEOLI, Marco; STURLESE, Rita y TIRINNANZI, Nicoletta). Milán, Adelphi, 2004.

Bibliografía secundaria

CILIBERTO, Michele. *Giordano Bruno*. Bari, Laterza, 2002.

CILIBERTO, Michele. *Giordano Bruno. Il teatro Della Vita*. Milán, Mondadori, 2007.

CILIBERTO, Michele. *La ruota del tempo. Interpretazione di Giordano Bruno*. Roma, Riunti, 1986.

CILIBERTO, Michele. *Umbra profunda. Studi su Giordano Bruno*. Roma, Edizione di Storia e Letteratura, 1999.

CLUCAS, Stephen. “Giordano Bruno’s *De imaginum, signorum et idearum compositione*: Art, Magic and Mnemotechnics”. En: *Physis: rivista internazionale di storia della scienza*, vol. 38, pp. 75-98, 2001.

CLUCAS, Stephen. “Mnemosine in London: The Art of Memory and Giordano Bruno’s *Spaccio della bestia trionfante* and *De gli eroici furori*”. En: *Société d’études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, vol.58, 2004, pp. 7-23.

CLUCAS, Stephen. “*Simulacra et Signacula: Memory, Magic, and Metaphysics in Brunian Mnemonics*”. En: GATTI, Hilary (ed.) *Giordano Bruno: Philosopher of Renaissance*. Aldershot, Ashgate, 2002, pp. 251-272.

EIALV-FELDON, Mark y HERZIG, Theodore (eds.). *Dissimulation and Deceit in Early Modern Europe*. Nueva York, Palgrave MacMillan, 2015.

FIRPO, Massimo. *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento*. Bari, Laterza, 2008.

GABRIELLE, Mino. *Corpus Iconographycum*. Milán, Adelphi, 2001.

GATTI, Hilary (ed.). *Giordano Bruno: philosopher of the Renaissance*. Londres, Routledge (2002) 2016.

GATTI, Hilary. *Essays on Giordano Bruno*. Oxford, Princeton University Press, 2011.

GATTI, Hilary. *Giordano Bruno e la scienza del Rinascimento*. Milán, Raffaello Cortina, (1999) 2001.

GATTI, Hilary. *Ideas of liberty in early modern Europe*. Oxford, Princeton University Press, 2015.

GATTI, Hilary. *The Renaissance drama of knowledge. Giordano Bruno in England*. Londres, Routledge, (1989) 2013.

GENTILE, Giovanni. *Giordano Bruno e il Pensiero del Rinascimento*. Florencia, Vallecchi, 1920.

GRANADA, Miguel Ángel. *El umbral de la Modernidad*. Barcelona, Herder, 2001.

GRANADA, Miguel Ángel. *Giordano Bruno, Universo infinito, unión con Dios, perfección del hombre*. Barcelona, Herder, 2002.

GRANADA, Miguel Ángel. *La reivindicación de la Filosofía en Giordano Bruno*. Barcelona, Herder, 2005.

MATTEOLI, Marco y STURLESE, Rita. “Il Canto di Circe e la 'magia' della nuova arte della memoria di Bruno”. En: MEROI, Fabrizio (ed.). *La magia nell'Europa moderna. Tra antica sapienza e filosofia naturale. Atti del convegno (Firenze 2-4 ottobre 2003)*. Florencia, Olschki, 2007, pp. 467-487.

MATTEOLI, Marco y STURLESE, Rita. “La nuova ‘arte’ del Bruno in tre enigmi”. En: *Rinascimento*, vol. 41, pp. 113-165, 2001.

MERTENS, Manuel. *Magic and Memory in Giordano Bruno. The Art of a Heroic Spirit*. Leiden-Boston, Brill, 2018.

ORDINE, Nuccio. *El Umbral de la Sombra. Literatura, filosofía y pintura en Giordano Bruno*. Madrid, Siruela (2003) 2008.

RICCI, Saverio. *Giordano Bruno nell'Europa del Cinquecento*. Roma, Salerno Editrice, 2000.

ROSSI, Paolo. *Clavis Universalis: Arti mnemotecniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*. Milán/Nápoles, Ricardo Riccardi, 1960.

STRAUSS, Leo. *Persecution and the art of writing*. Chicago, The University of Chicago Press, 1952.

STURLESE, Rita. "Arte della natura e arte della memoria in Giordano Bruno". En: *Rinascimento*, vol. 40, pp. 123-141, 2000.

STURLESE, Rita. "Il *De imaginum, signorum et compositione* di Giordano Bruno ed il significato filosofico dell'arte della memoria". En: *Giornale Critico della filosofia italiana* 10, pp. 182-203, 1990.

STURLESE, Rita. "Il *De imaginum, signorum et idearum compositione* di Giordano Bruno". En: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, vol. 22, n. 3, pp. 943-968, 1992a.

STURLESE, Rita. "Per un'interpretazione del *De umbris idearum* di Giordano Bruno". En: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, vol. 22, n. 3, pp. 943-968, 1992b.

TIRINNANZI, Nicoletta. "Introduzione". En: BRUNO, Giordano. *Opere Mnemotecniche* (Eds. MATTEOLI, Marco; STURLESE, Rita y TIRINNANZI, Nicoletta). Milán, Adelphi, pp. I-LVIII, 2004.

TIRINNANZI, Nicoletta. *Umbra naturae. L'immaginazione da Ficino a Bruno*. Roma, Edizione di Storia e Letteratura, 2000.

TOCCO, Felice. *Le opere inedite di Giordano Bruno*. Napoli, Tipografia della Regia Università, 1891.

TROILO, Erminio. *Prospetto, Sintesi e Commentario della Filosofia di Giordano Bruno*. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1951.

VASOLI, Cesare. "Umanesimo e simbologia nei primi scritti lulliani e mnemotecnici del Bruno". En: *Umanesimo e simbolismo, Atti del IV convegno internazionali di studi umanistici (19-21 Settembre 1958)*, pp. 251-304, 1958.

YATES, Frances. *El Arte de la memoria*. Madrid, Taurus, 1986.

YATES, Frances. *Giordano Bruno y la tradición hermética*. Barcelona, Ariel, 1982.

Recursos virtuales

La biblioteca ideale di Giordano Bruno. Disponibile en
<<http://bibliotecaideale.filosofia.sns.it>>