

Giordano Bruno

**Expulsión de  
la bestia triunfante**

**De los heroicos  
furores**

**Introducción, traducción del italiano  
y notas de Ignacio Gómez de Liaño**

Biblioteca de Ensayo 74 (Serie Mayor) Ediciones Siruela

**Giordano Bruno:**  
**Las imágenes del furor y la bestia**

El presente criba el pasado, y lo que de él toma, lo que en él ve, no suele ser más que la proyección de sus preocupaciones y el desahogo de sus fantasmas. A veces ni siquiera eso, sino tan sólo una rutina. Rutina admirable, es verdad, pues cómo no admirar la delicadeza de las operaciones que se efectúan en los establecimientos culturales hasta que el nombre egregio o el sistema filosófico que un día inquietaron al mundo cristalizan en la forma de un objeto ilustre que, por fin, se puede mostrar a la luz del día.

Sin embargo, la personalidad de Giordano Bruno y su sistema filosófico representan uno de los casos más resistentes a esas cirugías que, con la paciencia de las olas que chocan contra las rocas, han realizado y siguen realizando generaciones de hombres doctos, pertenecientes a no menos doctas corporaciones. No han faltado los intentos; incluso han sido tan frecuentes que no se entiende bien por qué a estas alturas la significación de Giordano Bruno no presenta una faz tan clara como, por ejemplo, la de Descartes o la de Spinoza o la de Kant.

Cada tiempo se ha complacido en incluir a Bruno dentro de su tablero de ajedrez. Nunca han faltado quienes lo han visto como una especie de herencia destinada al que más corra. Ha sabido seducir, sin duda, pero no es tan seguro que el filósofo napolitano haya sabido igualmente hacerse entender. No obstante, ¿cuántas imágenes no se habrán proyectado sobre la figura de aquel fraile exclausturado y trotamundos por una Europa dividida en ásperas rencillas y guerras de religión, un fraile con ínfulas de mago y de librepensador, que fue procesado por la Inquisición romana, y que, por último, fue condenado a la hoguera?

Además, ¿qué misterios puede esconder a sus espaldas ese hombre in-

quietante que puso a sus libros títulos tan extraños como *El sello de los sellos*, *El canto de Circe*, *Expulsión de la bestia triunfante*, *La cábala del caballo Pegaso*, *De los heroicos furoros*, *La lámpara de las treinta estatuas*, *El idiota triunfante* o *Del infinito universo y los mundos innumerables*? Si el delirio de un autor pudiera medirse por los títulos de sus obras, ¿qué duda cabe que el delirio de Bruno es de los que hacen época?<sup>1</sup>

Algunos pensarán que detrás de semejantes títulos se ocultarían ideas tan desaforadas que por fuerza habrían de arrojar a su autor al fuego de la hoguera. Y se equivocan. Cuántos que acabaron en la hoguera no habían escrito en su vida una sola línea. De hecho, Bruno fue condenado porque, aun siendo religioso, quiso hurtarse a la jurisdicción canónica (a pesar de los infructuosos esfuerzos que hizo por normalizar su situación dentro de la Iglesia), y porque declaró que tenía sus dudas sobre algunos de los dogmas del catolicismo, como la Trinidad y la Encarnación, y no se retractó cuando le obligaron a hacerlo, sino que insistió una y otra vez en que no se le había entendido bien<sup>2</sup>.

En un siglo de relativa tolerancia como éste –una tolerancia que en realidad las más de las veces se debe simplemente al descrédito en que ha caído la actividad pensante–, nos asombra que de una causa etérea resultase un efecto tan desproporcionadamente riguroso. Pero no sorprende menos que, pudiendo salvar el pellejo con tan sólo aceptar unas proposiciones teológicas que al hombre moderno le dicen bien poco, Bruno prefiriese mantenerse en sus trece con la integridad de la palabra que había empeñado.

En cualquier caso, con su muerte facilitó la tarea de los simplificadores. Qué cómodo, qué grato es poder ahorrarse la lectura de obras envueltas en títulos extraños y escritas a menudo en un latín farragoso, en gracia a que su autor, más que un filósofo, fue un magnífico símbolo, una resplandeciente llama que no hemos de permitir que se apague. Bruno..., ah, sí –se les oye decir–, el mártir de la ciencia moderna, el sublime abanderado del pensamiento libre frente al oscurantismo religioso, el reivindicador de la materia universal, el profeta de un universo infinito poblado de mundos innumerables habitados por seres tal vez más inteligentes que los humanos, el maestro de Schelling, del que sentía celos el propio Hegel... Los lemas podrían multiplicarse. Todo depende de los recursos del orador de turno.

Giordano Bruno nació en el último momento de la cultura europea en que se podía ser confuso y extravagante; confuso, por un exceso de inteli-

gencia; extravagante, por un exceso de rigor. En su tiempo los bienes de la razón no habían ido a parar todavía a las manos de los usureros. Incluso la lengua se mantenía en un maravilloso estado de confusión: la vulgar, porque hacía poco tiempo que había empezado a balbucir contenidos filosóficos; la clásica, porque, producida y reproducida artificialmente una y otra vez, se había convertido en una máquina tan magnífica que una frase latina poseía por derecho propio un sagrado valor de cultura, de suerte que lo normal era encontrarla emboscada en medio de eruditos escolios y glosas.

Uno de los aspectos más interesantes de los siglos XV y XVI, de ese período llamado renacentista en cuya desembocadura se halla Giordano Bruno, es su confusión, o sea los resplandores que brotan aquí y allá en medio de la confusión: confusión en los estados que se están creando; en la religión, que se está reformando y contrarreformando; en las conciencias, que se están desgarrando incluso con armas y manos; en el idioma, que se desborda para alcanzar una madurez demasiado ardiente para ser adulta; en los lenguajes artísticos, que, soñando con un pasado tan remoto como espléndido, se olvidan en seguida de lo que hicieron sus padres y llaman bárbaro a lo que crearon sus abuelos; en el pensamiento...

Las creaciones filosóficas del Renacimiento producen una mezcla de impaciencia y vértigo: se combina lo medieval y lo moderno –categorías, por otro lado, de las que entonces no se era demasiado consciente, pues no quedarán bien establecidas hasta mucho después–, la mística y la física, el delirio mágico y el experimentalismo racional, los horóscopos y la astronomía, la renovación de lo antiguo y la siembra de lo moderno; todo ello en una confusión que fuerza, cuando no desarma, nuestros hábitos mentales.

El mundo y la cultura moderna, contrariamente a lo que se suele pensar, no nacen en ese período, sino en el dique que a mediados del siglo XVII se opuso a los afanes demasiado anárquicos del Renacimiento. Ese dique tendrá la virtud de restablecer de una u otra forma la religión, y fundar un método filosófico que aspiraba, guiado por Descartes y Bacon como genios tutelares, a claridades y hechos, a distinciones precisas y experimentos bajo control, a sacar a la luz del día las oscuras entrañas de la naturaleza. La naturaleza es el signo de los nuevos tiempos. Lejos irá quedando la desconfianza, el temor, incluso el aborrecimiento que por ella sentía el hombre

medieval. Ahora ya no es, en cuanto mundo, la gran enemiga del alma, sino la obra perfecta de Dios, cuando no la divinidad suprema. La naturaleza se convierte en el horizonte de la racionalidad, y la conciencia se persuade de que el libro de la naturaleza está escrito en el idioma de sus ideas.

El Renacimiento fue un gigantesco laboratorio, genial y desorganizado, en el que no es fácil distinguir los experimentos que llevan a tierras de promisión y los que están condenados a transitar por vías muertas. Cuántas obras de Bruno –todas aquellas que tratan de magia, matesística, lulismo, mnemónica– no habrá que situar en la vía muerta, en los caminos sin futuro. Sin embargo, ahora se empieza a ver que lo más interesante, lo más creativo de la obra bruniana se halla precisamente en aquellas extrañas obras de las que, hasta el presente, se creyó que no llevaban a ninguna parte. No eran un futuro para el siglo XVII; pero sí lo son para el XX y... para el XXI. Pues ¿cuál es el tema, cuál es la cuestión decisiva de su filosofía?<sup>3</sup>

¿Es la cosmología? Bruno apoyó sin reservas el heliocentrismo copernicano frente a la tradición geocéntrica basada en la Biblia y en la astronomía aristotélico-ptolomeica. Es sabido, sin embargo, que no entendió con exactitud los razonamientos matemáticos de Copérnico, y que en el heliocentrismo vio, más que una cuestión científico-experimental, una suerte de emblema moral y religioso. Además, Bruno, en su idea de un universo infinito, pensó –más a tono con una física relativista que heliocéntrica– que en un universo infinito el centro está en todas partes y en ninguna.

¿Es la metafísica? Nadie antes de él se había atrevido a mezclar filosofías tan heterogéneas como la neoplatónica de Plotino, la aristotélica de Averroes y la epicúrea de Lucrecio. El resultado fue un intelectualismo materialista, o un materialismo intelectualista. Una materia que se diría más un reflejo que una sombra del Uno, y un Uno que, por la ley de las vicisitudes o revoluciones, alterna con la materia, congenia con ella, en un espacio infinitamente dotado de vida.

¿Es la teología? Bruno creía firmemente en la idea agustiniana del Dios que inhabita el alma humana, que tiene su templo en la conciencia, del Dios que lo penetra todo, hasta el punto de confundirse con la naturaleza, aunque también da a entender que la trasciende. Piensa que las palabras de alabanza que los humanos pueden dirigir a ese Dios son como humo que nos lo oscurecen en vez de iluminárnoslo, de suerte que lo más convenient-

te es proceder por la vía de las negaciones, como en la teología apofática o negativa del Pseudo-Dionisio.

¿Es la moral, con su reforma de las formas primeras de la moralidad –las virtudes y los vicios–, a las que Bruno ve como si fueran constelaciones que sirven para iluminar y regular la conducta en la larga noche de la existencia?

¿Es la religión, con su proyecto «egipcio» de fundar una religión de la mente y del mundo que se serviría del método mágico-mnemónico a modo de *ejercicios espirituales*?

La monadología, el atomismo, la combinatoria luliana, la teoría de las vicisitudes: he ahí otros tantos lemas de la filosofía bruniana que se podrían invocar como tema crucial, como cuestión clave, de su pensamiento.

Pero, en realidad, no es necesario buscar el tema de su filosofía en sus especulaciones sobre el cosmos o sobre los principios de la realidad o sobre Dios, pues ese tema no se halla en sus teorías, sino que éstas reciben toda su fuerza de la cuestión decisiva que, como un tema musical, se desarrolla en infinitas variaciones y siempre se percibe en el fondo del discurso bruniano. Se trata de una cuestión directamente relacionada con la vida humana, con el sentimiento que tenemos de nuestra vida, con las posibilidades que se nos ofrecen de dirigirla, reformarla, reinventarla, y a través de ella entender el mundo.

Esa cuestión se llama imagen; se llama imaginación<sup>4</sup>. La imagen no es en la filosofía bruniana un falso fantasma de la realidad, mera privación de ser, sino su manifestación, su expresión, su esplendor. ¿Qué es la realidad del universo sino la realidad correspondiente a la imagen y esplendor del Uno, la realidad correspondiente a las imágenes y esplendores que se crean y recrean en y por la materia?

Cuando Bruno materializa la idea, o idealiza la materia –pues en su filosofía la sustancia es el lugar donde convergen y se confunden la materia, la forma ideal y la vida–, lo que hace el filósofo napolitano es presentarnos el universo, la realidad sustantiva del universo, como una imagen, por cuanto la dignidad ontológica de la imagen consiste en que ella es el lugar donde se encuentran y comunican intelecto y materia, razón y sensación.

Cuando Bruno plantea su reforma moral en la *Expulsión de la bestia triunfante*, la entiende como una reforma que opera sobre las imágenes de las constelaciones y que es llevada a efecto por los dioses, imágenes mitológicas de las facultades anímicas. Es una reforma de los cielos, es decir, del

campo icónico de referencias existenciales del hombre, pues el cielo, para Bruno, es la imagen universal, el pantomorfo<sup>5</sup>.

Cuando Bruno trata del amor, del heroico furor que impulsa al héroe a trascender su condición actual, a fin de explorar los secretos del universo y del saber, hasta llegar a una meta que, sin embargo, jamás podrá alcanzar, su discurso es, ante todo, un comentario y una glosa filosófica en torno a las imágenes; y su héroe furioso es un ser que se mira en los espejos que le ofrecen las imágenes de la realidad, en su anhelo de penetrar en un mundo cada vez más sintético y comprensivo, en el punto divino que armoniza los contrarios y así concentra toda la energía e inteligencia del universo<sup>6</sup>.

San Ignacio de Loyola, antes de Bruno, fue plenamente consciente de la importancia de las imágenes mentales y las composiciones de lugar –en suma, el ejercicio de la imaginación– a la hora de orientar y modelar la vida psíquica y, en consecuencia, condicionar la afectividad y la conducta. Pero mientras que Ignacio de Loyola, en los *Ejercicios espirituales*, extrae sus imágenes del repertorio de la vida y muerte de Cristo y de misterios del cristianismo como las postrimerías del alma, Bruno, en cambio, se recrea en las imágenes de la naturaleza y de los mitos paganos y «egipcios», con su fuerte contenido mundano y racionalista. Pero el racionalismo con que Bruno maneja ese mundo imaginario no es un racionalismo precartesiano, sino más bien un racionalismo posmágico.

¿Qué son obras como la *Expulsión de la bestia triunfante* y *De los heroicos furores*, sino sistemas de imágenes diseñados y planeados con el objeto de instrumentar y vivificar un conjunto de contenidos conceptuales íntimamente relacionados con la dirección de la vida, con lo que justamente podríamos llamar «filosofía práctica»? ¿No equivalen las elaboradas artes de la memoria de Bruno a sistemas constructivos de imágenes, a máquinas de imágenes mentales orgánicamente relacionadas con las peculiaridades de la vida individual?<sup>7</sup> En la base de la reforma filosófica de Giordano Bruno destaca el infatigable esfuerzo, una y otra vez reemprendido desde el comienzo hasta el final de su carrera, por diseñar un sistema de recuerdos, por suministrar al individuo un conjunto bien ordenado y estructurado de imágenes mentales, a fin de que aquél pueda reaccionar adecuadamente a las impresiones de la realidad. Éstas son confusas e inestables; hay en ellas una cierta proporción de ceguedad. La imagen acude a la llamada del filósofo a fin de darle luz, pues la imagen que atesora el recuer-

do ha sido escogida entre muchas otras posibles; ha sido examinada a la luz de la propia experiencia y, también, de las formas de la racionalidad. Cuántas veces no hemos comprobado hasta qué punto nos resulta difícil percibir distintamente las palabras de un idioma que no conocemos. Pero cuando lo aprendemos, ¿qué hacemos sino estampar en la memoria un conjunto de recuerdos o imágenes mentales que, mediante un adecuado adiestramiento, podemos aplicar rápidamente, para reconocerlas, a las impresiones sonoras que nos llegan? No cabe duda de que es el recuerdo lo que nos permite oír y ver. Por sí misma, la impresión sería incapaz de evocar el recuerdo al que se asemeja. Como dice Bergson: «La visión y la audición en bruto se limitan a proporcionarnos puntos de referencia [...], a trazarnos un marco que rellenamos con recuerdos».

Bruno ensayó una y otra vez esquemas compositivos de imágenes –a los que llamó «sellos»–, pues sabía que la plenitud de las tareas intelectuales y, en consecuencia, de la vida humana sólo se logra si acertamos a conducir una misma representación a través de diferentes planos de conciencia, en una interacción continua del recuerdo y el esquema, de la imagen y el sello. De ahí que concediese tanta importancia a las ruedas combinatorias de Raimundo Lulio, a esos círculos rotatorios mediante los cuales podemos comparar e interaccionar las impresiones con los recuerdos, los datos con las imágenes.

Hace unos años –permítaseme esta digresión– se puso de moda entre los jóvenes europeos el lema de «la imaginación al poder». Huelga decir que, como la mayoría de sus congéneres, también ese lema –para decirlo francamente– era una bagatela, pues con la imaginación en el poder uno puede esperar igualmente la realización del paraíso en la tierra o la del infierno. Es sabido, por lo demás, que ciertos alardes imaginativos han sido de gran utilidad para el mantenimiento de las tiranías, y que éstas han pretendido a menudo conseguir una forma de legitimación con la ayuda, precisamente, de esos despliegues de la imaginación y el espectáculo. Pero, en realidad, aquel lema estudiantil posiblemente no buscaba tanto propiciar o auspiciar la toma del poder por la imaginación (¿dónde habríamos de hallar a los imaginativos, acaso entre los que tan poco imaginativamente repetían el lema?) como dar testimonio del poder de la imaginación.

Lo curioso era que, por aquellas fechas, los mismos que proclamaban el mencionado lema lanzaban a los cuatro vientos apóstrofes contra una

sociedad que hipnotizaba a los individuos mediante las imágenes y los fantasmas de su realidad, convertida en sociedad-espectáculo. No es posible entrar ahora a discutir la teoría de la sociedad-espectáculo, ni tampoco las ramificaciones semánticas del lema de la rebeldía estudiantil de los años sesenta. En cualquier caso, ambas inquietudes eran expresión de una misma conciencia: la importancia de la imaginación y las imágenes o las ficciones en la vida social, algo que Georges Sorel ya había percibido con gran nitidez, y muchos siglos antes Platón, tanto en la *República* como, sobre todo, en las *Leyes*<sup>8</sup>.

En la *Meditación de la técnica* (sobre todo en los capítulos III y VIII), Ortega y Gasset sugirió la hipótesis de que el hombre se distingue del animal no tanto por su inteligencia como por su memoria, y sobre todo por su capacidad imaginativa. Fue –hubo de ser– una especie de «enfermedad de la fantasía», que convertía al hombre primitivo en un ser en trance casi perpetuo de éxtasis, lo que hizo posible que éste se replegase en sí mismo, se ensimismase, trazase un espacio interior en el que, protegido de las alteraciones que conlleva la vida en la naturaleza, pudiera jugar con las imágenes de las cosas, combinarlas y, de ese modo, formar y reformar su idea de la realidad, redescubrirse y redescubrir el mundo.

No se explica bien por qué Ortega, que hizo girar la filosofía sobre el eje radical de la vida humana y que vio en una exacerbación de la fantasía el origen de lo humano, no prestó más atención al tema de la imaginación y, más en concreto, al de la importancia que poseen las imágenes mentales respecto a la vida. Pero esta reticencia no está del todo justificada. Basta abrir su obra «más extensa y densa», la que «ocupa un puesto central y señero en su producción filosófica», para decirlo con palabras de Paulino Garagorri, es decir, *La idea de principio en Leibniz* –que se publicaría después de muerto el filósofo madrileño–, para comprobar que la imaginación desempeña un lugar central en su pensamiento. Ortega apunta en su obra la hipótesis de que «la razón no es sino un modo, entre muchos, de funcionar la fantasía»<sup>9</sup>, y dos páginas más adelante redondea dicha hipótesis afirmando que «la única actividad originariamente inteligente [...] es la sensación, sobre todo liberada en forma de imaginación».

Resulta curioso constatar que Ortega invoca nombres y pasajes en los que también se había fijado Bruno: por ejemplo, la idea tantas veces repetida por Aristóteles de que la inteligencia no puede entender, no puede

pensar, sin imágenes, y aquel otro pasaje de Temistio según el cual el entendimiento paciente, es decir, el entendimiento en su sentido más propio y controlable, vendría a ser una misma cosa que la imaginación. Bruno, con su característico entusiasmo, se aventuraría aún más, afirmando, con Sinesio, que el hombre, gracias a la imaginación, se transforma en Dios.

Pero Giordano Bruno no se limitó a pensar que la teoría científica –para decirlo con palabras modernas–, al igual que la poesía, pertenece al mundo irreal de lo fantástico, pues, aparte de eso, creía que la realidad se nos ofrece a través de la irrealidad de la imaginación, que la realidad de las cosas es la que corresponde a las imágenes que tenemos de las cosas; y, además, acertó a diseñar sistemas de imágenes y «sellos» a fin de enseñar a componer en el psiquismo nuestras impresiones de la realidad, a la manera como se compone una música, es decir, con una notación musical que va referida no a sonidos, sino a imágenes de tipo visual interno.

Así como por medio de la imaginación el hombre se convierte en Dios, de la misma manera la bestia que anida en el corazón del furioso heroico, del amante sublime, se convierte en una criatura celeste. ¿No comentó a menudo Bruno el tema de las metamorfosis de los dioses, del transformismo divino? ¿No refirió este gusto de los dioses por revestirse de imágenes corporales al principio de simpatía que vincula estrechamente lo ideal con lo corporal, lo divino con lo bestial? Ahí está la clave de la teoría de las vicisitudes bruniana, y del elogio que el filósofo de Nola pone en boca de la diosa Isis, en la *Expulsión de la bestia triunfante*, de la antigua sabiduría egipcia que acertó a ver en las bestias signos vivos y reveladores de la divinidad.

Por todo ello, bien se podría decir, siempre que entendamos apropiadamente el significado de las palabras, que uno de los lemas que mejor correspondería al mundo filosófico de Giordano Bruno es aquel que lo describiera como las imágenes del furor y la bestia.

### *Expulsión de la bestia triunfante*

La concepción de la *Expulsión de la bestia triunfante* refleja muy bien el tipo de pensamiento mágico y astrológico que Bruno vertió principalmente en sus tratados mnemónicos. Aunque el *Spaccio* es un tratado de virtudes y vicios o, mejor incluso, un esbozo de filosofía moral, el encuadre dramá-

tico y alegórico que Bruno da a su obra le sirve para trascender lo que a primera vista no dejaría de ser un tratado más bien escolástico entreverado de diálogos jocosos a la manera de Luciano de Samosata y Aretino. El plan o composición de la obra es probablemente, como en seguida veremos, lo más original, incluso lo más grandioso de la misma.

Las imágenes mitológicas, a las que continua y sistemáticamente recurre Bruno en la *Expulsión*, funcionan, de una parte, como puntos de apoyo, como auxiliares sensibles, y, de otra, como imágenes que se funden en la visión pura y suprema de la realidad y del psiquismo. Bruno no ignoraba lo que san Agustín había dicho sobre el valor de los mitos y las fábulas profanas en *De Civitate Dei* (XVIII, 14), así como sobre la importancia de los antiguos poetas-teólogos. Y no ignoraba tampoco que, en un pasaje de la *Enéada* tercera, Plotino se refiere a la «veraz creación poética» del universo como la obra del Poeta-Creador. ¿Pero no había dicho Boccaccio a propósito de Dante: *poesia esser teologia?*

Mediante la reforma del espacio celeste —entiéndase, del espacio celeste según lo adornaron y poblaron los mitos—, Bruno significa de hecho la reforma de las constelaciones morales que regulan la vida humana. Los dioses que deliberan y discuten esa reforma representan a otras tantas facultades anímicas, entre las que descuellan el principio intelectual simbolizado por Júpiter o Jove, pues de esas dos formas llama al Padre de los dioses, y la «síndéresis» o luz de la conciencia que encarna Momo, dios burlón y pronto a censurar las pretensiones de virtud con que se enmascara el vicio, y próximo, por su ironía universal, al *Encomium Moriae* de Erasmo; por su profetismo reformista, a la *Utopía* de Moro, y también —no hay que olvidarlo— al *Momus* de G. B. Alberti. Algunas de las observaciones que E. Garin hace a propósito de la obra albertiana podrían aplicarse a la *Expulsión* de Bruno:

Bastante menos célebre que el famoso *Elogio* de Erasmo, el *Momus* de Alberti llega a tocar muchas veces cuerdas profundas; para culminar en una orgiástica exaltación del mito, imbuida de fuerza polémica contra los mitos religiosos, que entraña el reconocimiento de la validez mítica en la vida del hombre. Sin embargo, no se salva ninguna forma consagrada por la tradición más autorizada: ni la filosofía (salvo, quizá, la ironía de Sócrates) ni la religión, sobre la que pesa esta frase de Caronte: «Si estuviese solo me reiría

de ella; en medio de tanta gente finjo respetarla». Si Momo siguiese con sus chanzas, no tardaría en llegar la liquidación definitiva de los dioses; por eso Alberti le hace callar con una curiosa invitación final a que se respeten los límites, invitación donde parecen sonar los ecos de *Fatum et fortuna*.

A continuación, Garin establece un interesante paralelismo entre el *Momus* de Alberti y la *Expulsión* de Bruno:

Esta liquidación de los dioses no tiene en Alberti el mismo carácter que en Bruno: el primero se mueve dentro de la ambigüedad de la ironía; el segundo exhibe tal confianza y entusiasmo que llega hasta la blasfemia, aunque más tarde restaure, a su manera, todos los dioses, todas las leyes, todas las seguridades –quizá porque en el fondo es un rebelde arrepentido<sup>10</sup>.

La concepción de la *Expulsión de la bestia triunfante* recuerda también el célebre episodio de la «Asamblea de los dioses» en la *Urania* de Pontano. Allí es el Eterno quien reúne en el Empíreo a las Inteligencias motrices de las siete esferas –los siete *numina* de los planetas, junto con sus atributos zodiacales–, a fin de que cooperen en la gran obra de la Creación.

Sin negar la originalidad de la *Expulsión*, es preciso contemplar los aspectos astrológicos y mitológicos que tanto se destacan en la obra y que se encuentran dentro de una secular tradición que desde la Antigüedad hasta el Renacimiento mantuvo vivo a través de toda la Edad Media el legado mitográfico y astrológico de los tiempos paganos, compleja temática que recibió un ejemplar tratamiento en la obra de Jean Seznec: *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*.

En la *Expulsión*, las constelaciones celestes representan, a causa del contenido mitológico al que alude su nombre o figura, a los vicios. Éstos son las bestias –la «bestia triunfante»– que los dioses examinan, reprueban y expulsan, para que en el nuevo cielo, un cielo reformado, puedan ocupar tan elevados asientos las virtudes que, propiciadas por el autor, atienden tanto a la orientación de la inteligencia como a la regulación de la conducta en sus más variadas manifestaciones.

Pero Bruno, como es típico en él, contrapesa la grandiosidad astronómica y el aparato celeste de su plan moral, con unos diálogos irónicos y a menudo irreverentes en los que se advierte la influencia de los famosos diá-

logos de los dioses y de los muertos de Luciano de Samosata, los de Erasmo y Vives, y, por supuesto, la literatura satírica clásica de Horacio y Juvenal. Pero diríase que el aire festivo y especulativo de los diálogos brunianos, que tanto gusta de mezclar lo trivial con lo metafísico, hermanando las finuras de las academias con las groserías de las tabernas, anuncia ya, por su afición casi caravaggiesca a los contrastes, el barroquismo de los nuevos tiempos.

Esta doble tonalidad de la obra queda bien resumida en las dos últimas frases de los diálogos, cuando se despiden Sofía y Saulino, es decir, la sabiduría terrestre y su afortunado interlocutor, un oscuro personaje cuyo nombre saca el autor de su patria chica (su madre, natural de Nola, se apellidaba Savolino). Saulino dice: «Ahora yo también me voy a mi cena», a lo que Sofía apostilla: «Y yo me retiro a mis nocturnas contemplaciones».

En la *Expulsión*, tal vez más que en otras obras de Bruno, se evidencia que al filósofo nolano le gustaba sobremanera mezclar el ruido de las escudillas, el humo de los asados y el tintineo de los vasos de vino con el recogimiento nocturno y el numinoso silencio de la contemplación especulativa. Los apetitos del alma vegetativa y los anhelos del alma intelectual: ambos reciben su parte correspondiente en el festín.

Aunque el plan de la obra ostenta un claro brillo metafísico de procedencia hermética y neoplatónica, y aunque su ejecución es a menudo humorística a la manera rabelaisiana, más que sutilmente cervantina, el grueso de la *Expulsión* es un tratado de virtudes y vicios en línea con tantos otros que durante la Edad Media se escribieron, siguiendo las huellas de las *Éticas* de Aristóteles y el *De officiis* de Cicerón.

Cierto es que, al hilo de las virtudes y los vicios, Bruno se desahoga —el término es quizá demasiado débil— contra las sectas protestantes, en particular el calvinismo, del que tuvo una experiencia muy poco grata en Ginebra, que se repetiría, pero esta vez frente al luteranismo, en Wittenberg; la Iglesia católica, que acabaría llevándole con todos los honores de un triunfo romano a la hoguera después de largos procesos; la necia vanidad y despilfarro de los cortesanos, que conoció de cerca, desde su mirador de la embajada francesa, en la corte de la reina Isabel de Inglaterra; la huera pedantería de los filósofos y hombres de letras, cuyo ambiente frecuentó a lo largo de toda su vida, y que se le hizo especialmente ostensible en la Universidad de Oxford; la hipocresía del clero, de la que Bruno tenía un conocimiento de primera mano por los muchos años que pasó encerrado

en conventos; el «viva la Pepa» del pueblo llano, la voracidad guerrera de los nuevos Estados y la avaricia que en los galeones transportaban a nuevos mundos e islas recién descubiertas los mercaderes de la incipiente Edad Moderna.

Bruno, que en ocasiones se vio a sí mismo como uno de esos Mercurios redentores que de tiempo en tiempo manda la Providencia a la tierra para que se reformen los hombres en sus hábitos y costumbres, se identifica en la *Expulsión*, más que con Mercurio, con Momo, el dios criticón, la sindéresis de su siglo, de cuyos dardos ni siquiera se libran las Sagradas Escrituras ni el Mesías anunciado por los profetas. No sin motivo, en la larga resolución, firmada por nueve cardenales, que le leyeron el 8 de febrero de 1600, es decir, unos días antes de su muerte en la hoguera, se dice: «Fuiсте denunciado porque en Inglaterra se te juzgó ateo y compusiste una obra sobre una triunfante bestia». No fueron pocos los que creyeron reconocer –bastante ligeramente, por cierto– en los miembros de esta bestia apocalíptica los rasgos de la Iglesia de Cristo.

De poco sirvió, pues, al autor que en la epístola dedicatoria de la obra dijese: «Aquí Giordano habla de una manera vulgar, designa las cosas libremente [...]. Llama al pan, pan; al vino, vino»; y que poco después añadiese: «Considera, después, que éstos son diálogos en los que hay interlocutores [diferentes] que hacen sus propios discursos»; o que negase haber escrito esta obra de una manera «asertiva». De poco le sirvió proclamar precautoriamente: «Protesto y certifico que, por lo que a mí respecta, apruebo aquello que comúnmente es juzgado digno de ser aprobado por todos los sabios y buenos, y repruebo junto con los mismos lo contrario». Los buenos y sabios funcionarios de la época interpretaron la obra de otro modo. La crítica contra lo que se tenía por más sagrado no era tan encubierta y disimulada como para que el lector de la *Expulsión* no adivinase las intenciones de los personajes con los que, ingenua o temerariamente, se enmascara el filósofo napolitano. A principios del siglo XVI, una obra como la *Expulsión* podría haber sido apadrinada incluso por un cardenal, pero a finales del siglo las cosas habían cambiado con el Concilio de Trento y el encono creciente de las disputas y guerras de religión.

Al mismo tiempo, Bruno, entre vicio y vicio, y entre virtud y virtud, mientras parece perderse navegando por las estrellas y los *Catasterismi* del Pseudo-Eratóstenes, va introduciendo su filosofía de un universo infinito

con mundos innumerables que pueden estar habitados por criaturas iguales o mejores que las humanas; su religión interior, de la mente, conectada con su culto a la naturaleza; su «egipcianismo» de procedencia hermética, que pone en boca de la diosa Isis y que va en perjuicio de las Escrituras hebreas, las cuales, según el Nolano, se inspiraron en aquél; su doctrina de la armonía de los contrarios, que había tomado del cardenal de Cusa, y, en fin, una buena parte de su sistema filosófico.

Con todo, la *Expulsión*, a pesar de ser su obra italiana más larga, dista mucho de ser una obra literaria perfecta. Bruno reconoce que se trata sólo de un esbozo. Y el lector tiene la impresión de que en el último diálogo el trajín moral y mitológico de las estrellas va demasiado deprisa, con una precipitación cuyo ritmo el autor se esfuerza, no siempre con éxito, por controlar. En la epístola introductoria se lee:

Estos tres diálogos han sido redactados y desarrollados solamente como material y argumento de una obra futura; porque teniendo yo la intención de tratar sobre filosofía moral según la luz interior que en mí ha irradiado e irradia el divino sol intelectual, paréceme conveniente antes de nada adelantarse ciertos preludios a semejanza de los músicos; esbozar ciertas ocultas líneas y sombras, como los pintores.

Bruno se limita, por tanto, a colocar

numerada y ordenadamente todas las formas primeras de la moralidad, que son las virtudes y los vicios, de suerte que veréis introducido en la presente obra a un Júpiter arrepentido, cuyo cielo estaba lleno hasta el colmo de tantas bestias como vicios, según las formas de las cuarenta y ocho famosas imágenes [de las constelaciones], un Júpiter que ahora hace consultas para expulsarlas del cielo, destinando para ellas, en su mayoría, ciertas regiones de la tierra, y haciendo que las reemplacen en esas mismas estancias las virtudes durante tanto tiempo expulsadas y tan indignamente dispersadas.

El filósofo nunca llegaría a cumplir su promesa de redactar una obra moral definitiva. Sin embargo, en el libro segundo de su último y más completo tratado mnemónico, *De imaginum, signorum et idearum compositione*, el autor emplea el esquema astrológico-moral de la *Expulsión* para reformar

la mente mediante la práctica de la mnemónica bruniana. Ciertamente, ese libro no es tanto el desarrollo filosófico de los diálogos italianos como una aplicación mágico-mnemónica que, más adelante, nos permitirá ver el diseño de la *Expulsión* bajo una nueva luz<sup>11</sup>.

Muchas de las características –o defectos, para decirlo abiertamente– del estilo bruniano pueden atribuirse a las inquietas, apremiantes condiciones en que hubo de escribir su obra. Parece imposible que, en tan pocos años y en medio de tantos desplazamientos y dificultades de toda especie, Bruno encontrase tiempo para escribir una obra tan vasta y variada como la suya. No son infrecuentes los descuidos estilísticos, y su fraseología se pierde a veces en meandros que hacen de sus frases un tejido oscuro y alambicado, cuando no embrollado. Es sabido que Bruno dictó algunas de sus obras –su último amanuense fue el alemán Besler–. A esta circunstancia puede deberse el tono conversacional de algunas partes de su obra filosófica, así como sus digresiones y sus frases en forma de acumulación. Las sucesivas imágenes que aparecen en sus frecuentes y a menudo pasmosas enumeraciones, como, por ejemplo, al comienzo de *De los heroicos furores*, nos hacen pensar en las mañas de un bien adiestrado artista de la memoria. Pero el autor suele encontrar la manera de dar fuerza y nervio, color y relieve a su exposición. Probablemente Bruno no tuvo tiempo ni calma para someter sus escritos a detenidas revisiones, pero eso mismo les confiere –particularmente a sus diálogos italianos– una frescura y una franqueza que compensan los defectos. En cualquier caso, en opinión del filósofo de Nola, la gramática y el estilo literario se convierten en pedantería si no sirven como instrumentos para otras funciones más serias.

Retórico, a fuer de buen disputador; rápido en el drenaje de argumentos, a fuer de experto en el arte de la memoria y de docto conocedor de la filosofía escolástica; disperso, en razón de sentirse con tantas cosas que decir y con tan poco tiempo para decirlas; exuberante siempre y lleno de nervio; audaz e incluso provocativo y temerario: así es el estilo filosófico de Bruno, porque así fue Bruno y así fue la inquieta vida –para decirlo con sus propias palabras, tomadas del encabezamiento de la *Explicatio triginta sigillorum*– de este «Filoteo Giordano Bruno Nolano, doctor de la más elaborada teología, profesor de la más pura e inocua filosofía, conocido en las principales academias de Europa, aprobado y honrosamente acogido como filósofo, en ninguna parte extranjero salvo entre los bárbaros y los innobles, des-

pertador de las almas dormitantes, domador de la ignorancia presuntuosa y recalcitrante, que en todos sus actos proclama una filantropía universal».

### El diseño de la *Expulsión de la bestia triunfante*

¿Por qué sitúa Bruno su reforma moral en los cielos? Era costumbre en los círculos herméticos y neoplatónicos del Renacimiento –así en Ficino, Pico de la Mirándola, Agripa, Patrizzi– dividir el universo en tres grandes zonas o mundos: el arquetípico, supracelestial o divino, el matemático o celeste, y el natural o físico. El mundo celeste, por participar de los dos extremos, se suponía que actuaba como intermediario entre la esfera divina y la natural. Bruno expone a menudo esta doctrina.

Por otro lado, ya Pico de la Mirándola, en su famosa *Oratio de dignitate hominis*, considera que el hombre es un ser «intermediario de las criaturas, familiar de los seres superiores, rey de los inferiores; intersticio entre la estable edad y el tiempo fluyente y (como dicen los persas) cópula y cual himeneo del mundo». En razón de esa visión acerca del puesto del hombre en el cosmos, era consecuente que Bruno llegase a discernir en la bóveda celeste una especie de emblema del ser humano. Aún más, Bruno, como antes Ficino, creía que el gobierno de las cosas de este mundo deriva o depende de los astros, de suerte que una acertada recomposición de los «caracteres astrales» es un paso previo a toda reforma de los «caracteres humanos».

Sugiere Frances Yates, en *Giordano Bruno y la tradición hermética*, que la idea de la reforma del cielo como reforma de la mente se la pudo inspirar a Bruno la lectura de un tratado hermético recogido en la antología de Estobeo. Dicho tratado, conocido con el nombre de *Kore kosmou*, es decir, «Hija (o Virgen) del Mundo», fue traducido por Patrizzi con el título de *Minerva Mundi*. En él aparecen tres personajes de la *Expulsión*: Isis, Sofía y Momo. En él también hay un concilio de dioses en el que éstos deciden verificar una nueva ordenación de las imágenes celestes, ya que de éstas, por simpatía cósmica, dependen las cosas del mundo inferior. Yates señala asimismo que en este texto hay una vena de desparpajo lucianesco que es a su vez muy abundante y notable en la *Expulsión*.

Así pues, como dice Bruno en la epístola introductoria, el firmamento «viene a ser el punto de partida y sujeto de nuestro trabajo». Júpiter que,

arrepentido de sus anteriores devaneos, es el protagonista de la reforma celeste, «representa a cada uno de nosotros». Como paradigma del hombre –pues los dioses no son, en el pensamiento de Bruno, más que paradigmas humanos–, Júpiter también está sometido a la mutación y el cambio, ya que no es más que un símbolo de «el alma, el hombre, mientras se halla en esta fluctuante materia». «Este mismo Júpiter –dice Bruno a continuación– es presentado cual gobernador y motor del cielo para dar a entender cómo en todo hombre, cómo en cada individuo se contempla un mundo, un universo donde, mediante el gobernador Júpiter, se significa la luz intelectual que dispensa y gobierna en él [es decir, el mundo] y que distribuye en esa admirable arquitectura los órdenes y asientos de las virtudes y los vicios».

Para celebrar el concilio en el que los dioses procederán a modificar el valor de unas constelaciones cuyos nombres, figuras y brillos eternos les están acusando de sus poco ejemplares vidas y aventuras, Júpiter escoge una fiesta, la de la Gigantomaquia, que forzosamente tenía que excitar la imaginación y la memoria de los celícolas. Pues en la fiesta de la Gigantomaquia se evoca la lucha entre los dioses olímpicos de la luz y los de la desmesura y el Tártaro, lucha que simboliza adecuadamente «la guerra continua y sin tregua que tiene trabada el alma contra los vicios y los afectos desordenados».

A pesar de su grandeza, Júpiter –como por otro lado sabía muy bien el Prometeo encadenado de Esquilo– está sujeto a la mutación, a esas vicisitudes, de las que tantas veces hablará Bruno, a causa de las cuales todo en el mundo sube y baja en ciclos sucesivos. Bruno había leído posiblemente, en el *De fato, de libero arbitrio et de praedestinatione* (1520) de Pomponazzi, una proposición que él mismo podría haber suscrito: «Aquel que en otro tiempo ha sido mendigo será rey y señor en ocasión venidera [...]. Ciudades y países que fueron grandes y poderosos se transforman luego en pequeños y débiles [...]. Tanto que parece todo un juego de los dioses (*ludus deorum*). Por ello dice Platón que siendo el hombre un milagro de la naturaleza (*miraculum in natura*), no sabía si Dios lo había hecho en serio o en broma (*ludu an serio*)». Ya Platón, en las *Leyes*, había dicho que, por esa razón, lo mejor que puede hacer el hombre en esta vida es «jugar los más bellos juegos».

Momo, interlocutor principal de Júpiter en la asamblea de los dioses, representa la luz de la conciencia, el sentido del discernimiento, al que no

escapa la especiosidad con que el vicio promueve o reivindica su propia dignidad. Para emplear el término escolástico preferido de Bruno, Momo es la sindéresis, es decir, «cierta luz que se asienta en el observatorio, gavia o puente de popa de nuestra alma», y que sirve sin duda para que la nave humana navegue con rumbo cierto y no tropiece en escollos que podrían hacerla naufragar.

La reforma de los cielos es una reforma de carácter solar, de eminente claridad. Por ello, Júpiter decide efectuarla a la hora del mediodía, esto es, «cuando menos nos ultraja el hostil error y cuando más nos favorece la amiga verdad, en el hito del más fúlgido intervalo». Al igual que los planetas del sistema copernicano, que Bruno había hecho suyo, las virtudes que se exaltan en la *Expulsión* habrán de girar en torno al sol inteligencial o noético, de acuerdo con un orden divino que no podrían tener si diesen vueltas alrededor de las miserias de la tierra.

Los dioses que asisten al concilio representan las diferentes facultades del alma. Todas deben contribuir a la reforma interior. Bruno dice expresamente:

Las virtudes y potencias del alma acuden a secundar la obra y el acto de todo cuanto por justo, bueno y verdadero define la luz eficiente [es decir, Júpiter], la cual endereza el sentido, el intelecto, el discurso, la memoria, el amor, la [facultad] concupiscible, la irascible, la sindéresis, la elección [de la voluntad]: facultades significadas por Mercurio, Palas, Diana, Cupido, Venus, Marte, Momo, Júpiter y otros númenes.

El trasfondo astrológico permite a Bruno descubrir el *topos* ideal donde se dan la mano el imperativo de sistematización racional propio de la ciencia griega y los mitos heredados del Oriente; el lugar donde se conjugan la lógica y la magia, la matemática y la mitología; en suma, para decirlo con Garin, Atenas y Alejandría. El autor de la *Expulsión* y del libro segundo del *De imaginum* no hace, por otro lado, sino sumarse a una vieja tradición renovada en el Renacimiento que creía en el engarce e interdependencia de las configuraciones celestes y las fuerzas psíquicas.

Diríase que la obra de Bruno responde a dos instancias: la una podría ejemplificar una frase de Flavio Mitrídates que se encuentra en la presentación al duque Federico de Urbino de la versión árabe de un tratado sobre

las imágenes celestes (*Ali de imaginibus coelestibus*): «Ésta es la ciencia divina que hace felices a los hombres, que les enseña a parecer dioses entre los mortales: habla con las estrellas y, si es lícito decirlo, gobierna con Dios todo lo que hay en el mundo». La otra se halla en las *Disputationes* de Pico de la Mirándola, donde se dice que el manto del cielo de los astrólogos «está bordado de efigies monstruosas y no de efigies celestes, las estrellas se han transformado en animales y todo el cielo está lleno de fábulas».

En una época de exaltación astrológica como la renacentista, Bruno se sirve de los astros, como, por otro lado, de las imágenes de los dioses, a causa de la importancia que atribuye a las imágenes y a las fábulas en la conformación y reformación del psiquismo, así como a los sistemas de orden y racionalidad «natural» que en los astros y sus movimientos pueden contemplarse. La magia astrológica de Bruno, como demostrará ampliamente en sus tratados mnemónicos, pasa por las imágenes, la imaginación y el poder que ésta tiene para condicionar el psiquismo, lo que ya había anticipado claramente Marsilio Ficino en sus *Libri de vita*. Esa magia astrológica de nuestro filósofo es, como la del *Zodiacus vitae* de Palingenio, poesía ante todo, y su cielo una zona arquetípica de belleza superior. O, como sugiere Alexandre Koyré a propósito del *Zodiacus*: «Un [...] poema [...] típicamente renacentista, lleno [...] de metafísica “platónica” y de mitología pagana [...], profundamente influido por la renovación del “platonismo” y el neoplatonismo del siglo XV, a la manera de Ficino».

Ahora bien, la belleza que descubre Bruno en esas imágenes no está destinada a la pura contemplación, sino, a través de ella, a ejercer una influencia efectiva sobre el alma, la moral y la conducta. La meta de Bruno es, principalmente, una reforma moral y religiosa que se habrá de servir de las técnicas de la imaginación que expuso en sus sistemas mnemónicos, y de los tipos de orden que puede suministrar la matemática. De ahí que en la *Expulsión* exclame:

Si así, oh dioses [habla Júpiter], purificamos nuestra habitación, si así renovamos nuestro cielo, nuevas serán las constelaciones e influencias, nuevas las improntas, nuevas las fortunas; pues de este mundo superior depende todo, y de causas contrarias dependen los contrarios efectos. ¡Oh, felices, oh verdaderamente afortunados de nosotros si constituimos una buena colonia con nuestra alma y pensamiento!

Fijémonos en esta última frase: no se podía haber encontrado una expresión más apropiada para significar lo que Bruno enseñaba a realizar y constituir, mediante sus artes mnemónicas, y particularmente –por su conexión con la *Expulsión*– mediante el *De imaginum*, en la psique de los que las llevaban a la práctica. Los doce príncipes o dioses astrales de esta última obra, paralelos a los dioses de la *Expulsión*, con su cortejo de virtudes y conceptos, y su esplendor de imágenes cinceladas según las reglas mnemónicas, están destinados a «constituir una buena colonia» en el alma y el pensamiento. El uso mnemónico de la reforma de la *Expulsión* es algo que, sin duda, Bruno daba por supuesto. La composición de la obra es una especie de *exemplum* de memoria local, más exactamente del *ars rotunda*. Como ya mostramos en *El idioma de la imaginación*, Bruno se sirve de los mismos dioses, prácticamente, del libro segundo del *De imaginum*, y de una agrupación de conjuntos conceptuales en forma de cortejos que, en líneas maestras, es común a ambas obras. De estos doce príncipes o dioses astrales dice Bruno en la introducción a *De imaginum*: «En el libro segundo se hallan las imágenes de los doce príncipes, que son los efectores, significadores y dispensadores segundos (bajo la potestad del Uno supremo, máximo, infigurable, inefable) de todas las cosas»<sup>12</sup>. Pero si los dioses y sus fantásticos cortejos tienen en el cielo del *De imaginum* una función expresamente mnemónica, en la *Expulsión* Bruno insinúa claramente dicha función cuando, al final del Segundo diálogo, Sofía pide a su interlocutor que se retire porque llega a visitarla el dios Mercurio. Saulino dice entonces: «Bien, pues, Sofía mía, mañana a la hora acostumbrada, si así te place, nos volveremos a ver. Y yo en este entretanto iré dibujando para mí mismo todo lo que te he oído, a fin de poder, cuando sea preciso, renovar mejor el recuerdo de tus conceptos, y más cómodamente en lo futuro participarlos a los demás». Saulino, evidentemente, se dispone a «dibujar» en su memoria la doctrina de Sofía. Ni que decir tiene que para dibujar las imágenes, el interlocutor de Sofía emplearía las reglas que Bruno enseñaba a trazar en sus tratados mnemónicos. Si Bruno hubiese escrito el *De imaginum* en la época en que tiene lugar el diálogo entre Saulino y Sofía, éste habría encontrado su tarea mucho más fácil, prácticamente resuelta: mientras iba «mnemonizando» camino de su casa, Saulino habría podido comprobar lo bien que se adaptaba a las condiciones de la memoria artificial enseñada por el Nolano el relato que estaba haciéndole la Sabiduría terrestre, o Sofía, de la *Expulsión*.

## El cielo reformado

¿Cómo se ejecuta y desarrolla la reforma de los cielos? ¿Qué acontece después de que Júpiter arengue persuasivamente a los dioses reunidos en ecuménico concilio para que apronten planes a fin de despejar el cielo, y de enriquecerlo con virtudes? No podemos detenernos en el tono al mismo tiempo grave y divertido con que el Altitonante reprende a la ligera Venus, que a la sazón es ya una vieja arrugada, o al presumido Ganimedes, que ha dejado de ser un niño hace tiempo, ni tampoco en los numerosos pasajes festivos de la obra. Uno de los momentos más llamativos es aquel en que Mercurio comunica detenidamente a Sofía las disposiciones que ha tomado la Providencia acerca de una infinidad de detalles menudos en los que Bruno se complace en evocar el pequeño mundo y los oscuros personajes de su ciudad natal. El costumbrismo del pasaje no está reñido con algo que podríamos llamar metafísica del absurdo.

El mero repaso de las constelaciones que se reforman y a cuyos lugares ascienden las virtudes auspiciadas por los dioses permite hacerse una idea del tipo de moral que propicia Bruno. A la sede de la Osa Menor, por estar situada en el lugar más eminente del firmamento, se eleva la Verdad, para erigirse en la estrella polar de la vida humana. La sede de la Osa Mayor, Bruno prefiere dejarla vacante por el momento. La estancia del Dragón, por estar próxima a la de la Osa Menor, será ocupada por la Prudencia. En Cefeo se instala Sofía, la Sabiduría celeste. En el Boyero o Artofilacio se coloca la Ley. En la Corona Boreal, el Juicio. En Hércules, la Fortaleza. En la Lira de nueve cuerdas se ubican Mnemosine y sus nueve hijas, las Musas. En el Cisne, la Penitencia o Reformación. En Casiopea, la Majestad bien regulada. En Perseo, la Solicitud o Fatiga. En Triptolemo, la Filantropía. La casa del Ofiuco servirá de morada a la Sagacidad. La de la Saeta, a la Elección juiciosa. Donde se encontraba el Delfín pasa a estar la Afabilidad. Donde el Águila, la Magnanimidad. Donde el caballo Pegaso, el Furor Divino o Entusiasmo. Andrómeda cede su lugar a la Esperanza, y el Triángulo a la Fe o Fidelidad.

Los dioses, a continuación, van a hacer, sobre todo, objeto de sus deliberaciones y resoluciones a las constelaciones zodiacales: a Aries lo sustituirá la Ejemplaridad; a Tauro, la Paciencia; a las Pléyades, las diferentes especies de Unión; a los Gemelos, el Amor y la Amistad; al Cangrejo o Cán-

cer, la recta Conversión; al León, la Magnanimidad. A la Virgen –que se mantiene en el cielo–, la acompañará la Continencia. En el lugar de Libra se situará la Equidad. En el del Escorpión, la Simplicidad y Sinceridad. En el de Sagitario, la Contemplación. En el de Capricornio –otra constelación que se mantiene–, el Yermo y la Soledad. En el de Acuario, la Templanza. En el de los Peces o Piscis, el Silencio prudente. En el de Ceto, la Tranquilidad de espíritu. En el de Orión, la Milicia estudiosa. En la estancia del fantástico río Erídano, Bruno desea colocar «alguna cosa noble, de la que en otra ocasión hablaremos». En esta constelación el filósofo ironiza sobre el Dios Padre de los cristianos, así como en la anterior, Orión, no se libra de sus bromas el propio Cristo.

En la constelación de la Liebre se alojará el Temor prudente; en la del Can Mayor, la Vigilancia; en la del Can Menor, la Placabilidad. Al espacio de la nave Argo ascenderá la Liberalidad. Al de la Hidra, la Cautela. En el Cuervo pasará a residir la Magia divina y la Mancia o adivinación. La Taza será conquistada por la Sobriedad. El Centauro –otro signo que se mantiene– significará en el nuevo cielo el Misterio Sacro, la Parábola divina, el Sacerdocio divino. En el Altar se instituirá la Religión, de la que será sacerdote el Centauro. A la Corona Austral se elevará el Premio. Y, por último, en el Pez Austral morarán el Gusto, el Gozo y las Delicias. Dicho Pez servirá para la cena que, al término de la asamblea, celebran los dioses, pues, como dice Júpiter no sin humor, «pareceme conveniente que esta purga no acabe sin algún provecho nuestro». Así pues, el plato fuerte de su banquete será este Pez Austral, del cual el cocinero de los dioses servirá «una parte a la parrilla, otra estofada, otra al estilo campero [...], aliñado con salsa romana».

Especial interés presentan los pasajes referentes a la ley y las obras, la crítica virulenta que hace Bruno al calvinismo, la discusión de la Riqueza y la Pobreza, la autodefensa de la Fortuna, los valientes discursos de la Fatiga o Solicitud y, sobre todo, la defensa de la religión egipcia y de la magia que desarrolla Isis y que es aprobada por Júpiter. A medida que se acerca el final de la obra se hacen más frecuentes y sistemáticas las críticas a las Sagradas Escrituras, el judaísmo y el cristianismo. Sin embargo, el procedimiento narrativo empleado por el autor no permite saber en qué medida se identifica con las mismas, pues en la epístola introductoria dice claramente que no pretende afirmar nada de una manera «asertiva».

En todo caso, el breve resumen que acabamos de hacer de las constelaciones y las virtudes que pasan a asentarse en ellas simplifica mucho el desarrollo bruniano, puesto que a las virtudes mencionadas las acompañan otras que Bruno especifica, del mismo modo que especifica los vicios expulsados de las viejas sedes. Además, todo este trajín de virtudes y vicios no se efectúa sin debates, que van de la mitología a la filosofía, o de las alusiones a sucesos contemporáneos a las referencias a textos de astronomía, como los de Higinio y el Pseudo-Eratóstenes.

Hay una doble tensión, un doble movimiento en la filosofía moral de Bruno, como por lo demás en todo su pensamiento: por un lado, el filósofo de Nola funda su doctrina al margen e incluso frente a la religión cristiana, siendo particularmente notorios el desprecio y la irritación que le inspira el pueblo hebreo, al que dedica algunas de las páginas más extravagantes y duras de su obra. Pero, de otra parte, no pierde ocasión de *astrologizar*, de *magificar* su pensamiento fundamentalmente naturalista, sobre la base del arte de la memoria, en su versión hermética –que había comenzado su singular andadura con el Teatro de la Memoria que Giulio Camillo describiera en su *Idea del teatro*–, y el neoplatonismo que habían puesto de moda en la centuria precedente los afanes del médico y teólogo Marsilio Ficino. Un neoplatonismo, justo es decirlo, que Bruno compagina con el Aristóteles de los comentaristas árabes y la escolástica, y con la cosmología de Lucrecio.

¿Acaso en la *Expulsión* los dioses arrancan las estrellas de las constelaciones celestes a fin de que se instalen más a su gusto las virtudes? Cuando se empieza a leer la obra, es ésa la impresión que se tiene, aunque finalmente sabemos por el propio Júpiter que lo que se expulsa es, en realidad, el contenido bestial –digamos, la bestialidad o inmoralidad– de las constelaciones, si bien se conservan sus figuras, no sólo porque dada su condición formal de bestias mitológicas pueden emplearse muy bien como imágenes mnemónicas, sino también porque, según el «egipcianismo» naturalista y mágico del Nolano, en los animales reside una extraña fuerza o virtud sagrada. No es fruto de la casualidad que el sacerdote que oficia en el altar de esta virtuosa y novedosa religión astral sea el centauro Quirón, un híbrido de animal y dios que, según la mitología, fue el maestro de los antiguos héroes. ¿No es éste también un rasgo muy moderno, y hasta pre-nietzscheano, de la antropología de Giordano Bruno?

## *De los heroicos furores*

Si la impresión que la *Expulsión de la bestia triunfante* deja en el lector es la de una obra hecha de una pieza, con una composición unitaria y en cierto modo sencilla, la estructura de *De los heroicos furores* es mucho más confusa. Su profundidad filosófica es mayor, sin duda, pero diríase que Bruno no ha hecho más que recoger un material disperso, que ya tenía preparado, para esforzarse seguidamente en conferirle una cierta unidad, que *De los heroicos furores* adquiere más por sus contenidos filosófico-amorosos y gnoseológicos que por la composición y el tratamiento literario que reciben esos contenidos.

El Quinto diálogo de la Primera parte y los dos primeros de la Segunda constituyen, en realidad, un librito de emblemas amorosos, género de moda en los tiempos en que Bruno diseñó y comentó los suyos, y cuya vigencia se mantendría a lo largo de toda la centuria siguiente. Bruno pudo muy bien haber proyectado escribir un volumen de emblemas amorosos que le sirviesen para transmitir sus puntos de vista filosóficos, pues, después de todo, la corriente de los emblemas y la de la mnemónica –con su exuberante utilización de imágenes simbólicas– guardan una estrecha relación.

Sin embargo, tras los emblemas se describen, en el Tercer, Cuarto y Quinto diálogos de la Segunda parte, tres ficciones alegóricas que, aunque referidas todas ellas a la temática amorosa, podrían perfectamente constituir opúsculos independientes. Estas ficciones son la «Querrela de los ojos y el corazón», y la «Ceguería» (*Cecaria*) del Cuarto diálogo, inspirada en el *Diálogo de los tres ciegos*, o *Cecaria*, de Marco Antonio Epicuro. La siguiente «Ceguería», en el Quinto y último diálogo de la obra, incorpora dramáticos elementos autobiográficos, así como un desenlace de éxtasis e intuición iluminativa, que Bruno escribió sin duda durante su estancia londinense, y que resultaba muy apropiado para coronar heroicamente una obra de filosofía «furiosa».

Pero incluso el material filosófico-literario de los cuatro primeros diálogos está organizado a manera de episodios, entre los que destacan la caza de Acteón –que tras salir en pos de las especies de la naturaleza se convierte en la presa que persigue, en el objeto de su venatoria, siendo devorado por los canes de sus propios pensamientos– y la aventura del Gorrión Solitario –otra comparación–, en la que el corazón alado, tras abandonar su nido

terreno, vuela a las alturas para elevarse hasta su divino objeto, logrando al mismo tiempo seducir y retener consigo a los pensamientos que habían ido en su busca para rescatarlo y devolverlo a la tierra<sup>13</sup>.

Esta dispersión formal se refleja también en la variedad de los interlocutores que se suceden en los diferentes diálogos. El más importante y significativo es Luigi Tansillo, poeta nacido en la misma tierra de Bruno, al que éste pudo conocer en su primera juventud, y cuyos poemas admiraba hasta el punto de incorporarlos en su obra, sin molestarse demasiado en citar la procedencia.

*De los heroicos furoros* es, por otro lado, la última obra que Bruno escribió durante su estancia en Inglaterra (de abril de 1583 a octubre de 1585), donde pudo disfrutar, en la casa del embajador Castelnau, de una calma –relativa, es verdad– que posteriormente no volvería a encontrar. El carácter poético y el tono inflamado de los *Furores* armonizaban a la perfección con el destinatario de la obra, sir Philip Sidney, poeta y héroe muerto prematuramente –como años antes nuestro Garcilaso, que, por otro lado, fue amigo del poeta Luigi Tansillo–, autor de la *Arcadia*, de la *Defensa de la poesía* y de los poemas dedicados a Penelope Devereux. Ya antes le había dedicado Bruno la *Expulsión de la bestia triunfante*, y el filósofo napolitano formó sin duda parte del círculo de caballeros y poetas que se movía en torno a Sidney.

Resulta curioso comprobar que por las mismas fechas en que Bruno escribía sus poemas de amor y sus comentarios filosóficos a dichos poemas, combinando psicología, gnoseología, misticismo y religión, en España el espíritu independiente y también reformador, aunque estrictamente católico, de Juan de la Cruz, con su *Cántico espiritual* y su *Subida al Monte Carmelo*, estaba labrando –paralelamente a Bruno– el monumento de sus poemas, que se cuentan entre los más bellos de la literatura española, y de sus comentarios a esos poemas, que son asimismo una de las prosas más finas que se hayan escrito sobre la experiencia mística y la psicología de los fenómenos de esa clase<sup>14</sup>. He ahí a dos espíritus independientes que, por los mismos años, están tejiendo, cada uno a su manera, una novedosa filosofía de la afectividad y del trance amoroso, en la que el delirio poético trata de conseguir la alianza de la reflexión razonante.

## El amor heroico

¿Cuáles son las aportaciones de Bruno a la tradición de los tratados de amor? Desde un punto de vista formal la novedosa variedad temática y formal de su tratado parece deberse más a una cierta negligencia que a una intención literaria determinada. Bruno no se esfuerza en disimular las profundas suturas que en ocasiones se abren entre los diálogos, y seguramente disfrutaba de la pluralidad de perfiles y los cambios formales que presenta su obra. ¿Cómo podría supeditar un autor tan impulsivo e impetuoso como Bruno una temática de tan furioso heroísmo a la rigidez de las reglas establecidas por preceptistas? Bruno se adelanta al barroco y, aún más, al romanticismo. La diversidad y libertad formal que demuestra en *De los heroicos furores* no se encontrará en la historia literaria hasta la aparición de personalidades como Byron, Goethe o Espronceda.

Como si quisiese justificar esta libertad formal y adelantarse a los críticos, el autor, en el comentario al primer soneto de la obra, arremete contra los preceptistas aristotélicos de su época y pone en labios del poeta Tansillo una sentencia que haría suya el más audaz de los románticos: «Son las reglas las que derivan de la poesía; y por esto hay tantos géneros y especies de reglas verdaderas cuantos géneros y especies de poetas verdaderos hay». Este impulso romántico impregna también, con su idealismo heroico, la sustancia misma de la obra en su conjunto. En la epístola introductoria, Bruno declara sin ambages el vehemente romanticismo de su intención: «Quiero decir que estos *furores heroicos* tienen un sujeto y un objeto heroicos, y por ello antes descenderán a tratar de amores vulgares y naturalescos que verse puedan delfines en los árboles de los bosques y jabalíes a los pies de las rocas marinas». En efecto, por su objeto, el amor heroico no se vincula a las «especies sensibles», sino a las bellezas eternas. Por su sujeto, el amor heroico implica esfuerzos, renunciamientos y penalidades propias de un *héroe*.

El objeto último del amor heroico es la unidad divina. En ella se volatilizan y anulan las vicisitudes de los seres, las contrariedades que entran en la condición de todas las criaturas, la engañosa multiplicidad con que se presentan las cosas. Decir unidad es lo mismo que decir esfuerzo intelectual, heroísmo cognoscitivo, pues, como dice el autor en el Quinto diálogo de la Primera parte: «Estos furores [...] son [...] un impulso de la razón consiguiente a la aprehensión intelectual de lo bello y lo bueno».

Aunque ciertos seres privilegiados se hacen dignos, a la manera de vasijas, de recibir conocimientos divinos y se vuelven por ello capaces de profetizar verdades y de realizar milagros cuya significación ignoran, Bruno estima que los héroes verdaderamente divinos y lúcidos han de buscar activamente a Dios, y que la contemplación divina que logran es consecuencia de una esforzada preparación.

Con una actividad incansable, que le lleva a trascender continuamente el estado presente en el que se encuentra, el furioso heroico se propone una meta inalcanzable, se lanza a un vuelo sin fin, pero ni siquiera el fracaso cierto y forzoso que le aguarda le disuadirá de su alta empresa, pues en opinión de Bruno el fracaso en las altas empresas satisface más al espíritu que el éxito en las pequeñas y bajas.

La inteligencia del furioso siempre desea conocer más de lo que conoce, y la voluntad –tomando la delantera, pues su naturaleza es también intelectual– le arrastra a horizontes cada vez más lejanos. Nunca se podrá llegar al fondo de la esencia divina: ése es el límite impuesto por el destino a la condición humana. Nunca podrá penetrar en los abismos de la realidad nouménica. Pero los frutos intelectuales que rinde el empeño de la incansable búsqueda compensan con creces al espíritu de sus trabajos. Dado el esfuerzo sobrehumano y la certeza del fracaso que aguarda a semejante esfuerzo, el furioso heroico siente su alto amor como un cruel sufrimiento, como un agujijón indestructible que le devora las entrañas y le arroja, como a Acteón, en los brazos desgarradores de la muerte. Pero el ansia de la muerte es uno de los rasgos que marcan la condición del héroe de amor, puesto que a través de ella espera descubrir espacios infinitamente más amplios para proseguir su vuelo impetuoso. Abismado en los espacios infinitos –en esos espacios interiores que también conoció Heráclito–, el furioso corre el peligro de muerte que sufrió Ícaro (héroe también, por cierto, de ese recóndito poeta y furioso de amor que fue Villamediana): la inteligencia y la voluntad del furioso no se contentan con menos.

Como ha señalado Paul-Henri Michel, «los *Heroicos furores* son más el poema del hombre que el de Dios. El hombre, en su “furor”, tiende hacia lo divino, pero la divinidad a la que aspira no se inclina hacia él, sino que se hurta; según las concepciones del lenguaje amoroso, la divinidad es cruel». Esta ausencia de la Gracia no desalienta al cazador, sino que le estimula, a fin de cazar la «presa sublime», a poner en juego todos los recursos de su

voluntad y de su intelecto. He ahí el drama, la tragedia del furioso heroico: el héroe sólo quiere contar con sus propias fuerzas, con su propia razón para conquistar un objeto que está más allá de toda potencia y razón.

Comoquiera que sea, Bruno no desmintió con su vida ni con su muerte la hipérbole filosófica de sus *heroicos furores*. Diríase que compuso los emblemas amorosos de la mosca o la mariposa que van a consumirse en el fuego, o aquel otro del fénix que renace de sus cenizas, pensando en el futuro que le tenía preparado Roma como ardiente coronación de su vida de héroe y de furioso.