

Las sombras de las ideas:
una arquitectura discursiva del alma

El 17 de febrero de 1600, tras un difícil y extenuante proceso inquisitorial que se había alargado durante ocho años, Giordano Bruno era quemado vivo en el Campo dei Fiori. Su vida había sido un continuo peregrinar, una búsqueda y una huida desde que viera la luz en el virreinato de Nápoles, en 1548, *Iordanus Brunus Nolanus* o *Philippus Brunus Nolanus*. Nápoles, Roma, Milán, Ginebra, París, Londres, Oxford, Frankfurt, Praga, Tubinga, Helmstedt y Venecia configuran ese itinerario en una Europa dominada por las luchas políticas y religiosas, que asfixian las ansias de libertad de un pensamiento que no acepta los límites que su propia época le impone.

Durante su corta pero intensa existencia, luchará por hallar un lugar, donde tanto su persona como su filosofía sean aceptadas. Y esa indagación, filosófica y vital, es la que le conduce a Venecia, último y fatal destino, donde será denunciado por Giovanni Mocenigo al tribunal del Santo Oficio.

Es posible afirmar que la escritura de Giordano Bruno, reflejo de su azarosa existencia, testimonia en cada página la necesidad de superar la fractura que media entre la filosofía como discurso teórico y como forma de vida. Por eso mismo, defenderá hasta sus últimas consecuencias una *filosofía práctica* que implica una metamorfosis de la existencia.

De su primera estancia parisina datan algunas de las obras que se han conservado, entre las que se encuentra *De umbris idearum*, escrito de carácter mnemotécnico y luliano, impreso por Gilles Gourbin en 1582 y dedicado por el autor a Enrique III.

En el relato que hará ante los inquisidores afirma lo siguiente: «cobré tal renombre que el rey Enrique III me convocó un día y me preguntó si la memoria que yo tenía y que enseñaba era una memoria natural o era obtenida por arte mágico; yo le hice ver que no era obtenida por arte mágico, sino por ciencia. Después de eso imprimí un libro sobre la memoria

con el título *De umbris idearum*, que dediqué a Su Majestad, por lo que me concedió una cátedra remunerada»¹.

Sus relaciones con el monarca fueron cordiales, pues ambos simpatizaban en intereses filosóficos y religiosos, siendo la divisa de Enrique III un emblema con tres coronas, la de Francia, la de Polonia y la corona espiritual que le esperaba en el cielo, cuyo lema reza *Manet ultima coelo*².

De umbris idearum (1582) es la primera de las obras de carácter mnemónico en la que Bruno expone lo que metafóricamente llama *escritura interna*, pues del mismo modo que se escribe con un cálamo sobre un pergamino, la memoria y la facultad imaginativa pueden articular una escritura interior, con su morfología, su sintaxis y su semántica propias. Y ese lenguaje puede plasmar en el alma todos aquellos contenidos que la memoria natural no alcanza, ampliando los límites del entendimiento mediante el uso de imágenes y símbolos.

Giordano Bruno conocía bien el arte de la memoria, técnica que había descubierto Simónides de Ceos en el siglo VI a. C., al lograr identificar a los comensales que formaban parte de un banquete por los lugares que éstos ocupaban antes de desplomarse el techo de la habitación donde tenía lugar la celebración. También había estudiado el *Ad Herennium*, y la transformación «prudencial» que Alberto Magno y Tomás de Aquino llevaron a cabo, e igualmente dominaba el arte de Raimundo Lulio, así como la composición de imágenes en emblemas, jeroglíficos y talismanes astrológicos.

La novedad que introduce Raimundo Lulio reside en la utilización de círculos o ruedas, señalados con las letras del alfabeto (BCDEFGHIK), que corresponden a las Dignidades o Atributos de Dios (*Bonitas, Magnitudo, Aeternitas, Potestas, Sapientia, Voluntas, Virtus, Veritas, Gloria*), como causas primordiales de la creación. Además, esos círculos giran, produciendo combinaciones de letras que están asociadas a determinados contenidos mágico-simbólicos. De esta forma, y partiendo de los patrones fundamentales de la naturaleza, Lulio había encontrado un *arte*, cuya aplicación a todas las artes y las ciencias permitía ascender en la escala del ser hasta llegar a entender la naturaleza divina.

Con estas premisas Giordano Bruno se propuso integrar los nuevos elementos del arte de Lulio, con las tradicionales reglas mnemónicas de *imagines y loci* en un *método propio*, de influencia hermética y astrológico-zodiacal, con la finalidad de dar al arte de la memoria mayor alcance

simbólico y expresivo que el de sus antecesores, para así lograr sus objetivos.

Giordano Bruno redactó siete tratados y opúsculos relacionados con las doctrinas de Raimundo Lulio entre los que se encuentran *De compendiosa architectura et complemento artis Lullii* (1582) y *De lampade combinatoria lulliana* (1597), ambos comentarios al *Ars magna*. Pero, además, escribió siete tratados mnemónicos, entre los que cabe mencionar *De umbris idearum* (1582) y *De imaginum signorum et idearum compositione*³ (1591), primera y última, respectivamente, de las obras publicadas en vida, que reflejan una de las preocupaciones fundamentales de su filosofía: el descubrimiento de una técnica psicoformativa que lleve al hombre al perfeccionamiento de sus facultades intelectivas.

Cuando nació el arte de la memoria en el siglo VI a. C. con Simónides de Ceos, su significado y finalidad estaban asociados principalmente a la retórica, como instrumento para memorizar discursos; a la filosofía, al ampliar el campo del conocimiento y perfeccionar sus facultades; y a la religión, por considerar la memoria como una prolongación de la vida después de la muerte. Por todas estas razones, en la antigüedad el *ars memoriae* era una técnica conocida por el público culto, y utilizada por los filósofos, entre los que destacaban los pitagóricos y algunos sofistas. Sin embargo, el desarrollo de la ciencia y de las religiones oficiales propició que esta técnica fuera poco a poco sumergiéndose en un largo olvido del que fue rescatado por Giordano Bruno en el siglo XVI, para poco después desaparecer para siempre⁴. Todo ello contribuyó a que *De umbris idearum* fuera un texto casi desconocido, que será dado a conocer y valorado nuevamente a partir de mediados del siglo XVIII.

La primera de las obras que Giordano Bruno escribió sobre la memoria es *Clavis magna*, de influencia luliana igualmente, y citada a menudo por él mismo, pero desgraciadamente se perdió; por ello, puede afirmarse que *De umbris idearum* es el primero de sus tratados en los que adapta el arte de la memoria a sus propias finalidades.

Para F. A. Yates, que realizó uno de los primeros análisis de la obra, *De umbris idearum* es la clave de toda la filosofía hermético-religiosa de Bruno, afirmación coherente con su teoría de un Giordano Bruno exclusivamente hermético, pero que a juicio de otros autores desatiende aspectos fundamentales de la filosofía del nolano. Sin embargo, a partir de los trabajos de Michele Ciliberto, Nuccio Ordine, Rita Sturlese o Saverio Ricci, por ci-

tar sólo algunos de los autores que han renovado los estudios brunianos, esa tesis ha sido revisada y ampliamente matizada, lo que no impide que algunas de sus afirmaciones sigan siendo válidas.

De umbris idearum es una obra dividida en tres partes. La primera es un tratado en el que el autor –identificado con Filotimo–, después de haber refutado en un diálogo preliminar, entre Hermes, Filotimo y Logífero, una serie de críticas sobre la eficacia y utilidad de la mnemónica, establece los fundamentos del *arte* bajo la forma de sesenta tesis, de las cuales treinta se formulan como *intenciones de las sombras*, y otras treinta como *conceptos de las ideas*. Las fuentes principales de esta sección son Plotino, al que cita expresamente, Marsilio Ficino y Nicolás de Cusa.

La segunda parte expone en detalle las reglas fundamentales de la mnemónica, refiriéndose al *Ad Herennium* y a un sistema mnemónico-combinatorio basado en la construcción de un complejo mecanismo de imágenes distribuidas sobre cinco ruedas concéntricas móviles. Es lo que Bruno denomina la *práctica* y constituye el núcleo fundamental de la obra.

La tercera y última parte contiene tres *artes breves* que no son más que un sistema mnemónico simplificado, para probar a su majestad Enrique III que la memoria utilizada por Bruno «no era por artes mágicas, sino por ciencia».

Analicemos un poco más detenidamente estos contenidos. Tras la dedicatoria al rey Enrique III hay unos poemas, dirigidos por *Merlín al autor*, *al juez sobrio* y *al juez competente*. A continuación, sigue un diálogo que mantienen Filotimo, Hermes y Logífero, en el que se hace una apología de *las sombras de las ideas*. Mientras que Filotimo defiende el *arte*, Logífero se erige en detractor de la *escritura interna* porque no da «ningún fruto deleitable a su autor» y, además, la memoria artificial lleva a confundir y embrollar la memoria natural. Filotimo se defiende argumentando que «este tratado no contribuye simplemente al arte de la memoria, sino que abre el camino y permite descubrir múltiples facultades», lo cual va a ser expuesto de dos formas.

La primera, más elevada y general, consiste en explorar y descubrir la memoria artificial a través de las treinta *intenciones de las sombras* y en los treinta *conceptos de las ideas*, así como mediante las múltiples asociaciones que se producen entre *las sombras* y *los conceptos*, combinando las letras de la primera rueda con las de la segunda. La otra, es más reducida (*ars brevis*) y sirve para conseguir por medio de un sistema de reglas un determi-

nado tipo de memoria. Hay que señalar que la primera parte, de carácter más teórico, constituye todo un tratado de ontología neoplatónica acerca de las sombras y de la naturaleza del conocimiento que éstas proporcionan, de gran interés especulativo. Sus tesis son las siguientes:

1– La sombra es un vestigio de la luz y participa de ella, pero no es la luz plena.

2– La sombra se compone de luz y de tinieblas. La sombra de la luz somete las potencias inferiores a las superiores. La sombra de la tiniebla se refiere a la vida del cuerpo y de los sentidos, y en ella las potencias superiores obedecen a las inferiores.

3– Las sombras, objeto de las facultades apetitiva y cognoscitiva, se despliegan en una graduación, que pasa por lo supraesencial, lo esencial, las cosas existentes, los vestigios, las imágenes y los simulacros, hasta llegar a la misma sombra.

4– La sombra consiste en movimiento y alteración, pero en el intelecto y en la memoria, está en reposo.

5– Las operaciones mentales han de realizarse teniendo en cuenta la escala de la naturaleza o la gran cadena del ser.

6– A través de la semejanza compartida, se puede acceder de las sombras a sus vestigios, y de éstos a sus imágenes especulares.

7– La naturaleza, dentro de sus límites, puede hacer todo de todas las cosas, y el intelecto o razón puede conocer todo de todas las cosas.

8– La belleza se manifiesta en la variedad de las partes.

9– La cadena áurea está suspendida entre el cielo y la tierra, y por ella asciende y desciende el alma.

10– Las sombras de las ideas no son ni sustancias ni accidentes. No son configuraciones ni disposiciones, ni facultades innatas o adquiridas, sino aquello por lo cual y a través de lo cual, se producen y existen ciertas disposiciones, configuraciones y facultades.

Las sombras de las ideas son, en definitiva, las diferentes *formas* que adopta la facultad imaginativa/fantástica o *alma racionante*, y que pueden especificarse en las imágenes simbólicas mnemotécnicas consideradas en su función cognoscitiva, a través de la cual se organiza el conocimiento. A este respecto escribe Gómez de Liaño: «La sombra equivale al objeto específico al que puede llegar con su conocimiento o voluntad el sujeto. Como el de los prisioneros de la caverna, el mundo del hombre es un espectáculo de sombras. Ahora bien, hay grados diferentes entre éstas, según se

acerquen al reino de la luz, idealidad y vida, o por el contrario al de la tiniebla, ignorancia y muerte»⁵.

La realidad, según Bruno, se distribuye en tres niveles que guardan estrecha relación: el metafísico, que es donde se encuentran las ideas; el físico, que corresponde al vestigio, y el lógico, que es donde se sitúan las sombras de las ideas. Igualmente cabe establecer otra analogía, según la cual las ideas pertenecen al mundo arquetípico o divino, los vestigios a las cosas naturales, y las sombras de las ideas a la mente. Además, los entes se dividen en dos géneros o universos: el de las cosas existentes y el de los signos o indicaciones de las cosas existentes. De ahí que Bruno pase a ocuparse de los «signos», pues en ellos se revelan las infinitas capacidades de las cosas.

Las treinta *intenciones* aluden al modo de buscar la luz de la divinidad, gracias al propósito de la voluntad de dirigirse hacia las sombras y sus reflejos. Por ello, las intenciones convergen en el divino intelecto, del cual el Sol visible no es más que su imagen. En definitiva, lo que Bruno pretende es enseñar el camino por el que el sujeto asciende de la sombra de la tiniebla a la sombra de la luz, es decir, de la ignorancia al conocimiento, porque la luz es la inteligibilidad de las cosas.

Los treinta *conceptos de las ideas* –que tienen un carácter neoplatónico– repiten y matizan los temas de las *intenciones*, acentuando tal vez el aspecto intelectual de ideas y nociones; la visión, la luz, la naturaleza, el Uno, la substancia, el accidente o la imitación, todas ellas relacionadas con la facultad intelectual del alma.

Pero lo que más sorprende en *De umbris idearum* es que tanto las *intenciones* como los *conceptos* están representados con letras latinas que van de la A a la Z, así como con otras griegas y hebreas, con la finalidad de colocarse en las divisiones que poseen las cinco ruedas de las que está compuesto el artefacto mnemónico, produciendo diferentes combinaciones de las mismas. De tal modo que pueden hacerse palabras combinando las cinco letras, que son el número de ruedas que hay en total. En cada división o segmento de la rueda donde se halla la letra, hay a su vez unas subdivisiones en las que han de ubicarse imágenes o textos, que se traducen en imágenes cualificadas, como es preceptivo en el arte de la memoria.

De esta manera, las cinco ruedas concéntricas lulianas quedan divididas en 30 segmentos, los cuales se subdividen en cinco secciones transver-

sales, con lo que cada rueda tiene un total de 150 divisiones. A su vez, las listas de imágenes están separadas en 30 divisiones, marcadas por esas letras, y cada subdivisión marcada con las cinco vocales.

La primera rueda es propiamente aquella en la que se encuentran las treinta *intenciones* y los treinta *conceptos*. A continuación, está la rueda central igualmente dividida en 30 segmentos que se combina con las otras tres, donde se hallan los doce signos del zodiaco, según Teucro el Babilonio, con sus decanos correspondientes, que suman 36 imágenes, a las que hay que añadir las 49 de los planetas, las 20 de las mansiones de La luna, y 12 para las casas del horóscopo, lo que hace un total de 150 imágenes talismánicas.

Así pues, los trescientos sesenta grados del círculo zodiacal se distribuyen entre los doce signos del zodiaco, cada uno de los cuales se subdivide en tres *faces* con diez grados cada una, que son los decanos, asociado cada uno de ellos a una imagen. Tanto los decanos del zodiaco como los planetas *representan* una intermediación entre el mundo supracelste y el subcelste, metáfora del ascenso y descenso del alma por las diferentes esferas⁶. El diagrama resultante es de carácter astronómico-zodiacal en la tradición de Metrodoro de Escepsis⁷, revistiendo rasgos enciclopédicos, y en el que se integran Lógica, Ética, Física, Astronomía y Astrología.

La tercera rueda comprende 150 elementos del mundo terrestre, de los reinos animal, vegetal y mineral, y representa los niveles inferiores de la creación. La cuarta rueda contiene una lista de 150 nombres *adjetivos*, que tienen por finalidad calificar y determinar el sentido de los *sujetos* de la rueda anterior. Por último, en la rueda más exterior, están los *inventores*, muchos de los cuales pertenecen al libro de Polidoro Virgilio, *De inventoribus rerum* (1499). En ella se muestra una historia de la civilización simbolizada por los hombres y los inventores de técnicas y objetos culturales.

Esta somera descripción no es más que una simplificación del mecanismo, para que el lector pueda entender el esquema de una máquina (que causaría verdadera envidia en las filas de los surrealistas, pues ¿no deriva de ella una forma de escritura inconsciente y aleatoria?) de compleja estructura que amalgama mnemotecnia y lulismo, enciclopedismo y neoplatonismo, magia y astrología, hermetismo y filosofía.

Al hilo de este análisis es posible formular varias preguntas, cuya urgencia no admite demora; ¿qué es este artefacto compuesto de ruedas con-

céntricas repletas de letras e imágenes? ¿Con qué finalidad fue concebido? ¿Para qué podían servir esa cantidad ingente de imágenes que se insertan en las ruedas?

El propio Giordano Bruno indica que el mecanismo puede ser utilizado para tener en la mente una relación de términos, palabras-clave de un discurso, o palabras de lenguas extranjeras, y en particular, para tener listados de conceptos científicos. En este sentido el sistema de las cinco ruedas pertenece al ámbito tradicional de la *memoria verborum* y se funda en el principio según el cual las palabras pueden ser cifradas en imágenes que se imprimen en la memoria mejor que aquéllas.

Si profundizamos un poco más, comprobaremos que es un sistema combinatorio en el que sílabas y palabras han de asociarse a las imágenes –fruto de la combinación de las diferentes ruedas– dando lugar, a su vez, a imágenes, palabras o conceptos más complejos, que permiten su memorización, y simbolizan aspectos constituyentes de la naturaleza y del hombre. Pero es también un sistema basado en leyes de carácter combinatorio, precisas y rigurosas, capaz de articular en el sujeto que lo practica una arquitectura simbólica e imaginativa que expresa la actividad originaria del alma humana, y que transforma los datos de las impresiones sensibles en expresión espiritual, es decir, un método para la formación anímica y espiritual del hombre⁸.

Con todas esas imágenes Bruno pretendía reflejar el universo en la mente, con la finalidad de conseguir un conocimiento de los principios que animan al mundo y al hombre. El poseedor de ese sistema se alzaría por encima del tiempo y conseguiría plasmar en su mente todo el universo; la naturaleza y el hombre. Por ello, más que la estructura combinatoria de las ruedas lo fundamental es el contenido icónico-simbólico de las 750 imágenes y su efectividad mágico-hermética.

Esas imágenes, situadas en un espacio y un tiempo propios, sirven para movilizar al intelecto y la afectividad, por medio de una fuerza de atracción imaginaria, vivificando a partir de sus elementos representativos y simbólicos los constituyentes últimos de la personalidad. En este sentido, el arte de la memoria es una *arquitectura mental discursiva, un hábito del alma ratiocinante*, que se dirige a construir el edificio y los fundamentos de lo que somos.

Para Giordano Bruno la regla fundamental en la construcción de imágenes mnemónicas es que se adapten a todas las formaciones posibles, y

sean capaces de «innumerables metamorfosis» de tal modo que una imagen pueda producir infinitas combinaciones y diferencias, idea que lleva a superar los límites del arte combinatoria de Lulio. Mientras que la naturaleza opera siempre del mismo modo, la razón, por el contrario, «forma hasta el infinito especies nuevas y de una manera novedosa, y lo hace juntando, distinguiendo, separando, contrayendo, añadiendo, subrayando, ordenando y desordenando».

El sistema de las cinco ruedas que Giordano Bruno construye se basa en este principio, pues con un número fijo de imágenes se pueden generar infinitas combinaciones; «una sola sombra capaz de infinitas diferencias», «unidad actual de infinitas posibilidades». De esta manera, Bruno reconoce en el intelecto la propiedad de la productividad y de la infinitud, pues tal y como señala Rita Sturlese, «el arte de la memoria es el único método que puede representar el movimiento serial de las posibles modificaciones de una situación empírica»⁹.

La influencia que ejerció la doctrina de la coincidencia de los opuestos de Nicolás de Cusa, junto al pansimbolismo bruniano, según el cual en la naturaleza todo está en todo, permite afirmar que «mediante la conexión y unión de todas las cosas conforme a razón, podremos entender, memorizar y hacer muchas cosas» facilitando la construcción de un sistema simple y universal que pueda representar las infinitas posibilidades reales y al mismo tiempo dar cuenta de unidad.

Al igual que *De imaginum signorum et idearum compositione*, *De umbris idearum* es un sistema que posibilita introducir en la mente una dinámica combinatoria –como el viaje circular y combinatorio de las ideas en el *Parménides* platónico– aplicada a sus contenidos imaginarios, dándoles ubicación espacial y movimiento. Una filosofía práctica, que halla en la memoria y en la imaginación las bases para operar con los contenidos simbólicos de las representaciones, integrando la razón y los afectos, la lógica y la mnemónica.

Es posible hablar de la modernidad de la propuesta de Giordano Bruno, en el sentido de que el arte de la memoria se dirige hacia la experimentación mental bajo unas reglas técnicas que es preciso dominar. Ello no impide que sea una *téchne* basada en la transformación de las imágenes, al servicio de la investigación físico-natural, del lenguaje, o de los conceptos, en suma, del conocimiento, que hace realidad una aspiración del ser humano.

El arte de la memoria, al que *De umbris idearum* pertenece por derecho propio, nos enseña que frente a una *lógica de los conceptos*, que se ha impuesto durante siglos en la filosofía occidental, es posible una *mnemónica de los afectos*, basada en representaciones y simbolismos imaginarios, en la que el mundo y el alma se unen con el entendimiento, para potenciar cognoscitiva y moralmente la personalidad del sujeto, como así lo corrobora la fascinante historia de esta antigua técnica.

Eduardo Vinatea