

ARMONÍA DEL MUNDO Y RETÓRICA CELESTE EN LA VENECIA DEL S. XVI

HARMONY OF THE WORLD AND CELESTIAL RHETORIC IN SIXTEENTH CENTURY VENICE

Susana GÓMEZ LÓPEZ*
UCM

RESUMEN: En este artículo abordo uno de los capítulos de la intersección de la historia de la ciencia con la historia de las concepciones del lenguaje. Propongo aquí que la filosofía de la naturaleza de Francesco Patrizi estuvo íntimamente ligada al proceso de transformación de la Retórica que tuvo lugar en el contexto del platonismo hermético de la Venecia del siglo XVI. Las “armonías del mundo” de Francesco Giorgio estaban vinculadas a una concepción cabalista según la cual todas las cosas derivan del primer Verbo divino y por tanto la naturaleza del mundo es esencialmente textual. Giulio Camillo dio un paso decisivo hacia la conjunción de esa tradición de cabalismo cristiano con la tradición de la Retórica. Francesco Patrizi, por su parte, recogió las inspiraciones Giorgio y Camillo, pero fue más allá, proponiendo una radical revisión de la Retórica que la hiciese abandonar su encasillamiento humanista en la imitación de los autores clásicos y la convirtiese en una ciencia universal del lenguaje en grado de aspirar al auténtico conocimiento del mundo. Patrizi llegó así a mantener que la auténtica filosofía de la naturaleza debía ser una *retórica celeste* que siguiese un método científico y un modelo matemático.

PALABRAS CLAVE: Venecia. Renacimiento. Hermetismo. Retórica. Lenguaje. Armonía. Francesco Giorgio Veneto. Giulio Camillo Delminio. Francesco Patrizi da Cherso.

* Facultad de Filosofía, Universidad Complutense de Madrid. Email: susanagl@filos.ucm.es

ABSTRACT: In this article I deal with one of the episodes of the intersection between the history of science and the history of the conceptions of language. I argue that Francesco Patrizi's philosophy of nature was closely linked to the process of transformation of the Rhetoric that took place in the context of the hermetic Platonism of sixteenth-century Venice. Francesco Giorgio's "world harmonies" were deeply rooted in a Kabbalistic conception according to which all things derive from the first Divine Word and therefore the nature of the world is essentially textual. Giulio Camillo took a decisive step towards. Francesco Patrizi, on his part, echoed the inspirations of Giorgio and Camillo, while going further, proposing a radical revision of the Rhetoric that would make it abandon its humanist pigeonhole of imitation of the classical authors and turn it into a universal science of language that would lead to an authentic knowledge of the world. Patrizi thus came to maintain that the genuine philosophy of nature must be a *celestial rhetoric* that follows a scientific method and a mathematical model.

KEYWORDS: Venice. Renaissance. Hermeticism. Rhetoric. Language. Harmony. Francesco Giorgio Veneto. Giulio Camillo Delminio. Francesco Patrizi da Cherso.

1. Venecia

Venecia estaba en construcción. Como en su canto del cisne, después de siglos de ir ganando terreno a las aguas, de ir creando un bosque submarino de cimientos leñosos y una red de colonizaciones marítimas más allá de la Laguna, la Venecia del siglo XVI prefirió concentrarse en sí misma, en embellecerse, arquitectónicamente y civilmente. La apertura de las nuevas rutas oceánicas, en especial las rutas atlánticas y la circunnavegación de la costa africana, en manos de portugueses y españoles, habían dejado el poderío veneciano en un segundo plano y dado un duro golpe a su economía. Los turcos ganaban terreno en el Mediterráneo, y los aires contrarreformistas de Trento empezaban a afectar a la tolerancia y el pluralismo que con tenacidad se habían convertido en insignia de la cultura de la República Véneta. Había comenzado, aún sin saberlo, el principio del fin.

Pero a mediados del siglo XVI todavía reinaba el optimismo. Jacopo Sansovino construía el edificio de la Biblioteca Marciana y el Palazzo della Zecca, el puente de Rialto todavía era de madera y Miguel Ángel, Palladio y el Vignola preparaban sus proyectos para hacer de él lo que hoy conocemos. Palladio hacía sus bocetos para construir San Giorgio Maggiore. La euforia arquitectónica llevaba la marca de una *renovatio urbis* que soñaba con devolver a Venecia a su

edad de oro. La forma de la ciudad y el diseño de sus edificios, la estructura de sus calles y canales, la disposición de sus sedes religiosas, privadas y públicas, debían ser la plasmación y el símbolo de la armonía. El objetivo era dar continuidad al proyecto político y filosófico que ya a finales del siglo XV habían esbozado Domenico Morosini en su *De bene instituta re publica* o Francesco Patrizi de Siena en su *De institutione rei publicae* y que el *doge* Andrea Gritti, entre 1523 y 1538, había pretendido hacer realidad.¹ La arquitectura entendida como “lenguaje e instrumento de la solidez y la armonía de la república”. Y ambas, arquitectura y política, reflejos a su vez de las armonías celestes, como explícitamente mantuvo Gasparo Contarini en su *De magistratibus et republica Venetorum* (París, 1543).²

Entre el ruido de todas aquellas canteras, las prensas de Aldo Manuzio, de Giunta o del Giolito, por recordar solo algunas, mantenían una actividad febril, inundando Europa de nuevas y cuidadísimas ediciones.³ Los cenáculos de conversación literaria e intercambio de ideas proliferaban, dándose a sí mismos los más sugerentes, caprichosos, divertidos, misteriosos y simbólicos nombres: *gli Accesi, gli Acuti, gli Adorni, i Cacciatori, i Desiosi, i Dubbosi, i Gelosi, i Generosi, gli Inmaturi, gli Inmobili, gli Incogniti, i Laboriosi, i Maritimi, gli Ordinati, i Pellegrini, i Peripatetici, i Riuniti, gli Uranici...*⁴ La mayoría de aquellas academias fueron flor de un día, reuniones de entusiastas contertulios que, tras proponerse un programa de lecturas, aspiraciones o temas de debate, no llegaban ni tan siquiera a darse a sí mismos unos estatutos ni a mantener sus reuniones más allá de algunos meses. Eran academias privadas y no otra cosa pretendían ser. Excepcional, muy diferente, fue el caso de la Accademia della Fama, fundada por Federico Badoer en 1557.⁵ Aquella Academia también

¹ Morosini (1417- 1509) empezó a escribir esta obra en 1497 pero permaneció inédita hasta que fue editada por Claudio Finzi y publicada en Milán en 1969. El texto de Patrizi (1413-1492) se publicó póstumamente en París en 1519.

² La correspondencia armónica entre arquitectura, política y metafísica platónica ha sido excelentemente puesta de relieve por TAFURI (1985: 155 y ss.) (las palabras entrecomilladas son suyas) quien subraya cómo el *doge* Andrea Gritti se rodeó, para articular su proyecto de renovación del estado y de la ciudad, de intelectuales, filósofos y artistas como Tiziano, Pietro Bembo, el músico Adrian Willaert, el arquitecto Jacopo Sansovino o el filósofo –de quien nos ocuparemos más adelante– Francesco Giorgio Veneto (Zorzi).

³ Véase GRENDLER (1977: 3-24).

⁴ Cfr. BENZONI (1994), que hace una selección de academias venecianas citadas por Maylender (1926-30).

⁵ El acto de fundación de la Academia queda recogido en el *Instrumento tra alcuni accademici et ministri Interessati, nell'Accademia Veneta*, 1557 y lleva fecha de 14 de noviembre de ese

tuvo una vida breve, pues se extinguiría tras cuatro años, en 1561, pero quedó claro desde un principio que sus aspiraciones distaban mucho de las del resto de academias. Lejos de presentarse a la ciudad como un cenáculo de amigos que compartían afinidades intelectuales y el gusto por la literaria conversación, Badoer quiso hacer de su academia la Academia con mayúsculas, la Academia Veneciana, la institución rectora de la marcha cultural, política y filosófica de la República de Venecia.⁶ Badoer (1519-1593) era hombre de gran influencia política, con una larga lista de cargos diplomáticos a sus espaldas, había estado en la corte de Fernando de Ausburgo y en 1557 acababa de volver a Venecia tras prestar sus servicios diplomáticos en la corte de Felipe II. Las reuniones empezaron teniendo lugar en la casa de Domenico Venier, que invitaba a un grupo de viejos conocidos que ya en Padua habían formado parte de la Accademia degli Infiammati. Entre ellos se encontraban Bernardo Tasso, Sperone Speroni y un nutrido grupo de petrarquistas admiradores de Pietro Bembo, de su apología de la vulgarización de los clásicos y de su lectura en clave platónica de la obra de Petrarca.⁷ La institucionalización de las actividades de aquel grupo, animada fundamentalmente por las ambiciones de Badoer, preveía una labor interna dedicada a la lectura de autores antiguos y modernos, a las disquisiciones literarias y a las discusiones sobre los proyectos editoriales del grupo. Estos últimos, junto con las lecciones públicas abiertas a las élites de la ciudad, eran los objetivos primordiales de la Academia, que en colaboración con el impresor Paolo Manuzio buscaba convertirse en una fuerza propulsora ya no solo de la ciudad de Venecia, sino de la entera cultura europea. La Academia de Badoer quería ser de utilidad pública, atendiendo así a una ya larga tradición veneciana para la que el mundo de las letras y la filosofía eran inseparables del progreso político y económico.

El mayor proyecto de la Academia, el más ambicioso, excesivamente ambicioso, fue la edición de una larga lista de textos clásicos y contemporáneos.

mismo año. Otros documentos programáticos de la Academia fueron los *Capitoli e convenzioni fatte e sottoscritte di propria mano dai signori Accademici, a dì 13 agosto 1559* y el *Instrumento di deputatione di Federico Badoer*, con fecha de 30 de diciembre de 1560 (en realidad era de 1559, hay un error del notario). Cfr. Rose (1969).

⁶ Sobre la Academia de la Fama, véase ROSE (1969), BOLZONI (1981a), BOLZONI (2007: 25-51), PAGAN (1973-1974), TAFURI (1985: 172-185).

⁷ De la Accademia degli Infiammati, que se extinguió en 1554, habían formado parte, entre otros, Bernardinon Tomitano, Francesco Sansovino, Marcantonio de' Passeri (el "Genoa"), Pietro Aretino o Alessandro Piccolomini.

Así quedaba reflejado en el elenco publicado en 1558,⁸ que prometía una infinitud de obras de teología, leyes, metafísica, física, medicina, aritmética, geometría, perspectiva, música, astrología, geografía, arte de la guerra, derecho civil, política, economía, ética, lógica, retórica, poética, historia y gramática. De Platón a Aristóteles, de Horacio a Virgilio, Dante o Petrarca, de Euclides, Pappo de Alejandría, Arquímedes, Tartaglia o Apolonio de Perga. Un auténtico proyecto enciclopédico que si bien no llegaría nunca a materializarse (de unas seiscientas obras previstas en la *Somma* solo se llegaron a publicar apenas veinte), sin embargo nos proporciona una idea de la pluralidad intelectual de la Academia de la Fama y de un talante ecuménico, sincrético, que más que alinearse con una u otra orientación filosófica parecía querer convertirse en un nuevo universo del saber.⁹ Una apertura de horizontes que se reflejaba también en el plano teológico, pues si por una parte algunos de sus miembros eran claros exponentes de las líneas de la Contrarreforma, por otra no se perdía de vista la apertura al mundo editorial germánico, lo cual rápidamente derivó en sospechosos vínculos con los reformistas protestantes.¹⁰ La vida de la Academia acabó con el arresto, por orden del Senado, de Federico Badoer, acusado de fraude y bancarrota, aunque todo hace pensar que los verdaderos motivos de aquella intervención iban más allá del puro fracaso económico de una empresa editorial o de la trufa de un político corrupto, apuntando más bien al intento, por parte de los gobernantes vénetus, de frenar un proyecto de reforma del estado concentrado en las privadas manos de una poderosa familia. Y ello por no hablar de los recelos que la Academia despertaba en Venecia debido a sus excesivamente buenas relaciones con Roma. Venecia era tan católica como antipapal, y si alguna vez estableció acuerdos con el papado fue por cuestión de conveniencia, pero nunca de sometimiento a un poder ajeno.¹¹ Antes herética que romana. Cristianamente herética.

⁸ *Somma delle opere che in tutte le scienze et arti più nobili et in varie lingue ha da mandare in luce l'Accademia Venetiana, parte nueove, et non più stampate, parte con fidelissime tradottioni, giudiciose correzioni, ed utilissime annotationi riformate*, Venecia, 1558. En 1559, se publicó una edición latina del mismo texto.

⁹ BOLZONI (1981a) insiste en este carácter enciclopédico de la Academia, subrayando su sincrétismo y haciendo una interesante reflexión acerca de los paralelismos entre el orden del saber, la jerarquía interna de la Academia y la propia disposición física de las salas de Palazzo Badoer.

¹⁰ Clara expresión de estos buenos vínculos editoriales y comerciales de la Academia con el mundo germánico es el documento que Pagan (1973-1974) incluye como apéndice y que lleva por título “*Risposta degli studiosi delle buone Arti, che sono in Germania, all'Accademia Venetiana nell'anno M.D.LIX*”. Se sabe que la carta, aunque anónima, fue escrita por Paolo Vegerio; cfr. TAFURI (1985: 176, n. 74).

¹¹ GRENDLER (1977: 3-24), TAFURI (1985: pp. 172-173).

2. La armonía en el teatro del mundo

El proyecto enciclopédico y sincrético de la Academia Veneciana no fue suficiente para enmascarar sus reales inclinaciones. Desde el principio quedaron claras sus simpatías por las filosofías platónica y hermética, las cuales, tal como habían hecho Marsilio Ficino y Giovanni Pico, consideraban no solamente compatibles con el cristianismo, sino como la expresión y fundamento de la verdadera *theología* cristiana. Pero no sólo. En los círculos intelectuales de Badoer se creyó encontrar en las obras del divino Platón, en los textos herméticos y en los ecos de la sabiduría mosaica, los mejores pilares filosóficos, metafísicos, sobre los cuales construir el estado y organizar el buen gobierno de la ciudad. Un gobierno oligárquico, aristocrático, en manos de sabios, filósofos y poetas.¹²

La filosofía hermética renacentista se gestó en las vías de Florencia, pero arraigó en los canales de Venecia y por ellos se fue nutriendo de una síntesis de cábala, sabiduría mosaica y platonismo cuyo desarrollo sólo se hizo posible bajo la égida de un poder deseoso de encontrar la auténtica legitimación de su estado y sus leyes, de buscar la metafísica que daba razón de su gobierno. Y en una época, como fue el siglo XVI, imbuida de la convicción de que la auténtica sabiduría se encontraba en los tiempos más pretéritos, cuando Dios había concedido al hombre una verdad hecha de palabras en las que se contenía la esencia de las cosas, qué mejor legitimación podía esperarse que la expresada por boca de Mercurio.

El interés de la Accademia della Fama por el neoplatonismo y el hermetismo se hizo especialmente patente en uno de sus proyectos editoriales más polémicos: la traducción al italiano del *De harmonia mundi* de Francesco Giorgio Veneto (Zorzi), cuya primera edición había visto la luz en Venecia en 1525, despertando sin tardar las más graves sospechas de herejía, pero también seduciendo a una cohorte de admiradores, tanto en Venecia como en el resto de Europa.¹³

¹² Tal había sido el planteamiento de PATRIZI en *La città felice* (1553); Cfr. GÓMEZ (2015).

¹³ La *Somma* incluía también la traducción del griego del *Pimander* y otra del *Asclepio*, así como de algunas de las obras de Ficino. Es interesante recordar las palabras con las que se describía en la *Somma* la entrada relativa a los textos herméticos, que serían acompañados de: “un docto y largo comentario, gracias al cual se puede comprender lo mucho que aquel admirable autor se acercó a la sabiduría Mosaica, y cómo de él derivó casi toda la antigua teología de Pitágoras, Eudoxo, Platón y todos los demás” [“un dotto e copioso commento, dal quale si può comprender quanto quel mirabile autore si sia accostato alla dottrina et sapienza Mosaica: et come da lui derivò quasi tutta l'antica theologia di Pittagora, d'Eudosso, di Platone, et de gli altri”], *Somma* (1958: 10).

En la ciudad de la Laguna, la fascinación por sus armonías dejó una profunda huella en arquitectos como Jacopo Sansovino (1486-1570) o Sebastiano Serlio (1475-1554), en los músicos Gioseffo Zarlino (1517-1590) y Fabio Paolini (1535-1605) y en muchos de los artistas, literatos, intelectuales y políticos que se movían en el entorno del *doge* Andrea Gritti.¹⁴ Giulio Camillo Delminio y Francesco Patrizi fueron, sin duda alguna, quienes con más tenacidad, aunque con mayor o menor éxito, decidieron proseguir el camino de Zorzi. Más allá de los Alpes, Cornelio Agrippa (1486-1535), John Dee (1527- 1608) o Robert Fludd (1574-1637), todos ellos intelectuales protagonistas del complejo tránsito del pensamiento renacentista a la ciencia moderna, hicieron de las armonías de Zorzi una pieza clave de sus interpretaciones del mundo, de su relación con el hombre y con la divinidad.¹⁵ En Francia Guillaume Postel (1510-1581) hizo todo lo posible por difundir la obra del veneciano en los círculos filosóficos, tanto que uno de sus seguidores, Guy Le Fèvre de la Boderie (1541-1598), hizo la traducción francesa del *De harmonia mundi*.¹⁶

Fascinado por la sabiduría de los *rabbi* y los *secretiores theologi*, Francesco Giorgio fue uno de los muchos pensadores que en el siglo XVI creyeron encontrar en la tradición hebrea, y en especial en la cábala, la llave de entrada a la correcta interpretación del cristianismo y a una renovación de la auténtica sabiduría, de la verdad humana y divina.¹⁷ Ya desde finales del siglo XIV, la percepción de enfrentarse a un saber agotado, a una vía ciega y desgastada, había ido dando paso a la convicción de que tanta desolación filosófica no podía deberse sino a una secular e insistente labor de corrupción de una verdad primigenia. Se imponía recuperar la verdad con mayúsculas, no la de los lógicos de las escuelas y las discusiones vanas. Los humanistas, con su bien pertrechado armamento filológico, llamaron a una vuelta a los textos griegos y latinos, pero no se detuvieron allí. Pronto las lenguas más antiguas, muy en especial el hebreo, despertaron un

¹⁴ La influencia de las ideas de Zorzi se vio reforzada por sus muy estrechas relaciones con las élites políticas venecianas. Él mismo pertenecía a una poderosa familia patricia y participó en importantes decisiones diplomáticas y de gobierno de la República; cfr. VASOLI (2002: 50-51).

¹⁵ La influencia de Francesco Giorgio en el pensamiento inglés de la época fue rotundamente defendida por YATES (1982).

¹⁶ *L'Harmonie du monde, divisée en trois cantiques. Oeuvre vénitien et depuis traduite et illustré par Guy Le Fèvre de la Boderie*, París, Jena Macé, 1579. La obra de Zorzi se había vuelto a publicar en París, en edición latina, en 1545.

¹⁷ Sobre la cábala cristiana remito a los ya clásicos BLAU (1944), SCHOLEM (2001), SECRET (1964), ASÍ COMO A IDEL (2011) Y DAN (1997). SOBRE F. GIORGIO, VÉASE VASOLI (1974: 129-403), VASOLI (2002).

interés que se unió con las concepciones de la historia y de la teología. Si alguna auténtica verdad había existido desde que el mundo fue creado, ésta había sido la revelada por Dios al pueblo de Israel. En hebreo, por supuesto. Como hebreas habían sido las palabras con las que Dios creó el mundo. Hubo quien se quedó en el terreno de una exégesis bíblica de carácter filológico, pero hubo también quien se lanzó a una especulación ontológica sobre el poder creador de la palabra divina. Así, las letras del alfabeto hebreo con las que Dios había ordenado la creación del mundo y de todas las cosas que en él se contienen fueron interpretadas como la verdadera, auténtica y oculta estructura de la realidad. La naturaleza era un libro, mas no en sentido metafórico.¹⁸ La concepción emanantista del Verbo divino propia de la tradición cabalista parecía avenirse a la perfección con el emanantismo neoplatónico, y así lo quiso manifestar Giovanni Pico della Mirandola, abriendo un intenso matrimonio entre cábala cristiana y platonismo del que Zorzi, junto con el germano Johannes Reuchlin (1455-1522), fue uno de los hijos más notables.¹⁹

El *De harmonia mundi* es una voluminosa y densa explicación de las ocultas proporciones y derivaciones numéricas que conforman la estructura y naturaleza de todas las cosas, lo cual Francesco Giorgio logra gracias a una extrapolación a los números del método cabalístico basado en las letras del alfabeto. Obviamente, el *Timeo* de Platón y la filosofía pitagórica ocupaban un lugar privilegiado en la obra de Zorzi, que se acompañaba de continuas referencias a Proclo, Jámblico, Porfirio, a los Oráculos Caldeos y los Himnos Órficos; por no hablar, obviamente, de Marsilio Ficino y de Giovanni Pico, cuyas ideas eran alabadas y reconocidas por el fraile franciscano como la mayor fuente de inspiración en tiempos recientes.²⁰ Organizado en tres cantos que a su vez se dividen cada uno de ellos en ocho tonos, el *De harmonia mundi* interpreta la partitura del universo.²¹ Matemáticas, música, metafísica y teología se entrelazan de forma indisoluble para presentar un mundo regido por el principio de unidad, donde todo está en todo, donde las conexiones ocultas entre las cosas se expresan simbólicamente,

¹⁸ Cfr. HARRISON (2007: 107 y ss.), BONO (1995: 3-78; 124-129).

¹⁹ Véase WIRSZUBSKI (1989); IDEL (1983).

²⁰ Un detallado estudio de las fuentes de Francesco Giorgio se encuentra en la edición del *De harmonia mundi* realizada por CAMPANINI (2010).

²¹ En buena medida, el proyecto de la Academia de la Fama de editar la obra de Zorzi se inscribía en el marco de un profundo interés por el concepto de armonía y las implicaciones filosóficas de las matemáticas y la música. Gioseffo Zarlino (1517-1590), uno de los mayores teóricos musicales de la época, formó parte de la Academia. Véase GOZZA (2000: 26-30, 94-95), VASOLI (1998).

donde todo está animado por un espíritu que invade todos y cada uno de los seres, donde la luz penetra en todas las cosas dotándoles de vida, donde los aparentemente lejanos astros laten en las cosas terrenas.²² La arquitectura del universo es el despliegue de la razón matemática de la divinidad, la plasmación de su perfección, su composición armónica.²³

Desde un principio la obra de Francesco Giorgio fue percibida como una invitación a la herejía, cuando no el resultado de una fascinación herética, salida de la pluma de quien prometía desvelar los auténticos fundamentos del cristianismo.²⁴ Quizá precisamente por eso, el proyecto de la Academia de la Fama en 1557 de editar y comentar el *De harmonia mundi* cobraba aún más significado.

Vínculo decisivo entre la obra enciclopédica de Francesco Giorgio y el no menos enciclopédico proyecto de la Academia de Badoer fueron las ideas de Giulio Camillo Delminio (Friuli, 1480 – Venecia, 1545). Amigo de Bembo, Pietro Aretino, Tiziano y Erasmo de Roterdam, Camillo se sintió intensamente seducido por los estudios de cábala y hermetismo ya desde sus años de juventud, cuando estudiaba en la Universidad de Padua y estrechaba vínculos con los humanistas vénetos. Huelga decir que la propuesta filosófica de Francesco Giorgio, y junto con ella, obviamente, la de Pico della Mirandola, se convirtieron pronto para él en su principal fuente de inspiración. Personaje conflictivo, rozando lo rufianesco, empedernido jugador, recorrió Europa intentando vender a algún mecenas –y con especial insistencia al rey de Francia Francisco I– su pequeño gran teatro del mundo.²⁵ Recogiendo el hilo de una larga tradición de artes de la memoria y tejiéndola con la filosofía hermética y cabalista inaugurada por Pico, prometía un nuevo y sorprendente edificio que permitiría, a quien entrase en él como espectador, ser capaz de discurrir sobre cualquier materia

²² Especialmente relevantes para entender posteriores ideas de Patrizi en su *Nova de Universis Philosophia* son las páginas que Zorzi dedica al espíritu (Canto III, tono V, 383-87) y a la luz (Canto III, tono VIII, módulo VI, 432-36).

²³ Esta concepción de una arquitectura geométrica del mundo se materializó también en los proyectos arquitectónicos de Zorzi en la ciudad de Venecia. Fue él quien en 1535 dio a Jacopo Sansovino las indicaciones para reconstruir San Francesco della Vigna, haciendo de esta iglesia un ejemplo de las armonías y proporciones divinas de todo el universo.

²⁴ En el Índice de 1589 aparecerá condenada “donec corrigatur”. La condena se mantiene en los Índices de Parma de 1580, de Sixto V en 1590, de Clemente VIII en 1596, y en el de Giovanni Maria Guazzelli del 1607; véase ROTONDÓ (1963) y GRENDLER (1977: xviii, 3-24).

²⁵ Sobre la biografía de Camillo, véase STABILE (1974), BOLZONI (1984).

“con tanta fluidez como el mismo Cicerón.”²⁶ Una máquina para recordar, tan perfecta que ningún elemento del mundo, pasado o presente, angelical o terreno, divino o humano, caería en el olvido.²⁷ Y recordar no era sino conocer, pues el auténtico conocimiento no era, para Camillo, sino una labor de anámnesis, un recorrido desde el mundo de lo sensible hasta el originario e invisible mundo del que todas las cosas proceden y en el que el alma de cada individuo ha sido generada. Si Zorzi quiso que San Francesco della Vigna reflejase materialmente la armonía geométrica del universo, Camillo empezó por el final, pues su proyecto original de una máquina de la memoria se refería a un auténtico anfiteatro espacial, construido en madera, sostenido por columnas, organizado en gradas. Los rumores acerca de su misteriosa y efectiva construcción circularon de boca en boca, despertando incredulidad y no pocas acusaciones de charlatanería. Nadie ha sabido nunca si alguna vez se llegó a construir, mas a cambio Camillo, que llevaba madurando su idea desde comienzos de la década de los años veinte, decidió, ya al final de su vida y solicitado a ello por su protector Alfonso d’Avalos, marqués del Vasto y gobernador de Milán, describir brevemente con palabras su gran proyecto, dando fe de los principios filosóficos, poéticos y cosmológicos que lo inspiraban. Lo hizo en su *Idea del theatro*, publicado póstumamente en 1550 gracias a la labor de Ludovico Domenichi.²⁸ Imágenes, palabras y cosas se entrelazaban en las gradas y Camillo, mostrando sus ocultas conexiones, sus secretas correspondencias, garantizaba a quien cuidadosamente las estudiase la capacidad de aprender y conocer, ante la presencia de una sola imagen, todo lo que en el mundo estaba vinculado a ella.

²⁶ Así lo describía Vigilius Zuichemus en 1532 en una carta a Erasmo, quien a pesar de sus buenas relaciones con Camillo siempre fue escéptico respecto a las promesas de un arte de la memoria que se vinculaba con las aspiraciones mágicas de su autor; cfr. ERASMO DE ROTTERDAM (1906-1958), vol. IX, p. 479 [citado por YATES (2007: 153)].

²⁷ Excelentes estudios sobre el arte de la memoria son los de YATES (2005), que dedica un capítulo especialmente a Camillo; ROSSI (1989); BOLZONI (2007).

²⁸ En el mismo 1550 se publicaron tres ediciones de la obra: una en Florencia, editada por Lodovico Domenichini y publicada por Torrentino y dos en Venecia publicadas por Agostino Bindoni y por Baldassarre Constantini. Estas dos últimas parecen ser copias, con algunos errores, de la edición florentina. En 1552 Lodovico Dolce hizo otra edición que publicó Giolito y que fue reeditada en 1554, 1555 y 1560. Tommasso Porcacchi, por su parte, hizo otra edición que también publicó Giolito en 1567, 1568 y 1580. Existe una redacción previa del texto realizada por Camillo, plasmada en dos copias manuscritas conservadas en la Biblioteca Vaticana (cod. Ottob. Lat. 1777 y otro en la John Rylands University Library de Manchester (Christie, cod. 3 f. 8) que lleva por título *Theatro della sapientia*. Sobre el gran éxito editorial de esta obra de Camillo, véase la nota explicativa de BOLZONI en su edición de *L’idea del teatro* (1991: 35-36).

El teatro de Camillo es la puesta en escena, la representación, del mundo mismo. Se erige sobre siete columnas que sostienen y atraviesan siete planos de gradas. Son las siete columnas de la sabiduría del templo de Salomón y a cada una de ellas, que cruzan el anfiteatro a modo de pasillos, corresponde uno de los siete *Sefirà* del mundo supraceleste, el lugar donde habitan las Ideas eternas de las cuales derivan los mundos inferior y superior. A cada *Sefirá* corresponde uno de los siete astros que habitan los cielos (la Luna, el Sol y los cinco planetas errantes: Mercurio, Venus, Marte, Júpiter y Saturno) y bajo ellos, dominados por ellos, se despliega el mundo en una ordenación de planos que Camillo distribuye inspirándose en la mitología clásica y de tal modo que abarquen todos los aspectos del universo. La segunda grada, la más cercana a la de los planetas, está regida por la imagen del Océano, que remite al manantial de las aguas supracelestes brotando y dirigiéndose al mundo inferior, al *Banquete*, a las nupcias de las Ideas inmateriales y eternas con el mundo de lo material y corruptible. La tercera grada corresponde a la materia elemental, la propia de los cielos, la tierra, el fuego, el aire o el agua. En el cuarto nivel del anfiteatro habitan las Gorgonas, que se refieren a las tres almas del hombre: vegetativa o “*anima vivens*”, que el hombre comparte con las bestias, la racional y la intelectiva.²⁹ La quinta grada, el de Pasifae, simboliza la parte exterior del hombre, el cuerpo, su estructura, apetitos y pasiones, un nivel que Camillo presenta haciendo alusión a la unión del alma con el cuerpo gracias al “*vehículo ígneo*”, al cuerpo etéreo que imprime en el hombre y en sus miembros las potencias y cualidades de los astros.³⁰ Es el vehículo del alma, ese carro del que hablaba Platón en el *Fedro* (246a-254e) y que en su travesía desde el mundo de lo inteligible hasta el mundo terreno se va impregnando de las virtudes de los astros, aprendiendo, por así decir, de las almas de los planetas, a las que los antiguos llamaron Musas.³¹ El *corpicello etéreo* que desciende del mundo superior une lo inteligible con lo sensible e infunde

²⁹ Camillo identifica el alma intelectiva con la mente de la que habla Platón y con el intelecto agente de Aristóteles. El alma racional puede ser más o menos estimulada por el alma vegetativa o por la intelectiva, determinando que el hombre caiga en los pecados de la carne y en manos de lo diabólico o que, en cambio, se incline por el conocimiento de las verdades eternas, cfr. CAMILLO (2006: 144 y ss).

³⁰ “Sostienen los platónicos que nuestras almas, allá en lo alto, cuentan con un vehículo ígneo o etéreo [...] afirman que el alma, descendiendo de cielo en cielo y de esfera en esfera, va agrandándose tanto, que adquiere un vehículo aéreo que, compratiendo la naturaleza de ambos, permite una fácil unión”, CAMILLO (2006: 167, 168).

³¹ Sobre este interesante concepto de “cuerpo etéreo”, su historia, sus usos por parte de Ficino y sus similitudes y diferencias con el concepto de “*spiritus*”, véase WALKER (1958) y (2000: 39-40).

en el hombre, aún sin este ser consciente de ello, el conocimiento de las formas supremas.

En la sexta grada, simbolizadas por la imagen de las sandalias de Mercurio, se ubican las operaciones naturales del hombre, tales como la astucia o el engaño, la perseverancia o el esfuerzo, el temor, el llanto o la risa. En la séptima y última grada, bajo la imagen de Prometeo, se encuentran las artes y las ciencias, tanto las “más nobles como las más viles”. El espectador, al contrario que en los normales teatros, se sitúa en el centro, desde donde puede observar todas las gradas, constatando sus intersecciones y correspondencias. El objetivo es poder seguir la pista de todas las cosas, de todas las palabras e imágenes del mundo en su perfecto orden, abriendose paso, a través de los niveles y sus cruces, a las verdades ocultas, que son también, como las Ideas, las más reales. Es la reproducción de la máquina combinatoria del mundo. Giulio Camillo, también alquimista, concebía el universo como un gran alambique en continuo proceso de transmutación y el conocimiento como el arte de desvelar esas transmutaciones, siendo a su vez el conocimiento un proceso de transmutación del alma humana.³² Los tres niveles de la realidad eran las palabras, las cosas y la interioridad del hombre y a cada uno de ellos correspondía un arte transmutatoria: a las palabras, la elocuencia, a las cosas la alquimia y a la interioridad del hombre la deificación, pues elevándose el hombre al conocimiento de todas las cosas y de su orden oculto, se acerca a la divinidad, deviene un casi-dios. El propio Camillo, como tantos seguidores de la filosofía hermética, se consideraba a sí mismo un elegido, un hombre cuyas capacidades sobrepasaban con mucho a las del común de los mortales, cuyos pensamientos podían llegar “allí donde nadie se eleva por sí miso.”³³

El arte de la memoria de Camillo tenía un estrecho parentesco con las propuestas mnemotécnicas que se habían desarrollado durante la Edad Media y que habían tenido en Raimundo Llull a uno de sus máximos exponentes, pero sus aspiraciones habían sufrido una mutación que convertía su máquina mnemotécnica en algo bien distinto. No se trataba ya simplemente de una forma de recordar y organizar el saber, sino de una auténtica máquina de descubrimiento. La mutación se había producido gracias al objetivo de hacer descansar la retórica y la elocuencia en los fundamentos de una metafísica neoplatónica y hermética que transformaba también la teoría del conocimiento. Para Camillo, su arte

³² Cfr. CAMILLO (2015: 281-294).

³³ Así describía L. Domenichi a Camillo en la dedicatoria con la que presentaba su edición de *la Idea del teatro* (CAMILLO, 2006: 42).

de la memoria era un “secreto”, un arte oculta que se inspiraba en la magia astral de Marsilio Ficino y en la teoría de los talismanes que este último había recuperado del hermético tratado *Asclepio*. La creencia en las virtudes y poderes mágicos de los talismanes se asentaba en la premisa de una perfecta y armónica correspondencia entre todas y cada una de las partes del universo. A cada ente del mundo inferior correspondía, en los cielos, uno de los astros, y si los antiguos sacerdotes egipcios creyeron que con sus dones divinos podían concentrar las virtudes celestes en pequeñas estatuillas, Marsilio Ficino recurrió a la idea del “spiritus mundi”, que todo lo inunda y todo lo penetra, para describir al mago natural como aquel que conociendo las ocultas cadenas espirituales entre las cosas y los poderes celestes, es capaz de modificarlas.³⁴ Se trataba de aprovechar el conocimiento de los vínculos naturales para intervenir en ellos. Jugar con las cartas del mundo sin romper ni violar la baraja. Fue el propio Pico quien con más insistencia interpretó la magia natural como la manifestación de la libertad del hombre en un mundo regido por las cadenas de la causalidad celeste. Gracias a su conocimiento de la estructura y orden del mundo, el hombre puede intervenir en él y escapar así al determinismo de los astros al que todas las cosas naturales están sujetas.³⁵ También la mente, recordaba Camillo, que ha sido creada por Dios en el mundo supraceleste, en su camino de descenso al mundo hasta unirse con el cuerpo del hombre, arrastra consigo los influjos de los astros. Y lo mismo sucede con las imágenes, que al igual que talismanes, están impresas con dichas virtudes, de modo que al ser vistas con los ojos del cuerpo pueden despertar en los ojos del alma el recuerdo de sus orígenes y de sus ocultas conexiones. Ordenando, pues, las imágenes ante el espectador, este se puede remontar hasta el mundo de las ideas del que todo procede.³⁶

³⁴ La teoría de los talismanes se encuentra fundamentalmente en el *De vita* de Ficino. Sobre el tema, véase WALKER (2000: 3-54).

³⁵ Cfr. GARIN (1981: 79).

³⁶ Camillo subrayaba el carácter hermético del proceso de ascenso de lo visible a lo invisible, especificando que se trataba de una aspiración solo apta para individuos con particulares dones divinos. Retomaba así el tema, común a tantos magos naturales, de la no conveniencia de dar “perlas a los cerdos”: “según las palabras de Cristo, las perlas no se deben arrojar a los cerdos, ni hemos de querer dar a los perros las cosas santas. [...] Es más, como las cosas divinas pertenecen al mundo supraceleste y este está separado de nosotros por la masa de todos los cielos, y como nuestra lengua no es capaz de describirlo sino, por así decir, mediante señales y metáforas, a fin de que a través de las cosas visibles nos elevemos a las invisibles, no nos está permitido, aunque Dios nos concediera el privilegio de ascender hasta el tercer cielo y ver sus secretos, no nos está permitido, digo, revelarlos, porque revelándolos se comete un doble error: mostrarlos a personas que no son dignas y tratar de ellos con nuestra lengua infame, cuando, en verdad, este es el cometido de las lenguas angélicas”, CAMILLO (2006:

3. La retórica celeste de Patrizi

Francesco Patrizi se instaló en Venecia precisamente el mismo año en que se creó la Academia de la Fama, de la cual empezó a formar parte desde el principio.³⁷ Los años transcurridos en la Universidad de Padua habían sido testigos de su convencida conversión al platonismo. De aquel periodo habían surgido sus primeras obras, un volumen compuesto de varios escritos que llevaba por título *La città felice*; el *Dialogo dell'honore*, *Il Barignano*; *Della diversità dei furori poetici* y la *Lettura sopra il sonetto del Petrarca. La gola, e 'l sonno, e l'ociose piume* (Venecia, 1553). Dado por terminado su periodo de estudiante, Patrizi emprendió un peregrinaje en busca de una posición social, económica y académica que estaba destinado a durar aún muchos años. Tras un breve retorno a su Cherso natal, en 1556 viajó a Roma y se fue deteniendo allí donde creyó que las amistades de sus años en Padua le podían alargar la mano. En Bolonia visitó a Camillo Strozzi, compañero de estudios universitarios, quien le informó de la diáspora que había seguido a la peste que azotó Padua en el 1554 y que había dejado maltrechos, cuando no en la fosa, a muchos de sus compañeros.³⁸ No solo habían acabado años felices para un grupo de jóvenes estudiantes. La peste, la enfermedad o el abandono de la ciudad fueron los compañeros de viaje del nuevo clima de tensión entre, y sobre todo contra, los intelectuales que creían haber ganado la batalla por la libertad filosófica. Las rigideces de la recién estrenada Contrarreforma iban ganando el terreno a la explosiva tormenta de las ideas más dispares, y no siempre ortodoxas, que habían convivido en el Renacimiento.

La meta que por entonces Patrizi ya tenía en mente era Ferrara, gobernada por el polémico Duque Ercole II d'Este, filo francés, siempre al borde del conflicto con el poder imperial y con el papado y continuamente bajo sospecha de herejía por sus buenas relaciones con los reformistas. Con tal objetivo escribió el *Eridano*, un poema cortesano con el que intentaba ganarse los favores de la casa de Este.³⁹ Eridano era el nombre con el que los griegos llamaban al Po,

47-48). Sobre el carácter mágico del arte de la memoria de Camillo, véanse YATES (2005: cap. 6) y BOLZONI (2007: 139 y ss., 188 y ss.).

³⁷ El nombre de Patrizi aparece reflejado en el documento de fundación de la Academia en noviembre de 1557 (*Instrumento*, cit. supra). Patrizi también aparece como firmante en otro de los documentos programáticos de la Academia: los *Capitoli* de 1559 (cit. supra) y el *Instrumento di deputatione* de 1560 (cit. supra). Cfr. ROSE (1969).

³⁸ Cfr. PATRIZI (1560b: 54-55).

³⁹ *L'Eridano in nuovo verso heroico di F. Patritio con i sostentamenti del detto verso*, Ferrara, ap. F. De Rossi da Valenza, 1557. Sobre este texto véase BOLZONI (1980:50-56).

protagonista de la vida, la cultura, la economía y el poder de la ciudad de Ferrara, y acogiéndose a aquella denominación Patrizi reconstruía el mito de Fetonte, haciendo coincidir a los héroes mitológicos con los reales protagonistas de la casa D'Este y profetizando el éxito de su gobierno, escrito en los cielos, pues así estaba marcado bajo el pie izquierdo de Orión, donde descansaba la constelación de Eridano. No debía estar escrito en los cielos, sin embargo, el éxito de las aspiraciones de Patrizi, quien mientras esperaba la reacción de Ercole d'Este a su adulación cortesana, decidió seguir probando suerte entre las élites políticas y culturales de Venecia. Encontró una forma de ganarse la vida y de obtener apoyo en sus litigios familiares dando clases sobre la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles a un joven patrício veneciano perteneciente a los Contarini dal Zaffo, una de las familias más poderosas y con más abolengo de la Serenissima, con una importante actividad diplomática, política y comercial en Chipre. Dar clases de ética y política aristotélicas a Giorgio Contarini no era, por tanto, aunque modesto, mal empleo para Patrizi, que bien había demostrado en su *Ciudad feliz* sus credenciales para ocupar tal encargo. Y además, o quizás sobre todo, le permitía gozar de una posición social y cultural desde la que abrir puertas a otros escenarios del plural y efervescente teatro de las ideas que era la ciudad de la Laguna.

A pesar de la falta de evidencia documental, no cabe duda de que cuando Patrizi se unió a la Academia de la Fama en 1557 ya debía haber leído la obra de Zorzi, que llevaba casi treinta años despertando odios y amores, alabanzas y sospechas. Sin embargo, el nuevo vínculo con el grupo de Badoer le debió despejar el camino de las comprensibles dudas y recelos que podía sentir quien tan inclinado se sentía a expresar públicamente su afinidad con una obra que hasta el propio Bembo había calificado como “cosa molto sospetta e pericolosa”.⁴⁰ Arropado por el poderoso grupo intelectual y político de Badoer y por su proyecto de vulgarizar la obra de Zorzi, Patrizi se sentía ahora legitimado, incluso impulsado, para, prosiguiendo por la senda de Platón y Ficino, adentrarse en el manantial de la sabiduría hermética. El interés que la Academia demostró por la obra de Francesco Giorgio estaba filtrado y determinado por la admiración que tanto su patrón como muchos de sus miembros sintieron por la retórica de Giulio Camillo. Y precisamente al estudio de sus ideas debió dedicar Patrizi bastante esfuerzo y tiempo en aquel periodo, pues gracias a su iniciativa el editor Gabriele Gioliti realizó en 1560 una nueva edición de las obras de Camillo en la

⁴⁰ Era el comentario que hacía Pietro Bembo a Federico Fragoso en una carta de 30 diciembre 1533; en BEMBO (1987-1993: vol. III, 1538). Véase BOLZONI (1981: 131, n. 48).

que se añadía un segundo tomo editado por Patrizi.⁴¹ La obra contenía una serie de textos que Camillo había redactado entre 1534 y 1540 y que en esta edición aparecían con los títulos de *Topica*, *Discorso sopra Hermogene*, *Espositione sopra al primo sonetto del Petrarca* y *Grammatica*.

El interés de Patrizi por la retórica, la poética y en general el problema del lenguaje no fue en absoluto un abandono, y ni siquiera una pausa, de sus indagaciones en la metafísica platónica, en una concepción de la naturaleza cuyos gérmenes ya habían brotado en su *Ciudad feliz* y que años más tarde se desarrollarán en toda su amplitud en su *Nova de Universis Philosophia* (Ferrara, 1591). La relación con el pensamiento de Camillo es de admiración, mas también de crítica. Había percibido, concedía Patrizi, que su *Teatro* era una máquina para discurrir, y que el discurso resultante no era una mera representación del mundo, no era un otro respecto al mundo, sino el mundo mismo. El arte del lenguaje, la retórica, la elocución, eran los instrumentos de conocimiento del mundo, pues el logos, la palabra, coincidía platónicamente con todos y cada uno de los entes del mundo. El mundo era uno, sus plasmaciones dos: las palabras y las cosas. Un gran laboratorio alquímico en el que las palabras, como las cosas, se podían destilar, purificar. Si el objetivo del alquimista –se leía en el *De transmutatione* de Camillo– era conseguir, mediante la transmutación, eliminar las impurezas de la materia, el “elocuente” era también un alquimista, pues su fin no era otro que eliminar, con el artificio de la retórica, las impurezas del lenguaje.⁴² Las imágenes del teatro ya no eran para él simples ayudas a la memoria, como lo habían sido para LLul y una larga tradición escolástica de nemotécnica, sino “talismánes interiores” dotados de contenidos astrales, “armónicas contracciones del cosmos”.⁴³ Sin embargo, según Patrizi, Camillo no había sabido o querido ampliar enteramente aquella concepción cratiliana y hermética a su interpretación de la retórica. Como se lee en la carta introductoria al Tomo II de sus *Opere*:

⁴¹ Con estas palabras de Patrizi se abre este segundo tomo: “Questi d’altissima mente, ne più mai in human concetto caduti pensieri de luoghi de l’elocutione. Del divino Giulio Camillo, perché la gloria a lui dovuta, altri per se malamente non usurpare; Francesco Patritio dona al mondo”. Patrizi llama a Camillo “Delminio” porque según él su padre era de Delminio, una histórica ciudad de Dalmazia. Es muy probable que Patrizi hiciera esta afirmación para simbolizar una continuidad entre el pensamiento de Delminio y el propio, dado que también él era dálmata. El prefacio de Patrizi abre el *Discorso sopra Hermogene*; CAMILLO (1560: 107-109).

⁴² Cfr. “De transmutatione”, en CAMILLO (2015: 281-294).

⁴³ Esta última expresión, que refleja perfectamente el sentido de la tópica de Camillo, es de STABILE (1974). Al respecto véase también, por supuesto, YATES (2005: 153-182).

[Camillo] Tuvo un genio con inestimable ardor dedicado a la elocuencia, el cual no cabiendo por su grandeza en los estrechísimos márgenes de los preceptos de los maestros de retórica, saliéndose de ellos la amplió de tal forma que la extendió a los vastos lugares de todo el teatro del mundo.⁴⁴

La identificación entre *res y verba*, palabra y mundo, aparecía ya como tema central en *Le Rime di Messer Luca Contile* que Patrizi publicó en Venecia en 1560. Así como la naturaleza se encuentra en un continuo proceso de cambio y generación, el lenguaje tiene una capacidad inagotable para generar nuevas formas y sentidos.⁴⁵ Haciéndose eco del pensamiento de Camillo, Patrizi proponía una revolución en el significado y valor de la retórica, que según él habría de estar regida no ya por el ornamento del discurso y su valor en la comunicación política y civil, sino por la búsqueda de la verdad. El fin que Patrizi persigue se mueve en el contexto de una crítica radical a toda la tradición de la retórica, y muy en especial a aquella que tanto éxito había tenido entre los humanistas, atenazados por su imperturbable admiración a Cicerón. Para él, en cambio, la retórica, en cuanto estudio del lenguaje, habría de estar encaminada a capturar las proporciones, esencias y estructuras del cosmos.⁴⁶

En efecto, decía Patrizi, Camillo había pretendido sacar a la retórica del continuo *ritornello* de la autoridad de los maestros de la tradición y hacer de ella, en cambio, un auténtico artificio de desvelamiento de las verdades ocultas en el gran teatro del mundo; sin embargo, no había sido capaz, en último término, de escapar de una concepción mimética de la retórica que había tenido en Bembo y Petrarca a sus máximos exponentes. Incluso su *Theatro* había permanecido esclavo de aquel imperio de la mimesis (“Giulio Camillo, che tutta la sua fidanza pose, nella imitatione”). Así se leía en su *Della Retorica* (Venecia, 1562), una de las obras que Patrizi elaboró en este periodo y que es inseparable de la fascinación por Camillo al tiempo que de su deseo de superarlo:

⁴⁴ “Hebbe un genio con ardor inestimabile volto verso l’eloquenza. Il quale non capendo per la grandezza sua ne gli strettissimi termini di precetti de i maestri di retorica, escendone l’allargò in guisa che la distese per tutti gli amplissimi luoghi del theatro di tutto il mondo”, CAMILLO (1560: 107-108).

⁴⁵ Léanse en especial los fragmentos en pp. 23v-24v del “iscorso” de Patrizi. Sobre esta cuestión, véase PIETROBON (2015), pp. 43-48. Nótese además que Contile fue en aquellos años compañero de Patrizi en el círculo de la Academia de la Fama.

⁴⁶ Cfr. CAMILLO, “L’idea dell’eloquenza”, en CAMILLO (2015: 243-280).

Demasiado estrechos son los márgenes de la imitación que los maestros nos prescriben, limitándolos en en todas las cosas dentro de los tres géneros de la oratoria, y de dos o tres escritores [...] Y este es pecado común de Camillo y los antiguos maestros.⁴⁷

Patrizi se había formado en los ambientes intelectuales humanistas, y las huellas de la pasión por la erudición, el estudio de las lenguas, la apología de los antiguos, son sin duda muy profundas en toda su obra. Sin embargo, hay algo en Patrizi que lo proyecta más allá del humanismo y hace de él uno de los primeros modernos. Para él no cabía duda alguna de que había que tener la más alta estima por los maestros de la tradición, pero limitarnos a elogiarlos e imitar sus lecciones sólo nos podía llevar a crear seres monstruosos, a la composición de poemas, pensamientos o diseños de la estructura del mundo compuestos de una mezcla de las imágenes creadas por los maestros: un brazo acá, una pierna allá, unos ojos descolocados. Un pensamiento monstruoso como monstruoso era el modelo del cosmos en el que cada astro parecía moverse por su cuenta, indiferente a la necesaria armonía del universo, tal como había escrito Copérnico en la carta a Pablo III que abría el Libro I de su *De revolutionibus* (1545).⁴⁸

Era indiscutible, pensaba Patrizi, el gran valor de la reproducción mimética de la realidad ejecutada por el griego Zeuxis, más si el resto de los pintores, maravillados por la perfección de su obra, se hubiesen limitado a copiarlo, sin atreverse a superarlo, no tendríamos más que Helenas y Alejandros.⁴⁹ Una cosa era la mimesis, la imitación, y otra bien diferente la copia. La primera, concluía Patrizi en el diálogo IX, “Il Cornaro”, está movida por un auténtico deseo de conocimiento de la realidad, mientras que la segunda no es más que la ilimitada repetición de esa primera mimesis. No es, por tanto, la mimesis de las cosas del

⁴⁷ “Troppo angusti ci prescrivono i maestri i termini dell’imitatione, ristringendoli in tutte le cose tra termini di tre genere oratorii, et di due o tre scrittori [...] Et questo è commune peccato di Giulio Camillo, et de maestri antichi”, PATRIZI (1562: IX, 57r.) Véase BOLZONI (1980: 79-87).

⁴⁸ Cfr. PATRIZI (1562, IX, 56r.) PRINS (2015) ha realizado un profundo estudio del concepto de armonía en Patrizi y Ficino. En cuanto a Patrizi, su tesis es que este se distancia de Ficino porque “deconstruye” la creencia en una existencia literal de la música de las esferas que pueda ser imitada en una música terrenal, lo cual a su vez está vinculado a su crítica a la magia musical de Ficino (véanse pp. 229 y ss.).

⁴⁹ “Y si nadie hasta ahora hubiese traspasado estos límites, nosotros no tendríamos más pinturas que las de Helenas y Alejandros” [“Et se niuno havesse que termini valicato, sino all’età nostra, noi non havremo in dipintura altra cosa che Helene et Alessandri”], PATRIZI (1562: IX, 56r.)

mundo lo que Patrizi rechaza, sino la mera *copia*, la obstinada imitación de ese primer intento mimético de conocimiento del mundo. Solo así se entiende la convivencia, en su obra, de la defensa de la relación mimética entre *res* y *verba*, por un lado, y la crítica a quienes –como Camillo– no habían sabido ir más allá de la *imitatione*, por otro. Para Patrizi, la retórica ha de constituir una forma de conocimiento del mundo. Será, así entendida, una retórica ampliada, según sus propias palabras. De hecho, el último diálogo de la *Retórica*, “L’Avogaro”, se rebela contra la atribución aristotélica del conocimiento a la dialéctica y la expresión del conocimiento a la retórica.⁵⁰

La retórica ampliada que según Patrizi debe sustituir a la estrecha tradición de los preceptos y la copia será una ciencia en cuanto al saber y un arte cuando ese saber revierta en su aplicación práctica. Una ciencia del lenguaje que alcance el conocimiento de los principios de las cosas, un modelo matemático del lenguaje que permitirá aplicar el arte para intervenir en él y perfeccionarlo, purificarlo. Y esta ciencia matemática del lenguaje solo se logrará construyendo un modelo que refleje la armonía matemática del mundo, la “retórica celeste”⁵¹ Será, así lo anuncia ya en el primer diálogo de su *Retorica*, “Il Lamberto”, la vía para alcanzar un lenguaje universal partiendo de la idea de que el mundo entero es la expresión externa de la unidad divina. Las palabras *-logi-* que sirvieron de conceptos a la inteligencia del primer verbo, “expresan la entera esencia del primer mundo [...] las cuales después en la madre naturaleza se convirtieron en semillas”:

Son por tanto los sonidos, los movimientos, las cualidades de los cuerpos, palabras y verbos que significan todo lo que pertenece a su naturaleza, y de grado en grado, muestran las formas de la materia; las semillas de la naturaleza, las razones de las almas. Las ideas de los intelectos, derivando de la esencia, de la vida y de la mente del primer ser creado y del primer Verbo, expresan el sumo bien.⁵²

⁵⁰ “Deduzco una sólida conclusión: que dado que de todas las cosas, por su naturaleza, se puede alcanzar la verdad, que de todas ellas se puede hablar correctamente. Y hablar correctamente no es otra cosa que la Retórica [...] Y será verdad que por esto Platón, por tantas demostradas razones, mantuvo que la Retórica era el más elevado de todos los saberes mundanos” [Io traggo una conclusione ferma, che poiché di tutte le cose, si può per lor natura sapere il vero, che di tutte anche si possa ben dire. Et bene dire, nom è altro, che Retorica [...] Et così sarà vero che Platone, per tanti dimostrati luoghi, habbia difeso la Retorica, sopra tutte le materie mondane], PATRIZI, (1562: 57v, 58v.)

⁵¹ Cfr. PATRIZI (1562: 51r-53r.) Sobre esta cuestión, véase BOLZONI (1980: 70-72).

⁵² “Sono dunque i suoni, i movimenti, le qualità dei corpi, parole, et verbi significanti, quanto è in lor natura, et di grado in grado, dimostranti le forme della materia; i semi della

“Favellano tutte le cose”, “che parlin tutte le create cose”. Con estas bellísimas expresiones se refiere Patrizi a su convicción de que todas las cosas nos cuentan su esencia velada, oscurecida y olvidada por la corrupción del saber. Solo la consecución de una ciencia universal del lenguaje permitirá al hombre volver a entender los significados de los signos plasmados en la naturaleza misma, leer el libro de la naturaleza. Volver, recuperar, no inventar *ex novo*, porque hubo un tiempo “en la primera antigüedad del mundo, en que los hombres, estando en posesión de toda la ciencia de las mundanas cosas, hablaban siempre claro, y por medio de una tal lengua hacían maravillas y milagros”.⁵³ Fue el tiempo anterior a la caída, cuando el hombre estuvo en posesión de un lenguaje perfecto. Recuperando la lectura agustiniana en clave platónica del *Génesis*, Patrizi hacía coincidir el momento del pecado adámico con el inicio de una época de decadencia del saber y corrupción del lenguaje. En un principio Dios había dado al hombre un lenguaje tan perfecto que coincidía con las propias cosas, más tras la caída, el castigo consistió en arrebatarle aquel lenguaje especular de la realidad, y por tanto el auténtico conocimiento del mundo. Desposeído del conocimiento, de la completa ciencia de todas las cosas, había perdido también el poder sobre ellas, el arte de, conociendo, obrar “maravillas y milagros.”⁵⁴

La aspiración de desvelar esta ciencia universal del lenguaje aparecía ya en las páginas “Al lector” que abrían el *Della Historia*, publicado por Patrizi dos años antes que la *Retorica*, en 1560. Se trataba, decía, de un “picciol saggio” de la obra que él mismo preparaba sobre la elocuencia y que habría dado continuidad al proyecto platónico, procediendo en el estudio del lenguaje “per via di scienza, et delle cagioni, et dei principi del parlare”.⁵⁵ Lo cierto es que, a lo largo de sus páginas, compuestas también en forma de diálogos, se despejaba la simetría entre retórica e historia, entre lenguaje y mundo. Mas era una simetría profundamente diferente a la que se habían referido Cicerón y muchos de los humanistas que habían seguido su estela. Para estos últimos la historia tenía una función eminentemente ejemplarizante y Cicerón había dejado bien claro que su relato producía en quien lo escuchaba o leía una sensación placentera si estaba bien construido, si era persuasivo. Y la persuasión era patrimonio del arte de la retórica. Pero ya hemos visto cómo es precisamente el valor ornamental, puramente persuasivo,

natura; le ragioni dell'anime: le idee degli intelletti, defluenti dalla essentia, dalla vita, et dalla mente, della prima creatura, et dal primo verbo, esprimenti il sommo bene”, PATRIZI (1562: 4v, 5r.) Véase también RIME, 1560: 24r-v.

⁵³ PATRIZI (1562: 5r.)

⁵⁴ Sobre este tema, véase BONO (1995); HARRISON (2007).

⁵⁵ Cr. PLASTINA (1992: 28 y ss.), BOLZONI (1980: 72 y ss.).

lo que Patrizi rechazaba para la retórica. Si la retórica debía seguir un modelo científico que la hiciese merecedora de ser una forma de conocimiento de la verdad, lo mismo reclamaba para la historia. Frente a la aristotélica distinción entre razón y memoria, historia y filosofía, Patrizi consideraba que la memoria es la auténtica forma de conocimiento, y por tanto digna de ser instrumento de la filosofía. La memoria de la verdad perdida, ocultada por los largos tiempos posteriores a la caída, y sólo recuperable para quien supiese desvelar el significado oculto de las cosas, para quien supiese leer el libro de la naturaleza gracias a una labor de anámnesis que recuperase el vínculo de las cosas y las palabras con el mundo de las ideas, del Logos.⁵⁶

Para entender la argumentación de Patrizi sobre la simetría entre historia y retórica, nada mejor que su relato de la creación del mundo y los hombres que se lee en “Il Donato”, el noveno diálogo del *Della Historia*. El instinto de imitación es connatural al hombre, porque está hecho a imagen y semejanza de los dioses, a los cuales tanto gustaba la imitación que, al igual que hacen los niños, crearon unos muñecos parecidos a ellos a los que añadieron un alma:

Por naturaleza, todos los hombres, desde su nacimiento, buscan el placer. Y nada hay que proporcione más placer a nuestro ánimo que la imitación. Es por eso que desde niños nos hacemos nuestros muñecos, caballitos, espadas, columpios, camitas y otros miles de cosillas [...] Ya mayores, nos da placer la pintura, la escultura, nos gustan las comedias, las tragedias y los demás poemas imitativos. Y tanto ha hecho la naturaleza que nos guste la semejanza, que ha habido hombres sobrehumanos que han dedicado todo su saber a cómo poner en algunas estatuas el espíritu y la vida, y lo consiguieron. Esforzándose por parecerse a los dioses, los cuales han creado al hombre animado. Y así como a los hombres les proporciona placer la semejanza, también se la proporciona a los dioses. Motivo por el cual queriendo ellos, hace ya muchos miles de años, ser completamente felices, se empeñaron en crear, aquí en la tierra, un animal que pareciéndose a ellos les proporcionase,

⁵⁶ El tema de la decadencia del mundo y de la historia aparece repetidamente en la obra de Patrizi. En el Diálogo IX (“Il Cornaro”) de la *Retorica* se trata extensamente el mito de Prometeo, donde se narra la misma historia del pecado adámico pero en clave de mitología clásica. Al principio, en p. 5, se establece ya el paralelismo entre decadencia de la historia y decadencia del lenguaje. Es el tema central de “Il Contarino”, el diálogo II del *Della Historia*, donde se reflexiona sobre cómo las sucesivas corrupciones y renacimientos del mundo, en una concepción cíclica de la historia, tienen su origen en la ciclicidad e influencia de los cielos por medio de la luz, cfr. pp. 15 r y ss. Véase MUCILLO (1989) y (1996), PULIAFITTO (2017).

por su semejanza, diversión y una vida feliz. Encargaron pues el trabajo a cuatro de sus maestros: Minerva, Vulcano, Venus y Mercurio, los cuales de tierra y fuego y los otros elementos, añadiéndoles algo de divino, crearon al hombre tal como lo veis.⁵⁷

El propio despliegue de la historia es, así pues, un juego de los dioses, un ejercicio como el que mueve a los jóvenes a escribir obras literarias, o a pintar o a esculpir tallas imitando a la realidad. La historia es la creación literaria de los dioses, un género literario. Con este relato metafórico Patrizi expresa su convicción de que toda la historia de los hombres, así como el entero mundo, “animal eccellenissimo”, es una construcción textual, el discurso de Dios, la tragedia que ha escrito y que como tal solo puede ser entendida por medio de la ciencia universal del lenguaje, de la “retórica celeste.”⁵⁸

Retórica y estudio de la naturaleza se funden así en un proyecto común. Y no menos lo hacen Historia y Filosofía. Es, por supuesto, una reordenación de los ámbitos y las categorías del saber, de su valor cognoscitivo y epistémico. No se ha tomado hasta ahora en cuenta la aportación de Patrizi a tal reordenación de los saberes, la cual constituyó una de las cuestiones centrales en los orígenes de la ciencia moderna. Ciertamente, las premisas metafísicas que según Patrizi sustentaban tal proyecto de reordenación del saber no resultaron triunfantes, con el paso del tiempo, en la ciencia moderna. Mas el duro camino de gestación de esa concepción científica de la naturaleza a la que hemos dado en llamar “ciencia moderna” fue en la mayoría de sus etapas un andar a tientas, un ensayar sendas inexploradas. Unos años más tarde, Francis Bacon retomará con insistencia la cuestión de los vínculos entre Historia y Filosofía, haciendo que la Historia Natural entre con pleno derecho a formar parte de la Filosofía Natural, de un conocimiento con el rango de ciencia, y poniendo así en duda la asignación aristotélica de la primera a la memoria y de la segunda a la razón. Queda todavía por explorar hasta qué punto este último se hizo eco de la insistencia de Patrizi en la superación de la inercia mimética de los autores clásicos característica del humanismo. Afirmación esta última no libre de dificultades, en parte porque la Historia de la Filosofía ha insistido en vincular e Patrizi con la tradición humanista y en parte porque hay en su obra una fuerte tensión entre la necesidad de recuperar la sabiduría de los antiguos y la necesidad de superarlos.

⁵⁷ PATRIZI, (1560b: 49 r –v.)

⁵⁸ Véase BOLZONI (1980: 73-74). La alusión al mundo como gran animal se encuentra en *Della Historia*, 16v.

Bibliografía

- BEMBO (1987-1993), *Lettere*, ed. de E. Travi, 4 vols., Bologna: Commisione per i testi di lingua.
- BENZONI, G. (1994), “La cultura: contenuti e forme”, en *Storia di Venezia. Dal Rinascimento al Barocco. Le scelte delle istituzioni e le scelte dei privati*, Roma: Treccani.
- BLAU, J. L. (1944), *The Christian Interpretation of the Cabala in the Renaissance*, Nueva York: Columbia University Press, 1944.
- BOLZONI, L. (1984), *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padua: Liviana.
- (1995), “«Rendere visibile il sapere»: l’Accademia veneziana fra modernità e utopia”, en D. S. Chambers - F. Quiviger (eds.), *Italian Academies of the Sixteenth Century*, Londres: The Warburg Institute, pp. 61-78.
 - (2007), *La estancia de la memoria. Modelos literarios e icononográficos en la época de la imprenta*, Madrid: Siruela.
 - (2017), “The Memory Theatre of Giulio Camillo: Alchemy, Rhetoric, and Deification in the Renaissance”, en P. J. Forshaw (ed.), *Lux in Tenebris. The Visual and the Symbolic in Western Esotericism*, Leyden: Brill, pp. 66-80.
 - (1981), “L’Accademia Veneziana: splendore e decadenza di una utopia encyclopedica”, en *Università, accademie e società scientifiche in Italia e in Germania nel Cinquecento*, Annali dell’Istituto Storico Italo-Germanico, Bologna: Il Mulino.
- BONO, J. J. (1995), *The Word of God and the Languages of Man. Interpreting Nature in Early Modern Science and Medicine*, Madison: The University of Wisconsin Press.
- CAMILLO, G. (1560), *Le Opere di Giulio Camillo*, Tomo II, Venezia: Giolito.
- (1991), *L’idea del teatro*, ed. de L. Bolzoni, Palermo: Sellerio.
 - (2006), *La idea del teatro*, trad española de Jordi Raventós, Madrid, Siruela.
 - (2015), *L’idea del teatro con «L’idea dell’eloquenza», il «De transmutatione» e altri testi inediti*, ed. de L. Bolzoni, Milán: Adelphi.
- Corpus Hermeticum*, ed. de A. D. Nock y Festugière, 4 vols., París, Les Belles Lettres, 1945-1954.
- DAN, J. (ed.) (1997), *The Christian Kabbalah: Jewish Mystical Books and Their Christian Interpreters*, Cambridge: Harvard College Library.

- EBELING, F. (2007), *The Secret History of Hermes Trismegistus. Hermeticism from Ancient to Modern Times*: Cornell, Cornell University Press.
- ERASMO DE ROTTERDAM (1906-1958), *Opus epistolarum*, 12 vols., ed. P. S. Allen et al., Oxford, Oxford: Clarendon Press.
- GIORGIO VENETO, Francesco (2010), *L'armonia del mondo*, ed. de Saverio Campanini, Milán: Bompiani.
- GARIN, E. (1981), *El zodiaco de la vida. La polémica astrológica del Trescientos al Quinientos*, Barcelona: Península.
- GÓMEZ, S. (2015), “Medicina y política en Francesco Patrizi: el cuerpo de *La Ciudad Feliz*”, *Asclepio, Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, vol 67, n. 1.
- GOZZA, P. (2000), *Number to Sound. The Musical Way to the Scientific Revolution*, Dordrecht: Kluwer.
- GRENDLER, P. (1977), *The Roman Inquisition and the Venetian Press, 1540-1605*, Princeton: Princeton University Press.
- HARRISON. P. (2007), *The Fall of Man and the Foundation of Science*, Cambridge: Cambridge University Press
- IDEL, M. (1983), “The Magical and Neoplatonic Interpretations of the Kabbalah in the Renaissance,” en B. D. Cooperman (ed.), *Jewish Thought in the Sixteenth Century*, Cambridge: Harvard University Press.
- (2011), *Cábala hebrea y cábala cristiana*, Buenos Aires, Prometeo Editorial.
- MUCCILLO, M. (1996), *Platonismo, ermetismo e 'prisca theologia'. Ricerche di storiografia filosofica rinascimentale*, Florencia: Olschki.
- (1989), “Età dell’oro e tempo ciclico in Francesco Patrizi”, en G. Saccaro del Buffa – A. O. Lewis, *Utopia e Modernità*, Roma: Gangemi, pp. 785-825.
- PAGAN, P. (1973-1974), “Sull’Accademia Veneziana o della Fama”, *Atti dell’Istituto veneziano di scienze, lettere ed arti*, CXXXII, pp. 359-392.
- PATRIZI, F. (1560a), *Le Rime di Messer Luca Contile divise in tre parti, con Discorsi et Argomenti di F. Patrizi*, Venecia: Sansovino.
- (1560b), *Della Historia. Dieci Dialoghi*, Venecia: Andrea Arrivabene.
- (1562), *Della Retoirca, Dieci Dialoghi*, Venecia: Francesco Senese.

- PIETROBON, E. (2015), “Gli argomenti di Francesco Patrizi come teatro ermeneutico del testo”, en A. Metlica – F.Tomasi, *Canzonieri in transito. Lasciti petrarcheschi e nuovi archetipi letterari tra Cinque e Seicento*, Milán: Mímesis, pp. 37- 58.
- PRINS, J. (2015), *Echoes of an Invisible World: Marsilio Ficino and Francesco Patrizi on Cosmic Order and Music Theory*, Leyden: Brill.
- ROSE, P. L. (1969), “The Accademia Venetiana. Science and Culture in Renaissance Venice”, *Studi Veneziani*, XI, pp. 191-242.
- ROSSI, P. (1989), *Clavis universalis. El arte de la memoria y la lógica combinatoria de Lulio a Leibniz*, México, F.C.E.
- ROTONDÓ, A. (1963), “Nuovi documenti per la storia dell’«Indice dei libri proibiti» (1572-1638)”, *Rinascimento*, s. 2, III, 1963, pp. 145-211.
- SCHOLEM, G. (2001), *Los orígenes de la Cábala*, 2 vols., Madrid: Paidós.
- SECRET, F. (1964), *Les Kabbalistes chrétiens de la Renaissance*, París: Dunod.
- Somma delle opere che in tutte le scienze et arti più nobili et in varie lingue ha da mandare in luce l’Accademia Venetiana, parte nueove, et non più stampate, parte con fidelissime tradottioni, giudiciose correttioni, ed utilissime annotationi riformate*, Venezia, en La Accademia Venetiana, 1558.
- STABILE, G. (1974), “Giulio Camillo”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Instituto della Enciclopedia Italiana, vol. XVII, pp. 218-228.
- TAFURI, M. (1985), *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Roma: Einaudi.
- VASOLI, C. (1974), *Profezia e ragione. Studi sulla Cultura de Cinquecento e del Seicento*, Nápoles: Morano.
- (1988), “L’hermetisme a Venise de Giorgio a Patrizi”, en A. Faivre et al., eds., *Présence d’Hermès Trismégiste*. París: Albin Michel, 110–119.
 - (2002), “L’Ermetismo a Venezia. Da Francesco Giorgio Veneto ad Agostino Steuco”, en C. Gilly et al., *Magia, alchimia, scienza dal ‘400 al ‘700. L’influsso di Ermete Trismegisto. Magic, Alchemy and Science 15th-18th Centuries. The Influence of Hermes Trismegistus*, Florencia: Centro Di 2002 pp. 588, 31-67.
- WALKER, D. P. (1958), “The Astral Body in Renaissance Medicine”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 21, n. 1/2, pp. 119-133.
- (2000), *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Pennsylvania State University Press.

WIRSZUBSKI, Ch. (1989), *Pico della Mirandola's Encounter with Jewish Mysticism*, Cambridge: Harvard University Press.

YATES, F. (2005), *El arte de la memoria*, Madrid: Siruela.

- (1982), *La Filosofía Oculta en la época isabelina*, México: F.C.E.

- (1983), *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona: Ariel.

Recibido: 3/05/2020

Aceptado: 11/10/2020



ENDOXA está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional