

A red-toned illustration of a man in profile, looking out a window. The window has a grid pattern. In the center of the window, there is a circular diagram with letters arranged in a spiral or circular pattern. The man is wearing a turban and a long robe. The background is dark, and the overall style is reminiscent of a woodcut or engraving.

La Filosofía
Oculta
en la Época
Isabelina



Frances A. Yates

FRANCES A. YATES

**LA FILOSOFÍA OCULTA
EN LA
ÉPOCA ISABELINA**



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MÉXICO

Primera edición en inglés, 1979
Primera edición en español, 1982
Segunda reimpresión, 2001

AL

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra
—incluido el diseño tipográfico y de portada—,
sea cual fuere el medio, electrónico o mecánico,
sin el consentimiento por escrito del editor.

Comentarios y sugerencias: editor@fce.com.mx
Conozca nuestro catálogo: www.fce.com.mx

Título original:

The Occult Philosophy in the Elizabethan Age

© 1979, Routledge & Kegan Paul Ltd., Londres

ISBN 0-7100-0320-X

D. R. © 1982, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

D. R. © 1992, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, S. A. DE C. V.

D. R. © 2001, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Carretera Picacho-Ajusco 227, 14200 México, D. F.

ISBN 968-16-1179-9

Impreso en México

PRÓLOGO

ESTE libro fue difícil de escribir. Primero necesité determinar el orden de la exposición y luego, cuando comencé a trabajar en él, hacia 1975, comprendí claramente que debía contener una primera parte con la historia de la Cábala cristiana que funcionara como introducción al estudio de la filosofía oculta de la época isabelina. Logrado esto, las siguientes partes del libro se ampliaron en otras direcciones nuevas, algunas de ellas inesperadas aun para mí. El resultado de ello es, según espero, una exposición legible de ciertas tendencias y movimientos, hasta ahora bastante poco estudiados, relacionados con la época isabelina, su filosofía y su poesía. No es más que un primer intento de tratar un problema cuya solución requerirá muchos años de trabajo y de meditación.

Empecé a escribir borradores de los capítulos de este libro en 1975, y lo seguí haciendo hasta 1978. La parte más antigua del libro, o sea el punto en que comencé a trabajar y a desarrollar ideas, es el capítulo relativo a *Shadow of Night*, de George Chapman, y la melancolía inspirada, tal como la ilustra el famoso grabado de Durero llamado *Melencolia I*. Se me ocurrió por primera vez en 1949 que las imágenes de Durero podían ser útiles para resolver el misterio de Chapman, cuando Fritz Saxl me propuso colaborar en la preparación de la nueva edición de *Saturn and Melancholy* de Klibansky Saxl y Panofsky.

ky. Así conocí con detalle los temas e ilustraciones de ese libro mucho antes de que fuera publicado, en 1964. Saxl me dio la idea de escribir algo acerca de la melancolía en la época isabelina para incorporarlo en ese libro, cosa que sin embargo fue imposible porque resultó un ensayo demasiado extenso y detallado, de manera que el texto que produjo permaneció inédito entre mis papeles, si bien usé una parte de él como base de una conferencia (también inédita) sobre "Chapman y la melancolía", que pronuncié en un simposio sobre este autor organizado en 1952 por Donald Gordon en la Universidad de Reading. Para mí, y a pesar de ser muy distinta de la tesis sobre Dürero y Chapman presentada en este libro, aquella remota conferencia es el eslabón que enlaza la presente obra con el periodo de mis primeros estudios en Warburg bajo la dirección de los miembros fundadores del Warburg Institute, o sea el grupo encabezado por Saxl. Tengo la esperanza de que el análisis nuevo que se trata de hacer en el presente libro sobre Saturno y Melancolía, en términos de la tradición hermético-caballística, pueda ayudar a encontrar la relación de mis primeros estudios realizados en el Warburg Institute con los de eruditos posteriores vinculados a esa misma institución.

En enero de 1977 di una conferencia ante la Sociedad de Estudios sobre Italia con el tema "Nuevo análisis del neoplatonismo isabelino: Spenser y Francesco Giorgi", cuyo texto fue publicado por dicha Sociedad para circular únicamente entre los miembros. Es el material básico, con ciertas alteraciones y revisiones, del capítulo titulado "El neoplatonismo de Spenser y la filosofía oculta: John Dee y *The Faerie Queene*." Estoy en deuda con el Secretario

de la Sociedad por haberme dado el permiso de reimprimirlo. Aparte de ese capítulo, todo el texto de este libro ha sido escrito recientemente, pues ninguna de sus partes se ha publicado anteriormente.

Obviamente, por este libro tengo una gran deuda de gratitud con la obra de Gershom Scholem, sin la cual no habría podido escribirlo. También fue fuerte la influencia del finado Chaim Wirszubski. Sostuve también útiles discusiones con Raphael Loewe, David Goldstein me hizo valiosas correcciones y las conversaciones que tuve con Isaiah Schachar, poco antes de su muerte, aunque no se refirieron directamente a mi trabajo, tuvieron una sutil importancia. En el verano de 1976 Daniel Banes vino a verme y me dejó su extraordinaria edición de *El Mercader de Venecia*, acontecimiento que consigno aquí con profunda gratitud.

Como siempre, mis amigos y compañeros de trabajo del Warburg Institute me dieron todo su apoyo, pero aquí quiero hacer hincapié sobre todo en que la responsabilidad de este libro y de sus atrevidos razonamientos es exclusivamente mía. Otros amigos por quienes siento un profundo agradecimiento son Sheila McIlwraith, quien me alentó en un momento difícil y me dio valiosos consejos sobre la revisión del manuscrito dactilográfico, y Joanna Harvey Ross, cuyo apoyo me dio la capacidad de continuar a pesar de graves dificultades con que tuve que enfrentarme.

A Jennifer Montague y Elizabeth McGrath les debo el haberme ayudado a obtener el material de las ilustraciones. Estoy en deuda con las siguientes personas o instituciones que gentilmente me permitieron reproducir obras de arte y material impreso que for-

ma parte de sus colecciones: el Bibliotecario de la Biblioteca Británica, el Warburg Institute, el Conservador Adjunto del Departamento de Grabados y Manuscritos del Museo Británico, el Registro de Monumentos Nacionales del Reino Unido, la Galería Nacional de Escocia y el Conservador del Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe (Alemania Federal). El índice fue elaborado por Oula Jones.

INTRODUCCIÓN

ESTE libro tiene que empezar con la aclaración de que, al igual que todas mis otras obras, es un estudio estrictamente histórico y no una investigación de "lo oculto" en general, que ciertamente yo no tendría medios para emprender. Trata en cambio lo que en el Renacimiento se llamó "filosofía oculta", especie de sistema de conceptos construido con elementos del hermetismo tal como lo revivió Marsilio Ficino, más una versión cristianizada de la Cábala judía, agregada por Pico de la Mirandola. Juntas, estas dos tendencias forman lo que llamo "filosofía oculta", que es el título dado por Enrique Cornelio Agripa al manual que publicó sobre el tema, el cual tuvo una enorme influencia.

Los estudios modernos han mostrado la tendencia a concentrarse en el aspecto hermético de la filosofía oculta, tendencia a la que quizá yo misma he contribuido en mis otras obras. Pero siempre he insistido en que esta filosofía o movimiento debe ser llamado "hermético-cabalístico" y no solamente "hermético", tanto que en mi libro *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* dediqué todo un capítulo a tratar de demostrar que Pico agregó la Cábala judía en forma cristianizada al hermetismo de Ficino. El aspecto cabalístico es fundamental porque durante todo aquel periodo estuvo en contacto con una tradición viva de la Cábala judía, y porque por medio de la cristianización ejerció una poderosísima influencia

sobre el curso histórico de la religión. Si tuviera yo que sintetizar la intención que me empuja a escribir el presente trabajo en un solo título, tendría que recurrir a una frase de este tipo: "La filosofía hermética en la edad isabelina particularmente en relación con la Cábala cristiana." Evidentemente, esto sería muy poco práctico, mas el desarrollo del razonamiento demostrará que lo que me interesa sobre todo es "la filosofía oculta en su aspecto cabalístico cristiano, o como Cábala cristiana. Espero que se me perdone el tratar un tema tan difícil, para lo cual no tengo toda la necesaria preparación porque no soy especialista en estudios hebraicos.

El erudito moderno que inició el estudio serio de la historia de la Cábala y que ha producido una obra notable es Gershom Scholem, quien en su excelente libro *Major Trends in Jewish Mysticism*, publicado en inglés en 1941, reveló al mundo la extraordinaria riqueza e importancia de esta manifestación olvidada de la historia del pensamiento y la religión. Todos los relatos modernos sobre la Cábala y las referencias a ella, inclusive las que aparecen en la presente obra, se basan en la obra de Scholem, que es una de las realizaciones académicas más notables de nuestros días. Sin embargo, la obra de Scholem casi no se ha integrado a la historia general, y hasta la fecha es únicamente un estudio especializado de la tradición judía hecho por un erudito de primer rango en estudios hebraicos, pero no ha llegado a ser, como merece, una verdadera revelación para todos los historiadores.

¿Qué es la Cábala? La palabra en sí quiere decir "tradición". Se creía que cuando Dios dio la Ley a Moisés también hizo una segunda revelación del

significado secreto de tal Ley. Se decía que esta tradición esotérica había sido transmitida oralmente a través de los tiempos por los iniciados. Era una mística y un culto profundamente arraigados en el texto de las Escrituras en hebreo, lengua sagrada usada por Dios para dirigirse al hombre. A través del estudio cabalístico del texto hebreo se desarrolló una mística teosófica alimentada por una compleja búsqueda del sentido escondido de las Escrituras y por una igualmente complicada interpretación del alfabeto hebreo. Básicamente, la Cábala era un método de contemplación religiosa que con bastante facilidad podía ser convertido en una especie de magia religiosa, aunque semejante paso en realidad era una degradación de sus altos fines.

Scholem ha demostrado cómo se desarrolló la Cábala en España, durante la Edad Media, como un sistema teosófico basado en los "Sefirot" (intermedios o emanaciones de lo divino) y que empleaba ciertas técnicas para interpretar las letras del alfabeto hebreo con fines de contemplación mística. Mediante análisis lúcidos y profundos, Scholem logra dar a los no hebraístas una idea de los principales sistemas de la Cábala española y de su literatura, de la cual el famoso Zohar no es más que un ejemplo, y de los principales estudiosos que ejercieron su influencia en las diversas fases de su desarrollo histórico.

Ese desarrollo fue interrumpido en 1492 por una enorme tragedia histórica, que fue la expulsión de los judíos de España. Los grandes centros de la vida y la cultura judías, desplazados por la fuerza de su principal sede medieval en la Península, se trasladaron al exilio en otros países tales como Italia, Francia,

Alemania y Turquía; algunos judíos se establecieron en Inglaterra durante el reinado de Enrique VII. Todos ellos llegaron llevando consigo la Cábala, en formas intensificadas por el sufrimiento y el exilio.

La Cábala cristiana tuvo su origen en Florencia, por obra de Pico de la Mirandola, pocos años antes de la expulsión de España en 1492. Aprendió de unos judíos españoles las técnicas relativas, pero las interpretó en sentido cristiano, convencido de que la Cábala era una confirmación de la verdad del cristianismo. Además, al asociarla con la filosofía hermética, introdujo la magia hermetista al sistema, de manera que en resumen puede decirse que la "Cábala cristiana" se diferencia básicamente de la judía en que emplea en forma cristiana la técnica cabalística y en que amalgama dentro del sistema la filosofía y la magia herméticas. Sin embargo, el tipo hebreo de gnosis, supuestamente originado por el mismo Moisés, tenía afinidades esenciales con la gnosis hermética, supuestamente derivada de su fundador, el egipcio Hermes Trismegisto.

El primer libro acerca de la Cábala cristiana fue el de J. L. Blau, *The Christian interpretation of the Cabala and the Renaissance* (1944). Por su parte, el erudito francés François Secret acumuló un enorme número de documentos en sus investigaciones sobre la Cábala cristiana, y en su libro *Les Kabbalistes Chrétiens de la Renaissance* (1964) presentó un material cuya riqueza hace comprender al lector las innumerables ramificaciones del tema en cuestión, lo poco que ha sido explorado y lo básico que es para poder entender el Renacimiento con verdadera profundidad.

Es indudablemente fundamental para comprender

el llamado neoplatonismo renacentista, movimiento generado en Florencia en el círculo de los Médicis por Marsilio Ficino y Pico de la Mirandola. Por su parte, en la infiltración de la Cábala española en aquel círculo, es posible ver en Pico al precursor de la integración gradual de una influencia judía moderna en la cultura europea, fenómeno intensificado por la expulsión.

El aspecto mágico del núcleo hermético-cabalístico del neoplatonismo renacentista y su influencia en la concepción del hombre como un mago (común en el Renacimiento) ya ha sido explorado por investigadores modernos. El elemento cabalístico fue un fuerte apoyo para el movimiento en su conjunto. Mediante un intenso culto de los ángeles la Cábala asciende a las esferas religiosas, por lo que no puede dejar de ser tomada en cuenta en ningún estudio de la historia de la religión. En verdad uno de los factores que llevaron a la Reforma fue el entusiasmo por la Cábala y por su revelación de profundidades espirituales desconocidas de las Escrituras. Puede afirmarse que la Cábala cristiana, por su integración con el neoplatonismo, es un campo del estudio del Renacimiento, pero también lo es de la Reforma por su influencia en todos los movimientos reformadores tanto protestantes como católicos.

Además, éste fue el aspecto del neoplatonismo renacentista que más intensamente se desarrolló y propagó después de tiempos de Ficino y Pico. Quizá por influencia de algunos judíos expulsados, el interés en la Cábala se incrementó enormemente en los últimos años del siglo xv y durante todo el xvi. La influencia cabalística sobre el neoplatonismo renacentista creció paralelamente y tendió a afectar este

movimiento empujándolo a seguir una dirección más intensamente religiosa, sobre todo en el sentido de la idea de reforma de la religión.

Si se buscara el neoplatonismo renacentista en su forma más intensa, podría encontrarse en el libro *De arte cabalistica*, de Johannes Reuchlin, publicado en 1517. Reuchlin se interesó en la Cábala estando en Italia, donde fue discípulo de Pico, y desde 1494 había escrito su primera obra cabalística, *De verbo mirifico*, pero *De arte cabalistica* es el primer tratado sistemático sobre dicho tema. Es significativo que haya sido escrito por un autor no judío y alemán, demostración de que el interés en la Cábala se desplazó hacia el norte, donde inició su relación con la Reforma en Alemania. El libro de Reuchlin, cuyo esquema estructural es predominantemente cabalístico, también es una expresión del neoplatonismo renacentista: está lleno de citas de Platón, de los neoplatónicos, de Ficino, además de que también aparece en él "Hermes Trismegisto" y la *prisca theologia*. Con Reuchlin, el neoplatonismo renacentista emprende una nueva dirección, hacia el norte y hacia la Reforma, con un énfasis mucho mayor en la Cábala.

La Cábala fue fervientemente adoptada en Italia por los partidarios de la reforma católica, como por ejemplo el cardenal Egidio de Viterbo, erudito hebraísta. Uno de los más famosos cabalistas italianos fue Francesco Giorgi, fraile franciscano muy versado en el neoplatonismo renacentista y en todas sus ramificaciones herméticas, pero sobre todo en la Cábala cristiana, reforzada por el misticismo franciscano. La atractiva personalidad de este fraile cabalista veneciano da un nuevo aspecto a la tradición, pues si

bien es cierto que sin Ficino y Pico no habría podido realizar su obra, es muy diferente de sus predecesores y sin duda alguna tiene que ser clasificado dentro de un periodo más evolucionado y posterior.

El suave monje franciscano también era distinto de su contemporáneo Enrique Cornelio Agripa, quien hizo un fuerte hincapié en el aspecto mágico. Mas la estructura angélica del pensamiento dentro de la cual opera Agripa realmente es la misma en que se apoya el misticismo de Giorgi; Agripa también puede ser clasificado como neoplatónico renacentista y cabalista cristiano fuertemente interesado en la reforma religiosa. Durante la reacción de fines del siglo xvi contra el ocultismo renacentista y su simpatía por los impulsos reformistas, Agripa se convirtió en el chivo expiatorio de todo el movimiento, condenándosele como brujo y practicante de la magia negra.

Quien se proponga estudiar la influencia del neoplatonismo renacentista, digamos, a fines del siglo xvi, o sea más de cien años después de que el movimiento inicial de Ficino y Pico tuviera lugar, necesita tomar en cuenta esos hechos posteriores. También tiene que considerar si el país a que se refiere el movimiento estudiado es septentrional o meridional, y el grado mayor o menor en que recibió la influencia de la Reforma. Considérese, por ejemplo, la Inglaterra isabelina. Ciertamente no sería sabio dar por sentado que este país nórdico, en el que se había impuesto un cierto tipo de Reforma, absorbió el neoplatonismo renacentista directamente del movimiento original encabezado por Ficino y Pico cien años atrás, sin tomar en cuenta la suerte corrida por dicho movimiento durante sus cien años de his-

toria. Sin embargo, eso es lo que generalmente se ha hecho. Nadie ha intentado seriamente comprender el "neoplatonismo isabelino" como fenómeno histórico.

En términos de la historia del pensamiento, la época isabelina sigue siendo un periodo básicamente inexplorado, cuyos extremos son profundamente misteriosos por todo lo que ignoramos de su origen y de sus consecuencias. No puede explicarse ni como supervivencia medieval, ni en términos del "Renacimiento italiano". Piénsese, por ejemplo, en el "neoplatonismo" del poeta Edmund Spenser. ¿Qué es exactamente? El razonamiento del presente libro tenderá a indicar que se trata de un neoplatonismo cabalístico cristiano, adaptado a la expresión de una reforma poética nórdica. Y ¿cómo fue posible que John Dee, el filósofo por excelencia de la época isabelina en Inglaterra, se basara en la angelología oculta de Agripa considerándose al mismo tiempo un ardiente partidario de la difusión de la Reforma del cristianismo? La respuesta a esta pregunta seguramente es que Dee creía ser un cabalista cristiano, como Giorgi y Agripa.

La estructura del presente libro, que trata de explorar rápidamente estos problemas, no es perfecta, sino más bien una construcción temporal, casi provisional, que futuros arquitectos poseedores de mejores medios indudablemente revisarán y modificarán. Con todo, un edificio provisional es mejor que nada.

El plan del libro es aproximadamente el siguiente:

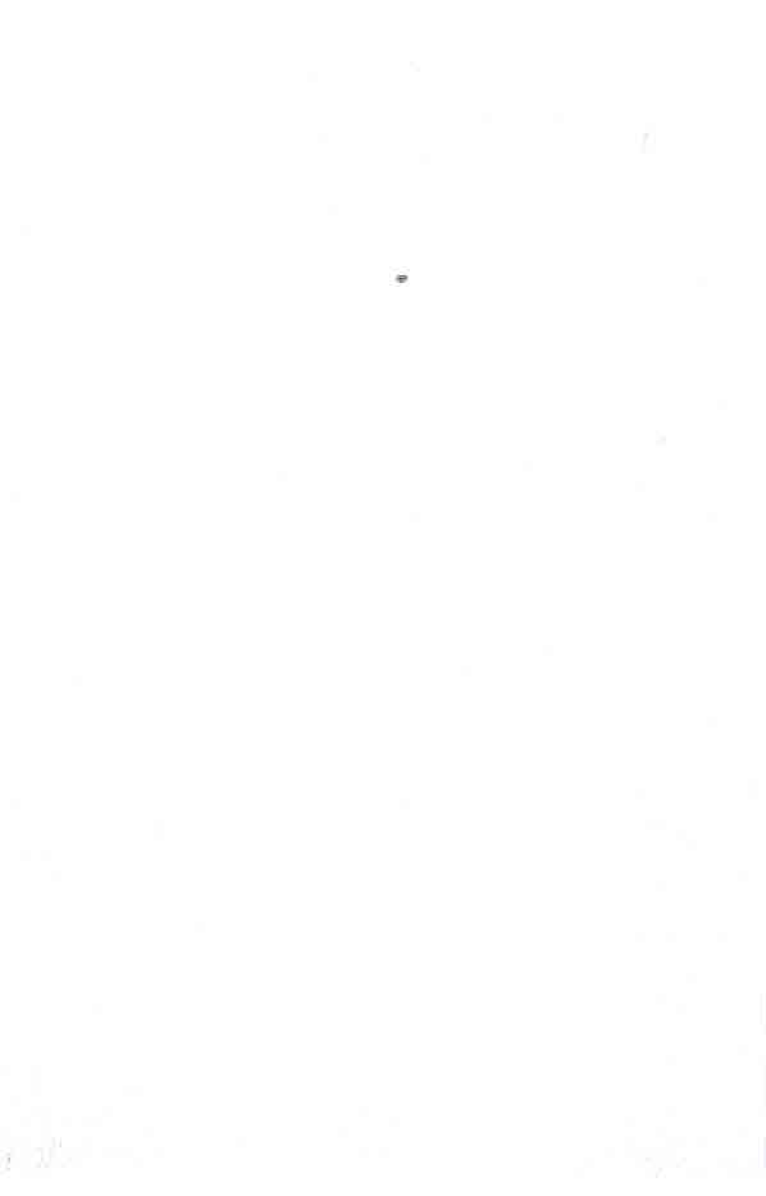
La primera parte es una historia abreviada y superficial de la filosofía oculta, con base en unos cuantos personajes clave. Comienza con Ramón Llull como ejemplo de cabalista cristiano español anterior

a la expulsión, y luego sigue con Pico de la Mirandola, Reuchlin, Giorgi, Agripa y Durero; termina con una breve descripción de la reacción contra la filosofía oculta renacentista. La segunda parte se refiere a la época isabelina en Inglaterra, y en ella espero que el lector capte su relación con la historia general presentada en la primera parte. Ya mencioné poco más arriba la escandalosa idea de interpretar el neoplatonismo de Spenser en términos hermético-cabalísticos; pues otra actitud atrevida es la consideración del *Faustus* de Marlowe como un reflejo de la persecución de que eran objeto en esos tiempos las ideas de Agripa. Y *Shadow of Nighth*, de Chapman, será juzgada como una visión de la melancolía inspirada estilo Durero, basada en Agripa y, en cierto sentido, como una respuesta al terror de Marlowe. Por medio de este estudio (y de otros), tal vez la época isabelina comience a revelarse como un periodo profundamente influido por los movimientos posteriores de la filosofía oculta, en un momento en que la amenazaba la terrible caza de brujas de la represión. No eran los días felices en que la Cábala cristiana parecía ser la solución de todos los problemas religiosos, sino los tiempos de persecución en que el Renacimiento pereció entre las crisis nerviosas de un Fausto, de un Hamlet o de un Rey Lear.

Los últimos capítulos tratan de relacionar la filosofía oculta isabelina inglesa con los rosacruces, el puritanismo y la preparación del regreso de los judíos a Inglaterra.

PRIMERA PARTE

LA FILOSOFÍA OCULTA EN EL
RENACIMIENTO Y EN LA
REFORMA



I. LA CÁBALA CRISTIANA MEDIEVAL: EL ARTE DE RAMÓN LLULL

EN LA ilustración de la lámina 1¹ aparecen cuatro personajes sentados bajo una hilera bien hecha de árboles, cada uno de los cuales tiene en la copa una ordenada cinta escrita. Tras estos árboles se ve un plácido y rico paisaje, y en primer término corre un refrescante arroyo que brota de un manantial. Se trata de un grabado contenido en una edición del siglo XVIII de las obras de Ramón Llull, basado en la tradición medieval de las ilustraciones de dichas obras. La dama cuyo caballo marcha sobre el agua es la Inteligencia; los intelectos están funcionando con rigor. Estos personajes, plácidamente sentados en tan agradable ambiente, están cultivando el arte llulliano.

Durante la vida del filósofo y místico catalán Ramón Llull (1232—c.1316), la Península Ibérica era el centro de tres grandes tradiciones religiosas y fi-

¹ Grabado ilustrativo de la obra de Ramón Llull *Liber de gentili et tribus sapientibus*, incluida en R. Llull, *Opera omnia*, Maguncia, 1721-1742; reproducido en Yates, "The Art of Ramón Llull". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, xvii (1954), lám. 17 (b).

Este grabado se basa en una ilustración de un manuscrito del siglo XIV, el *Electorium Remundi* (París, Lat. 15450), compilado por Thomas Le Myesier, discípulo de Llull. Véase "The Art of Ramón Llull", p. 154, nota: J. N. Hillgarth, *Ramón Llull and Llullism in Fourteenth-century France*, Oxford, 1971, p. 244.

losóficas. Predominaban el cristianismo y la Iglesia Católica, pero una gran parte del país todavía estaba bajo el control de árabes musulmanes; además, los judíos tuvieron en la Edad Media en España su mayor centro de cultura. Ramón Llull vivió en un mundo cercano a la brillante civilización de los mahometanos españoles, con su misticismo, filosofía, arte y ciencia; por su parte, los judíos habían desarrollado intensamente en España su filosofía, su ciencia, su medicina y su misticismo, la Cábala. El cristiano católico Llull concibió la generosa idea de que un arte basado en los principios comunes a las tres tradiciones religiosas podía servir para unir las en el terreno filosófico, científico y místico que compartían. Los tres personajes que aparecen en la estampa bajo los árboles son un gentil o pagano, un judío, un sarraceno o musulmán y un cristiano. El gentil acaba de encontrar a los representantes de las tres religiones mientras juntos cultivan el Arte llulliano, percibiendo su unidad en la fuente de la vida o verdad mística.

El principio científico aceptado en común por cristianos, musulmanes y judíos y sobre el cual Llull basó su arte fue la teoría de los elementos.² No es necesario entrar aquí en detalles sobre los orígenes históricos de la teoría elemental sostenida, en la época en que vivió Llull, por los científicos como una regla universalmente válida acerca de la naturaleza. Según dicha teoría, todas las cosas del mundo natural se componían de cuatro elementos: la tierra, el agua, el aire y el fuego. A ellos correspondían cuatro

² El resumen que sigue está basado en mi artículo "The Art of Ramon Llull". Véase también mi libro *The Art of Memory*, Londres, 1966, cap. viii.

atributos elementales: el frío, la humedad, la sequedad y el calor que, combinados en medida diferente y con diversas afinidades y contrastes, podían clasificarse y graduarse exactamente. Esta teoría de los elementos se prolongaba al mundo de las estrellas, pues se suponía que los siete planetas y los doce signos del Zodíaco tenían alguna influencia predominantemente fría, húmeda, seca o caliente. Aunque estas características elementales de los astros y su relación con los elementos terrestres se derivaban de las ideas astrológicas, la teoría elemental no era en sí misma astrológica, sino que con mayor propiedad puede decirse que era una ciencia astral.

El empleo del Arte de Llull como ciencia astral puede estudiarse en su *Tractatus de astronomia* (1297), en el cual elabora una teoría y una práctica de la medicina astral mediante el cálculo, según las reglas del Arte, de la proporción en que están las cualidades elementales. Este tratado es precedido por una diatriba "contra la astrología", usada en el pasado por quienes estudiaban a Llull para deducir (sin haber leído el tratado mismo) que su autor descartaba las opiniones astrológicas del mundo. Mas una lectura atenta de esa obra permite captar la descripción de una medicina astral, basada en la creencia de que existían los atributos elementales en los siete planetas y en los doce signos, y de su relación con los elementos terrestres. Se trata de una aplicación científica de la teoría de correspondencias astrales por entonces aceptada universalmente, y por supuesto *no* de astrología en sentido horoscópico, que presupone un determinismo astrológico "condenado" por Llull. En realidad, es una especie de evasión científica de semejante determinismo. Casi en manera idéntica,

dos siglos más tarde Pico de la Mirandola se declararía "contrario a la astrología",³ en el sentido de que condenaba el determinismo astrológico a pesar de que aceptaba las correspondencias astrales implícitas en el "neoplatonismo renacentista" como lo entendían Ficino y él mismo.

El principio religioso sobre el cual Llull basó su "Arte", y que era aceptado por las tres tradiciones religiosas, era la importancia atribuida por cristianos, musulmanes y judíos a los Divinos Nombres o Atributos. Estos Atributos, o Dignidades de Dios (como Llull prefirió designarlos) en que se basa el "Arte" son la *Bonitas* (bondad), *Magnitudo* (grandeza), *Eternitas* (eternidad), *Potestas* (poder), *Sapientia* (sabiduría), *Voluntas* (voluntad), *Virtus* (virtud o fuerza), *Veritas* (verdad) y *Gloria*. Todos los musulmanes, judíos y cristianos religiosos estarían de acuerdo en que Dios es bueno, grande, eterno, poderoso, sabio, etc. Estas Divinas Dignidades o Nombres, combinadas con la teoría elemental, dieron a Llull lo que él consideró una base religiosa y científica universal para un arte tan infalible, que podía operar en todos los niveles de la creación. Y además—factor de máxima importancia a los ojos de Llull—podía demostrar la verdad de la Trinidad cristiana a los musulmanes y a los judíos.

Una característica notable del llullismo es que asigna una notación literal a conceptos tan altos y abstractos como son los nombres, atributos o dignidades de Dios. Así, la serie de las nueve dignidades ya mencionadas (*Bonitas*, *Magnitudo*, etc.) en el Arte se convierte en las nueve letras BCDEFGHIK, repre-

* Véase *infra*, pp. 37-38.

sentando la A ausente lo inefable absoluto. Llull coloca estas letras en ruedas concéntricas que giran de manera que se obtengan todas las combinaciones posibles. Y como la bondad, grandeza, etc., de Dios se manifiestan en todos los niveles de la creación, con las figuras de su Arte Llull puede ascender y descender por todo el universo, encontrando siempre de la B a la K y sus relaciones. Las encuentra en la esfera superceleste, nivel de los ángeles; en la esfera celeste, nivel de las estrellas; en el hombre, nivel humano; y por debajo del hombre, en los animales, plantas y materia toda de la creación. La teoría elemental entra en acción en estos niveles: si los cuatro elementos son ABCD, estas letras actúan conjuntamente con BCDEFGHIK, relación que asciende por la escala de la creación hasta las estrellas, en las cuales existen formas de los elementos. Más arriba de las estrellas, en la esfera angélica, el sistema se purifica de cualquier materialidad, desaparecen los contrastes y oposiciones existentes en las esferas inferiores, llegándose a una altura en la que lo contrario coincide, y se ve que todo el Arte converge para demostrar que la esencia divina más alta es un Tres.

Esta esquemática descripción, aunque puede dar cierta idea del Arte, es de una simplicidad que se presta a interpretaciones sumamente erróneas, porque dicho Arte y sus expresiones son inmensamente complejos. Por ejemplo, puede tener formas basadas en más de nueve dignidades, y sus combinaciones de notaciones con letras casi hacen pensar en una especie de álgebra. La geometría tiene una cierta participación, ya que se usan tres figuras: el triángulo, el círculo y el cuadrado. Al subir y bajar por los niveles de la creación, el artista aplica a cada uno de

ellos estas figuras. Lo geométrico es simbólico: el triángulo simboliza lo divino; el círculo, los cielos (que en el lenguaje de Llull siempre significa los siete planetas y los doce signos del Zodíaco); y el cuadrado, los cuatro elementos.

Las categorías aristotélicas tienen una función en el Arte de Llull (que supuestamente responde a una lógica "natural"), pero la filosofía que domina en él es una especie de platonismo. Llull forma parte de la tradición del platonismo cristiano medieval, basado principalmente en San Agustín; tan es así, que las dignidades de Llull pueden encontrarse casi todas descritas como atributos divinos en las obras de San Agustín. Como todos los platónicos medievales, Llull también sufrió una fuerte influencia de la obra del pseudo-Dionisio sobre las jerarquías celestiales de ángeles. El paralelo más cercano a la forma en que asocia las dignidades o atributos con los elementos se encuentra en la obra *De divisione naturae*, del pensador platónico cristiano Juan Escoto Erígena,⁴ cuyas "causas primordiales" tienen la capacidad creativa de las dignidades de Llull. Éste también recibió la influencia de ciertas formas islámicas del misticismo platónico o neoplatónico, si bien la influencia más fuerte que determinó la formación de su "Arte" fue quizá la Cábala judía.

La Cábala alcanzó un alto grado de desarrollo en la España medieval,⁵ culminación que coincide con la

⁴ Véase mi artículo "Ramon Llull and John Scotus Erigena", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, xxiii (1960), pp. 1-14.

⁵ El estudio fundamental al respecto es G. Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, Jerusalén, 1941, y muchas edi-

aparición del sistema llulliano. El Zohar fue escrito en España hacia 1275, y Ramón Llull tuvo en el Monte Randa la visión que le reveló las dos figuras primarias de su Arte en 1274. Existen numerosos puntos de contacto y semejanza entre el cabalismo y el llullismo.

La Cábala española tiene en la base la doctrina de los diez Sefirot y de las veintidós letras del alfabeto hebreo. Scholem definió los Sefirot como "los diez nombres de Dios más comunes, que en su conjunto forman su gran Nombre único".⁶ Los Sefirot se derivan de los "en-sof" impronunciables, y sus nombres son *Gloria, Sapientia, Veritas, Bonitas, Potestas, Virtus, Eternitas, Splendor* y *Fundamentum*. Es evidente el paralelismo con las nueve *Dignitates Dei* de Llull, derivadas de una A innombrable.

Para los cabalistas, las veintidós letras del alfabeto hebreo también contienen el Nombre o los Nombres de Dios. Son el lenguaje creativo de Dios y cuando un cabalista las contempla está contemplando tanto a Dios mismo como lo que Él creó. Abrahán Abulafia,⁷ judío español del siglo XIII, desarrolló una compleja técnica de meditación mediante la combinación de letras hebreas en interminables series de combinaciones y permutaciones.

Así, pues, las dos principales características del Arte llulliano, o sea su base en los Nombres o Dignidades y la técnica de combinar letras, también son características de la Cábala. No obstante, existen profundas diferencias entre uno y otra, sobre todo el

ciones subsiguientes. Aquí las referencias son a la edición de 1946 de la versión inglesa. (Hay versión española.)

⁶ *Major Trends*, p. 92.

⁷ *Ibid.*, pp. 120-145.

hecho esencial de que los Nombres en la Cábala están en hebreo, de que las letras que se combinan son hebreas, mientras que en el Arte de Llull los Nombres están en latín y las letras que se combinan son letras comunes y corrientes del alfabeto latino. Podría afirmarse que el llullismo es de tipo cabalístico, pero sin emplear el hebreo, cosa que le impide la comprensión profunda de los misterios lingüísticos escondidos en las Escrituras hebreas según los cabalistas.

Sin embargo, si se puede hablar de un método cabalístico cristiano empleado sin recurrir al hebreo, entonces puede también afirmarse que el llullismo es la forma medieval de la Cábala cristiana.⁸ Sin duda es afín por su objetivo proselitista a la Cábala cristiana de tiempos posteriores, que se proponía demostrar la verdad de la Trinidad a los musulmanes y a los judíos para así convertirlos al cristianismo.

El riguroso método del Arte llulliano se practicó en la atmósfera de la España medieval, ambiente rico de encanto poético y romántico. El ermitaño llulliano vagaba por florestas alegóricas⁹ cuyos árboles simbolizaban todas las materias del Arte clasificadas y arregladas muy ordenadamente para facilitar su empleo,

⁸ En años recientes, los estudiosos de Llull han tendido a acentuar cada vez más la relación del llullismo con la Cábala. Por parte de los especialistas en estudios hebraístas existe una declaración en el mismo sentido, contenida en el artículo de Charles Singer incluido en *The Legacy of Israel*, ed. de E. Bevan y Ch. Singer, Oxford, 1927, p. 274, que dice lo siguiente: Llull recibió una fuerte influencia neoplatónica, y logró introducir al pensamiento neoplatónico elementos cabalísticos... los cabalistas cristianos posteriores han sido considerados descendientes espirituales de Ramón Llull.

⁹ "The Art of Ramon Llull", pp. 144 ss.

que no tenía únicamente valor científico, sino también moral, porque recurría a la analogía y alegoría que abundan en dicho Arte. Así, las concordancias y contrastes de los elementos tienen una expresión alegórica en los árboles "morales" del Arte, tal como concuerdan y contrastan las virtudes y los vicios. Según Lull, quien practicara su arte no sólo debía haber aprendido una ciencia universal, sino también un método ético y contemplativo que le permitía ascender por la escala de la creación hasta las alturas más elevadas. Y no sólo eso, también sería un poeta cantor de canciones sobre el amor místico, poseedor de todo el encanto de los trovadores, y un caballero versado en la ciencia y la ética astrales relacionadas con el código caballeresco.¹⁰

Lull es un personaje de extraordinaria importancia porque inventó un método que durante muchos siglos tendría una inmensa influencia en toda Europa. El lullismo es un antecedente del método científico, pues la medicina astral lulliana dio origen a la alquimia pseudollulliana. Las grandes figuras del neoplatonismo renacentista se interesaron entre otras cosas en la obra de Lull, lo cual no tiene nada de sorprendente ya que se trataba de un precursor de su modo de pensar.

Desde el punto de vista de la historia de la religión y de la tolerancia religiosa, ciertamente es ad-

¹⁰ La obra de Lull titulada *Libro de la Orden de Caballería* da las reglas caballerescas en el contexto de su Arte, presentándolas como una rama de éste para uso de los caballeros; véase "The Art of Ramón Lull", p. 141. Cuando fue publicado en una traducción al inglés hecha por William Caxton, tuvo una fuerte influencia sobre la caballería de la época isabelina; véase Yates, *Astraea, The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres, 1975, pp. 106-108.

mirable la visión de Llull según la cual había que aprovechar la concentración de las tradiciones cristiana, islámica y judía en su mundo para identificar un terreno común en forma de un arte que, si bien tenía por fin no la tolerancia sino la conversión, por su esfuerzo de comprensión fue muy superior a los métodos que se emplearían más tarde en España para lograr la unidad religiosa.

En el glorioso reinado de Fernando e Isabel (1474-1504) los reinos de Aragón y Castilla se unificaron mediante el matrimonio de estos monarcas, cuyo enérgico gobierno produjo un rápido crecimiento del poderío del reino unificado. Los soberanos católicos, decididos a imponer la completa unidad religiosa a la Península Ibérica, emprendieron una guerra contra los moros terminada victoriosamente en 1492 con la toma de Granada. Ese mismo año los judíos fueron expulsados de España, y en 1505 también lo fueron los moros vencidos. De esta manera dos grandes grupos de población, depositarios de dos grandes civilizaciones, fueron privados de su patria de origen y convertidos en exiliados errabundos. La intensa vigilancia de la Inquisición española, particularmente rigurosa con moros y judíos, hizo imposible el regreso de éstos a la que durante tantos siglos había sido su tierra, y así España, al igual que Francia después de la revocación del Edicto de Nantes, se convirtió perpetuamente en una nación *toute catholique*.

Como ha pasado tantas veces, de esta manera Europa tomó un rumbo erróneo que implicaba el desperdicio de ricos recursos espirituales, en lugar de emplearlos constructivamente, pues entre todos los países del continente España era el mejor dotado

para haber podido desarrollar una actitud liberal hacia las tres grandes religiones hermanas. Ramón Llull había captado esta circunstancia a su manera, cuando se esforzó en elaborar un método basado en los Nombres Divinos y en la teoría elemental. Aunque para él el Arte no era una construcción de la mente, sino una revelación llegada de lo alto cuando tuvo la visión en el monte Randa.

Según una idea tradicional sobre los orígenes del llamado Renacimiento, éste se inició a la caída de Constantinopla en manos de los turcos en 1453. Pero las nuevas generaciones de historiadores han tendido a rechazar esta idea como resultado del estudio de otras muchas influencias y especialmente demostrando la importancia de las tradiciones medievales que sobrevivieron durante el llamado Renacimiento. Con todo, la antigua idea conserva en muchos sentidos su fuerza, ya que después de todo los refugiados griegos llegados de Bizancio fueron quienes difundieron el conocimiento del griego en Europa, y precisamente de Bizancio llegaron a Florencia los manuscritos griegos de las obras de Platón, de los neoplatónicos, de "Hermes Trismegisto" y de otros *prisci theologi*, contribuyendo a generar allí el rico y confuso movimiento del "neoplatonismo renacentista", cuyo núcleo hermético asociamos a Marsilio Ficino.

Otra fecha que, aunque no ha recibido tanta importancia es quizás igualmente significativa, y tal vez hasta más, es el año de 1492, cuando fueron expulsados los judíos de España. Muchos se trasladaron a Italia, donde difundieron un nuevo interés en la lengua hebrea y el entusiasmo por la tradición mística judía, o sea la Cábala. Para los inclinados a la

mística, ésta significó un nuevo medio de comprensión del cristianismo. Pico de la Mirandola, amigo y colaborador de Ficino, fundó entonces la Cábala cristiana.

En 1486 Pico fue a Roma a presentar sus novecientas tesis, entre las cuales se destacaban las de carácter cabalístico, básicas para su ambicioso objetivo de armonizar todas las filosofías religiosas. En el momento en que Pico comienza a abogar en favor de una Cábala cristiana, la historia de la tradición judeocristiana entra en el periodo de su forma moderna, cosa que fue contemporánea de una de sus más tristes tragedias: en los años anteriores a la expulsión, cuando las persecuciones de que eran víctimas los judíos en España se estaban intensificando, Pico incorporó la Cábala cristiana al movimiento renacentista italiano.

II. LA FILOSOFÍA OCULTA EN EL RENACIMIENTO ITALIANO: PICO DE LA MIRANDOLA

GIOVANNI PICO DELLA MIRANDOLA* (1463-1494) formó parte del brillante círculo de la corte de los Médicis en Florencia, a la que también pertenecía otro famoso filósofo, Marsilio Ficino. Ambos fundaron y propagaron el movimiento conocido de manera general con el nombre de neoplatonismo renacentista, el cual fue estimulado por la divulgación de las obras de Platón y los neoplatónicos recientemente conocidas en Occidente a través de los manuscritos griegos que después de la caída de Constantinopla fueron llevados de Bizancio a Florencia. En realidad, el neoplatonismo renacentista fue una rica amalgama de doctrinas genuinamente platónicas con el neoplatonismo y con posteriores ocultismos filosóficos de la antigüedad. Entre los textos de este tipo que atrajeron la atención de Pico y de Ficino se destacaba el *Corpus Hermeticum*, supuestamente de "Hermes Trismegisto", mítico sabio egipcio que según creían los florentinos representaba una antigua sabiduría pre-

* Esta es la forma italiana del nombre de nuestro personaje, que hemos españolizado a Pico de la Mirandola porque Mirandola es la población de la llanura emiliana, al pie de los Apeninos, sobre la cual la familia Pico ejerció su dominio hasta 1707. [F.]

decesora e inspiradora del mismo Platón.¹ Se creía que "Hermes Trismegisto" había sido más o menos contemporáneo de Moisés o anterior, por lo que consecuentemente los textos herméticos eran casi tan sagrados como el Génesis, cuyo supuesto autor fue Moisés mismo.

No fue difícil que en la atmósfera del neoplatonismo florentino de base hermética se asimilara la Cábala,² considerada una antigua sabiduría tradicional descendiente de Moisés, y que en realidad contenía elementos gnósticos que los eruditos renacentistas podían asimilar al tipo hermético de gnosticismo.

Marsilio Ficino no empleó ni la Cábala ni el método cabalístico en su teología, filosofía o magia neoplatónicas. Pico fue el que introdujo la Cábala a la síntesis renacentista, y al igual que Ramón Llull la aceptaba y apreciaba como cristiano, convencido de que las enseñanzas y textos hebreos podían ampliar la comprensión del cristianismo porque revelaban una corriente de misticismo judío de gran anti-

¹ Véase D. P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Londres (Warburg Institute), 1958, y *The Ancient Theology*, Londres, 1972; Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Londres, 1964, caps. i-iv.

² El problema de la relación de Pico de la Mirandola con la Cábala no ha sido tratado hasta ahora por ningún hebraísta. El presente capítulo, cuya inclusión en esta obra fue necesaria por la importancia fundamental que tiene Pico en la historia de la Cábala cristiana, no hace más que resumir el intento que hice en el capítulo v de mi libro sobre *Bruno*, intitulado "Pico della Mirandola and Cabalist Magic", aunque teniendo presente el tema de la presente obra, que se refiere más específicamente al aspecto religioso. Ésta es la razón por la cual en este capítulo se subraya el carácter de Pico como cabalista *cristiano*.

güedad y santidad. Más aún, Pico pensaba que la Cábala tenía la capacidad de confirmar las verdades del cristianismo, y esta creencia fue compartida por las numerosas escuelas de cabalistas cristianos que vinieron después de él y que siempre lo consideraron el fundador o el primer gran exponente de la Cábala cristiana.³

Es interesante que Pico de la Mirandola haya reconocido y declarado que el llullismo es un método cabalístico, a pesar de que el místico catalán no empleó el hebreo en su Arte. Pico dice, cuando habla de la *ars combinandi* del cabalista judeo-español Abraham Abulafia, que es como el *ars Raymundi*, es decir, el Arte de Ramón Llull.⁴ Pico reconoce entonces a Llull como cabalista e indudablemente entendió que éste había usado su Arte para demostrar la verdad de la Trinidad. Pero Pico tenía un argumento todavía más poderoso, basado en las maniobras que los cabalistas hacían con letras y nombres, con el que creía poder demostrar que Jesús es el nombre del Mesías.

La concepción de la Cábala que tenía Pico de la Mirandola está contenida en sus setenta y dos *Conclusiones*⁵ cabalísticas, que según él "confirman la religión cristiana con las bases de la sabiduría hebrea". Estas conclusiones cabalísticas son afirmaciones breves que a menudo se reducen a una sola frase, y forman parte de las novecientas tesis que Pico llevó a Roma en 1486, ofreciendo demostrar en un

³ Véase François Secret, *Les Kabbalistes Chrétiens de la Renaissance*, París, 1964, pp. 24-43.

⁴ Pico, *Apologia*, en *Opera omnia*, Basilea, 1572, pp. 180-181, citado en Bruno, p. 96.

⁵ *Opera omnia*, pp. 107-111; véase Bruno, pp. 94 ss.

debate público que ninguna de ellas era contradictoria de otra. Otras conclusiones se referían a la magia y procedían de fuentes herméticas, o de textos platónicos y neoplatónicos, de himnos órficos, de oráculos caldeos y de muchas otras fuentes. Pero tal gran debate nunca tuvo lugar, aunque las novecientas tesis se publicaron. Las temerarias declaraciones de Pico, sin embargo, fueron motivo de fuerte desaprobación por parte de los medios ortodoxos, y en 1487 tuvo que publicar una apología de sus opiniones, en la que incluyó su Oración sobre la Dignidad del Hombre, con la cual habría debido iniciarse el debate propuesto.

Tal es, pues, la atmósfera de las Conclusiones Cabalísticas, que eran parte de las novecientas tesis con que Pico expuso la síntesis de todas sus ideas filosóficas, inspiradoras del discurso sobre la dignidad del hombre, famosa proclama o manifiesto del concepto renacentista del hombre y de su posición en el mundo.

Los estudiosos modernos han revelado el hecho de que el neoplatonismo renacentista tuvo un núcleo hermético o mágico, y de que la aceptación de la Cábala en la cultura de esa época también podía implicar una "Cábala práctica", o sea una especie de magia. El mago del Renacimiento, cuya "dignidad" Pico describe en su Discurso, es una figura eminente y dotada del poder de actuar sobre el mundo. Muchos especialistas han discutido este aspecto de la "magia" y la "Cábala" renacentistas, pero lo que tal vez no ha sido todavía suficientemente subrayado ni entendido es que se trataba de un movimiento también de carácter religioso y que se consideraba compatible con el cristianismo. Lo que hizo posible interpretar así un sistema de pensamiento compuesto

por tantos elementos heterogéneos fue, sobre todo, la Cábala cristiana.

Como se ha visto, los cabalistas hebreos creían que sus enseñanzas eran de origen mosaico, y que derivaban de una doctrina secreta transmitida a través de los tiempos por los iniciados. Y como para Pico la Cábala era una confirmación de la verdad del cristianismo, la consideraba una fuente judeocristiana de una antigua sabiduría que no únicamente comprobaba esta verdad, sino también toda la antigua sabiduría de los gentiles que él tanto admiraba y especialmente las obras de "Hermes Trismegisto". Así, pues, la Cábala cristiana es verdaderamente la piedra angular del edificio del pensamiento renacentista en su aspecto "oculto", por medio del cual tiene importantísimas conexiones con la historia de la religión de esa época.

Lo que Pico expone en sus setenta y dos Conclusiones Cabalísticas es una versión simplificada de la Cábala española. Por sí mismo, este hecho bastaría para indicar que esta poderosa influencia recibida por los pensadores italianos procedía de los judíos de España, propagada a raíz de las persecuciones que dispersaron a los judíos españoles y que condujeron a su expulsión en 1492. Aunque las Conclusiones Cabalísticas de Pico fueron concebidas hacia 1486, o sea unos años antes de la expulsión de los judíos, es indudable que sus maestros fueron judíos españoles, entre ellos principalmente el misterioso personaje llamado Flavio Mitridates, quien proporcionó a Pico ciertos manuscritos cabalísticos.⁶ Seguramente Pico conocía bastante bien el hebreo, pero para la

⁶ Véase la introducción de Chaim Wirszubski a su edición de Flavius Mithridates, *Sermo de passione Dei*, Jerusalén, 1963.

interpretación de tan difíciles documentos seguramente habrá tenido que recurrir a la ayuda de expertos judíos. Parece que Flavio Mitridates ayudó a Pico a dar una interpretación cristiana a la Cábala, hasta el grado que en los textos él mismo hizo anotaciones orientadas en sentido cristiano.⁷ Las razones que indujeron a Flavio a alentar y dirigir a Pico para que éste diera el trascendental paso de incorporar la Cábala al cristianismo, según él la entendía, están envueltas en el misterio y tendrán que ser investigadas con mayor profundidad por los hebraístas.

Entre las Conclusiones Cabalísticas importantes en las que Pico afirma su convicción de que la Cábala confirma la fe cristiana se encuentra la séptima, que dice lo siguiente:

Ningún cabalista hebreo puede negar que el nombre de IESU, interpretado según los principios cabalísticos, significa Hijo de Dios.

Pero donde Pico expone con mayor claridad su argumento de que la Cábala confirma la verdad del cristianismo es en la decimocuarta Conclusión Cabalística,⁸ donde en pocas palabras afirma que el nombre de "Jesús" es el Tetragramatón, o sea el nombre inefable de Yahveh, nombre de Dios de cuatro letras hebreas pero con una *sin* (S) intercalada en el centro. Esto significaría, como explicarán posteriormente

⁷ Véase Chaim Wirszubski, "Giovanni Pico's Companion to Kabbalistic Symbolism", en *Studies in Mysticism and Religion*, presentados a G. G. Scholem, Jerusalén, 1967, pp. 353-362.

⁸ Decimocuarta Conclusión Cabalística, Pico, *Opera*, pp. 108-109; *cf.* Bruno, p. 105.

otros cabalistas cristianos (y principalmente Reuchlin en su *De verbo mirifico*) (lámina 2), que la S del Nombre de Jesús hace audible el Nombre inefable (compuesto únicamente por vocales) y quiere decir la Encarnación, o sea el Verbo hecho carne, la palabra audible. Este argumento, que para nosotros es sumamente extraño, no era nuevo: tenía detrás una tradición patristica y medieval y se encuentra en las obras de San Jerónimo y de Nicolás Cusano.⁹ Pero Pico le dio tan grande importancia en sus Conclusiones Cabalísticas, que desde entonces ocupó con firmeza un lugar prominente en toda la tradición cabalística cristiana posterior derivada de él. Apoyado en complicadas operaciones realizadas con las letras del alfabeto hebreo, el argumento en cuestión adquirió un notable poder de convencimiento entre la gente versada en tales estudios, y con él fueron convertidos muchos judíos. De esto seguía la consecuencia de que como la Cábala confirmaba la verdad de la fe cristiana, para Pico y sus discípulos fue evidente que los cristianos podían y debían adoptar los métodos y técnicas cabalísticas de meditación religiosa. Así se abrió el camino para la aceptación, por parte de los cristianos, de la filosofía cabalística oculta.

Según explica en su *Apologia* publicada en 1487, Pico divide la Cábala en dos ramas principales (como los cabalistas españoles). Una es la *ars combinandi*, arte de combinar las letras hebreas que Pico juzgó bastante semejante al Arte de Ramón Llull; la otra

⁹ Respecto al contenido cabalístico cristiano de las obras de San Jerónimo y de Nicolás Cusano, véase Brian P. Copenhaver, "Lefèvre d'Étaples, Symphorien Champier, and the Secret Names of God", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XL (1977), pp. 198-202.

es "un modo de capturar la potencia de las cosas superiores", o sea los poderes de los espíritus y de los ángeles.¹⁰ Con gran cautela Pico advierte que esta especie de Cábala es buena y santa porque se ocupa de los ángeles y de potencias buenas y santas, y que no tiene nada que ver con las malas prácticas empleadas para atraer demonios y diablos. Si el místico cabalista no es santo y puro, puede correr graves peligros espirituales. Esta advertencia y este temor están siempre presentes en los cabalistas cristianos, que bien sabían que al tratar de ascender a las alturas es fácil caer en el abismo.

Básicamente, Pico es un místico atraído profundamente por la esperanza que representa la comunicación con Dios y los espíritus buenos por medio de la Cábala. En su undécima Conclusión Cabalística describe un trance en el que el alma se separa del cuerpo y se comunica con Dios por medio de los arcángeles. Estas operaciones de Cábala pura se efectúan en la parte intelectual del alma, y pueden ser tan intensas que produzcan la muerte del cuerpo ("este beso de la muerte").¹¹

Pico imagina una ascensión mística por las esferas del universo, hasta llegar a una Nada mística que está más allá de ellas. En la cuadragésima octava Conclusión Cabalística expone el orden de los Sefirot de la Cábala en su relación con las esferas del cosmos.¹² Da una lista de los nombres de los diez

¹⁰ Pico, *Apología*, en *Opera omnia*, pp. 180-181; cf. *Bruno*, p. 96.

¹¹ Undécima Conclusión Cabalística, *Opera*, pp. 108-109; cf. *Bruno*, p. 99.

¹² Cuadragésima octava Conclusión Cabalística, *Opera*, p. 111; cf. *Bruno*, p. 100.

Sefirot, de "Kether" a "Malkuth", y frente a ésta está la de las diez esferas del universo, del *primum mobile* a los siete planetas y a los elementos. Este sistema cósmico-teosófico es la escalera por la cual la meditación mística conduce al adepto a unas profundas intuiciones de la naturaleza de Dios y del universo. El elemento mágico que contiene deriva de la potencia de los divinos nombres, con los que están asociados los nombres de los ángeles. Pico no da los nombres de éstos con los Sefirot, pero en otras Conclusiones Cabalísticas habla de invocar a Rafael, Gabriel y Miguel. Esta invocación o llamado a los ángeles es una parte intrínseca del sistema, difícil de definir porque se halla en el límite de la contemplación religiosa y la magia.

Este deficiente esbozo bastará para indicarnos que en realidad Pico sabía algo sobre la Cábala, cristianizada por su convencimiento de que demostraba que Jesús es el nombre del Mesías.

Pico absorbió el neoplatonismo ficiniano y el núcleo hermético de éste para incorporarlo en la visión armónica de todas las religiones y filosofías. Llegó aún a identificar la Cábala con la magia hermética, pues afirma que sin la Cábala ninguna operación mágica tiene valor.¹³ Mediante esta limitación Pico pretende tanto reforzar la magia de Ficino como eludir todo peligro por la protección de las fuerzas divinas contra cualquier influencia diabólica.

Así, pues, el núcleo del aspecto ocultista del Renacimiento italiano lo constituye la Cábala cristiana, ya que, como dice Scholem cuando discute la

¹³ Decimoquinta Conclusión Mágica, *Opera*, p. 105; cf. Bruno, p. 91.

relación de los principios cabalísticos con las ideas platónicas, esta corriente de misticismo judío indudablemente convenía al temperamento espiritual del círculo de Marsilio Ficino y Pico de la Mirandola.¹⁴

La forma de la Cábala que influyó sobre Pico y que éste incorporó al Renacimiento italiano en una versión cristianizada fue la que los judíos habían desarrollado en España antes de la expulsión. Scholem demostró que a raíz de dicha expulsión surgió un nuevo tipo de Cábala, que concentraba una profunda atención en las esperanzas mesiánicas y que empleaba una técnica espiritual más específicamente dirigida en ese sentido que la forma cultivada por los cabalistas españoles. Este nuevo tipo recibe el nombre de Cábala luriánica, por el nombre de su fundador Isaac Luria, y se desarrolló con intensidad creciente durante el curso del siglo xvi y principios del xvii, para culminar con la figura mesiánica de Sabbatai Sevi.¹⁵ Fracasado éste en 1665, la Cábala tomó otras formas.

Naturalmente, el movimiento cabalístico cristiano fundado por Pico fue claramente distinto de la Cábala judía que se estaba desarrollando intensamente por su parte durante los mismos años en que la Cábala cristiana ejerció su influencia. No obstante, ambas tenían algunos puntos de contacto, en especial cuando los cabalistas cristianos trataban de convertir a los judíos, caso muy frecuente, ya que en realidad la conversión era uno de los principales

¹⁴ G. Scholem, artículo "Kabbalah" de la *Encyclopaedia Judaica*.

¹⁵ G. Scholem, *Sabbatai Sevi: The Mystical Messiah*, Princeton, 1973.

objetivos de la Cábala cristiana (como había sido también del Ilustrismo).

Es muy probable que la influencia de la Cábala cristiana sea muy importante en la historia de la religión, porque en verdad tuvo un intenso lazo intrínseco con la tradición judeocristiana y fue un intento por parte de los cristianos de recurrir a las fuentes de poder espiritual recién descubiertas al revelárseles la Cábala.

Además (y éste es un aspecto del asunto que parece no haber sido subrayado suficientemente), al introducir Pico la Cábala cristiana, un movimiento judío contemporáneo y moderno comenzó a influir sobre el desarrollo de la mente y el alma europeas. Esta circunstancia, sin duda alguna, era algo nuevo, una importante herencia de la Edad Media.

III. LA FILOSOFÍA OCULTA EN LA REFORMA: JOHANNES REUCHLIN

JOHANNES REUCHLIN¹ (1455-1522), conocido también por su nombre humanístico de Capnion, fue uno de los mayores eruditos del Renacimiento en Alemania, igualmente versado en el conocimiento de la cultura latina, griega y hebrea. En su juventud fue a Italia, y en la dedicatoria de su obra *De arte cabalistica* al Papa León X relata su encuentro con Pico de la Mirandola y su círculo de sabios, que estaban revelando antiguas verdades. Ciertamente la obra de Pico fue la inspiración de Reuchlin, quien viajó a Italia con el objeto de aprender el hebreo y de ponerse en contacto con la rica literatura hebrea que por entonces circulaba allí. La primera obra cabalística de Reuchlin, *De verbo mirifico*, fue publicada en Alemania en 1494, es decir, a los dos años de la expulsión.

Dicha obra tiene forma de conversación de varios interlocutores, que son el griego Sidonio, el judío

¹ A propósito de Reuchlin pueden consultarse los siguientes libros o artículos: Lewis W. Spitz, *The Religious Renaissance of the German Humanists*, Cambridge, Mass., 1963, pp. 61-80; François Secret, *Les Kabbalistes Chrétiens de la Renaissance*, París, 1964, pp. 44-70; y el importantísimo artículo de Charles Zika, "Reuchlin's *De verbo mirifico* and the Magic Debate of the Late Fifteenth Century", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, xxx (1976), pp. 104-138.

Se publicó una edición facsimilar de *De verbo mirifico* y *De arte cabalistica* en 1964 (Stuttgart-Bad Cannstadt).

Baruchias y el cristiano Capnion, es decir, Reuchlin mismo. El judío se caracteriza por la tristeza de su temperamento y está bajo el signo de Saturno,² con lo cual se alude por una parte a Saturno como estrella de la religión judía y por la otra a la melancolía, humor saturnino. Elogia la Cábala por ser una ciencia divina que los judíos han recibido por medio de la tradición, y el idioma hebreo, en que Dios se dirige a los ángeles y en el que se expresan el verdadero nombre o nombres de Dios y de los ángeles. Se menciona con frecuencia a San Jerónimo, quien entre los Padres de la Iglesia fue el que mejor conoció el hebreo y los argumentos que relacionan el nombre de Jesús y con el Tetragramatón y que luego fueron empleados por los cabalistas cristianos.³ San Jerónimo se convirtió en una especie de santo patrón de los cabalistas, y luego apareció con frecuencia, como en la obra de Reuchlin, en los escritos cabalísticos cristianos.

Reuchlin cita las Conclusiones Cabalísticas de Pico, repite los nombres de los Sefirot en hebreo y se muestra muy interesado en los nombres de los ángeles en esa lengua, así como en la manera de invocarlos. En el tercer libro, el cristiano Capnion habla y demuestra que Jesús es el nombre del Mesías ya que es el Tetragramatón con una S intercalada (lámina 2).⁴ Aunque se trata de un argumento ya esgrin-

² *De verbo mirifico*, sig. b 2 recto (p. 23); cf. *Secret, Kabbalistes Chrétiens*, p. 44.

³ Brian P. Copenhaver, "Lefèvre d'Étaples, Symphorien Champier, and the Secret Names of God", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XL (1977), pp. 195 ss.

⁴ *De verbo mirifico*, libro III; cf. *Secret, Kabbalistes Chrétiens*, p. 49; Zika, *art. cit.*, pp. 115 ss.

mido por Pico, el pequeño libro de Reuchlin sobre la Palabra que Hacía Maravillas fue una potente fuerza para la difusión de la Cábala cristiana.

En un artículo reciente, Charles Zika hace hincapié en que Reuchlin, en su obra *De verbo mirifico*, demuestra un fuerte interés en la "capacidad de obrar prodigios" de la lengua hebrea como la estudia la Cábala, y un deseo de incrementar el poder de la filosofía renacentista dando importancia a su elemento mágico central y especialmente subrayando la Cábala. Reuchlin formaba parte de un mundo anterior a la Reforma, movimiento que no tardaría en empezar a manifestarse, en una época en que a muchas personas serias la filosofía escolástica les parecía muerta, estéril, gastada e inaplicable. El programa cultural humanístico, con que los erasmianos la estaban sustituyendo, a Reuchlin le parecía insuficiente, pues para él la cultura no bastaba. Para sustituir la escolástica se necesitaba otra filosofía, que no fuera vacía, sino poderosa, y la encontró en el neoplatonismo, cuyo núcleo era la magia activa. Pero muy bien sabía que este tipo operativo de magia era temido por muchos como algo posiblemente diabólico, aunque para él la magia cabalística no daba lugar a temores porque se ocupaba de las fuerzas divinas, de los ángeles y de los santos nombres de Dios. Los poderes demoniacos de la antigua magia quedaban limpios de cualquier mal, y era segura por la asistencia de los ángeles que alejaban a los demonios. Por esto (dice Zika) en el sistema de Reuchlin es tan prominente la invocación de los ángeles.

Ésta es una observación importante, pero hay que agregar que también Pico en sus Conclusiones Mágicas ya había subrayado que la magia siempre tiene

que estar asociada con la Cábala para ser poderosa y estar libre de peligros.⁵ De la misma manera, Pico había afirmado que la Cábala cristiana, cuya piedra angular era el hecho de que demostraba la divinidad de Cristo, santificaba el sistema haciendo posible que los cristianos abrazaran el neoplatonismo hermético-cabalístico como su filosofía religiosa.

Veintitrés años después de la publicación de *De verbo mirifico* en 1494, Reuchlin dio a la luz su segunda obra cabalística importante, *De arte cabalística* (1517). Durante el periodo que separa ambas publicaciones pudo disponerse de muchos otros textos cabalísticos, aparte de los que conocieron Pico y Reuchlin en su juventud, y surgieron nuevas escuelas cabalísticas cristianas, especialmente en Italia. François Secret señala que Reuchlin, en *De arte cabalística*, demuestra tener conocimiento de numerosas obras cabalísticas de las que en cambio sólo tenía referencia o ignoraba completamente su existencia en la época en que publicó *De verbo mirifico*.⁶

De arte cabalística es el primer tratado completo sobre la Cábala escrito por un no judío. Su texto está en latín, aunque con muchas citas en hebreo. Fue la exposición más completa hasta ese momento puesta a disposición de quienes en Europa estudiaban la teoría y práctica cabalísticas, fuera de la tradición judía directa, y en ella se examinan las operaciones hechas con las letras del alfabeto hebreo y otras teorías y técnicas cabalísticas significativas. Reuchlin dedica mucha atención a los Nombres, especialmente al Nombre de Jesús como nombre del Mesías. *De arte*

⁵ Véase más arriba, p. 41, y Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Londres, 1964, pp. 98 ss.

⁶ Secret, *Kabbalistes Chrétiens*, pp. 52-53.

cabalística iba a convertirse luego en la obra básica de los cabalistas cristianos.

Al igual que *De verbo mirifico*, *De arte cabalística* tiene forma de conversación entre tres personas, una de ellas el pitagórico Filolao, representante del pensamiento griego. Filolao encuentra en una posada de Frankfurt al musulmán Marrano y al cabalista Simón ben Eliezer. La presencia de un interlocutor pitagórico es significativa porque pone en primer término la importancia de los números. En sus Conclusiones Matemáticas, Pico había afirmado que "mediante el número puede encontrarse el modo de investigar y comprender todo lo que es posible saber".⁷ Según él, sus Conclusiones Matemáticas confirmaban las Conclusiones Cabalísticas. Las letras del alfabeto hebreo tienen valores numéricos, por lo que los nombres de Dios y de los ángeles también pueden expresarse numéricamente. A su manera, la Cábala permitió una concepción numerológica del mundo (porque se creía que el alfabeto hebreo contenía al mundo porque era la palabra creativa mediante la cual éste fue hecho). Abrahán Abulafia tradujo a números sus meditaciones sobre las combinaciones de las letras hebreas.⁸ La Cábala pudo entonces transformarse en una especie de matemática mística. Por esto el representante de Pitágoras tiene un lugar prominente en el diálogo de *De arte cabalística*, y a Reuchlin a veces se le llamó "Pitágoras Redivivo".⁹

⁷ Pico, *Opera*, p. 101; cf. Bruno, p. 148.

⁸ G. Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, Jerusalén, 1941; ed. 1946, p. 135.

⁹ Véase el ensayo de Spitz sobre Reuchlin, "Pythagoras Reborn", en *Religious Renaissance of the German Humanists*, pp. 61 ss.

Pocos años antes de la publicación de *De arte cabalistica*, estalló alrededor de Reuchlin un feroz movimiento antisemita instigado por un judío converso de nombre Johann Pfefferkorn. Fue un ataque, de la acostumbrada virulencia, contra la religión y el carácter judíos, dirigido principalmente contra los libros hebreos, que se pretendía confiscar y quemar. El ataque no iba dirigido principalmente contra los libros cabalísticos, sino contra los libros de oraciones en hebreo y los tratados talmúdicos.

La mayor razón por la que el antisemitismo de Pfefferkorn pasó a la historia es que dio origen a una brillante sátira contra la ignorancia, intolerancia e inmoralidad de los frailes, la famosa colección titulada *Epistolae obscurorum virorum* (*Cartas de los hombres oscuros*),¹⁰ anónimamente publicada hacia 1516-17. Son unas cartas de "hombres oscuros" que atacan violentamente a Reuchlin y a los judíos, pero los imaginarios autores, aparentemente monjes y pensadores escolásticos, demuestran su vulgaridad e ignorancia a cada frase. En realidad, pues, fue un ataque contra los atacantes, una sátira sumamente inteligente que puso en ridículo a los reaccionarios, defendió a Reuchlin y ayudó a impedir la confiscación de los libros hebreos.

Las *Epistolae obscurorum virorum* fueron escritas por humanistas alemanes, y demuestran que para entonces la opinión pública había evolucionado hasta el punto que captaba la ridiculez de un movimiento reaccionario antisemita como el que inició Pfefferkorn. Además, tienen una enorme importancia histórica porque preanuncian a Lutero, quien en 1517

¹⁰ Véase *Epistolae obscurorum virorum*, texto latino y traducción al inglés de F. Griffin Stokes, Londres, 1909.

clavó sus tesis en el portón de la iglesia de Wittenberg dando principio a la Reforma en Alemania.

En *De arte cabalistica*, publicado en el momento en que los ataques en su contra eran más virulentos, Reuchlin habla de sus enemigos. Es razonable suponer que la Cábala cristiana de Reuchlin y la importancia que éste atribuía a la literatura cabalística de los judíos fueron un factor relevante entre los que dieron origen a la ola de antisemitismo encabezada por Pfefferkorn, aparte de que en las *Epistolae obscurorum virorum* se da a entender irónicamente que uno de los motivos del ataque contra Reuchlin era su "Gábala".

Uno de los "hombres oscuros" pregunta qué significa "Gábala",¹¹ pues ha sabido que Johannes Reuchlin escribió un libro de ese título, pero no ha encontrado esta palabra en ningún diccionario. Este "hombre oscuro" ha discutido previamente la teología de dicho libro con unos adivinos durante una juerga en que todos se emborracharon (ésta es una sátira normal de los "hombres oscuros", a los que se representa tan borrachos como ignorantes). Agrega que además el libro contiene citas de Pitágoras, que fue un nigromante, y la nigromancia era considerada arte ilícita.

Aquí, en el mismo momento en que se inició la difusión de la Cábala cristiana, ya puede advertirse el ominoso anuncio de una naciente cacería de brujas contra ella.

La controversia entre Reuchlin y Pfefferkorn se hizo famosa en toda Europa,¹² aclamándose al pri-

¹¹ *Epistolae obscurorum virorum*, pp. 535-536.

¹² Se ha afirmado que en el ataque contra Reuchlin se señalaron las direcciones que serían seguidas más tarde por el

mero como el héroe de la Nueva Ciencia atacado por los reaccionarios. La importancia dada en la síntesis de Pico de la Mirandola a la Cábala, cuya fama se difundió con el neoplatonismo, demostró que la Cábala cristiana era un elemento imprescindible del núcleo de la Nueva Ciencia, y que los nuevos estudios hebraístas eran tan vitales para un erudito renacentista como los nuevos estudios helenísticos. Erasmo, campeón del renacimiento de la cultura griega, inspiraba tanto temor a los "hombres oscuros" profundamente ignorantes (uno de ellos llega a preguntar qué cosa puede ser ese libro llamado "Nuevo Testamento") como Reuchlin y su "Gábala".

Reuchlin fue famoso por su erudición tanto en el campo del griego como del hebreo, y representó la Nueva Ciencia en su expresión alemana. El ataque de que fue objeto en realidad fue un asalto de la reacción contra la Nueva Ciencia, contra el cual la respuesta fue la obra satírica *Epistolae obscurorum virorum*, premonición del ataque de Lutero contra los reaccionarios que fue el principio de la Reforma.

El caso de Reuchlin, pues, tiene relación con el principio de la Reforma luterana, aunque su posición fue distinta de la de Lutero. Reuchlin fue un erudito que, como Pico, trataba de lograr una síntesis mística del problema religioso, mientras que Lutero fue un reformador arrojado que quería transmitir a la gente un mensaje evangélico. Sin embargo, como hemos visto, era inherente a la Cábala cristiana un cierto programa reformista, ya que pretendía susti-

Concilio de Trento. Véase Martin Fleischer, *Radical Reform and Political Persuasion in the Life and Writings of Thomas More*, Ginebra, 1973, pp. 73 ss.

IV. EL MONJE CABALISTA DE VENECIA: FRANCESCO GIORGI

FRANCESCO GIORGI¹ o ZORZI,* veneciano (1466-1540), entró en la orden franciscana probablemente muy joven, aunque no existen muchos documentos relativos a esa época de su vida. Las principales obras que publicó fueron *De harmonia mundi*,² cuya primera edición apareció en 1525 (lámina 8), y los *Problemata*, de 1536, que demuestran claramente la influencia del movimiento neoplatónico florentino. Mas el cabalismo de Giorgi, aunque se inspira sobre todo en Pico, se había enriquecido por las nuevas olas de estudios hebraístas de los cuales Venecia, que tenía una famosa comunidad judía, era un centro de primer orden. En comparación con Ficino y Pico, la visión de Giorgi es más intensamente cristiana, lo

¹ A propósito de Giorgi, véase D. P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Londres (Warburg Institute), 1958; pp. 112-119; Yates, *The French Academies in the Sixteenth Century*, Londres (Warburg Institute), 1947, pp. 43, 88, 91-92, 126, 243-244, 254, y Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Londres, 1964, p. 151; François Secret, *Les Kabbalistes Chrétiens de la Renaissance*, París, 1964, pp. 126-140; Cesare Vasoli, *Profezia e ragione*, Nápoles, 1974, pp. 131-403.

* Forma dialectal veneciana. [I.]

² *De harmonia mundi*, Venecia, 1525, y París, 1545; traducción al francés de Guy Le Fèvre de la Boderie, *L'Harmonie du monde*, París, 1578.

El libro está dividido en Cantos, subdivididos en Tonos a su vez subdivididos en Capítulos. Las referencias a la obra en estas notas serán de acuerdo con tales divisiones.

cual refleja su formación franciscana. Al igual que Reuchlin, Giorgi disponía de fuentes literarias hebreas más ricas que Pico, pues los escritos cabalísticos habían llegado en gran número a Venecia y a otras partes de Italia a raíz de la expulsión de los judíos de España en 1492.

Afirmar que Giorgi fue un cabalista cristiano no significa únicamente que recibió vagamente la influencia de la literatura cabalística, sino también que creía en la posibilidad de que la Cábala demostrara, o más bien que ya había demostrado, la verdad del cristianismo. Siendo versado en literatura hebrea, sabía cómo seguir los procesos según los cuales las combinaciones de las letras hebreas contenidas en el Nombre de Dios demostraban, de acuerdo con la creencia del tiempo, que Jesús era el nombre del Mesías (lámina 3).³ Para Giorgi, ésta era una revelación de máxima importancia tanto desde el punto de vista religioso como estrictamente cristiano. Al igual que Pico, veía muchas conexiones y coincidencias entre el sistema gnóstico hebreo y las enseñanzas del supuesto "Hermes Trismegisto", que se interpretaban también en sentido cristiano. Todas estas influencias se integraron completamente al neoplatonismo de Giorgi, compuesto de toda la tradición numerológica pitagórico-platónica, de la armonía del mundo y de los hombres y hasta de la teoría vitruviana de la arquitectura,⁴ que para Giorgi tenía un significado religioso conectado con el Templo de Salomón.⁵

³ *De harm. mun.*, I, 5, xvii. Como todas las letras del alfabeto hebreo tienen valores numéricos, el número es un elemento de estos cálculos místicos.

⁴ III, 1, i (y se supone *passim*).

⁵ Nunca está ausente del texto la referencia implícita a Sa-

Giorgi pertenece a una corriente de influencia cabalística contemporánea de la que inspiró a Reuchlin y a los humanistas alemanes. En Italia una de las principales figuras del movimiento cabalista cristiano fue el cardenal Egidio de Viterbo,⁶ quien junto con sus discípulos recolectó y estudió el creciente número de manuscritos cabalísticos disponibles, manifestando un profundo interés en los movimientos de reforma religiosa. En aquellos primeros años del siglo xvi los cabalistas cristianos estaban llenos de esperanzas, seguros de haber descubierto una nueva clave para los misterios de su religión.

Giorgi sobrepuso la influencia cabalística a las tradiciones de su orden, desarrollando la correlación de los sistemas angélicos hebreo y cristiano, ya presente en Pico, hasta un alto grado de intensidad. Con franciscano optimismo, Giorgi creía que los ángeles eran seres cercanos, acercados más todavía por la Cábala. Aceptando la conexión de las jerarquías angélicas con las esferas planetarias, se elevó feliz por las estrellas hasta los ángeles, escuchando en toda la ascensión las armonías que el Creador impartió a cada nivel de su universo, basadas en los números y en las leyes numéricas de la proporción. El secreto del universo de Giorgi era el número, ya que según él creía había sido construido por su Arquitecto como un templo de proporciones perfectas y de acuer-

lomón, idea que no fue exclusiva de Giorgi sino muy general en el Renacimiento; véase René Taylot, "Architecture and Magic", *Essays in the History of Architecture* presentados a Rudolf Wittkower, Londres, Phaidon Press, 1967, pp. 131-403.

⁶ Véase Secret, *Les Kabbalistes Chrétiens*, pp. 106-121; J. O'Malley, *Gilles de Viterbe on Church and Reform*, Leiden, 1968.

do con las leyes inmutables de la geometría cósmica. Fray Francesco era miembro de la comunidad del convento franciscano de San Francisco de la Viña en Venecia, donde se tenía el proyecto de construir una nueva iglesia. La primera piedra de este templo fue puesta en agosto de 1534, pero luego surgieron diferencias de opinión respecto a las proporciones del proyecto. El Dux ordenó que se consultara a Francesco Giorgi, el cual escribió para la ocasión un memorándum incluido en el libro de Rudolf Wittkower *Architectural Principles in the Age of Humanism*.⁷

Wittkower observa que el proyecto de Giorgi para la iglesia de San Francisco de la Viña fue una aplicación en la práctica de las armonías del macrocosmos y el microcosmos ya descritas en su obra *De harmonia mundi*. A propósito de este proyecto fueron consultadas otras tres personas: un pintor, Tiziano, un arquitecto, Serlio, y un humanista, Fortunio Spira.

De harmonia mundi no es obra de un excéntrico caprichoso, sino expresión básica del pensamiento renacentista en su momento más productivo.

Fray Francesco, además de sus investigaciones sobre la armonía del mundo, participó activamente en la vida pública. Siendo miembro de la familia patricia de los Zorzi, tenía relaciones con el gobierno veneciano, que le encomendó misiones bastante delicadas especialmente durante la invasión de la península italiana por parte de las fuerzas del emperador Carlos V y del saqueo de Roma en 1527.

⁷ Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres (Warburg Institute), 1949, pp. 9 ss.

En aquella época crítica de la situación de Europa, entró en escena el Rey de Inglaterra para exigir que se le concediera el divorcio de su esposa Catalina de Aragón, tía del Emperador. Para el lector inglés que se sumerja en el abstruso cabalismo neoplatónico de *De harmonia mundi* (obra de 1525) es una sorpresa saber que cuatro años más tarde el fraile veneciano estaba participando activamente en las negociaciones referentes al divorcio de Enrique VIII, hecho que dio origen al cuento de las seis esposas y que condujo a la ruptura de Inglaterra con Roma.⁸

Hacia fines de 1529 llegó a Venecia en misión secreta un caballero inglés de nombre Richard Croke, según parece promovida por el futuro arzobispo de Canterbury Thomas Cranmer. Éste había propuesto al Rey que consultara especialistas en derecho canónico y a los principales rabinos judíos con relación al divorcio deseado. El parecer de los rabinos era necesario porque en distintos libros del Antiguo Testamento se encuentran diversas opiniones sobre la legalidad del matrimonio con la viuda de un hermano del contrayente. (Recuérdese que Enrique VIII puso en duda la legalidad de su matrimonio precisamente porque Catalina era viuda de su hermano.) En efecto, en el Levítico⁹ se prohíbe semejante tipo de unión, mientras que por el contrario en el Deutero-

⁸ Respecto a Giorgi y el divorcio de Enrique VIII, véase J. F. Maillard, "Henri VIII et Georges de Venise: Documents sur l'affaire du divorce", *Revue de l'Histoire des Religions*, 181 (1972), pp. 157-186; Vasoli, *Profezia*, pp. 181-202. Los principales documentos fueron publicados en *Letters and Papers of the Reign of Henry VIII*, ed. de J. S. Brewer, Londres, 1876. J. J. Scarisbrick, en *Henry VIII*, Londres, 1968, expone el asunto del divorcio pero sin mencionar a Giorgi.

⁹ Levítico, 18-16.

nomio¹⁰ se ordena el matrimonio con la viuda de un hermano que no haya dejado descendencia. ¿Cuál era la regla correcta, según la opinión de los expertos en derecho canónico y en la ley judía? Richard Croke fue a Venecia a pedir opiniones sobre el caso, y naturalmente consultó al primer teólogo de la ciudad, experto en estudios hebreos y amigo de los eruditos judíos, Francesco Giorgi.

Giorgi ayudó a Croke con entusiasmo, ocupándose de conseguirle libros y documentos pertinentes para el caso. Es bien sabido que esta misión tuvo lugar y que Giorgi tuvo una función importante en ella, pues existen cartas en que Enrique VIII le agradece su valiosa ayuda. Pero no está claro por qué "la causa del Rey" provocó tanto entusiasmo en el fraile veneciano. ¿Sería que su interés en la unidad religiosa lo indujo a intervenir para evitar un cisma? ¿O fue que por el fuerte espíritu veneciano de independencia era conveniente cultivar relaciones más estrechas con Inglaterra como antídoto de la dominación de la Casa de Austria? Tampoco está claro (por lo menos para mí) por qué los consejeros de Enrique VIII consideraron necesario enviar una misión a Venecia a consultar a los judíos del lugar y al teólogo cabalista Giorgi acerca del divorcio. Esta decisión es todavía más extraña si recordamos que en ese momento los judíos no eran admitidos en Inglaterra.¹¹

¹⁰ Deuteronomio, 25:5-6.

¹¹ Cecil Roth (en *History of the Jews in England*, Oxford, 1941) considera que éste es un asunto de gran importancia para la historia judía, porque junto con la controversia de Reuchlin con Pfefferkorn que tenía lugar al mismo tiempo, fue el principio de la rehabilitación de la literatura hebrea que

La enorme influencia que tuvo *De harmonia mundi* de Giorgi en la Inglaterra isabelina (que será estudiada más adelante) quizá tiene una lejana raíz histórica en el apoyo dado por su autor al divorcio de Enrique VIII. Isabel I tal vez habría visto con simpatía la filosofía de Francesco Giorgi, si hubiera sabido que este fraile veneciano colaboró en el divorcio de su padre, hecho al cual ella misma debía la vida. La obra de Giorgi formaba parte de la biblioteca de John Dee, filósofo de la edad isabelina, y fue una poderosa influencia tras el Renacimiento isabelino, como se indicará más adelante.

De harmonia mundi también influyó fuertemente sobre el Renacimiento en Francia, donde se publicó en 1578 una traducción de la extensísima obra de Giorgi con el título de *L'harmonie du monde*. El traductor fue uno de los tres hermanos Le Fèvre de la Boderie, todos especialistas en estudios hebreos, figuras centrales de esa actividad por entonces sumamente intensa en Francia.¹²

La obra de Giorgi fue, pues, un vehículo extremadamente importante de la transmisión de la Cábala cristiana, aunque es curioso, a pesar de que la influencia de Giorgi hasta cierto punto se reconoce, que su aspecto cabalístico tienda a ser hecho a un lado. Los lectores modernos tienden a leer su texto original en latín o la traducción al francés sólo como una versión platónica de la armonía universal, sin poner atención a las largas citas hebreas y a la importancia de los argumentos cabalístico-cristia-

había caído en gran descrédito en Europa desde el triunfo del cristianismo.

¹² *French Academies*, pp. 43-44; véase más adelante, páginas 116-120.

nos tanto para el autor como para los lectores de su tiempo.

En su dedicatoria, a un amigo, de la traducción del libro de Giorgi al francés, Guy Le Fèvre de la Boderie dice que un arquitecto ha hecho un proyecto o maqueta de un edificio que según él es el modelo del universo.¹³ De este modo, el lector que emprendiera la lectura de este enorme volumen en francés encontraba inmediatamente la idea del Arquitecto del Universo. En una disertación agregada por Nicolás, hermano de Guy,¹⁴ se hace hincapié en la importancia de la obra de Giorgi para entender bien las Escrituras. Este libro eleva al lector hasta el más alto significado, o anagógico, del texto sagrado y revela el Centro que está en todas partes y su circunferencia en ninguna. Ésta es una idea que se atribuye a Nicolás Cusano, pero en última instancia es de origen hermético.¹⁵ En la disertación habla luego de las jerarquías angélicas cristianas, señalando que concuerdan con los esquemas angélicos y sefiróticos cabalísticos; habla del "número, medida y peso" que rigen la creación, y del Templo de Salomón. Quienes sean capaces de "pitagorizar" y "filosofizar" por medio de la matemática, dice, captarán la alusión arquitectónica. Menciona luego la Unidad, de la cual proceden todas las cosas de cuatro maneras distintas, aritmética, geométrica, armónica y musical, y se refiere a los métodos cabalísticos de meditación por

¹³ Guy Le Fèvre de la Boderie, dedicatoria de *L'Harmonie du monde*.

¹⁴ Nicholas Le Fèvre de la Boderie, "Discours fort utile" que antecede *L'Harmonie du monde*.

¹⁵ Se encuentra en el *Liber XXIV philosophorum* hermético, de donde la cita Cusano; véase Bruno, p. 247, nota 2.

medio de la Combinación, del Notericum y de la Gematría. Termina con una disquisición mística sobre el cuerpo de Cristo y con el himno "Alabemos al Uno y al Todo", escrito por "Mercurio Trismegisto".

Una figura que acompaña la disertación (lámina 4) ilustra las relaciones numéricas de los tres mundos, y asigna un valor numérico a las letras hebreas que allí aparecen, tratando de presentar en forma de diagrama el neoplatonismo hermético-cabalístico profesado por Francesco Giorgi.

La palabra Uno, o *Monas*, fluye constantemente de la pluma de Giorgi, generalmente acompañada por un enjambre de nombres de autoridades de las cuales deriva este concepto. Como dice Vasoli, Giorgi desea ser vehículo de una sabiduría capaz de incluir a Hermes Trismegisto, a Orfeo, a San Francisco de Asís, a Platón y a los cabalistas, a Plotino y a San Agustín, en su comprensión común de los *arcana mundi* y del destino espiritual del hombre en el retorno al inaccesible Uno.¹⁶

Quien busque la *Monas*, dice Giorgi, puede refugiarse en la teología negativa y en la *docta ignorantia*, o puede tratar de seguir la *Monas* divina en su extensión a los tres mundos.¹⁷

El mundo superceleste es el mundo de las inteligencias o ángeles. En la Cábala cristiana de Giorgi, como ya hemos subrayado, las jerarquías angélicas del pseudo-Dionisio están relacionadas con los Sefirot cabalísticos. Estas altas influencias caen sobre el

¹⁶ Vasoli, *Profezia*, p. 233. Respecto a Giorgi en relación con la *Monas*, véase especialmente *De harm. mun.*, I, I, vi y I, 3, i, pero es un tema que aparece continuamente.

¹⁷ *De harm. mun.*, I, 3 i.

mundo por medio de las estrellas, que para Giorgi son los siete planetas y los doce signos del Zodíaco. El sistema de Giorgi, como el de Pico, no es astrológico en el sentido de la astrología crítica que condiciona al hombre por medio del horóscopo, algunas de cuyas influencias pueden ser malas, como por ejemplo la de Saturno. En este sistema, como en los de Llull y Pico, todas las influencias celestiales son buenas, y sólo pueden ser portadoras de desgracia cuando son mal recibidas. Existe, pues, en el sistema el libre albedrío, que permite usar en buen sentido (y no malo) la influencia de las estrellas. Por su parte, los planetas tienen relación con las jerarquías angélicas y con los Sefirot, de modo que la influencia planetaria desciende sobre los hombres purificada por los ángeles cristianos y los Sefirot cabalísticos, en grados igualmente buenos, pero colocados por grados de importancia decreciente de acuerdo con el orden de las jerarquías angélicas.¹⁸

Así, pues, no hay planetas ni favorables ni portadores de infortunio, sino que por el contrario Saturno ocupa el lugar más alto en la lista a pesar de que en la teoría astrológica normal se considera malo y causante de desgracias. Como es el planeta más externo y alto del orden cósmico, es el más cercano a la fuente divina del ser, por lo que se le asocia con la contemplación suprema. Los "saturninos" dejan de ser los insignificantes y desgraciados personajes de la astrología tradicional, para convertirse en observadores y contempladores inspirados de las más altas verdades,¹⁹ colocándoseles con los Tronos,

¹⁸ Véase *De harm. mun.*, t. 4, i-xiii.

¹⁹ *De harm. mun.*, t. 4, iv-v. Acerca de la "revalorización de Saturno" en el Renacimiento, véase más adelante, pp. 93 ss.

jerarquía angélica sólo superada por los Querubines. Igualmente Marte, conocido por su mala e iracunda influencia, se convierte en la fuerza o el temple del carácter y se le coloca con la jerarquía de las Virtudes.

Desde el punto de vista ético, esto significa que las virtudes y los vicios adquieren un tinte astral, es decir que las aptitudes relacionadas con los planetas se convertirán en virtudes en la persona que desarrolle su influencia de manera apropiada; en cambio si la recibe mal, serán vicios.²⁰

En el mundo elemental, que es el tercero, las influencias divinas, angélicas y estelares se filtran a la tierra y rigen los movimientos y combinaciones de los elementos, los cuales en sí mismos son todos buenos. La evidente afinidad de este tipo de ideas con los conceptos de la alquimia no es analizada específicamente por Giorgi, pero está implícita en toda su obra.

En el último libro de *De harmonia mundi* se da un carácter fuertemente cristiano a la mezcla de platonismo, hermetismo, cabalismo, cosmología astral y ética contenida en la obra. Se presenta allí una complicada doctrina cristológica, imbuida de misticismo cristiano de tipo franciscano, en los exuberantes términos alegóricos del Cantar de Salomón. En ninguna parte es más evidente el cabalismo de Giorgi que en su cristianismo, ya que hace mucho hincapié en los argumentos de que supuestamente la Cábala comprobaba que Jesús es el nombre del Mesías.²¹ Giorgi escribió páginas y páginas sobre el problema del

²⁰ Véase *De harm. mun.*, 1, 3 y 4.

²¹ *De harm. mun.*, II, 6. vii.

Nombre: evidentemente, los argumentos cabalísticos a este propósito eran muy atractivos para su temperamento extático.

Uno de los resultados de la Cábala cristiana fue que, en la práctica, tendía al evangelismo. La concentración en el Evangelio podía ser intensa, porque la historia que relata estaba comprobada. De esta manera, la Cábala cristiana corrobora el relato evangélico en toda su sencillez, y en verdad Giorgi relata la vida de Cristo con una intensa concentración mística. En consecuencia, es curioso, pero la Cábala cristiana podía ser un medio de apoyo de la reforma evangélica; en la visión de Giorgi está implícito hasta una especie de erasmismo.

En la Cábala cristiana de Giorgi, aunque se desplaza en nuevas direcciones, en realidad no hay nada que no estuviera ya implícito en Pico. Su intenso desarrollo de un sistema tendiente al número es una continuación del pensamiento de Reuchlin, y la voluntad de llegar a una filosofía "poderosa" que acompañe e interprete el cristianismo es característica de la Cábala cristiana desde un principio. Pero lo que es notable de Giorgi es cómo un temperamento franciscano se desarrolla con esa intensidad para llegar a una mística cabalístico-cristiana. Giorgi tiene, sobre todo, el don de la poesía,²² que da a la exposición de sus complejas doctrinas un carácter lírico. Giorgi fue el cabalista cristiano favorito de los poetas. En 1536, once años después de haber publicado su *De harmonia mundi*, Giorgi produjo la obra *In Scripturam Sacram problemata*, libro que a pesar de su forma aparentemente escolástica repite todos

²² Escribió un extenso poema inédito.

los argumentos de la armonía del mundo, pero desarrollando con mayor fuerza las implicaciones mágicas y esotéricas allí contenidas. En los últimos años de su vida Giorgi creía que era inminente que se cumplieran las profecías y se corrigieran los males de una época en que en lugar de la *concordia* anunciada por Pico reinaba más y más la *discordia* religiosa. Los tres problemas de la invocación de los Divinos Nombres son altamente mágicos, y según parece Giorgi considera en última instancia que los poderes milagroso y mágico son la misma cosa.

El asunto de la relación de Giorgi con la magia es muy difícil. En cierto sentido, Giorgi es un mago estilo Pico, que interpreta lo dicho por éste a propósito de la Dignidad del Hombre como la dignidad del hombre religioso, o sea el santo. Giorgi presenta el material necesario para practicar tanto la magia natural como la cabalística; y recoge flores, minerales, animales, etc., para hacer listas de sus relaciones con cada planeta, como se usa en la magia natural. Luego expone las maniobras que se hacen con las letras hebreas en la magia cabalística, pero es difícil saber si Giorgi fue en verdad un mago activo o más bien un santo cuya santidad era por así decirlo mágica. La norma que con tanta seriedad científica ha señalado D. P. Walker para determinar el grado de magia de un autor, que es la investigación de su actitud ante el pasaje relativo a la mágica "hechura de dioses" del *Asclepius hermético*,²³ no produce un claro resultado en el caso de Giorgi, pues aunque menciona el texto en cuestión parece que lo desaprueba con tibieza.²⁴ Se tiene la impresión de que lo

²³ Walker, *Spiritual and Demoniac Magic*, pp. 42, 132, etc.

²⁴ *De harm. mun.*, I, I, ii.

juzga negativamente, pero sin descartarlo del todo. En general se siente la inclinación a aceptar que Giorgi sí fue una especie de mago, aunque sumamente blanco, muy ascético y santo; el núcleo mágico de sus enseñanzas estaba tan envuelto en los velos de franciscana piedad y misticismo, que un discípulo serio difícilmente lo advertiría y pensaría probablemente que se trataba de la concepción de un milagroso santo y no de un mago.

Reuchlin había pedido una filosofía cristiana "poderosa", el Verbo "hacedor de milagros". Semejante filosofía implica la magia, pero Reuchlin pensaba que los peligros de una filosofía podían neutralizarse, librándola del peligro de los demonios, mediante el uso de la Cábala. Giorgi lleva más allá semejante filosofía, concentrándose fuertemente en las jerarquías angélicasseudodionisiacas. Si las operaciones de un mago son cuidadas por ángeles cristianos, éste seguramente no puede errar y sin duda será un personaje angélico y no diabólico. Con todo, la Cábala cristiana no dejó de despertar sospechas, y las obras de Giorgi, como se verá más adelante, serían condenadas.

La descripción más amplia de Giorgi y de sus obras hecha por un erudito moderno es la de Cesare Vasoli, quien en la última parte de su ensayo indica una comparación con el movimiento rosacruz, citando la gran obra sobre la armonía del mundo y del hombre escrita por el rosacruz Robert Fludd, la cual según él tal vez es paralela a la de Giorgi a pesar de haber sido escrita cien años más tarde.²⁵ Seguramente Fludd recibió una fuerte influencia de Gior-

²⁵ Vasoli, *Profezia*, pp. 401-3

gi,²⁶ y la idea de que el tipo giorgiano de Cábala cristiana podría ser una fuente del movimiento rosacruz ciertamente es sugestiva. Y puede ser una sugerencia que resulte históricamente satisfactoria, ya que, como veremos más adelante, la filosofía de *De harmonia mundi* de Giorgi fue dominante en Inglaterra en la época de la reina Isabel, y es muy probable que haya sido transmitida, tal vez por caminos subterráneos, a Robert Fludd y a la época de Jacobo I.

²⁶ Véase P. J. Arman, "The musical theory and philosophy of Robert Fludd", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, xxx (1967), pp. 220 ss.

V. LA FILOSOFÍA OCULTA Y LA MAGIA: ENRIQUE CORNELIO AGRIPA

LA FAMA de Enrique Cornelio Agripa (1486-1535), producto de la ola de cazas de brujas de los siglos XVI y XVII, lo presentaba sobre todo como un príncipe de los hechiceros y brujos practicantes de la magia negra, quienes en épocas ilustradas fueron considerados absurdos charlatanes de los tiempos de la superstición, indignos de ser objeto de la atención de las personas serias. Lo mismo sucedió en el caso de John Dee y con el mismo resultado: una personalidad de gran importancia histórica desapareció envuelta en la nube del ridículo con que la envolvió el siglo XIX, de la cual los estudios del XX han comenzado a rescatarla poco a poco. En el caso de Agripa, su libro *De occulta philosophia* es considerado actualmente un manual indispensable sobre la "magia" y la "Cábala" renacentistas, en que se combinan la magia natural de Ficino con la magia cabalística de Pico en un compendio muy útil que tuvo precisamente por esto una función muy significativa en la difusión del neoplatonismo renacentista y de su elemento mágico básico.¹

¹ Véase Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Londres, 1954, cap. VIII. Acerca de Agripa, véase especialmente D. P. Walker, *Spiritual and Demonic from Ficino to Campanella*, Londres (Warburg Institute), 1958, pp. 90-99.

El libro de Charles Nauert sobre Agripa² dio al estudio de su vida y obra un carácter de seriedad, y los eruditos artículos de Paola Zambelli³ agregaron un material nuevo de gran importancia. El mago ha comenzado ahora a presentarse más bien como una especie de evangelista erasmiano, en el que se combinan el humanismo anterior a la Reforma con el intento de crear una filosofía "potente" que acompañe a la reforma evangélica. Indudablemente lo que inspiró a Agripa fue la Cábala cristiana de Reuchlin, pues en realidad *De occulta philosophia* puede clasificarse como cabalístico-cristiana, porque en el libro tercero de esta obra (que trata el mundo superceleste) se llega por pasos a la presentación del Nombre de Jesús como omnipotente⁴ puesto que contiene toda la fuerza del Tetragramatón, "como lo confirman los hebreos y cabalistas versados en los Divinos Nombres". Ésta es una cita de las Conclusiones Cabalísticas de Pico. En realidad, aquí la Cábala cristiana es vehículo de una especie de evangelismo apoyado por la filosofía oculta. Al tratar de mezclar lo que considera el evangelismo erasmiano⁵ con una

² Charles G. Nauert, *Agrippa and the Crisis of Renaissance Thought*, Urbana, University of Illinois Press, 1965.

³ Véanse los títulos de dichos artículos en las siguientes notas 5 y 8.

⁴ *De occ. phil.*, lib. III, cap. XII. El Nombre de Jesús, dice Agripa, contiene el poder del Tetragramatón, y ya no puede realizarse ninguna operación sin él; pero no da aquí la comprobación cabalística de que Jesús es el nombre del Mesías.

⁵ Respecto a Agripa y Erasmo, véase el importante artículo de Paola Zambelli, "Cornelio Agrippa, Erasmo e la teologia umanistica", *Rinascimento*, XX (1969, pp. 1-59; y también su introducción a la edición que hizo de las obras inéditas de Agripa: *Cornelio Agrippa: scritti inediti e dispersi*, ed. P. Zambelli, *Rinascimento*, XVI (2ª serie), 1965.

filosofía mágicamente poderosa, Agripa se convierte en un reformador de extrañas e interesantes características.

El retrato de Agripa que está surgiendo, extrañamente, se parece muy poco a la figura del hechicero perseguido con su perro negro en las cacerías de brujas, que más tarde sirvió de modelo de nigromante según la concepción del siglo XIX. En los párrafos siguientes se tratará de describir, aunque de manera breve y deficiente, la vida y la obra de Agripa desde estos nuevos puntos de vista.

Por lo que parece, Agripa se interesó en las cosas ocultas desde sus primeros años, en Colonia;⁶ él mismo dice que uno de los primeros textos que estudió sobre temas de tal especie fue el *Speculum* de San Alberto Magno, también nativo de Colonia. Su vida, desde un principio, se caracterizó por sus constantes viajes y sus misteriosos contactos con grupos de personas de distintas partes, tanto que Nauert llegó a pensar que con ellas se hubiera formado una especie de sociedad secreta,⁷ opinión compartida por Paola Zambelli, la cual considera posible que haya sido el personaje central de varias agrupaciones de ese tipo.⁸ Siempre es difícil comprobar la pertenencia a semejantes sociedades, pero la existencia de grupos de personas siempre dispuestas a recibir y a ayudar a Agripa en sus constantes viajes hacen pensar en la posibilidad de que existiera algún tipo de organización. Según parece, eran grupos interesados en la

⁶ Nauert, *Agrippa*, pp. 9-11.

⁷ Nauert, *Agrippa*, pp. 17-19.

⁸ Zambelli, "Umanesimo magico-astrologico e raggrupamenti segreti nei platonici della periforma", Centro Internazionale di Studi Umanistici, Padua, 1960.

alquimia y en la investigación de textos herméticos, neoplatónicos y cabalísticos. Tenemos informes de que siendo muy joven Agripa impartió lecciones sobre la obra de Reuchlin.⁹

En 1509-1510, en Alemania, Agripa visitó al sabio abad Tritemio, y precisamente por entonces fue cuando escribió la primera versión de *De occulta philosophia*,¹⁰ cuyo manuscrito autógrafo ha llegado hasta nosotros.¹¹ Está dedicado a Tritemio, quien sin lugar a dudas ejerció una influencia significativa sobre los estudios de Agripa.

En ese crítico momento de su vida, cuando sus ideas estaban suficientemente claras en su mente para inducirlo a escribir la primera versión de *De occulta philosophia*, sus misteriosos viajes lo llevaron a Inglaterra.

Enrique VIII había ascendido al trono poco antes de 1510, año en que Agripa se hallaba en Inglaterra, como demuestra una dedicatoria.¹² También Erasmo estaba en Inglaterra, y el primer movimiento humanista cuyo centro eran Tomás Moro y John Colet se estaba propagando. Probablemente Agripa sólo estuvo unos meses en Londres, y a pesar de que no sabemos si vio a Erasmo, tenemos la certeza de que estuvo en contacto con John Colet, con quien estu-

⁹ Nauert, *Agrippa*, p. 26.

¹⁰ Nauert, *Agrippa*, p. 30.

¹¹ Würzburg, Biblioteca Universitaria, MS. M. ch. q. 30.

Esta primera versión manuscrita fue reproducida en facsímil como uno de los apéndices de la edición de *De occulta philosophia* realizada por Karl Anton Nowotny, Graz, 1967. Es apreciablemente diferente de la versión impresa de 1533. Véase más adelante, pp. 96 ss.

¹² Nauert, *Agrippa*, p. 31.

dió las Epístolas de San Pablo según noticias ciertas.¹³ Un lazo de unión entre ambos muy bien pudo ser la Cábala, que indudablemente había despertado el interés de Colet. Según Nauert, el estudio de las Epístolas paulinas bajo la dirección de Colet demuestra que Agripa estuvo en contacto desde muy joven con el cristianismo bíblico que en general caracterizaba el movimiento erasmiano de reforma y a Colet en particular. Nauert observa que quizá hubo una relación directa entre los estudios bíblicos de Agripa en Londres y su entusiasmo por lo oculto, "siendo los métodos exegéticos cabalísticos el lazo de unión entre ambos".¹⁴

Hacia 1511 Agripa fue a Italia a adquirir la experiencia que sólo allí podía encontrar y que era tan indispensable para un humanista del norte. Pocos años antes, de 1506 a 1509, también Erasmo había visitado por primera vez Italia, y es interesante la comparación de los dos viajes.¹⁵ Cuando Erasmo hizo ese viaje, ya hacía varios años que tenía un conocimiento profundo de la erudición humanística italiana, que aplicaba prácticamente; en el círculo que Aldo Manuzio encabezaba en Venecia, vio en acción dicha erudición en su forma más actual. Por su parte Agripa, cuando visitó Italia, ya tenía tam-

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.* Según Pearl Hogrefe (*The Sir Thomas More Circle*, Urbana, University of Illinois Press, 1959, p. 224), mientras trabajaba con Colet Agripa publicó un *Discurso... sobre la Excelencia de la palabra de Dios*, que es un alegato en favor de un cristianismo bíblico sencillo. No he logrado encontrar esta obra, que quizá podría confirmar, como indican otros datos que Agripa fue un evangélico y que la totalidad del enorme aparato de la filosofía oculta dependía de "un cristianismo bíblico sencillo".

¹⁵ Nauert, *Agrippa*, pp. 35 ss.

bién un perfecto dominio de la magia y de la Cábala renacentistas derivadas de Ficino y de Pico, que desde hacía años aplicaba igualmente en la práctica. Sin embargo, aquellos viajes tuvieron enorme importancia para ambos por una misma razón, o sea porque les permitieron ver directamente y asimilar una tradición que ya conocían, pero en su forma más avanzada en la península. Ésta fue para Erasmo la tradición de la erudición clásica personificada por entonces por Aldo y su imprenta Aldina, mientras que lo que Agripa estaba predispuesto a asimilar durante su visita era la tradición de la filosofía oculta tal como se había desarrollado en Italia en años recientes.

En Italia, Agripa estudió la tradición hermética y la Cábala con profesores que se consideraban herederos de Ficino y de Pico. Conoció al cardenal Egidio de Viterbo y al judío converso Agostino Ricci, interesados en el movimiento de reforma católica, quienes empleaban en ese sentido las influencias de la Cábala cristiana.¹⁶ Además, Agripa también tuvo un breve encuentro con el fraile cabalista cristiano de Venecia, Francesco Giorgi.¹⁷ Todos aquellos cabalistas italianos poseían libros y manuscritos cabalísticos, que en Italia abundaban por entonces y eran objeto de atento estudio por parte de los eruditos renacentistas.

Así, pues, el reformador cabalista alemán Agripa estableció contacto con los cabalistas cristianos italianos. Las ideas de Francesco Giorgi parecen menos

¹⁶ *Ibid.*, pp., 42 ss.

¹⁷ Fue un contacto bastante indirecto, pues un amigo de Agripa informó haber visto a Giorgi y haberle hablado de Agripa, Nauert, *Agrippa*, p. 53.

extremistas que las de Agripa, pero en realidad son muy semejantes aunque suavizadas por un matiz italiano más fino.

Luego el incansable Agripa se nos presenta en el norte, en Metz, donde la creciente influencia de Lutero estaba causando inquietud. Como dice Nauert, en Metz, Agripa cambió ambiente, de la estimulante y vivaz cultura de la Italia renacentista a la estimulante y vivaz cultura del norte de Europa en vísperas de la Reforma.¹⁸ Agripa y sus discípulos seguían con atención los escritos de Lutero, y algunos de éstos se convirtieron más tarde en protestantes luteranos. De Metz, Agripa se trasladó a Ginebra, donde tenía amigos ocultistas. Hay historiadores que, ocupándose de los orígenes del protestantismo en Ginebra, han definido a Agripa y a su círculo de principios del decenio de 1520-1530 como "el surco para la semilla de la fe reformada".¹⁹

En 1524, Agripa fue a Francia, donde tenía muchos amigos. Publicó allí, en 1526, uno de sus dos famosos libros, *De vanitate scientiarum*, obra en la que se argumenta que todos los conocimientos del hombre son vanos y todas las ciencias vacías, inclusive las ocultas. Su otra famosa obra, *De occulta philosophia*, manual de las ciencias ocultas del Renacimiento, ya había sido escrita en su primera versión, pero no sería publicada hasta 1533. El porqué publicó primeramente un libro sobre la vanidad de las ciencias, mientras guardaba para publicarlo después su otro libro, ya escrito, sobre las ciencias ocultas es uno de los numerosos problemas de la vida y obra de Agripa.

¹⁸ Nauert, *Agrippa*, p. 56.

¹⁹ *Ibid.*, p. 73.

En Francia²⁰ tuvo contacto con médicos (era versado en medicina), humanistas, hombres de ciencia, alquimistas, llullistas (el llullismo era una de sus propias especialidades) y gente por el estilo. El mundo del primer humanismo francés seguramente era afín a Agripa, pues la nueva erudición estaba avanzando a pasos de gigante; la idea de una reforma religiosa se abría camino y poderosas influencias herméticas estaban en acción. El gran erudito y hermético francés Lefèvre d'Étaples tuvo contacto con Agripa, y Rabelais menciona a "Herr Trippa".²¹

En 1528 Agripa se hallaba en Amberes, ocupado en la impresión de sus obras, inclusive *De occulta philosophia* (1533) y una nueva edición de *De vanitate*. Al ser publicados estos libros, su fama creció. El embajador del Emperador en la corte inglesa le escribió diciéndole que en Londres todos los hombres ilustrados elogiaban ambas obras y exhortándolo a defender a la reina Catalina de Aragón, esposa repudiada de Enrique VIII.²² Se dijo que la misma reina Catalina había pedido como defensor a Agripa,²³ pero el hecho es que éste se abstuvo de participar en aquella controversia, al contrario de Francesco Giorgi que, como hemos visto, intervino con decisión del lado del Rey. Por lo que sabemos de Giorgi, éste podría haber pedido su opinión a Agripa como especialista en literatura hebrea, pues era necesario referir el problema a la ley judía sobre el divorcio.

²⁰ *Ibid.*, pp. 88 ss.

²¹ *Tiers Livre*, cap. xxv.

²² Nauert, *Agrippa*, p. 108.

²³ *Ibid.* Véase también *Letters and Papers, Foreign and Domestic, Henry VIII*, v, 204-5.

Hay pruebas de que más o menos en ese periodo Erasmo y Agripa estuvieron en contacto. El primero le escribió al segundo pidiéndole que ayudara a un estudiante de ocultismo a quien él (Erasmo) no podía orientar, agregando que *De vanitate* había dado fama al nombre de Agripa, aunque había oído decir que era un libro bastante atrevido. Agripa respondió ansioso, declarándose erasmiano y obediente hijo de la Iglesia, y solicitando la opinión de Erasmo sobre *De vanitate*. Erasmo no le contestó hasta 1533, elogiando el libro, pero advirtió a Agripa que debía tener cuidado en no involucrarlo a él (a Erasmo) en sus controversias porque tenía ya suficientes enemigos.²⁴

Aunque en un principio Erasmo había alentado a Reuchlin, a quien admiraba como erudito, sus opiniones sobre la Cábala se fueron convirtiendo en una fuerte y dura aversión por los estudios "judai-zantes" no carente de matices antisemitas. Le desagradaba en especial el intento de la filosofía oculta de incrementar el carácter mágico de las ceremonias cristianas como medio de reforzar la religión por medio de la filosofía "más poderosa".²⁵ Este es realmente el tema del libro tercero *De occulta philosophia* de Agripa, que trata de la "magia ceremonial". El objetivo de la filosofía oculta de lograr una reforma mediante el incremento del poder de la "magia ceremonial" era diametralmente opuesto al de una

²⁴ Nauert, *Agripa*, p. 110. Las cartas dirigidas por Erasmo a Agripa se encuentran en *Opus epistolarum Erasmi*, ed. P. S. Allen y H. W. Garrod, Oxford, 1906-1911, x, 203, 209-211.

²⁵ Véase el importante artículo de Charles Zika, "Reuchlin and Erasmus: Humanism and the Occult Philosophy", *Journal of Religious History* (Sidney), ix (1977), pp. 223-246.

reforma mediante una "filosofía cristiana" de tipo erasmiano. Pero es posible que el mismo Agripa y tal vez algunos de sus discípulos no hayan captado claramente la diferencia básica que existía entre las ideas reformistas de Agripa y de Erasmo.

Erasmo, Lutero y Agripa son aspectos distintos de la misma fuerza espiritual que estaba derrotando al pasado y abriendo la puerta al porvenir.

LAS OBRAS DE AGRIPA, I: "DE VANITATE
SCIENTIARUM"²⁶

En este notable libro, Agripa analiza todo el esfuerzo intelectual humano y lo declara vacío: los conocimientos del hombre carecen de importancia, no se sabe nada con certeza sobre ningún argumento. Como el predicador del Eclesiastés, citado textualmente, Agripa juzga que todo es vanidad de vanidades y que no hay nada nuevo bajo el Sol. ¿Sería entonces un verdadero escéptico? Algunos investigadores modernos lo han tratado como tal, pero esto es un error. No lo era, como revela claramente una lectura más cuidadosa de esta obra.

El primer capítulo comienza en una atmósfera hermética "egipcia", con algunas referencias a "Theut" y "Thamus", que recuerdan el diálogo hermético sobre los misterios de los egipcios.²⁷ Luego se expone el tema del libro, que es la incertidumbre de los conocimientos del hombre. En la lista de ciencias va-

²⁶ *De incertitudine et vanitate omnium scientiarum et artium*, 1526; muchas ediciones subsiguientes.

²⁷ El *Asclepius*, Cf. Bruno, pp. 35 ss.

nas figuran la gramática, la poesía, el arte de la memoria, la dialéctica, el llullismo, la aritmética, la música, la geometría, la cosmografía, la arquitectura, la astronomía, la magia, la Cábala, la física, la metafísica, la ética, la superstición de los frailes, la medicina, la alquimia y la jurisprudencia. Esta selección de nombres indica el curioso alcance de la obra, que no sólo condena las ciencias ocultas tales como la magia, la Cábala o la alquimia, sino también las ciencias numéricas, la aritmética, la geometría, la arquitectura y la astronomía, así como la física y la metafísica y la estructura intelectual de la tradición escolástica. Y la alusión a la "superstición de los frailes" indica que el autor escribió esto cuando los vientos de la Reforma comenzaban a soplar.

En los siguientes capítulos las ciencias son detalladamente desmanteladas, obra en la que Agripa demuestra un profundo conocimiento de toda esa gama científica. Dedicó muchas páginas a la magia y sus divisiones: natural, matemática, mala y buena; la mala magia recurre a demonios perversos, la buena, a los ángeles, por medio de la Cábala. Existe una filosofía natural que discute cuestiones tales como la existencia de una pluralidad de mundos o la naturaleza del alma, y que lleva a la metafísica y a la filosofía moral. Cuando Agripa llega al capítulo ciento uno, ha tratado tantos puntos que el lector del siglo XVI tenía la impresión de que el libro cubría prácticamente todo el campo del saber. Todo es vano, salvo una cosa: el Verbo Divino de la Escritura, mediante el cual podemos conocer a Jesucristo. El capítulo ciento uno se intitula *De verbo Dei*.

Agripa no es ateo, sino evangélico. Frecuentemente se refiere a las Epístolas de San Pablo; de una de

éstas podía haber tomado el título de su exposición: "Estoy decidido a no conceder nada entre vosotros salvo a Cristo Jesús".²⁸ Agripa revela sus convicciones evangélicas no sólo en las sorprendentes afirmaciones del capítulo cien, sino en el curso de todo el libro. En el capítulo 54 se declara que únicamente Cristo puede enseñar filosofía moral; ésta es una reacción evangélica contra la escolástica. En el capítulo 97, hablando de teología escolástica se dice que, si bien en tiempos anteriores la enseñaban hombres justos, esta materia ha degenerado en sofismas y consecuentemente hay que eliminarla. En el capítulo sobre las imágenes (el 25) se critica el uso que la Iglesia hace de ellas, que no ayudan a comprender la verdad; ésta debe aprenderse de las Escrituras, que prohíben la idolatría. En todas estas digresiones palpita el espíritu de la reforma evangélica erasmiana. Las afirmaciones del capítulo cien no son más que el resumen de este tema.

No hay ninguna otra clave del conocimiento, se dice en ese capítulo, que la Palabra de Dios. El autor del *Eclesiastés* tiene razón cuando dice que toda la ciencia es vanidad. Debemos reconocer nuestra ignorancia y considerarnos asnos, y sigue luego el famoso *Elogio del Asno de Agripa*. Cristo entró en Jerusalén montado en un burro. En *El asno de oro*, Apuleyo relata que el protagonista no fue iniciado en los misterios de Isis hasta que se convirtió en asno.²⁹ Estos ejemplos cristianos y hermético-egipcios de santa ignorancia resumen el tema de Agripa: la insuficiencia del saber terrenal; éste es un tema básica-

²⁸ 1 Corintios 2:2.

²⁹ Apuleyo, *The Golden Ass*, trad. al inglés por W. Adlington, cf. Bruno, pp. 173-174.

mente místico y se encuentra en algunas obras místicas medievales tales como *The Cloud of Unknowing*, que describe la experiencia mística negativa. Además, es indudable que Agripa tuvo presente la gran exposición filosófica de este tema hecha por Nicolás Cusano en su libro *Sobre la sabia ignorancia*; pero el paralelo más cercano a *De vanitate* de Agripa es mucho más próximo en el tiempo y forma parte precisamente del movimiento evangélico erasmiano, es más, es una obra del mismo Erasmo, el famoso *Elogio de la locura*. El *Encomium asini* de Agripa es paralelo al *Encomium Moriae* de su gran contemporáneo.

Erasmo escribió el *Elogio de la locura* (*Encomium Moriae*)³⁰ siendo huésped en la casa de Tomás Moro en Londres durante su trascendental visita a Inglaterra de 1508 a 1518. Se recordará que Agripa estuvo en Londres en 1510, y que tuvo contacto con un miembro del círculo de Moro, John Colet. No hay nada que demuestre que durante su visita Agripa haya conocido personalmente a Erasmo, ni que haya sabido que éste estuviese escribiendo *El elogio de la locura*, pero, como se ha visto, años más tarde Agripa tendría particular interés en conocer la opinión de Erasmo sobre su libro *De vanitate*, tal vez con la esperanza de que éste viera una relación directa entre la Vanidad y la Locura. De cualquier forma, es muy ilustrativo comparar ambas obras.

La Locura de Erasmo es una mujer que se ríe de todas las ciencias, de la gramática, la retórica, la matemática, la astronomía y la física: las elimina

³⁰ Erasmo, *Praise of Folly*, trad. al inglés por T. Chaloncr, Early English Text Society, 1965.

todas, y las ideas, cifras y argumentos de los filósofos le parecen absurdas. Aunque lo que más le importa es denunciar el vacío del saber ortodoxo, también menciona algunas ciencias ocultas, la magia y la alquimia, tachándolas de vanas. Su desconfianza hacia la ciencia tiene una directa relación con su actitud prerreformista; se burla de perdonantes e indulgencias y de los sermones de monjes y frailes. El ingenio de Erasmo recurre a todas sus posibilidades en esta brillante obra, que alcanzó gran fama como expresión de la irritación provocada por el viejo orden de cosas y del anhelo reformista. La Locura cita el Eclesiastés sobre la vanidad de vanidades, y a San Pablo respecto a la ciencia, hinchada de orgullo. La religión cristiana, dice, es la doctrina de la sencillez, aunque quien esté absorbido por el amor de las cosas celestes pueda parecer un necio.

El mensaje de Erasmo es muy semejante al de Agripa en *De vanitate*. Después de analizar todas las ciencias, la Locura sólo encuentra seguridad en el Evangelio. En uno y otro libro, la crítica del saber por su vanidad también es una sátira de la vanidad del conocimiento de los frailes. Erasmo se ocupa mucho menos que Agripa de la vanidad de las ciencias ocultas, pero las incluye. Agripa, por su parte, no sólo se ocupa de la vanidad de las ciencias ocultas, sino también de la vacuidad del saber escolástico. La conclusión de ambos es, pues, que lo único seguro es la sencillez del Evangelio.

Este paralelismo fue observado por Philip Sidney, quien señala lo que sigue en su *Defence of Poetry*:

Agripa se demostrará tan jocoso al señalar la vanidad de las ciencias como Erasmo al defender la locura.

Tampoco habrá hombre o materia que se salve de ser tocado por estos críticos sonrientes... Pero respecto a Erasmo y Agripa, tenían una base distinta de la que podría sugerir la parte superficial.³¹

Supongo que la "base distinta" será el Evangelio, única cosa que no puede ser objeto de escepticismo, según tanto Erasmo como Agripa.

Mas Erasmo no descartó su formación erudita clásica y patristica, ni interrumpió su trabajo de toda la vida como humanista a causa del *Elogio de la locura*. De la misma manera, Agripa tampoco abandonó el estudio de las ciencias ocultas por su elogio del Asno. A los pocos años de la aparición de *De vanitate*, publicó *De occulta philosophia*, donde en forma positiva trata todos los aspectos de la filosofía oculta.

LAS OBRAS DE AGRIPA II: "DE OCCULTA PHILOSOPHIA"³²

En otros libros³³ me he esforzado en presentar en forma moderadamente lúcida el contenido de esta extraña obra, y ahora tengo que volver a intentarlo.

En los dos primeros capítulos Agripa presenta el esbozo del libro: el universo se divide en tres mundos (elemental, celestial e intelectual), cada uno de los cuales recibe la influencia del que está arriba de

³¹ Philip Sidney, *A Defence of Poetry*, ed. J. A. Van Dorsten, Oxford, 1966, pp. 49-50.

³² La mejor edición moderna es la facsimilar de 1533 editada por Nowotny véase más arriba, nota 11.

³³ Bruno, pp. 130-143; Yates, *Theatre of the World*, Londres, 1969, pp. 23-24; Yates, *Shakespeare's Last Plays*, Londres, 1975, pp. 94-95.

él; de este modo, la virtud del Creador desciende por medio de los ángeles al mundo intelectual, de las estrellas al mundo celestial, y de allí a los elementos y a todas las cosas de que forman parte en el mundo terrenal. De acuerdo con esta concepción, la obra se divide en tres libros. El primero es sobre la magia natural, o sea la magia del mundo elemental; enseña cómo poner en relación las diferentes sustancias según las simpatías ocultas que existen entre ellas, para llevar a cabo operaciones de magia natural. El segundo libro es sobre la magia celestial, o sea sobre cómo atraer y usar la influencia de las estrellas; Agripa califica esta clase de magia de matemática, porque sus operaciones dependen de los números. Y el tercer libro es sobre la magia ceremonial, es decir la magia dirigida hacia el mundo supercelestial de los espíritus angélicos, más allá del cual está el *opifex** Único, o sea el Creador mismo.

Tal es el resumen que hace Agripa de las disciplinas de la magia del Renacimiento: la magia hermética enseñada por Ficino y la magia cabalística introducida por Pico de la Mirandola.

La magia de Ficino, según descubrió D. P. Walker, en última instancia se basaba en la que supuestamente enseñaba el sabio egipcio Hermes Trismegisto, quien según creía Ficino fue contemporáneo de Moisés y profeta del cristianismo. Ficino describe su magia en *De vita coelitus comparanda*, que es el más popular y el más ampliamente leído de sus libros, el cual en gran parte se basa, como demostró Walker, en la supuesta obra de Hermes Trismegisto *Asclepius*,

* Artífice, hacedor, en latín. [T.]

que describe la manera en que los egipcios atraían influencias celestes para que penetraran en las estatuas de sus dioses.³⁴

Ficino dice cómo atraer las influencias de los planetas mediante el uso de combinaciones de sustancias, sortilegios y talismanes en que esté grabada la imagen del planeta en cuestión y que supuestamente contenían o atraían las virtudes de éste. En su primer libro Agripa enseña la magia ficiniana, aunque de manera mucho más atrevida. Ficino desconfiaba de la magia, y por ello trataba de mantener "natural" la que él mismo practicaba, o sea limitarla únicamente al empleo de sustancias elementales y al estudio de las relaciones de éstas con las estrellas, evitando los "demonios astrales", que son espíritus relacionados con las estrellas. Pero en realidad no era posible cultivar la magia astral sin tener que ver con los demonios de las estrellas, como en cambio bien comprendió Agripa aceptando con audacia el desafío.

El segundo libro de Agripa tiene por tema la magia de las estrellas o celeste, estudiada no solamente por las influencias de éstas sobre los elementos sino de manera ascendente hasta llegar al mundo celeste "medio" para tratar de comprenderlas. En esto tienen parte los números, por lo que la magia celeste se convierte en magia matemática, la cual, según la declaración de Agripa, tiene necesidad de las disciplinas matemáticas. Las estatuas mágicas del *Asclepius*, afirma Agripa, dependían de los números. La geometría y la óptica permiten obtener efectos milagrosos. Pitágoras expuso la importancia primordial de

³⁴ Walker, *Spiritual and Demonic Magic*, pp. 36 ss.

los números y demostró que la física se basa en la matemática. Ficino no se había ocupado de la magia matemática (para no tener que ver con los demonios astrales), pero en cambio dicha magia atrajo fuertemente a Agripa.

En el libro tercero Agripa pasa con audacia a tratar el mundo intelectual y angélico, y define los medios para llegar a los ángeles y espíritus por medio de la magia cabalística, consistentes en ciertas operaciones hechas con las letras hebreas (que tienen un valor numérico), de manera que también ésta es una especie de magia matemática aunque sus objetivos son mucho más altos. Se habla luego, en este mismo libro, de las ceremonias religiosas, que no son más que expresión de la magia religiosa; el mago que alcanza este punto en sus estudios supera con mucho las magias natural y matemática, porque se ha acercado mucho al Creador mismo y sabe pronunciar los Nombres de Dios.

Indudablemente Agripa se consideraba un cabalista cristiano, ya que su tercer libro culmina con el Nombre de Jesús como misterio supremo. Pico, en sus Conclusiones Cabalísticas, había afirmado que el único nombre útil para el cabalista ya no podía ser más que el de Jesús, lo cual fue repetido textualmente por Agripa,⁸⁵ famoso mago que se consideraba un cabalista cristiano como Pico de la Mirandola.

En realidad, tengo la opinión de que el objetivo de Agripa era precisamente proporcionar los medios técnicos necesarios para lograr la filosofía más potente y "hacedora de milagros" recomendada por Reuchlin, la cual aparentemente era una filosofía

⁸⁵ Véase *supra*, nota 4, p. 71.

neoplatónica pero con un elemento central mágico de carácter hermético-cabalístico. En *occulta philosophia* Agripa repite constantemente los nombres de Platón, Plotino, Proclo y otros neoplatónicos y, por supuesto, el de "Hermes Trismegisto". Expone en términos directos y esenciales el neoplatonismo "milagroso" deseado por Reuchlin para sustituir la seca y árida escolástica como filosofía acompañante del cristianismo.

Una segunda lectura de *De occulta philosophia* con la debida atención permite captar que en cada uno de los tres mundos Agripa cita nombres y fórmulas hebreas. Es así en la exposición de la magia en el mundo elemental y en el celeste, así como en el superceleste, que es al que naturalmente pertenece la Cábala. Posiblemente Agripa creía por una parte reforzar las magias natural y celeste al ponerlas en contacto con la potente magia hebrea, y por la otra también purificarlas y darles seguridad al asociarlas con las santas influencias cabalísticas. Como Reuchlin (y Pico), Agripa elimina cualquier peligro asociando toda magia con influencias santas, asegurándose de que se invoquen sólo influencias angélicas buenas y santas y cerciorándose de que con la ayuda de éstas los demonios astrales pierdan su malignidad. La filosofía oculta de Agripa pretendía ser una magia blanquísima, en realidad casi una religión capaz de llegar hasta las más altas potencias, y cristiana porque aceptaba el de Jesús como el Nombre principal capaz de obrar milagros.

Como ya hemos indicado, la concepción de Agripa parece ser muy semejante a la de Francesco Giorgi, si bien éste, en su *De harmonia mundi*, es ligeramente más cauto (en los *Problemata* es mucho más atre-

vido). Su calidad de fraile franciscano indudablemente le habrá dado un aspecto menos alarmante que el de Agripa, viajero extraño que no formaba parte de ninguna orden religiosa.

La función de la Cábala según Agripa no era solamente proporcionar la magia "superceleste" más alta, sino garantizar la seguridad de quien la practicara contra los demonios de cualquier nivel. El temor a los diablos ya había obsesionado a Ficino, pero la Cábala lo eliminaba, porque era una especie de garantía antidiabólica que aseguraba que la búsqueda intrépida de un conocimiento y un poder ilimitados no implicara necesariamente la condenación del alma.

Y aunque la interpretación de Agripa de la Cábala únicamente como magia blanca hubiera podido escandalizar a un cabalista hebreo genuino, fue sin embargo una interpretación que sirvió para dar fuerza al hombre en sus empresas intelectuales y espirituales.

VI. LA FILOSOFÍA OCULTA Y LA MELANCOLÍA: DURERO Y AGRIPA

EL FAMOSO pintor y grabador alemán Alberto Durero nació en 1471 y murió en 1528, por lo que fue contemporáneo de Erasmo, de Lutero y de Agripa. Era cinco años menor que Erasmo, doce mayor que Lutero y quince mayor que Agripa.

Durero, quien muy joven demostró su gran potencia espiritual en las notables ilustraciones del Apocalipsis, fue siempre un hombre profundamente religioso. Su estilo cambió después de su segundo viaje a Italia (1505-1507), donde absorbió la teoría artística italiana basada en la armonía del microcosmos y el macrocosmos, entendida en términos geométricos sutiles, y en las proporciones del cuerpo humano en relación con las leyes que gobiernan el cosmos tal como las dio el Arquitecto del Universo. Durero se convirtió en el principal defensor de esta teoría en el norte,¹ según la cual la proporción es el lazo que une al hombre con el universo expresado mediante la proporción en la arquitectura, como la definió Vitruvio, y en todas las artes. La proporción es la base de la belleza, de la satisfacción estética. Según esta teoría italiana, la geometría es la principal

¹ Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*, Princeton, 1945, I, pp. 242 ss.; Fritz Saxl, "Dürer and the Reformation", en *Lectures*, Londres (Warburg Institute), 1957, I, p. 269.

ciencia matemática, y en ella se deben basar la belleza de la arquitectura, de la pintura y de la música. Con esta intensa concepción, Durero penetró luego al núcleo religioso de la teoría, cuya base matemática fácilmente comprendió gracias a su brillante intelecto; y con su mano de artista ejecutó obras de profundo significado religioso con una impecable precisión geométrica. Para Durero el arte era potencia, y la raíz de la potencia estética estaba en el número.

En 1519 y en los años subsecuentes, Durero tuvo una crisis espiritual causada por sus contactos con Lutero y con los primeros movimientos de la Reforma.² En octubre de 1517, en efecto, Lutero había clavado sus tesis en el portón de la iglesia de Wittenberg. Durero, siempre preocupado por los abusos de la Iglesia y del Papado, como se ve en las ilustraciones que hizo para el Apocalipsis, recibió una fuerte impresión de Lutero y de su movimiento, tanto que abrazó el protestantismo luterano. En el diario de Durero figura esta conmovedora exhortación a Erasmo para que pase abiertamente al bando de Lutero y de la Reforma.³

¡Oh! Erasmo de Rotterdam, ¿por qué no avanzas? Mira, ¿para qué puede servir la injusta tiranía de la fuerza del mundo y del poder de las tinieblas? Escucha, caballero de Cristo, cabalga y toma el lado de Nuestro Señor Jesucristo, protege la verdad, alcanza la corona del martirio. No eres más que un anciano, he sabido que no te das más que otros dos años en que podrás hacer algo. Úsalos bien para beneficio del Evangelio y de la verdadera fe cristiana.

² Panofsky, *Dürer*, I, pp. 198 ss.; Saxl, *Lectures*, I, pp. 272 ss.

³ Cita de Saxl, *Lectures*, I, p. 273.

Erasmus no dio el paso que deseaba Durero, pero no obstante son dos personajes cercanos, uno un gran erudito clásico, el otro un gran artista y teórico del arte. Ambos sienten muy hondamente el problema religioso de su tiempo, aunque uno abrazó el protestantismo y el otro no.

¿Y Durero y Agripa? ¿Cómo reaccionó Durero ante el autor de *De occulta philosophia*? Los trabajos eruditos de Raymon Klibansky, de Erwin Panofsky y de Fritz Saxl han demostrado que uno de los grabados más notables de Durero, *Melencolia I*, de 1514, está basado en un pasaje de *De occulta philosophia* de Agripa.

La interpretación de este grabado de que es una representación de la "melancolía inspirada" fue propuesta por primera vez en un ensayo publicado en alemán por Panofsky y Saxl en 1923. Fue nuevamente discutida por Panofsky en su libro sobre Durero editado en 1945, y expuesta ampliamente en la obra *Saturn and Melancholy* publicada en 1964 por Klibansky, Panofsky y Saxl,⁴ la cual es una mina de información detallada y de rica erudición sobre los humores y su representación en el arte. La docta discusión de los cuatro humores en la psicología antigua y medieval, de Klibansky, el análisis de los diversos tipos de humores en la pintura, de Saxl, y el examen del grabado en términos de la iconografía del Renacimiento, de Panofsky, sirven de base para construir una visión de la *Melencolia I* de Durero, en la que todos estos hilos concurren para interpretar la extraordinaria figura de rostro oscuro, absorta

⁴ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy*, Londres, 1964.

en una profunda meditación y rodeada de una extraña variedad de objetos disímiles (lámina 5).

Según la psicología galénica, indiscutida durante toda la Edad Media, existen cuatro humores o temperamentos que sirven de base para clasificar a todo ser humano: sanguíneo, colérico, flemático y melancólico. Los sanguíneos son activos, optimistas, tienen éxito y se interesan en lo externo, son buenos gobernantes y negociantes; los coléricos son irritables y propensos a las peleas; los flemáticos son tranquilos y algo letárgicos; y los melancólicos son tristes, pobres, fracasados y condenados a ejercer las ocupaciones más serviles y despreciadas.

De acuerdo con esta teoría, la psicología del hombre quedaba estrictamente encerrada dentro del cosmos, ya que los cuatro humores correspondían a cuatro elementos y a cuatro planetas, a saber:

Sanguíneo — Aire — Júpiter
Colérico — Fuego — Marte
Flemático — Agua — Luna
Melancólico — Tierra — Saturno

También tenía una estrecha relación con la astrología, pues por ejemplo si Saturno dominaba el horóscopo la persona en cuestión se inclinaría a la melancolía, mientras si el planeta dominante era Júpiter, tendría una perspectiva más optimista, y así sucesivamente.

El más infeliz y odioso de los cuatro humores era la Melancolía-Saturno. El melancólico tenía la piel, los cabellos y los ojos oscuros — la *facies nigra* o matiz ceniciento causado por la bilis negra de la constitución melancólica. La posición típica de su

cuerpo, que expresaba su tristeza y depresión moral, era con la cabeza apoyada en una mano. Tampoco sus "dones" naturales ni sus ocupaciones características tenían el menor atractivo. Era eficiente para medir, numerar y contar —medir tierra o contar dinero—, pero estas ocupaciones eran demasiado humildes y terrenales en comparación con las espléndidas dotes del sanguíneo de Júpiter o la gracia y encanto del nacido bajo Venus.

La Melancolía de Dürero tiene el matiz ceniciento, los colores oscuros y la "tez morena" del tipo, y se sostiene la mediatibunda cabeza con una mano, como era la postura característica.⁵ Tiene en la mano compases para medir y numerar, y junto está una bolsa, para contar dinero. A su alrededor se hallan herramientas como las de un artesano. Evidentemente es una mujer melancólica, caracterizada por su tipo físico, su posición y sus ocupaciones, todas típicas, pero también parece expresar un tipo de esfuerzo algo más elevado e intelectual. No está haciendo nada en realidad, sólo está sentada pensando. ¿Qué significan esas formas geométricas y por qué detrás del poliedro hay una escalera de mano que sube hacia el cielo?

Había la tendencia a "revalorizar" a Saturno y el temperamento melancólico, elevándolo del grado más bajo de los cuatro al más alto, al humor de grandes hombres, grandes pensadores, profetas y adivinos religiosos. Ser melancólico, según esta tendencia, demostraba genio; los "dones" de Saturno, los estudios de números y medidas atribuidos al melancólico debían cultivarse como la ciencia más noble que

⁵ *Saturn and Melancholy*, pp. 286 ss.

acercaba más que ninguna otra cosa al hombre a las cosas divinas. Este radical cambio de actitud hacia la melancolía tuvo el resultado de dar una nueva dirección a la mente y estudios de muchos hombres.

Tal cambio tuvo lugar por influencia de un texto que se atribuyó a Aristóteles, pero que nosotros, por seguridad, preferimos considerar pseudoaristotélico.⁶ En el decimotercero de los *Problemata physica* de este tratado se habla de la melancolía como humor de héroes y grandes hombres, exponiéndose este argumento con gran minuciosidad médica. Sin embargo, el punto principal del razonamiento es que el frenesí o locura heroica, el *furor* que según Platón es la fuente de toda inspiración, produce grandes hombres cuando se combina con la bilis negra del temperamento melancólico: resulta el temperamento del genio. Todos los hombres notables han sido melancólicos: héroes, como Hércules, filósofos, como Empédocles y Platón, y prácticamente todos los poetas.

Las teorías del pseudo-Aristóteles sobre la melancolía no eran desconocidas en la Edad Media, pero en el Renacimiento recibieron una mayor atención. Asimilada al neoplatonismo por medio de la teoría platónica de los *furors*, la noción del héroe melancólico cuyo genio no es muy diverso de la locura fue bien conocida por la mentalidad europea.

Ficino conocía esta teoría pseudoaristotélica y la menciona en *De triplici vita*,⁷ obra en que presenta su magia astral. Dirigiéndose a los estudiantes que

⁶ *Ibid.*, pp. 15 ss. (Los *Problemata physica* del pseudo-Aristóteles, en traducción al inglés, están comprendidos en Aristotle, *Works translated into English*, ed. W. D. Ross, Oxford, 1930, vol. vii.)

⁷ *Saturn and Melancholy*, pp. 255 ss.

supuestamente sufrían de una melancolía debida a la soledad y a la concentración en sus estudios, aconseja que el hombre saturnino o melancólico no eluda los profundos estudios a que por temperamento tiende, sino que trate de templar la severidad saturnina con influencias joviales y venéreas. El ingenio de Klibansky, Saxl y Panofsky ha demostrado que el grabado de Durero que nos interesa revela un conocimiento de la teoría ficiniana, ya que el cuadrado que está en la pared tras la figura melancólica, que contiene en su interior números dispuestos en un cierto modo, es un cuadrado mágico de Júpiter calculado para atraer las influencias de este planeta mediante su juego numérico. Así, pues, la severa influencia de Saturno y la melancolía que inspira se suavizan, en el grabado, con influencias joviales, como aconsejaba Ficino.

Sin embargo, la fuente inmediata de la melancolía inspirada de Durero no era Ficino, sino *De occulta philosophia*, de Agripa. El grabado está fechado en 1514, es decir, casi veinte años antes de la publicación de la versión impresa de la obra de Agripa en 1533. Por ello se puede suponer que Durero debe de haber leído la versión manuscrita de 1510, que circuló en numerosas copias y que seguramente no fue desconocida por los miembros de los círculos en que Durero se movía.⁸ En *Saturn and Melancholy* hay una traducción al inglés del trozo que habla de esto, tal como aparece en la versión manuscrita, el cual dice aproximadamente lo siguiente:⁹

⁸ *Ibid.*, pp. 351-352.

⁹ Citado *ibid.*, pp. 355-357. Una posible fuente de la idea de los "grados" de profecía es Maimónides, *Guide of the Perplexed*, II, 45.

Cuando se enciende y brilla, el *humor melancholicus* genera un frenesí (*furor*) que nos lleva a la sabiduría y a la revelación, especialmente cuando se combina con una influencia celeste, sobre todo la de Saturno... Por esto dice Aristóteles en los *Problemata* que gracias a la melancolía algunos hombres se han convertido en seres divinos que predicen el futuro como Sibilas... mientras que otros se han convertido en poetas... y más adelante dice que todos los hombres distinguidos en cualquier rama del saber en general han sido melancólicos.

Además, este *humor melancholicus* tiene tal potencia que dicen que atrae a nuestro cuerpo a ciertos demonios, por cuya presencia y actividad los hombres caen en éxtasis y revelan muchas cosas maravillosas... Esto sucede de tres maneras diferentes en correspondencia con la triple capacidad del alma, es decir la imaginación (*imaginatio*), la razón (*ratio*) y la mente (*mens*). Porque cuando el *humor melancholicus* la libera, el alma se concentra totalmente en la imaginación e inmediatamente se convierte en morada de los demonios inferiores, de los cuales en muchos casos recibe maravillosas enseñanzas sobre las artes manuales; así vemos que un hombre sin gran habilidad se convierte de repente en pintor o arquitecto, o en un maestro sumamente notable de alguna otra arte; si los demonios de esta especie son reveladores del futuro, nos muestran cosas relacionadas con catástrofes y desastres naturales, por ejemplo la proximidad de tormentas, terremotos, trombas o amenazas de peste, hambre y devastación... En cambio cuando el alma se concentra totalmente en la razón, es habitada por los demonios medios, mediante los cuales adquiere el conocimiento de las cosas naturales y humanas; así vemos que un hombre se convierte inesperadamente en filósofo, en médico o en orador; y sobre los acontecimientos futuros nos muestra lo relativo a la caída de los reinos y

al regreso de las épocas, profetizando de la misma manera que la Sibila comunicaba profecías a los romanos... Y cuando el alma vuela muy alto, totalmente hacia el *intelecto*, es habitada por los demonios más altos, de los cuales aprende los secretos de las cosas divinas, como por ejemplo la ley de Dios, la jerarquía angélica y lo relativo a las cosas eternas y a la salvación del alma; acerca de los acontecimientos futuros nos comunican por ejemplo que va a suceder un prodigio o una maravilla, que va a venir un profeta o que va a surgir una nueva religión tal como la Sibila profetizó la venida de Jesucristo mucho antes de que éste apareciera.*

Esta notable clasificación explica directamente el hecho curioso de que el grabado de Durero en cuestión se intitule *Melencolia I*. Debe de formar parte de una serie, y seguramente se refiere al primer caso descrito por Agripa y relativo a la imaginación y a la inspiración de los pintores, arquitectos y maestros de otras artes. Aparecen en él instrumentos y figuras geométricas alusivos a las "ocupaciones de Saturno" tradicionales, a la habilidad con los números y medidas, los cuales sin embargo, en esa atmósfera de melancolía inspirada, se transmutan para convertirse en los instrumentos del genio artístico inspirado. La figura principal está acompañada sólo por un *putto*, quien parece tener en las manos una herramienta de grabador.¹⁰

Se advertirá (y naturalmente los autores de *Saturn and Melancholy* han llamado la atención sobre este

* Es evidente que en estos párrafos la designación dada a los espíritus intermedios ("demonio") no tiene la connotación de malignidad que generalmente se le da en español y en inglés (*demon*). [r.]

¹⁰ *Saturn and Melancholy*, p. 344.

punto)¹¹ que la clasificación de la melancolía en tres clases parece traer a la mente la estructura total de *De occulta philosophia*, donde el autor se eleva a través de los tres mundos en los tres libros de la obra. Entonces ¿dónde están los grabados *Melencolia II* y *III*? El que poseemos no puede contener la respuesta completa de Durero al problema de la melancolía inspirada.

El libro *Saturn and Melancholy* demuestra muy doctamente que el tema del grabado de Durero que estamos examinando es el humor melancólico en su forma inspirada, y señala la obra de Agripa como fuente fundamental de las ideas de Durero sobre el asunto. No obstante, después de toda la brillante erudición desplegada en el libro, Panofsky hace una interpretación del grabado que es una especie de anticlímax y que deja desilusionado al lector.

Panofsky opina que el grabado representa la frustración del genio inspirado.¹² Observa que la "Melencolia", sentada en la inactividad, no hace uso de sus grandes y poderosas alas, que según él son las aspiraciones del genio: dobladas e inutilizadas, son causa de una frustración que produce la melancolía. Panofsky es de la idea que el grabado refleja el sufrimiento del genio creativo que, incapaz de expresar sus visiones y limitado por sus condiciones materiales, cae en una melancólica inactividad producida por el sentimiento de fracaso y de impotencia. Ésta es una interpretación de la imagen de Durero en un sentido moderno, o quizá decimonónico, como ex-

¹¹ *Ibid.*, pp. 352 ss.

¹² Panofsky, *Dürer*, t. p. 168; *Saturn and Melancholy*, t. pá-
ginas 317-321.

presión del sentimiento de fracaso y del sufrimiento del artista creador. La Melancolía está rodeada de los utensilios de su arte, pero no los usa, ni despliega las alas, sino que está sentada sin hacer nada, incapaz de volar. Hasta el perro que aparece en el grabado, extenuado y muerto de hambre, forma parte de la deprimente atmósfera de fracaso, de la melancolía del genio frustrado.

Me atrevo a disentir de esta interpretación romántica, que no toma en cuenta la perspectiva de la "filosofía oculta" que Durero, si había recibido la influencia de Agripa, seguramente quiso reflejar.

Como ya se acepta generalmente en la actualidad, la filosofía oculta a partir de Pico y tal como la formuló Agripa comprendía el pensamiento hermético y mágico del neoplatonismo ficiniano más el elemento de la magia cabalística agregado por Pico. En la obra *Saturn and Melancholy* no se trata ninguna de estas dos categorías básicas, y si bien se habla extensamente de la deuda de Durero con la obra de Ficino *De vita*, ésta se cita principalmente porque trata la melancolía, pero sin aludir a su importancia general como texto de magia espiritual, tal como la definió D. P. Walker.¹³ Los descubrimientos de éste sobre la influencia hermética en *De vita* todavía no se habían publicado cuando Panofsky estaba dando su contribución para publicar *Saturn and Melancholy*, lo cual es la razón de que no se hable suficientemente de todo ese aspecto de la filosofía oculta.

Todavía menos feliz es el absoluto silencio sobre

¹³ En *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Londres (Warburg Institute), 1958. *Saturn and Melancholy* fue publicado en 1964, pero la mayor parte del texto debe haber sido escrito mucho antes.

el cabalismo de Agripa, omitido deliberadamente porque los autores de *Saturn and Melancholy* eran de la opinión de que en la versión de 1510 de *De occulta philosophia*, que es la que conoció Durero, no hay nada de Cábala.¹⁴ Mas no es así. Por el contrario, Charles Zika pudo afirmar que hay más influencia cabalística en el manuscrito de 1510 que en la versión impresa de 1533, y que Agripa ya presenta en dicho manuscrito la síntesis de magia y religión por medio de la Cábala que Pico había esbozado y que Reuchlin llevó adelante.¹⁵ En efecto, Durero no habría tenido ninguna dificultad en obtener un ejemplar de *De verbo mirifico*, donde Reuchlin expone su síntesis, la cual, junto con el conocimiento que Durero haya podido tener de la versión inédita de *De occulta philosophia*, le dio la principal inspiración para sus grabados. Mediante la influencia de Reuchlin, de Agripa y de los discípulos de éste, Durero conoció la idea interesantísima de que la religión se refuerza con la magia hermética y cabalística.

En consecuencia, creo que la perspectiva de los grabados de Durero debe ser reelaborada en términos de nuestros nuevos conocimientos sobre el lado oculto del pensamiento renacentista. Hago las observaciones que siguen como primer intento de comenzar

¹⁴ *Saturn and Melancholy*, p. 352.

¹⁵ Zika afirma que "la influencia de Reuchlin es mucho más evidente e intensa en la versión original manuscrita de 1510 de la obra de Agripa, que en la edición impresa publicada en 1533" (Zika, "Reuchlin and the Magic Debate", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, xxxix (1976), p. 138, nota).

Zika hace hincapié en que Agripa anuncia a un mago cristiano cuyo poder depende de Jesucristo.

a elaborar una interpretación del grabado de Durero que esté de acuerdo con la filosofía oculta de Agripa.

En el capítulo anterior se hizo hincapié en la importancia que tiene la Cábala en *De occulta philosophia* de Agripa, no sólo en el mundo superceleste de las jerarquías angélicas y de los misterios religiosos, sino también en toda la extensión de los tres mundos. Es importante, se recordará, porque es la garantía de seguridad de que la magia descrita sea blanca, guiada por unas fuerzas buenas y angélicas que excluyan cualquier participación de potencias malignas. Parecería que las tres fases de la melancolía inspirada descrita por Agripa tenían una gran necesidad de tal protección, ya que se dice que la inspiración es indudablemente de naturaleza demoníaca. La Melancolía de Durero con alas de ángel puede ser la expresión exacta de la combinación de la Magia y la Cábala en Agripa. Rodeada de alusiones y utensilios de las ocupaciones saturninas, mágicamente invoca la influencia inspiradora del más alto de los planetas, protegida de todo mal por el ángel de Saturno. No sólo las alas de ángel insinúan su carácter angélico, sino también lo implica la escalera de mano que está tras ella, que no lleva a la azotea sino más generalmente hacia arriba, hacia el cielo; es la escala de Jacob por la que suben y bajan los ángeles.

La Melancolía de Durero no se encuentra en un estado de inactividad depresiva, sino en un intenso trance visionario, condición garantizada por la guía angélica contra cualquier intervención demoníaca. No recibe sólo la inspiración de Saturno, poderoso demonio astral, sino también la del ángel de Saturno, espíritu con unas alas como las del Tiempo.

El perro flaco es una clave importante del signifi-

cado, pues en mi opinión no es una indicación más de un ambiente deprimente de fracaso, sino que creo que representa los sentidos corporales, exhaustos y rigurosamente controladas en esta primera fase de la inspiración en que la inactividad no es reflejo del fracaso sino de una intensa visión interior. Lo melancólico saturnino "se ha despedido de los sentidos" y está volando muy alto en mundos más allá de los mundos, en un estado de trance visionario. El único sentido que sigue vivo y funcionando es la mano del artista, la mano del *pulto* que registra la visión con su buril, o sea la mano del mismo Durero que en este estupendo grabado registra su psicología de la inspiración.

En su interpretación de la fábula de Acteón, en la cual los perros representan a los sentidos, Natalis Comes dio el ejemplo clásico de esta personificación.¹⁶ Se suponía que el temperamento melancólico dominaba los sentidos, tanto que un teórico de los humores definió la melancolía como un "dulce sueño de los sentidos".¹⁷ O podríamos también volver nuestra atención a John Milton, quien en *Il Penseroso* dio la suprema expresión poética a la teoría de la melancolía inspirada. La "divina Melancolía", cuya negra faz oculta un santo rostro demasiado brillante para los sentidos del hombre, es acompañada por una "dieta frugal", y en sus elevadas visiones se libera de los sentidos:

O que a medianoche mi lámpara
Se vea en una alta y solitaria torre,
Donde pueda yo cuando quiera observar la Osa

¹⁶ Natalis Comes, *Mythologiae*, lib. iv, cap. xxiv.

¹⁷ Thomas Walkington, *Optiche Glass of Humours*, 1607.

Con el grandísimo Hermes, o liberar
El espíritu de Platón para revelar
Qué mundos o qué vastas regiones contienen
La mente Inmortal que había abandonado
Su casa en este rincón carnal;
Y de los demonios que se hallan
En el fuego, el aire, el agua bajo la tierra,
Cuyo poder tiene una real afinidad
Con un planeta o con un elemento.

La inspiración melancólica de Milton también es demoniaca, pero en el sentido de una magia blanca y ascética (el perro flaco de los sentidos), y se relaciona con niveles proféticos más altos y con las jerarquías angélicas. Su Melancolía trae consigo

A aquel que se eleva más allá con alas de oro,
Conduciendo el ardiente trono sobre ruedas,
La Contemplación de los Querubines.

La *Melencolia I* de Durero es una representación del primer estado según Agripa, la melancolía artística inspirada. También había una fase relacionada con la inspiración profética, y otra en la que el intelecto inspirado se elevaba hasta comprender las cosas divinas. Las tres quedan incluidas en la Melancolía de Milton, la piadosa figura oscura que parece ser descendiente de Reuchlin por medio de Agripa. Las tres fases están tal vez insinuadas en la *Melencolia I* de Durero en las alas de ángel que el autor dio a su figura de tez morena.

En el mismo año que grabó la *Melencolia I* (1514), Durero produjo su más famoso grabado que representa a *San Jerónimo en su estudio* (lámina 6). Pa-

panofsky, en su libro sobre Durero, observa que éste seguramente consideraba a *San Jerónimo* como una especie de contrafigura de *Melencolia I*, ya que acostumbraba dar estos dos grabados juntos a sus amigos. Por lo menos en seis casos entregó juntas las copias de ambos grabados, mientras que sólo una vez dio la *Melencolia I* por sí sola.¹⁸

Observando los dos grabados simultáneamente, uno al lado del otro como era la idea de Durero, es evidente que tienen una intención paralela. El santo está sentado ante su escritorio hondamente absorto en su inspirada escritura. Su celda, dice Panofsky, es un "lugar de beatitud encantada" y ha sido inspirada, por la verdad geométrica. La construcción del espacio en este grabado "es impecablemente correcta desde el punto de vista matemático. [...] Todo en esta habitación informal y sin pretensiones está sujeto a un principio matemático. La aparentemente indeleble impresión de orden y seguridad que es el verdadero carácter dado por Durero al *San Jerónimo* puede explicarse por el hecho de que la posición de los objetos libremente distribuidos en la habitación... está firmemente determinada por la construcción de la perspectiva".¹⁹

Panofsky señala el contraste de esto con el desorden que rodea a la *Melencolia I*, genio trágico infeliz en su frustrante tristeza. Esto, en mi opinión, es una interpretación errónea de *Melencolia I* que nos impide captar que posiblemente Durero quiso representar dos fases diversas de la visión inspirada. En *Melencolia I* la imaginación inspirada del artista está

¹⁸ Panofsky, *Dürer*, p. 156.

¹⁹ *Ibid.*, p. 155.

en un peldaño más bajo de la escala que la visión de San Jerónimo en su ordenado ambiente. San Jerónimo quizás está en el tercer nivel de la clasificación de la melancolía inspirada según Agripa, en el cual la *mens* "aprende los secretos de las cosas divinas, como por ejemplo la ley de Dios, la jerarquía angélica y lo que se refiere al conocimiento de las cosas eternas".

En realidad, yo presentaría la hipótesis de que *San Jerónimo* es en verdad la *Melencolia III*. En esta fase la *mens* ve dentro de todas las verdades, inclusive la divina verdad de la geometría, distinguida oscura y confusamente por la *imaginatio* de *Melencolia I*.

La revaluación del humor melancólico y la teoría de la melancolía inspirada de ella derivada aparentemente no parece que necesiten estar forzosamente conectadas con la Cábala, ni judía ni cristiana. Aparte de que Agripa expuso la teoría de la melancolía inspirada y de sus fases en *De occulta philosophia*, no es fácil comprender por qué la melancolía se relacionó tan estrechamente con la filosofía oculta. Con todo, no hay la menor duda de que esta relación existió, ni de que la melancolía inspirada forma parte de la atmósfera de la filosofía oculta del Renacimiento.

Por esto ha sido importante intentar dar alguna nueva interpretación de la representación más famosa de la melancolía, que es la *Melencolia I* de Dürero. La tentativa de reinterpretación del grabado que he hecho aquí (como representación de un trance de inspiración en el cual el visionario está protegido del peligro demoníaco por presencias angélicas santas)

estaría de acuerdo con la Cábala cristiana tal como la entendían Pico, Reuchlin y Agripa.

Unos años después de la aparición del grabado de Durero (fechado en 1514), Lucas Cranach pintó un grupo de cuadros evidentemente influidos por las imágenes de aquél. En estas composiciones de Cranach (lámina 7), una mujer evidentemente semejante a la Melancolía de Durero está sentada a la derecha del cuadro, absorta en un trance, mientras unos *putti* juegan con un vivaz perro.²⁰ La mujer no está extasiada por visiones divinas, y su melancolía no está bajo la protección de la Cábala cristiana contra las potencias demoníacas. Por el contrario, es una bruja; en lo alto, sobre su cabeza, tiene lugar un aquelarre de brujas; el trance de su melancolía implica que está absorta adorando al diablo en el aquelarre.

Es ilustrativo comparar el perro de los sentidos que dormita en la visión ascética de Durero con el vivaz y maligno perro y *putti* del cuadro de Cranach. Usando erróneamente la magia, sin pureza de intenciones y sin la protección de ángeles celestiales, la bruja melancólica ha tomado el mal camino para caer bajo el poder de Satanás. La melancolía inspirada se ha convertido en hechicería, el grave *putto* de Durero se ha convertido en un grupo desordenado de *putti* sensuales, y el soñoliento perro de los sentidos se ha

²⁰ La reproducción de este cuadro figura en *Saturn and Melancholy*, junto con otras dos obras de Cranach sobre el mismo tema, todas ellas analizadas en las pp. 382-384. En la exposición se hace hincapié en que Cranach refleja las imágenes de Durero, pero esta comparación no es llevada a su última consecuencia porque no se comprende que la figura de Durero está en un trance de inspiración melancólica que comparamos con el trance maligno de la bruja.

despertado y muestra su maldad. Los cabalistas cristianos siempre pusieron en guardia contra el peligro ilustrado por Cranach con las mismas imágenes de Durero, pero dándoles un carácter orientado hacia la brujería.

Esta nueva interpretación de la *Melencolia I* de Durero y la comparación de su melancolía inspirada con la bruja melancólica de Cranach plantean el problema de si hubo o pudo haber alguna relación entre las cacerías de brujas de fines del siglo xvi con el cultivo de la melancolía inspirada en la filosofía oculta del Renacimiento.

VII. LA REACCIÓN CONTRA LA FILOSOFÍA OCULTA: EL PÁNICO A LA BRUJERÍA

SE HA dicho que para el cardenal Egidio de Viterbo el descubrimiento de la Cábala por parte de los cristianos de su tiempo fue un momento crucial que influyó sobre toda la humanidad. Se le consideró "causa y síntoma de la unidad espiritual de la especie humana" que el cardenal tenía esperanza de ver pronto hecha realidad,¹ expresión de una visión que movía a la acción a los primeros cabalistas cristianos y que se encontraba tras el ideal de unificación de todas las filosofías y religiones deseada por Pico de la Mirandola y tras las esperanzas de Reuchlin de producir una filosofía más poderosa que pudiera hacer milagros. Esto provocó oposición desde un principio. Sería inútil repetir aquí la historia de las dificultades de Pico con la ortodoxia, o las de Reuchlin con los "hombres oscuros". Siempre hubo alguna oposición, pero durante los primeros decenios del siglo XVI los entusiastas tenían grandes esperanzas, considerando que el movimiento cabalista cristiano era parte del progreso general hacia nuevos campos del saber y de la experiencia. Sus enemigos estaban de capa caída. En cambio, al ir avanzando el siglo llegaron años oscuros, y la oposición ortodoxa a la filosofía oculta renacentista creció, cosa que puede compararse con las críti-

¹ Véase J. O'Malley, *Gilles de Viterbe on Church and Reform*, Leiden, 1968, p. 76.

cas crecientes de que se hizo objeto a Erasmo y a sus ideas. Las esperanzas de unidad no se materializaron, sino que la división se acentuó por la Reforma y la reacción católica. El Concilio de Trento endureció las líneas de oposición y hacia fines del siglo la situación era tal, que las felices visiones de un cabalista franciscano como Francesco Giorgi no podían dejar de atraer la atención de la censura.

La evolución de la reputación de Giorgi² fue reflejo del cambio de los tiempos. Como se ha visto, la obra del franciscano cabalista acerca de la armonía universal fue básica en todos los movimientos fundamentales del Renacimiento, ya fueran religiosos, filosóficos o artísticos. Pues hacia fines del siglo, tanto *De harmonia mundi* como los *Problemata*, más declaradamente mágicos, pasaron a figurar en las listas de libros prohibidos o en proceso de censura. Los libros de Giorgi eran de estos últimos, no totalmente prohibidos pero en espera de ser rigurosamente purificados. Dice Cesare Vasoli que aún hoy en día es difícil encontrar en una biblioteca italiana un ejemplar de *De harmonia mundi* que no tenga muchas páginas tachadas con la tinta negra de la censura.³

Este es el caso de la única copia de la edición en latín de *De harmonia mundi* existente en la Biblioteca Británica,⁴ que es de 1525 y que originalmente formó parte de la Biblioteca Real (la encuadernación es del reinado de Jorge III). En la carátula de

² Sobre esto, véase Cesare Vasoli, *Profezia e ragione*, Nápoles, 1974, pp. 224 ss.; y sobre todo A. Rotondo, "La censura ecclesiastica a la cultura", en *Storia d'Italia*, v, *I documenti*, Turín, 1973, pp. 1436 ss.

³ Vasoli, *Profezia*, pp. 229-230.

⁴ Número 7 b, 3.

este ejemplar el censor escribió que en la obra abundan los argumentos de los platónicos y cabalistas (*abundat hoc opus Platoniorum et Cabballistarum placitis*), por lo que debe ser leída con cautela (*caute legendum*) (lámina 8). No satisfecha con esta advertencia de la carátula, la censura tachó muchos trozos del texto (lámina 9).

Los problemas que presentaba la obra de Francesco Giorgi a la censura han sido expuestos por Antonio Rotondo, quien considera *De harmonia* y los *Problemata* de Giorgi los dos libros más desconcertantes de la literatura religiosa italiana de la primera mitad del siglo XVI. No fueron incluidos en el *Índice* de 1559 porque todavía no adquirían la importancia histórica de ser obras dignas de ser censuradas, pero en 1583 ya era difícil y comprometido para un censor revisarlos y corregirlos. No obstante, se entendía cada vez con mayor claridad que la amplitud cultural, la tendencia erasmiana y los elementos platónicos, herméticos y cabalísticos de las obras del fraile veneciano podían contener ideas heréticas. El problema de censurar a Giorgi era sólo una parte del problema general más amplio de la censura en Italia, cuyo objetivo central en la primera mitad del siglo XVI fue combatir el platonismo y sus numerosas expresiones conexas. *De harmonia mundi* de Giorgi era la quintaesencia del platonismo de los primeros años de ese siglo, y era absolutamente imposible, por la coherencia del conjunto de la obra, eliminar o suprimir algunas de sus partes.

La Congregación del *Índice* fue dándose cuenta poco a poco que todo el platonismo renacentista era peligroso, especialmente si se combinaba con la *Cábala*. Entonces se dio mayor fuerza a los intentos de

suprimirlo, y la crítica a las obras de Giorgi fue seguida por la censura del platonismo religioso de Francesco Patrizzi.⁵ La filosofía oficial de la ortodoxia católica no podía ser la de Pico, Egidio de Viterbo, Giorgi o Patrizzi, sino un aristotelismo de carácter más riguroso. El regreso al aristotelismo produjo la filosofía con la cual el cardenal Bellarmino atacaría a Giordano Bruno.⁶

El caso de Francesco Giorgi es sumamente importante no sólo porque *De harmonia mundi* es una exposición completísima de la filosofía de la armonía universal, con implicaciones herméticas, cabalísticas y pitagóricas, sino porque su historia ilustra la determinación de la Contrarreforma de poner fin al Renacimiento. Pues tras Giorgi estaba el platonismo hermético de Ficino y la introducción de la Cábala al sistema, por obra de Pico de la Mirandola.

Es imposible leer *De harmonia mundi* con "cautela", eludiendo los errores de los platónicos y cabalistas. Para lograrlo sería necesario olvidarse de Ficino, de Pico y del Renacimiento.

Aunque la censura criticó y desaprobó la obra de Giorgi, no parece haber surgido con fuerza ningún movimiento polémico contra él. Muy distinto fue el caso y la posterior reputación de Enrique Cornelio Agripa.

Hemos visto a Agripa, a principios del Renacimiento, como prestigioso erudito en literatura hebrea con-

⁵ Véase Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Londres, 1964, pp. 181-184; Rotondo, "La censura ecclesiastica", pp. 1454-1455.

⁶ Bruno se animó en un principio por el éxito inicial de Patrizzi, que sin embargo pronto fue anulado por la reacción. Véase *Bruno*, pp. 345-356.

siderado un posible consejero, por su autoridad, sobre el divorcio de Enrique VIII, al igual que Giorgi, o como lector de las Epístolas de San Pablo en compañía del decano Colet. También hemos visto que, como en el caso de Giorgi, el pensamiento de Agripa tenía un fuerte aspecto religioso y reformador. La influencia erasmiana y evangélica tuvo considerable efecto sobre Agripa, cuya "filosofía oculta" fue en muchos sentidos paralela a la de Giorgi.

Como Giorgi, Agripa se eleva a través de los tres mundos: elemental, celeste y superceleste. Como Giorgi, se concentra en los números en las proporciones del hombre y del universo empleando las cifras de Vitruvio. Y como Giorgi se eleva al mundo superceleste para ponerse en contacto con los ángeles y comprobar la verdad del misterio de la Trinidad; de allí proceden las influencias angélicas que descienden por medio de los planetas y allí se halla la lista completa de los Nombres hebreos de Dios, aunque el más potente de todos es el de Jesús. Todas las influencias planetarias son buenas puesto que por medio de ellas descienden las de las jerarquías celestes. Quien practique una magia completamente blanca, libre de demonios, es un cabalista cristiano piadoso y bueno.

La perspectiva de *De occulta philosophia* es casi idéntica a la de *De harmonia mundi* en sus principales líneas. Es cierto que Agripa parece dar más informes específicos sobre la magia que Giorgi, pero tales instrucciones no están ausentes de la obra de éste, especialmente los *Problemata*. La censura, cuando encontraba en la obra de Giorgi alguna proposición de Agripa tal como la continuidad de los planetas y los ángeles, la eliminaba, pero con todo y todo

Giorgi no fue violentamente perseguido, como en cambio lo fue Agripa, acusado de ser hechicero y practicante de la magia negra.

¿Por qué a fines del siglo xvi, mientras Giorgi fue sólo objeto de una censura a la que no se dio demasiada publicidad, Agripa fue considerado el más maligno de los hechiceros, practicante de la magia negra y de la invocación a los diablos? No sé la respuesta a esta pregunta, que tendría que ser profundamente investigada, pero posiblemente el misticismo franciscano de Giorgi disimuló su filosofía oculta y protegió su misma persona, garantizando su "blancura" con mayor efectividad que cualquier argumento que el oscuro viajero alemán Agripa hubiese podido esgrimir en su defensa.

De cualquier forma, es un hecho que aunque Agripa tuvo algunos discípulos fieles, generalmente no fue juzgado "blanco". La leyenda difundida por Paolo Giovio, según la cual Agripa tenía por espíritu protector a un perro negro que a la muerte de su amo se echó al río, es típica de la imagen de Agripa como mago negro que invocaba a los diablos. Mas su fama de "archimago", personificación de la más maligna brujería, fue definitivamente establecida por el jesuita Martín del Río en su terminante obra sobre la magia.⁷

Como cabalista cristiano que profesaba una filosofía más "poderosa" que la escolástica, Agripa no logró convencer a sus críticos. En compañía de su

⁷ M. A. del Río, *Disquisitionum magicarum libri sex* (1ª ed., Lovaina, 1599-1600), ed. de Colonia, 1679, pp. 164, 283, 339-349; cf. Charles G. Nauert, *Agrippa and the Crisis of Renaissance Thought*, Urbana, University of Illinois Press, 1965, p. 328, nota 19.

schwarze Pudel llegaría a ocupar un lugar en el *Fausto* de Goethe⁸ como la representación antonomástica de quien trata de obtener conocimientos ilícitos.

En el resto de este capítulo me propongo analizar y comparar las reputaciones de Giorgi y Agripa en una cierta época y en un cierto país a fines del Renacimiento. El periodo son los años anteriores y subsecuentes a 1580, y el país es Francia. Escogiendo para esta investigación ese momento histórico particular y ese lugar, espero poder poner en relieve algunos puntos con mayor claridad que si tratara el asunto en términos más generales.

En el Renacimiento francés en el siglo xvi fue muy fuerte la influencia de Giorgi; puede decirse que fue uno de los canales mediante el cual el neoplatonismo teñido con influencias herméticas y cabalísticas penetró en el pensamiento, el arte, la ciencia y la literatura, de modo que en mil maneras contribuyó a construir la base del pensamiento y actividad de muchos hombres. En mi libro *The French Academies of the Sixteenth Century*, hice hincapié en que la presentación hecha por Giorgi de la armonía universal influyó (naturalmente en combinación con otras influencias semejantes) sobre las teorías de la Academia de Poesía y Música⁹ fundada por Antonio de Baif, miembro del grupo de poetas llamado la Pléyade, del cual formaba parte también Ronsard. El teórico de la filosofía de la Academia fue Pontus

⁸ Nauri, *Agrippa*, pp. 330-331. Del Río había relacionado a Agripa con el *Fausto* histórico. Véase *infra*, p. 200.

⁹ Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, Londres (Warburg Institute), 1947 (reimpresión de Kraus, 1967), pp. 43, 88, 91-92, 126, 132, 140, 288-289.

de Tyard, en cuyos escritos es evidente la influencia de Giorgi.¹⁰

Un largo poema llamado *La Galliade* presenta en una atmósfera histórico-filosófica a todos los escritores, pintores, escultores, arquitectos, músicos y poetas franceses contemporáneos, en medio de un ambiente basado en las teorías renacentistas de armonía universal, como la de Giorgi, aunque adaptadas al sentimiento patriótico y monárquico de los franceses. El autor de este poema, publicado en 1578, fue Guy Le Fèvre de la Boderie,¹¹ entusiasta de los estudios hebraístas y cabalísticos y colaborador en calidad de experto en literatura hebrea de la nueva traducción poliglota de la Biblia, que iba a ser publicada por Plantin en Amberes.

Este hebraísta francés admirador del fraile cabalista veneciano contribuyó notablemente a la intensificación del interés despertado por Giorgi en Francia, cuando publicó en 1578 una traducción de su obra principal, con el título de *L'harmonie du monde*. Ya hemos hablado en un capítulo anterior de los prólogos que Guy Le Fèvre de la Boderie y sus hermanos agregaron al voluminoso e impresionante libro,¹² cuando estudiamos a Giorgi; se trata de unos prólogos de gran importancia no sólo porque exponen la filosofía del fraile de Venecia, sino también porque reflejan una renovación en Francia del interés suscitado por éste cuando estaba por terminar el

¹⁰ *Ibid.*, p. 88.

¹¹ Respecto a *La Galliade*, véase *French Academies*, pp. 43-44. Sobre el trabajo de Le Fèvre de la Boderie en la Biblia Poliglota, véase B. Rekers, *Benito Arias Montañó*, Londres (Warburg Institute), 1972, pp. 45, 47 ss.

¹² Véase *supra*, pp. 62-63.

Renacimiento francés. Los tiempos eran muy distintos de los primeros años del siglo xvi, cuando vieron la luz las obras de Giorgi, ya que éstas en Italia se empezaban a censurar. Sin embargo, en los mencionados prólogos el entusiasmo por la Cábala cristiana no ha sufrido merma, y hasta parece haberse incrementado. Se informa a los lectores de la traducción al francés sobre las fórmulas numerológicas y arquitectónicas de la armonía universal, y se les presenta un complicado diagrama de las correspondencias numerológicas de los tres mundos, el cual revela la complejidad del proyecto de Giorgi de expresar el universo en términos numéricos (lámina 4). Se señala con énfasis la importancia del Templo de Salomón como el máximo ejemplo de numerología arquitectónica, y el prólogo termina citando a Hermes Trismegisto sobre el Uno. Puede decirse que este prólogo es un notable manifiesto de una filosofía neoplatónica que acentúa las interpretaciones cabalísticas, herméticas y pitagóricas del movimiento.

Sobre todo, los prólogos de la familia Le Fèvre de la Boderie ponen énfasis en la aplicación cristiana, evidente en los argumentos cabalísticos de apoyo al cristianismo, que ahora no sólo podían leerse en latín, sino también en francés, aunque en un francés salpicado de citas en hebreo, como el original. Dichos prólogos, además, subrayan con determinación que el libro es obra de un cabalista cristiano.

En ese mundo del tardo Renacimiento francés, la publicación de la traducción de la obra de Giorgi puso en relieve para los contemporáneos el aspecto hebraísta y cabalístico del neoplatonismo florentino, que tanto había alimentado su propia cultura. Y esto fue mucho más evidente porque en el mismo volumen

se incluyó una traducción al francés del *Heptaplus* de Pico de la Mirandola, hecha por Nicolás Le Fèvre de la Boderie, hermano de Guy. Esta obra de Pico, que vio la luz en 1489, es un comentario sobre el relato que hace el Génesis de los Días de la Creación.¹⁸ Entre todos los escritos de Pico, quizás aquí es donde su profunda inmersión en el misticismo y simbolismo cabalísticos es más evidente, y además es una obra muy concentrada en la Cábala cristiana. En ella, las jerarquías angélicas cristianas son asimiladas a los Sefirot cabalísticos y las influencias angélicas llueven por medio de los planetas hasta el mundo terrenal de una manera que más tarde sería sistematizada por Giorgi en *De harmonia mundi*. En realidad, el *Heptaplus* de Pico fue una de las principales fuentes de Giorgi, como observa Nicolás Le Fèvre de la Boderie en el prólogo de su traducción al francés.

Así, pues, en su conjunto el volumen presenta esencialmente a Pico como cabalista cristiano, y a Giorgi como su discípulo. Es una reafirmación intensa del cabalismo y hermetismo cristianos, como núcleo del neoplatonismo renacentista.

Estamos acostumbrados a buscar las conexiones de la Cábala cristiana con las influencias reformistas. En este caso, tales tendencias no están claramente expuestas, pero Guy Le Fèvre de la Boderie formaba parte del círculo de François d'Alençon, hermano del Rey, heredero al trono de Francia y jefe del partido "político" que pretendía suavizar las divisiones religiosas y mantener la paz mediante una política

¹⁸ Véase Pico della Mirandola, *De hominis dignitate: Heptaplus; De ente et uno*, ed. E. Garin, Florencia, 1942, introducción de Garin, pp. 27-54.

de tolerancia religiosa. El hecho de que el traductor de *L'harmonie du monde* fuera secretario del "único hermano del Rey" es declarado en la carátula del libro. La traducción está dedicada a una de las pocas personas de las que se sabe con seguridad que fueron miembros de la secta secreta llamada "la Familia del Amor".¹⁴

Es, pues, posible que veamos en las implicaciones político-religiosas de este volumen cabalístico-cristiano un reflejo o una causa de la tolerancia "política", y la suavización de la hostilidad de los bandos opuestos participantes en las guerras de religión.

También puede ser significativo que muy pronto François d'Alençon pediría la mano de la reina Isabel I de Inglaterra, y que iría luego a Londres a presentar personalmente su petición. ¿Habrá sido el volumen cabalístico-cristiano, traducido por uno de los miembros de su círculo, un gesto de tolerancia "política" para preparar la visita del príncipe católico a una reina protestante?

Mientras en Francia se intensificaba el estudio de la Cábala cristiana, en correspondencia con una febril actividad en el campo de los estudios hebraicos realizados en el círculo del famoso cabalista francés Guillaume Postel,¹⁵ no hay indicación de que las obras de Giorgi hayan sido objeto de desaprobación alguna, como por el contrario comenzaba a ser el caso en los círculos católicos de Roma. En ese momento, la Cábala cristiana católica francesa aceptó sin reser-

¹⁴ "Monsieur Després"; véase Wallace Kirsopp, *The Family of Love in France*, Sydney University Press, vi, 1964-1965, p. 112.

¹⁵ Respecto a Postel y la Cábala, véase William J. Bouwsma, *The Career and Thought of Guillaume Postel*, Harvard, 1957.

vas a Giorgi, de manera que la influencia de sus obras bien pudo llegar a Inglaterra, junto con el príncipe "político" d'Alençon, como una forma aceptada de Cábala cristiana.

Veamos ahora la reputación que tenía en Francia Enrique Cornelio Agripa en esa época. En el mismo momento y en los mismos círculos cortesanos franceses donde florecía la fama de Giorgi, fue lanzado un feroz ataque contra Agripa, a quien se presentaba no como el piadoso cabalista cristiano que profesaba una filosofía "poderosa" en modo bastante excepcional, sino como el peor brujo y hechicero practicante de la magia negra. Este ataque contra Agripa también fue nocivo para la reputación de Pico, como demuestra el siguiente análisis.

En 1580, es decir dos años después que el volumen que contenía las obras de Giorgi y Pico, se publicó en París una obra que es un demoledor y peligroso ataque contra el empleo de la Cábala por parte de Pico de la Mirandola. Se trata de *De la démonomanie des sorciers* de Jean Bodin, libro que en tiempos recientes ha atraído mucha atención debido al interés que despierta la brujería,¹⁰ el cual es un implacable acto de acusación de la brujería y las brujas y una investigación del problema en su totalidad, realizada con impresionante erudición, con muchos ejemplos de supuestas brujas y consejos legales sobre cómo juzgarlas y castigarlas. Bodin es un convencido de la existencia real de las brujas y cree firmemente que

¹⁰ El estudio más reciente que se refiere a él es el de Christopher Baxter, "Jean Bodin's *De la démonomanie des sorciers*", en *The Damned Art, Essays in the Literature of Witchcraft*, ed. S. Anglo, Londres, 1977, pp. 76-105.

celebran aquelarres. Horrorizado por el supuesto aumento en su número, adopta la severa opinión, con base en la autoridad de la Biblia, de que lo mejor es que se mueran. Su obra tuvo una enorme influencia en la propagación del terrible pavor a la brujería que con tanta intensidad hizo estragos en Europa a fines del siglo xvi y principios del xvii.

Fascinados por el problema de la brujería, los lectores modernos de este libro han demostrado la tendencia a olvidar que se inicia con un ataque contra la magia renacentista y especialmente contra Pico de la Mirandola y Cornelio Agripa. Pero este hecho fue señalado en 1958 por D. P. Walker en su libro *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*.¹⁷ Bodin ataca a Pico sobre todo por la forma, según él errónea, en que emplea la Cábala. La sugerencia de Pico, contenida en las Conclusiones Mágicas y Cabalísticas, sobre el matrimonio de la tierra con el cielo mediante procedimientos mágicos y sobre el empleo en la magia de formaciones literales cabalísticas es citada con horror como la maligna enseñanza de un brujo. La afirmación de Pico de que para la magia los himnos de Orfeo tienen tanta potencia como para la Cábala los Salmos de David es, para Bodin, un abominable intento de igualar los encantamientos paganos con que se atraía al demonio Pan con el santo y puro empleo que un piadoso cabalista hace de los Salmos. En realidad, las enseñanzas de Pico para el uso de la Cábala en la magia son presentadas como la más perversa degradación

¹⁷ D. P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Londres (Warburg Institute), 1958, pp. 173-175. Véase también Baxter, "Jean Bodin", p. 89.

del verdadero sentido religioso de la Cábala y de su empleo.¹⁸

Y si Pico es un hechicero malvado, Agripa es mucho peor. Las fulminantes críticas de Bodin contra *De occulta philosophia* son alarmantes: es una obra que hay que condenar sin apelación, y el famoso perro negro es el demonio que inspiró las malvadas prácticas de su amo, que usaba la Cábala como hechicero para malos fines. Este mal uso se compara con el empleo correcto de la verdadera Cábala, que es una disciplina espiritual y un método exegético aplicable a las Escrituras, empleados únicamente por los hombres piadosos y buenos. Revela profundos significados mediante la interpretación alegórica y conduce al devoto a la contemplación de los santos misterios.¹⁹

Bodin tenía razón al relacionar a Pico con sus ácidas críticas de Agripa, pues el mismo Pico había dicho que ninguna operación mágica era potente sin la Cábala, consejo seguido por Agripa en *De occulta philosophia*, en toda cuya extensión recurren palabras hebreas como medios mágicos. La esencia de la "Magia y Cábala" renacentistas estaba en la combinación de los procedimientos y tradiciones herméticas con la Cábala. La santa magia hebrea por una parte fortificaba la magia débil, y por la otra climi-

¹⁸ Bodin, *Démonomanie*, I, 3. En cuanto a Pico, sobre el matrimonio de la tierra con el cielo y sobre el poder mágico de los Himnos de Orfeo en comparación con el de los Salmos en la Cábala, véase Bruno, pp. 90, 104.

¹⁹ Los ataques contra Agripa están principalmente en la *Démonomanie*, I, 3 y 5; II, 2. Bodin también ataca a Reuchlin y a Galatino. En realidad, su polémica, contra los cabalistas cristianos que hacen mal uso de la Cábala infectó el mundo con magia mala.

naba cualquier peligro y daba la seguridad de que se emplearan poderes angélicos y no diabólicos, lo cual era un factor de mayor importancia. Pero en su furibundo ataque contra Pico y Agripa, Bodin destruye este argumento, afirmando que está prohibido usar la Cábala como magia, y quienes lo hayan hecho o recomendado no son otra cosa que perversos brujos, sin excluir de entre ellos al grande y famoso filósofo renacentista Pico de la Mirandola.

El gradual desprestigio de Agripa hasta convertirlo en hechicero practicante de la magia negra no era nuevo cuando fue publicado el libro de Bodin, de manera que los lectores de éste seguramente no se sorprendían de la forma en que presentaba a Agripa. Pero yo no sé si alguien ya ha dicho, en la forma brevísima en que lo digo aquí, que para condenar a Agripa hay que condenar también a Pico. Lógicamente así sucede.

Lo que dio tan grande importancia histórica al libro de Bodin es la forma tan erudita y apegada a las prácticas legales en que presenta sus acusaciones contra las brujas, la reafirmación de todo el aparato legendario que se les atribuye y la impresionante autoridad, digna de un magistrado de gran cultura, con que lo hace. El terror a las brujas y el inmenso crédito que se dio a la imagen estereotipada propagada por Bodin y que tuvo tan terribles efectos propiciando las ejecuciones masivas de aquellas desgraciadas mujeres se relacionan muy claramente, en la mente de Bodin, con su campaña contra el empleo erróneo de la Cábala por parte de Pico y de Agripa. Y aunque no lo dice explícitamente en la *Démonomanie*, Bodin parece estar a entender que, mediante el mal uso de la magia abalística, los que dejaron en libertad a los demonios

que entraron en los cuerpos de las brujas fueron Pico, Agripa y sus discípulos.

Bodin también ataca con fiereza la obra de Johann Weyer (*De praestigiis daemonum*, cuya primera edición apareció en 1563). Weyer fue discípulo de Agripa. A los ojos de Bodin, su gran delito fue haberse atrevido a insinuar que las brujas no eran agentes infernales, sino simplemente viejas tontas y despistadas, enfermas de melancolía.²⁰ Bodin, empeñado en mantener vivo el estereotipo de la bruja, airadamente descarta esta peligrosa interpretación racionalista que habría impedido o reducido el pánico a las brujas si hubiera entrado en circulación. Estas opiniones suaves y herejes sobre las brujas también eran las de Agripa, que en una ocasión defendió a una mujer acusada de ser bruja.²¹ El supuesto hechicero que invocaba demonios, pues, tenía opiniones caritativas y psicológicamente avanzadas sobre las brujas. Pero para Bodin Agripa era una *bête noire* no únicamente porque enseñaba un tipo de magia que según el fiero magistrado fomentaba la difusión de la práctica de la brujería, sino también porque combatía la creencia en la existencia real de las brujas.

Bodin no dice nada en contra de Francesco Giorgi en la *Démonomanie*, mas los violentos ataques contra Pico con seguridad afectaron indirectamente a

²⁰ Véase H. Trevor-Roper, *Religion, the Reformation and Social Change*, Londres, 1967, pp. 146 ss.; Christopher Baxter, "Johann Weyer's *De praestigiis daemonum*", en Anglo (ed.), *The Damned Art*, pp. 53-75. Baxter observa que Weyer, a pesar de su comprensión y liberalidad con las brujas, es sin embargo sumamente severo ante la hechicería.

²¹ Nauert, *Agrippa*, pp. 59-61.

Giorgi, su discípulo. Es más, la censura de que Bodin hace objeto a Pico también es aplicable a grupos completos de pensadores y artistas renacentistas de la Francia de su tiempo.

Al año de la publicación de la *Démonomanie*, en la corte francesa se presentó una maravillosa serie de espectáculos influidos por la magia renacentista. Tal vez para Bodin las sirenas y sátiros del *Ballet comique de la reine*²² (presentado en la corte en 1581) habrían podido ser clasificados como demonios; y en realidad, en la propaganda contra el rey Enrique III, alentada por sus enemigos de la Liga Católica que lo presentaba como hechicero, las famosas sirenas y sátiros del gran espectáculo cortesano fueron usados como prueba de que el Rey rendía culto a los demonios.²³

A pesar de todo, Bodin se movía cerca de la corte de Francia y era un miembro prominente del círculo de François d'Alençon, el mismísimo príncipe del que Le Fèvre de la Boderie era secretario. Aquí se revela una extraordinaria discrepancia de perspectivas entre dos hombres que aparentemente pertenecían al mismo círculo, o sea el de François d'Alençon y los *politiques*. El entusiasta cabalismo cristiano de Giorgi, tal como lo presenta Le Fèvre de la Boderie en su traducción al francés de 1578, es extrañamente diferente por su tono y su humor al feroz ataque lanzado en 1580 por Bodin contra la forma en que Pico emplea la Cábala, y a la severa condena de los cabalistas cristianos como Pico y Agripa.

Bodin acompañó a François d'Alençon a Inglaterra

²² Véase *French Academies*, pp. 239 ss.; y mi libro *The Valois Tapestries*, 2ª ed., Londres, 1975, pp. 82 ss.

²³ *French Academies*, pp. 261-262.

cuando éste fue a cortejar a la reina Isabel I. Sus actitudes político-religiosas son bastante oscuras, pues durante un tiempo fue conocido *politique* y admirador de la reina Isabel I, pero según parece más tarde cambió dirección y se acercó a la Liga Católica y al círculo de María Estuardo.²⁴ Aquí no puedo emprender el intento de desenredar la enmarañada madeja de los numerosos problemas relativos a las opiniones político-religiosas de Bodin; simplemente observo que fue a Inglaterra, donde pudo haber difundido las actitudes que expresa su *Démonomanie*, de carácter tan opuesto al cabalismo cristiano de Francesco Giorgi.

Otra famosa personalidad de la época que estuvo en Francia al mismo tiempo que Bodin, y que como él fue de allí a Inglaterra, es Giordano Bruno, quien había recibido una fuerte influencia de *De occulta philosophia* de Agripa.²⁵ En París, en 1582, publicó un libro sobre la memoria mágica dedicado a Enrique III, que contiene sortilegios citados de Agripa,²⁶ de la especie que Bodin consideraba más diabólica. Bodin seguramente habría aprobado, en 1600, la ejecución en la hoguera de Giordano Bruno, el peligroso hechicero.

Así, pues, en el París de aquellos últimos años del siglo XVI encontramos una situación de agitación y peligro crecientes. Por una parte, la Cábala cristiana revive y cobra fuerza, como demuestran las traduc-

²⁴ Véase la introducción de Kenneth Douglas McRae a *The Six Bookes of a Commonweale* (traducción al inglés de la *République* de Bodin), Harvard, 1962, pp. A10-A12.

²⁵ Bruno empleaba imágenes y sortilegios mágicos que había aprendido en *De occulta philosophia*; véase *Bruno*, pp. 106, 200 ss., 239 ss., 250 ss., 261 ss., etc.

²⁶ *Bruno*, pp. 200-201.

ciones de Pico y Giorgi de los hermanos Le Fèvre de la Boderie, y por la otra, Jean Bodin publica su *Démonomanie*, que es uno de los libros que más influyeron para generar el pánico irracional a la brujería y que es un feroz ataque contra la forma en que Pico de la Mirandola emplea la Cábala y más fuerte aún contra Agripa por practicar la magia negra.

Como Bodin creía que tanto Pico como Agripa habían hecho mal uso de la Cábala, tal vez su persecución contra las brujas es un resultado de semejante creencia. Y esto tuvo el efecto de eliminar la barrera de protección, pues al no poderse emplear la Cábala, como aconsejaba Pico, como garantía de que la magia fuera buena y santa, el resultado fue que las brujas proliferaron por el mal uso de la misma Cábala. Por eso el recto magistrado, de acuerdo con el mandato de las Escrituras, se había propuesto exterminarlas.

En su importante libro *Religion and the Decline of Magic*, Keith Thomas con todo cuidado y con toda razón distingue dos corrientes en la cacería de brujas y en las reacciones contrarias, la popular y la docta.²⁷ El hechicero de aldea, continuador de las tradiciones de la magia popular, dice, casi no fue afectado por la propagación de la magia docta del movimiento neoplatónico. Mas a pesar de que sin duda tiene razón cuando señala que esta distinción entre las corrientes popular y docta en la propagación renacentista de la magia debe tenerse muy en cuenta, quedan sin solución muchos problemas en esta situación. En el caso de Bodin, por ejemplo, el culto

²⁷ Keith Thomas, *Religion and the Decline of Magic*, Londres, 1971, pp. 227 ss.

magistrado llegó a condenar teóricamente a las brujas desaprobando la magia docta de Pico y de Agripa, aunque las desgraciadas mujeres que su teoría intelectual de la magia lo lleva a condenar no eran más que simples brujas de pueblo o tenidas por tales. El caso de Bodin nos lleva a preguntarnos hasta qué punto el pánico a las brujas fue un movimiento genuinamente popular, y hasta dónde se trató de un movimiento popular manejado e intensificado desde arriba.

Sin embargo, éste es un problema que cae fuera de la esfera de interés del presente libro. La magia que aquí nos ocupa es ciertamente la magia docta del Renacimiento. La lógica de Bodin descartaba totalmente la magia del renacentista junto con todas sus implicaciones religiosas y culturales, amenazadas por la próxima tormenta de la caza de brujas. Y las cacerías de brujas siempre pueden dirigirse contra personalidades o movimientos político-religiosos que los cazadores deseen eliminar, ocultándolos en los dobleces de una propaganda diabólica de manera que hasta los historiadores del porvenir tengan dificultad en descubrir la verdad.

SEGUNDA PARTE

LA FILOSOFÍA OCULTA EN LA
ÉPOCA ISABELINA EN
INGLATERRA

INTRODUCCIÓN

EL MUNDO isabelino inglés estuvo poblado no sólo por rudos marinos, políticos testarudos y serios teólogos, sino también por espíritus, buenos y malos, hadas, demonios, brujas, fantasmas y hechiceros. Este hecho referente a los isabelinos, que se refleja en la poesía, es demasiado conocido para que sea necesario extenderse. El poema épico en que se expresaron las aspiraciones de aquella edad se desarrolla alrededor de una reina "de las hadas"; una de las figuras más importantes es un hechicero. Y en los más grandes dramas del máximo poeta de esa época a menudo aparece una atmósfera caracterizada por lo oculto. Macbeth encuentra a unas brujas, y Hamlet es perseguido por un fantasma. ¿Se derivaba este interés en lo oculto sólo de influencias o tradiciones populares? ¿O tenía alguna conexión profunda con la filosofía de aquel tiempo?

En otras palabras, ¿hubo una filosofía de lo oculto característica del Renacimiento que hubiese podido estar todavía activa, con renovado vigor, durante el Renacimiento isabelino? La historia de dicha filosofía ha sido el tema de la primera parte de este libro. En esta segunda parte, que estamos comenzando y que se relaciona estrechamente con la primera, se argumentará que la filosofía dominante de la época isabelina fue precisamente la oculta, con su magia, su melancolía, su deseo de penetrar en esferas profundas del conocimiento y de la experiencia científ-

fica y espiritual, y su temor ante los peligros de semejante empresa, así como con la fiera oposición que encontró en su camino.

El filósofo característico de la época isabelina fue John Dee, cuyo prólogo matemático para la traducción de Euclides al inglés (1570) empieza con una invocación al "divino Platón"; en este prólogo se cita a Enrique Cornelio Agripa sobre la existencia de tres mundos. Es evidentemente obra de un neoplatónico renacentista relacionado orgánicamente con el núcleo hermético-cabalístico de dicho movimiento, especialmente tal como lo formula Agripa, que es el más extremista de sus representantes. Dee cita a Pico de la Mirandola sobre los números, y en su intenso desarrollo del aspecto matemático o pitagórico del movimiento sigue las enseñanzas de Pico, junto con las de Reuchlin y Agripa. Su prólogo "matemático" y en general todas sus enseñanzas influyeron enormemente como estímulo del Renacimiento científico isabelino.

Como se sabe, Dee no fue sólo famoso como matemático, sino también porque fue considerado un infame "hechicero". ¿Cómo pudo conciliar sus intereses en la ciencia y en lo oculto con su sincera afirmación de que era un devoto cristiano partidario de la Reforma de los Tudor? Creo que sólo se puede responder a esta pregunta comprendiendo que Dee fue un cabalista cristiano sostenedor de la filosofía "más poderosa" implícita en el neoplatonismo, tal como lo entendían Pico, Reuchlin, Giorgi y Agripa y como se desarrolló dentro de la tradición ocultista del Renacimiento.

Si se considera a Dee un cabalista cristiano, se explican, en mi opinión, las curiosas anomalías aparen-

tes de su actitud, pues Dee era simultáneamente un brillante matemático y entusiasta propagandista de los estudios científicos, y un "invocador" de los ángeles, al mismo tiempo que se consideraba con todo fervor un ardiente cristiano reformado. También se explican sus misteriosos proyectos mundiales de carácter religioso y su viaje por Europa como misionero. Siendo un representante de la melancolía inspirada (que según Agripa tiene tres fases cognoscitivas), probablemente vio en la Cábala cristiana un posible movimiento mundial de reforma que no se aplicaría sólo a la Inglaterra isabelina, puesto que era la filosofía "más potente" que debía tomar el lugar de la escolástica.

Si buscamos en la vida y obra de Dee los temas de la historia de la filosofía oculta renacentista esbozados en la primera parte de la presente obra, podremos comenzar a situarlo en su verdadero contexto histórico. Se nos presenta entonces como un auténtico hombre del tardo Renacimiento, que desarrolla en sentido científico la filosofía oculta de su tiempo participando al mismo tiempo en el aspecto religioso y reformista del movimiento, pero que luego cae víctima de la reacción de fines del siglo xvi.

Es importante recordar que el Renacimiento isabelino se presentó tardíamente. Se inició cuando en la tierra firme europea estaba aumentando con gran intensidad la reacción contra el neoplatonismo renacentista y sus ocultismos anexos, como parte de las medidas contrarreformistas encaminadas a imponer una actitud restrictiva de dicha corriente de pensamiento. La presentación reiterada de la reina Isabel I como una heroína neoplatónica en las obras de Spenser fue en sí misma un desafío a las potencias católicas

contrarreformistas y a su actitud negativa hacia la filosofía renacentista.

En la última década del siglo xvi, cuando Spenser publicó su poema mágico sobre una reina de las hadas y sus himnos neoplatónicos en honor de Isabel I, la reacción en el continente europeo estaba en todo su apogeo. Por su "neoplatonismo", el filósofo isabelino Dee y el poeta épico también isabelino Spenser fueron clasificados como partidarios de la filosofía oculta que la reacción católica, con el poderoso apoyo de los jesuitas, estaba tratando de suprimir. El neoplatonismo de Spenser es de carácter hermético-cabalístico y expresa en forma poética (esto es lo que argumentaré) la concepción de Dee y su ocultismo patriótico. Y creo que la obra del fraile cabalista de Venecia, Francesco Giorgi, ejerció una influencia tal vez determinante sobre Dee y Spenser.

La segunda parte de este libro comienza ocupándose de John Dee y de su pensamiento, dividiendo el relato en tres partes que corresponden a los tres principales periodos de su vida. Luego paso a examinar de nuevo el neoplatonismo de Spenser, tal como lo presenta su poesía, tratando de descubrir las influencias ocultistas existentes en *The Faerie Queene*.

El *Doctor Fausto* de Marlowe es considerado expresión de la reacción, reflejo de la atmósfera de la cajería de brujas y de los ataques contra Agripa. Al ataque del *Doctor Fausto* contra la filosofía oculta se asocia el antisemitismo de *The Jew of Malta*. *Shadow of Night* de Chapman, por el contrario, defiende la filosofía oculta y por implicación también las opiniones de Dee y de Spenser, por medio de una sutil exposición de la melancolía inspirada "saturnina".

Dentro del marco de la filosofía oculta de la época

isabelina y de las controversias que provocó, se ve a Shakespeare desde una nueva perspectiva. En relación con *El Mercader de Venecia*, se piensa que alude al asunto, muy vivo en ese tiempo, de la conversión de los judíos por medio de la Cábala cristiana, y que refleje la obra del fraile cabalista de Venecia, Francesco Giorgi, sobre la armonía universal. La melancolía de Hamlet es la melancolía inspirada con sus correspondientes visiones proféticas. El interés de Shakespeare en lo oculto, en fantasmas, brujas y hadas, se explica más como derivación de una profunda afinidad con la filosofía oculta seria y con sus implicaciones religiosas, que como emanación de la tradición popular.

Se considera que el *Rey Lear*, escrito durante el tercer periodo de Dee, cuando cayó en desgracia y en la miseria, refleja al mismo Dee como un viejo decrepito, mal recompensado por haber dedicado su vida a los intereses de la "monarquía británica". Se alude a su ocultismo por medio de Tom O'Bedlam, supuestamente poseído por diablos.

En *La tempestad*, escrita después de la muerte de Dee y durante el periodo "neoisabelino del reinado de Jacobo I", Dee está representado por Próspero. Ésta es una comedia sumamente temeraria, porque presenta a un hechicero bueno en un momento en que por la propaganda reaccionaria la acusación de hechicería era temible.

El tema de esta segunda parte es, pues, en muchos sentidos, nuevo e interesante. Mi objetivo es tratar de penetrar en la época isabelina en Inglaterra y en su filosofía, considerando posible identificar este periodo de la historia del pensamiento y comprender sus orígenes.

VIII. JOHN DEE, UN CABALISTA CRISTIANO

EN EL momento en que escribo, el tema del pensamiento, la ciencia y la posición de John Dee en la época isabelina se encuentra en un crisol, porque continuamente se descubre nuevo material relativo a él y porque muchos especialistas están tratando de evaluar sus ideas científicas. Los antiguos prejuicios que lo presentaban como personaje ridículo subsisten, aunque con menor fuerza, pero va resultando más y más claro que Dee estuvo en contacto prácticamente con todos los personajes importantes de su época, que su viaje misionero a Bohemia tuvo enormes repercusiones y que, en resumen, su vida y su obra constituyen un problema cuya solución no está todavía ni siquiera a la vista.

En tales circunstancias, mi plan para el presente capítulo es eludir cuanto sea posible los problemas insolutos, para concentrarme en todas las indicaciones de que su perspectiva puede ser muy bien calificada de total o parcialmente "cabalístico-cristiana". Si puede hacerse esto de manera convincente, será un paso fundamental hacia la solución del problema histórico general de John Dee y de su lugar en la historia del pensamiento, aun cuando no se toquen muchos puntos de importancia y se evite tratar las grandes lagunas que esperan una nueva síntesis.

Creo que es de suma importancia distinguir cuidadosamente los tres periodos de la vida de Dee. Por

ello divido el presente capítulo en tres partes, que corresponden a dichos periodos.

EL PRIMER PERIODO DE DEE (1558-83): A LA CABEZA DEL RENACIMIENTO ISABELINO

JOHN DEE (1527-1608)¹ era hijo de un dignatario de la corte de Enrique VIII. Nació, pues, en el mundo de la dinastía Tudor, inmediatamente antes de la ruptura con Roma, cuando se estaba gestando el problema del divorcio. Sus conocidos y mecenas durante los años de su juventud fueron los nobles cuyas familias tuvieron una fuerte influencia en la Reforma de los Tudor, y tuvo un contacto especialmente estrecho con la familia Dudley, cuyos miembros eran acérrimos partidarios de una reforma radical. Robert Dudley, que luego fue Conde de Leicester y favorito de la reina Isabel I, había sido discípulo de Dee de niño, y durante toda su vida alentó a su antiguo maestro en todas sus empresas. Los recuerdos de Dee se remontaban al reinado de Eduardo VI y a la reforma radical de ese tiempo, y siempre fue un leal servidor de la última Tudor, la reina Isabel I, cuya política de expansión siempre apoyó con entusiasmo.

Era de origen galés, y creía ser descendiente de un antiguo príncipe británico; llegó hasta pretender estar emparentado con los Tudor y con la Reina misma. Se consideraba intensamente ligado con el elemento arturiano, mítico y místico de la idea isabelina del "Imperio Británico".

¹ Respecto a Dee, véase mi *Theatre of the World*, Londres, 1969; Peter French, *John Dee: The World of an Elizabethan Magus*, Londres, 1972.

Entre los miles de libros de la biblioteca de Dee² se encontraban las obras de los autores de quienes hemos hablado en los capítulos anteriores. Tenía una considerable colección de obras lullistas, poseía las obras de Pico de la Mirandola y de Reuchlin y era dueño de varias copias de *De occulta philosophia* de Agripa. También figuraba en su biblioteca un ejemplar de la edición en latín de 1545 de *De harmonia mundi* de Giorgi. Sin duda alguna conocía perfectamente estas obras y otras muchas de tendencias semejantes; mas no porque éstas hayan ocupado un lugar central en su biblioteca, y tal vez en su misma mente, dejaba de entrar en esa biblioteca y en esa mente un rico acervo de conocimientos científicos de todas clases, y diverso material literario e histórico. Era, en suma, la biblioteca de un hombre del Renacimiento, decidido a abarcar todo el saber disponible en su tiempo.

La biblioteca estaba abierta para sus amigos y discípulos. La visitaban cortesanos y poetas, como Sir Philip Sidney (sobrino del Conde de Leicester), navegantes y matemáticos e historiadores y anticuarios, todos ellos beneficiarios del saber acumulado por John Dee.

El manifiesto del movimiento cuyo centro era Dee fue su prólogo a la traducción de las obras de Euclides al inglés, hecha por Henry Billingsley y publicada en 1570. He tratado este prólogo desde diversos puntos de vista en otros libros, y en consecuencia el resumen siguiente es únicamente un esbozo lo más breve posible desde el punto de vista del presente

² Con relación a la biblioteca de Dee, véase *Theatre of the World*, pp. 8 ss.; Franch, *Dee*, pp. 40 ss.

libro. Además, su texto ha sido publicado recientemente en edición facsimilar.⁸

La invocación inicial al "divino Platón" nos coloca sin tardanza en el mundo del "neoplatonismo renacentista". El tema del Prólogo es la importancia del número y de las ciencias matemáticas, lo cual es confirmado por una cita de una Conclusión Matemática de Pico de la Mirandola, que dice: "Con el número se dispone de un modo de investigar y comprender cualquier cosa que pueda ser conocida." La perspectiva de Dee es la del neoplatonismo del Renacimiento tal como se interpreta en la síntesis de Pico de la Mirandola, y también en Dee el neoplatonismo se asocia con la Cábala renacentista, pues el esquema del Prólogo se basa en los tres mundos expuestos por Agripa en *De occulta philosophia*. Al igual que Agripa, Dee piensa que el universo se divide en las esferas natural, celeste y superceleste. La tendencia del movimiento a concentrarse en la idea de que el número es la clave del universo, evidente en Agripa y en Giorgi y acentuada en Reuchlin por medio de su enérgica asociación del pitagorismo con la Cábala, es proseguida por Dee en una dirección todavía más intensamente "matemática".

Dee aplicó su matemática en la esfera de la práctica, ya que impartió consejos y enseñanzas a navegantes, artesanos y técnicos. También captó la teoría matemática abstracta, especialmente la de la proporción tal como la trata la obra sobre arquitectura de Vitruvio, arquitecto romano. El Prólogo, en efecto,

⁸ John Dee, *The Mathematical Preface to the Elements of Geometry of Euclid of Megara* (1570), con una introducción de Allen G. Debus, Nueva York, Science History Publications, 1975.

contiene muchas citas de éste, cuyas ideas sobre la arquitectura como reina de las ciencias, con la cual se relacionan todas las demás disciplinas matemáticas, son plenamente aceptadas por Dee.⁴

La teoría numérica o numerológica de Dee está estrechamente relacionada no sólo con las afirmaciones básicas de Agripa sobre los números, sino también con el tratamiento más amplio en términos cabalísticos que Francesco Giorgi da a este tema. Dee no habla de Giorgi en el Prólogo —el único cabalista a quien menciona es Agripa— pero tenía su libro en la biblioteca y no hay duda de que había estudiado *De harmonia mundi* con gran atención. No obstante, parece que Dee llegó al tema de la proporción en relación con los números más bien a través de Agripa y los alemanes, que de Giorgi y los italianos. El simbolismo arquitectónico de Giorgi tiene relación con su conocimiento de la teoría arquitectónica italiana, pues, como se ha visto, aplicó la teoría de la armonía arquitectónica a su proyecto para la iglesia franciscana de Venecia. En cambio, Dee tiene como fuente de la teoría de la proporción al artista y teórico alemán Alberto Durero.

Es significativo que, cuando en el Prólogo Dee aconseja al lector que consulte a Vitruvio sobre la teoría de la proporción, también le sugiere que consulte sobre el mismo tema a Agripa y a Durero.⁵ El lector vería entonces los diagramas de la proporción en relación con la figura humana que Agripa incluyó en *De occulta philosophia*, así como los mismos dia-

⁴ Véase *Theatre of the World*, pp. 20 ss.

⁵ Preface, sig. ciii recto; véase *Theatre of the World*, páginas 23-24, 191.

gramas en la obra básica de Durero *Cuatro libros de la proporción humana* (*Vier Bücher von Menschlicher Proportion*, 1528), que divulgó en el norte la teoría italiana sobre la proporción en el arte.

Dee y sus lectores van llegando a la teoría de la proporción por medio de Agripa, el filósofo ocultista y cabalista; cita también al pintor y grabador alemán Durero como representante de esa teoría. Esta es una indicación interesante de que Dee y tal vez también sus lectores ingleses conocían la obra de Durero, y de que la teoría artística de Dee, expresión de una de las formas de su interés en los números, no le llegó del Renacimiento italiano, sino del alemán, aunque es una teoría existente también en la tradición italiana que produjo el pensamiento de Giorgi.

Como Reuchlin, Agripa y en general los cabalistas cristianos, Dee tenía un intenso convencimiento de la existencia del mundo superceleste poblado por ángeles y potencias divinas. Sus estudios sobre el número, que en lo que él consideraba las esferas inferiores tuvieron tanto éxito y realidad, tenían para él una importancia primordial porque creía que podían ampliarse al mundo superceleste, con resultados todavía más potentes. En pocas palabras, como se sabe, Dee creía haber adquirido junto con su ayudante Edward Kelley el poder de invocar a los ángeles.⁶ En la descripción de una de sus sesiones con Kelley, relata Dee que el libro de Agripa estaba abierto en una mesa, y no hay duda de que en semejantes operaciones Dee se guiaba principalmente por lo que dice Agripa. El aspecto sensacional de las acti-

⁶ Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Londres, 1964, pp. 148-149; French, *Dee*, pp. 113 ss.

vidades de Dee, es decir la invocación de los ángeles, tuvo una íntima relación con sus logros reales como matemático. Creía, como en general los cabalistas cristianos, que estos temerarios actos quedaban libres de la intervención de las potencias demoníacas gracias al empleo de la Cábala, pues evidentemente un cabalista cristiano piadoso se sentía seguro sabiendo que estaba invocando a los ángeles y no a los diablos. Tal convicción era la base de la confianza de Dee en que lo guiaran los ángeles, y explica su dolorosa sorpresa cuando sus alarmados y airados contemporáneos insistían en tacharlo de hechicero perverso que invocaba a los demonios.

En el Prólogo, que puede tomarse como una simple presentación directa de las artes matemáticas, no es evidente la idea de invocar a los ángeles, pero sus premisas implícitas son reveladas por el hecho de que Dee sigue el esquema señalado por Agripa en *De occulta philosophia*, y de que se trata de una obra basada en la magia y la Cábala renacentistas. También se insinúa en el Prólogo que existen secretos más altos que no serán allí revelados, probablemente los de la magia angélica.

La complejísima naturaleza de la mentalidad de Dee y de sus concepciones es un reto para los investigadores, muchos de los cuales han comenzado a darse cuenta de su importancia, impresionados por el Prólogo, aunque preferirían olvidarse de la magia angélica. Mas no es posible avanzar realmente en la comprensión del pasado siguiendo directivas oscurantistas. Hay que hacer frente a los hechos relativos a Dee, y uno de ellos es ciertamente que fue un hombre notable que sin duda seguía las enseñanzas

de Cornelio Agripa y que trató de aplicar la "filosofía oculta" a toda su vida y obra.

Otro aspecto sumamente importante de las ideas de Dee fue su creencia en la alquimia. En sus estudios junto con Kelley se ocupaba no sólo de magia angélica, sino también y sobre todo de alquimia. Kelley era un alquimista considerado, según ciertos rumores, capaz de llevar a cabo transformaciones y de hacer oro. Así, pues, la Cábala práctica y la alquimia práctica parecían caminar de la mano en la sociedad Dee-Kelley.

Aquí surge un problema histórico. En la tradición hermético-cabalística derivada de Ficino y Pico, ¿qué lugar tenía la ciencia alquímica? Podría pensarse que como la perspectiva ficiniana hacía hincapié en las correspondencias astrales, era una filosofía favorable a aplicarse como alquimia. No obstante, hasta el momento no se ha sabido que Ficino, Pico y sus discípulos se interesaran en ella, aunque hay un punto en que la alquimia se cruza decididamente con la tradición ficiniana: el pensamiento de Cornelio Agripa.

En sus misteriosos viajes, Agripa estuvo en contacto con alquimistas en muchas partes.⁷ Hay noticias de que en alguna ocasión llevó a cabo operaciones alquímicas en un laboratorio, y es seguro que buscaba libros sobre ese tema, en el que estaba profundamente interesado. Y es absolutamente imposible que haya sido el único cabalista interesado en la alquimia. ¿Hubo una alquimia cabalística o una Cábala alquímica, que representaran en la época de

⁷ Charles Nauert *Agrippa and the Crisis of Renaissance Thought*, Urbana, University of Illinois Press, 1965, pp. 24-25.

Agripa una nueva combinación de tales intereses? Por el momento no hay respuesta a esta pregunta, y aquí me basta solamente afirmar que hubo una relación estrecha, en las ideas de Dee, entre la alquimia, la Cábala y las demás materias que le interesaban.

Un curioso diagrama, al que Dee asignaba la mayor importancia como exposición de toda su filosofía, fue la *Monas hieroglyphica* (lámina 10), publicada en 1564 con una dedicatoria al emperador Maximiliano II⁸ y un texto aclaratorio que deja al lector hondamente perplejo. La *monas* de Dee es una combinación de los signos de los siete planetas más el símbolo zodiacal de Aries, que representa el fuego. Debe de tener algún significado astral, además de que el símbolo del fuego parece implicar algunas operaciones alquímicas; también contiene matemática o geometría de alguna especie, pero sobre todo es cabalística, pues se relaciona con "la estupenda red de las letras hebreas"; es "gramática cabalística", puede ser explicada "matemática, cabalística y anagómicamente",⁹ y es tan profundamente secreta que Dee se pregunta si habrá pecado al publicarla.

En el signo *monas* mismo no están contenidas letras hebreas, pero se comprende que con las partes de los símbolos planetarios de que se compone se deben de hacer maniobras análogas a las que se hacen en la Cábala con las letras hebreas. También se efectúa un proceso matemático, aunque el aspecto matemático de la *Monas hieroglyphica* no es tan

⁸ Véase C. H. Josten, "A Translation of John Dee's 'Monas Hieroglyphica'", *Ambix*, XII (1964), pp. 155-165.

⁹ *Ibid.*, pp. 127-155.

prominente como el de los *Aphorismos*,¹⁰ obra publicada por Dee unas cuantos años antes (en 1558), con la cual afirma que la *Monas hieroglyphica* tiene una estrecha relación. Los *Aforismos*, donde ya aparece el signo *monas*, parecen exponer en una forma más obviamente matemática el significado cabalístico de dicha *Monas hieroglyphica*.

Yo creo que una fuente importante en la que se puede estudiar el modo de pensar del que Dee derivó su signo *monas* es *De harmonia mundi* de Giorgi, donde se combinan teorías numerológicas y cabalísticas presentadas como una doble clave del universo, de una manera sumamente análoga al doble significado, también numerológico y cabalístico, de la *monas*. Giorgi parte del Uno o *monas*,¹¹ del cual proceden, según el *Timeo*, los números del uno al veintisiete para formar la armonía universal tanto en el macrocosmos como en el microcosmos. Combinando teorías pitagórico-platónicas con el misticismo literal cabalístico, Giorgi produce su síntesis. Posiblemente la mente de Dee funciona de modo semejante respecto a la *monas*. Su símbolo planetario compuesto parece implicar un correspondiente símbolo cabalístico compuesto. Tras la cosmología planetaria tal vez se encuentre la "tremenda estructura" del alfabeto hebreo.¹²

¹⁰ *Propaedeumata Aphoristica*, Londres, 1558.

¹¹ Giorgi, *De harmonia mundi*, I, 3, i.

¹² Bajo el símbolo *monas* de Dee está escrito un versículo de la Biblia, que dice *De rore caeli, et pinguedine terrae det tibi Deus* ("Dios te dé el rocío del cielo y la riqueza de la tierra", Génesis 27). Es la bendición que Isaac le da a Esaú. Esta es una cita predilecta de Giorgi, que figura dos veces en *De harmonia mundi*. En la primera ocasión se da a la pa-

En el símbolo *monas* está incluida una cruz, símbolo cabalístico cristiano que indudablemente poseía, en la creencia de su creador, un gran poder mágico.

Dee no fue únicamente un entusiasta de los estudios científicos y matemáticos, en los extraños contextos en que los encontraba, sino que también deseaba usarlos en bien de sus compatriotas y para la expansión de la Inglaterra isabelina. Actuaba según un programa político-religioso conectado con el destino imperial de la reina Isabel I.

En mi libro *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century* (1975), expuse las características del imperialismo isabelino. Éste pretendía no sólo la expansión nacional en sentido literal, sino también aplicar las ideas de carácter religioso asociadas con la tradición imperial a Isabel, representante de la "reforma imperial" y de una religión reformada y purificada que se expresaría y propagaría en toda la extensión de un imperio también reformado, el de los Tudor, rico en ideas míticas "británicas". La glorificación de la monarquía Tudor como una institución religiosa imperial se basaba en el hecho de que la reforma de Enrique VIII había desconocido al Papa para hacer al monarca jefe supremo tanto de la Iglesia como del Estado. Este hecho político fundamental fue envuelto en una mística de "la antigua monarquía británica", heredera del rey Arturo,

labra rocío la acepción usual, que se refiere a la gracia divina (*De harm. mun.*, II, 7, iv), mientras que, en la segunda, figura la voz hebrea que significa rocío, diciéndose que quiere decir que el rocío es un símbolo del Nombre de Dios (que tiene cuatro letras) afirmación apoyada con referencias a autoridades hebreas (*De harm. mun.*, II, 7, xviii).

personificada por los Tudor en calidad de antigua estirpe británica supuestamente descendiente del mismo Arturo, que había regresado al poder apoyando a una Iglesia británica purificada, protegida contra las potencias malignas (malas según este punto de vista) por una caballería religiosa que combatía los intentos hispano-papales de dominio universal.

Aunque estas ideas eran inherentes al mito de los Tudor, Dee tuvo una intervención considerable en su fortalecimiento y difusión. Él mismo se creía descendiente de una antigua estirpe real británica y se identificaba completamente con el mito imperial personificado por Isabel I, apoyándolo con todas sus fuerzas.

Las opiniones de Dee acerca del destino imperial de la reina Isabel I son expuestas en su obra *General and rare memorials pertayning to the Perfect art of Navigation* (1577). Según sus ideas, el fortalecimiento de la marina y la expansión inglesa en los mares se relacionaban con vastos proyectos acerca de los territorios que Isabel habría podido reclamar con base en su mítica descendencia del rey Arturo. El "imperialismo británico" de Dee coincide con la "historia británica" de Geoffrey de Monmouth,¹³ que se basa en el mito de que supuestamente los monarcas británicos eran descendientes de Bruto,* a quien se creía de origen troyano, por lo que tenían una directa relación con Virgilo y con el mito de la Roma

¹³ Véase Yates, *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres, 1975, p. 50.

* Según el cronista del siglo XII Geoffrey de Monmouth, el legendario Bruto (*Bryt*), nieto de Eneas y desterrado de Italia, llegó a Inglaterra, donde fundó Nueva Troya (Londres) y dio su nombre al país. [T.]

imperial. El rey Arturo, a su vez descendiente de Bruto según esta versión de la historia británica, era el principal exponente religioso y místico del sagrado cristianismo imperial británico.

En los *General and rare memorials* figura una complicada estampa basada en un dibujo hecho por Dee con su propia mano¹⁴ (lámina 11), que representa a Isabel a bordo de un barco llamado "Europa"; su significado es que la Gran Bretaña se convertirá en una gran potencia naval para ocupar el lugar, por medio de la "monarquía imperial", de piloto del cristianismo. Dee llamó este dibujo "Jeroglífico británico", y hay que tenerlo presente junto con la *Monas hieroglyphica* porque es la representación de una expresión político-religiosa de la *monas* en el sentido del concepto "imperial británico".

Gran parte del material relativo a Dee que he resumido hasta aquí es bien conocido, pero tanto éste como sus actividades pueden verse en una perspectiva hasta cierto punto nueva si se ponen en relación con lo estudiado en el presente libro. Así, pues, ¿cómo fue juzgado, tanto por sus contemporáneos como por sí mismo, este profundo estudiante de las ciencias del número e intérprete profético de la historia británica?

He aquí una hipótesis: la etiqueta de la época que mejor le hubiera quedado a Dee es la de "melancólico inspirado".¹⁵ El melancólico inspirado, se-

¹⁴ Véase French, *Dee*, lám. 14.

¹⁵ En la carátula de la obra *Lapis philosophicus* de John Case (1599), se ilustra la teoría pseudoaristotélica de la melancolía inspirada saturnina en un complicado diagrama que probablemente refleja algunas ideas de Dee. Esta carátula

gún Agripa y de acuerdo con la imagen que hace de él Durero en su famoso grabado, era saturnino y se sumergía en el estudio de las ciencias del número, capaces de llevar a quienes las profesaran a un profundo conocimiento de las cosas. Sin duda los estudios de Dee permiten calificarlo justamente de saturnino y de representante de la revaluación renacentista de la melancolía como temperamento inspirado. Y después de la primera fase de esta inspiración, producida por la inmersión en las ciencias de los números, dice Agripa, viene una segunda fase de carácter profético, en la cual el adepto se interesa en los acontecimientos político-religiosos y profecías; y finalmente se llega a la tercera fase, que es la melancolía inspirada, en la cual se alcanza una honda comprensión de la religión y de los cambios que la afectan.

Una idea que podría parecer sugestiva es que no sólo el programa de Dee para el avance de la ciencia se basaba en los tres mundos descritos por Agripa en *De occulta philosophia*, sino que también las fases de su perspectiva profética tal vez proceden de la misma fuente. Primeramente, el saturnino y melancólico Dee estudia las ciencias del número, luego adquiere una convicción profética del destino imperial de la Gran Bretaña, y por último le son reveladas unas vastas visiones religiosas universales. Y esto, al igual que en el caso de Agripa, sin dejar nunca de ser cristiano, un cabalista cristiano simpatizante del evangelismo y de la reforma erasmiana.

Recordemos que las ideas de Dee, que nosotros

tá reproducida en S. K. Heninger, *Touches of Sweet Harmony*, San Marino, 1974, p. 218.

sólo podemos reconstruir juntando datos escasos y dispersos, en su tiempo habrán sido conocidas mediante el contacto personal, ya que Dee frecuentaba todos los círculos de la sociedad isabelina y su biblioteca era punto de reunión de numerosos intelectuales. También pasaban de mano en mano muchos manuscritos suyos que nunca fueron publicados. En su *Discourse Apologetical* (1604), Dee da una lista de sus obras, muchas de las cuales, prácticamente la mayoría de ellas, nosotros no conocemos, pero cuyas versiones manuscritas tal vez estuvieron al alcance de sus contemporáneos. He aquí unos cuantos títulos de obras suyas perdidas:

Cabala Hebraicae compendiosa, tabella, anno 1562, Reipublicae Britannicae Synopsis, in English, 1565, De modo Evangelii Iesu Christi publicandi... inter infedeles, 1581,
The Origins and Chiefe points of our auncient British histories.

Mediante estos títulos de obras perdidas podemos imaginar a Dee estudiando la Cábala, absorto en investigaciones de la "historia británica" e interesado en planes misioneros para llevar el Evangelio a los paganos.

Dee no es una personalidad que pueda ser hecha a un lado con ligereza calificándolo de "hechicero", como fue llamado durante los periodos de pavor que llevaron a la caza de brujas. Debe de haber sido uno de los personajes más fascinantes de la época isabelina, que despertó el interés del mundo intelectual por sus conocimientos, por su patriotismo y por la

profundidad de sus visiones concomitantes con la Cábala cristiana.

EL SEGUNDO PERIODO DE DEE (1583-9): SU MISIÓN EN LA TIERRA FIRME EUROPEA

En 1583, John Dee partió de Inglaterra, adonde regresó en 1589 después de pasar seis años en el extranjero.¹⁶ Según parece, durante esos años Dee llevó a cabo en el continente europeo una especie de empresa misionera que lo llevó hasta Cracovia, en Polonia, y también a Praga, donde el emperador ocultista Rodolfo II tenía su corte. Es probable, aunque no hay prueba fehaciente de ello, que en Praga haya conocido personalmente al rabino Loewe, famoso cabalista y mago que se había entrevistado en una ocasión con Rodolfo (véase *La ilustración rosacruz*, p. 279). Dee pasó varios años en Bohemia con una noble familia cuyos miembros se interesaban en la alquimia y en otras ciencias ocultas. Su colaborador Edward Kelley lo acompañó, y juntos hicieron con entusiasmo experimentos alquímicos y trataron de invocar a los ángeles practicando la Cábala.

A este período se refieren las sesiones descritas en el diario espiritual de Dee,¹⁷ cuando supuestamente estableció contacto junto con Kelley con los ángeles Uriel y Gabriel y con otros espíritus. Ya para enton-

¹⁶ A propósito del segundo período, véase Yates, *La ilustración rosacruz*, F.C.E., México, 1980, pp. 56 ss.; R. J. W. Evans, *Rudolf II and his World*, Oxford, 1973, pp. 218-228.

¹⁷ *A True and Faithful Relation of what passed for many years between John Dee and ... and Some Spirits*, ed. Meric Casaubon, 1659.

ces Dee se movía en los niveles "más poderosos" de la Cábala cristiana, con la cual esperaba alentar potentes movimientos religiosos.

Las pruebas documentales relativas a la misión de Dee en el continente europeo son bastante oscuras e incompletas. Un observador de la época habla de él en los siguientes términos:

Un sabio y famoso inglés llamado doctor Dee vino a Praga a ver al emperador Rodolfo II, por quien fue bien recibido en un principio; anunció que dentro de poco tendrá lugar en el mundo cristiano una reforma milagrosa que producirá la ruina no sólo de la ciudad de Constantinopla sino también de Roma. Y no dejaba de difundir entre el populacho estas predicciones.¹⁸

Este mensaje de Dee, por lo que parece, no era ni protestante ni católico; más bien era un llamamiento en favor de un vasto movimiento no dogmático de reforma, cuya fuerza espiritual procedía de los recursos de la filosofía oculta.

En el contexto de fines del siglo xvi, cuando abundaban los movimientos de este tipo, la misión de Dee no habría parecido ni rara ni increíble. Recorrían Europa numerosos misioneros entusiastas de esta clase en aquellos últimos años del siglo, uno de los cuales fue Giordano Bruno, que predicaba una misión universal de reforma hermética con ciertos elementos cabalísticos.¹⁹ Bruno estuvo en Praga

¹⁸ Cita de Evans, *Rudolf*, p. 224.

¹⁹ *Bruno*, *passim*. En el movimiento reformista de Bruno, el elemento hermético o "egipcio" parecería ser dominante, pero el cabalístico está ciertamente presente; véase *Bruno*, cap. xiv, "Giordano Bruno and the Cabala". Bruno usaba cons-

poco después que Dee; venía de predicar su versión de reforma hermético-cabalística en Inglaterra, y proseguiría luego rumbo a Italia, donde iba a chocar con la fortísima campaña contrarreformista de supresión del neoplatonismo renacentista y de sus ocultismos anexos, para morir en la hoguera en Roma en el año de 1600. Dee era más cauteloso, y tuvo buen cuidado de no aventurarse a hacer un viaje a Italia.

Quizá la *Monas hieroglyphica* es la pista más importante para lograr entender la misión de Dee, dado que en la forma comprimida de un signo mágico contenía la totalidad de la filosofía oculta, con referencias a los gobernantes de aquel tiempo que podían ser medios político-religiosos del movimiento. La primera versión del signo en cuestión había sido dedicada al emperador Maximiliano II, padre de Rodolfo; tal vez luego Dee concibió la esperanza de que éste quisiera desempeñar el mismo papel que su padre y aceptara la *monas* como su símbolo imperial oculto. En Inglaterra, Dee atribuyó a la reina Isabel I el destino de la reforma imperial oculta simbolizado por la *monas*.

Hay una cierta congruencia entre las ideas características de las cortes de Rodolfo y de Isabel. R.J. W. Evans observó lo siguiente: "En su época, sea el Emperador soltero que la Reina virgen fueron ampliamente considerados personalidades premonitoras de cambios importantes, y como símbolos de un equilibrio perdido cuando murieron".²⁰ Quizás el

entonces *De occulta philosophia* de Agripa para sus imágenes mágicas y sortilegios.

²⁰ Evans, *Rudolf*, p. 275.

verdadero significado secreto de la misión llevada a cabo por Dee en el continente europeo tuvo relación con el destino imperial oculto que era común a Isabel y a Rodolfo. En un plano mucho más obvio, parece haber sido una medida tendiente a contrarrestar la política represiva de la Contrarreforma, y por ello probablemente produjo peligrosas enemistades.

El Emperador no apoyó con entusiasmo a Dee; cuando éste regresó en 1589 a Inglaterra, la Reina y sus consejeros deben de haber tenido una notable dificultad en comprender si su misión había dado algún resultado positivo, aparte de provocar enconadas oposiciones.

Con todo, había sembrado potentes semillas que crecerían y darían una extraña cosecha, pues ha sido demostrado que los llamados "manifiestos rosacruces" publicados en Alemania a principios del siglo XVII tienen una fuerte influencia de la filosofía de Dee, y que en uno de ellos figura una versión de la *Monas hieroglyphica*.²¹ Los manifiestos rosacruces exhortan a llevar a cabo una reforma universal en todo el mundo por medio de la magia y de la Cábala. La apertura de la mágica tumba del mítico "Cristián Rosa Cruz" (Christian Rosencreutz) es la señal del principio de la reforma general. Este personaje, en uno de sus aspectos, es quizás un recuerdo teutonizado de John Dee y de su Cábala cristiana, lo cual

²¹ Véase *La ilustración rosacruz*, pp. 65-67. Existe un ejemplar de un segundo manifiesto rosacruz, muy raro, que contiene una versión de la *Monas hieroglyphica* de Dee, conservado en la Biblioteca Británica y catalogado así: Philip a Gabella, *Secretioris philosophiæ consideratio brevis*, núm. de clasific. 1033, h. 6 (4). Quien estudie la *Monas hieroglyphica* de Dee no debe dejar de consultarlo.

confirmaría la hipótesis, ya anteriormente expuesta, de que "Cábala cristiana" y "pensamiento rosacruz" pudieran ser sinónimos.

EL TERCER PERIODO DE DEE (1589-1608): FRACASADO Y EN DESGRACIA

Cuando en 1589 Dee regresó a Inglaterra, fue inmediatamente recibido por la Reina, pero no recobró su posición central en la sociedad isabelina.²² Durante su ausencia había tenido lugar la victoria de la Armada Invencible, en 1588, cosa que habría podido verse como el triunfo naval definitivo del movimiento patriótico representado en tan gran medida por Dee. Por otra parte, había fracasado la empresa del Conde de Leicester para extender el imperio isabelino a la tierra firme mediante la expedición militar que desembarcó en Holanda en 1586, en la que murió el sobrino del Conde, Philip Sidney, con el resultado de que la Reina puso fin a la empresa retirando el mando al Conde de Leicester, quien cayó en desgracia. Éste nunca se repuso del golpe y murió calladamente en 1588. Así, pues, el círculo del Conde de Leicester y de Sidney, que tanto apoyo habían dado a Dee en tiempos pasados, se disolvió con excepción de unos cuantos supervivientes, como el mejor amigo de Sidney, Edward Dyer, quien no había dejado de estar en contacto con Dee y Kelley durante las recientes aventuras de éstos.

²² Respecto al tercer periodo de la vida de Dee, véase Charlotte Fell Smith, *John Dee*, Londres, 1909, pp. 222 ss. La obra básica para su estudio es John Dee, *Diary for the years 1595-601*, ed. John Bailey, 1880.

Reluido por todos y aislado, Dee también fue objeto de una caza de brujas que aumentaba en intensidad. El grito de "¡hechicero!" siempre se había oído esporádicamente en su contra, pero anteriormente la Reina y el Conde de Leicester lo habían protegido para que llevara a cabo sus estudios. Ahora en cambio sus enemigos se atrevían a atacarlo más y más ruidosamente, tanto que Dee se sintió obligado a defenderse mediante una carta dirigida al Arzobispo de Canterbury, impresa en 1604 pero escrita antes. Esta carta está ilustrada con un grabado en madera (lámina 12) en el que aparece Dee arrodillado sobre el cojín de la esperanza, la humildad y la paciencia, con la cabeza en alto orando hacia las nubes del cielo donde se ven la oreja, el ojo y la espada vengadora de Dios. Frente a él se halla el monstruo de lenguas calumniadoras y rumores malignos, que tiene muchas cabezas, todas ellas vueltas con malevolencia en dirección de Dee. En el texto, protesta con sinceridad que sus estudios siempre han tenido por objeto la búsqueda de la verdad divina, que son santos y no diabólicos como pretenden sus enemigos. Asegura al Arzobispo que desde su juventud el Todopoderoso ha tenido a bien

insinuar en mi corazón un celo y un deseo insaciables de conocer su verdad. Y en él y por él buscar incesantemente y escuchar igualmente por el verdadero método y armonía filosóficos, procediendo y ascendiendo... *gradatim* de las cosas visibles a considerar las cosas invisibles, de las cosas corpóreas a concebir las cosas espirituales, de las cosas transitorias y momentáneas a meditar sobre las cosas permanentes; por las cosas mortales... a alcanzar alguna percepción de la inmortalidad. Y para concluir, muy brevemente, mediante el marco maravilloso

de todo el mundo, considerado filosóficamente y circunspectamente clasificado, numerado y medido, siempre y con la mayor fidelidad amar, honrar y glorificar a su Hacedor y Creador.²³

En estas palabras se escucha la voz del piadoso autor del Prólogo matemático que con los números se eleva por los tres mundos. Pero el hecho es que el admirado Dee del pasado, mentor de los poetas isabelinos, ahora tiene que defenderse de la acusación de ser un hechicero que mediante la magia negra invoca a los diablos.

Las implicaciones de la invocación de los ángeles como un aspecto de la doctrina de Dee se hicieron más evidentes durante su misión en tierra firme europea, y probablemente dieron origen a rumores que llegaron a Inglaterra y a una fuerte oposición jesuita. Isabel y sus consejeros, que siempre evitaban con cautela comprometerse en proyectos atrevidos de los entusiastas, concibieron una comprensible aprensión por las actividades de Dee. Cuando Isabel retiró su apoyo a la expedición del Conde de Leicester en el continente europeo, y una vez muertos éste y Sidney, no es sorprendente que la posición de Dee en Inglaterra cambiara radicalmente con respecto al pasado, antes de su viaje al extranjero, ni que ahora muchos se negaran a creer que el famoso matemático

²³ John Dee, *A Letter, Containing a Discourse Apologeticall*, en *Autobiographical Tracts*, ed. James Crossley, Manchester, 1851, p. 72. Esta carta fue publicada en 1694, y en ella dice Dee que en 1592 le enseñó el borrador a la Reina que la escribió en Mortlake en 1595. [La traducción anterior es libre y no trata en lo absoluto de reproducir el arcaísmo del lenguaje del autor. [T.]

era un cabalista cristiano y no un hechicero que invocaba a los demonios.

De los tres periodos de la vida de Dee, el primero, que fue el de su éxito, es el más explorado. Sabemos ahora con certeza que John Dee, descartado en el siglo XIX victoriano como charlatán ridículo, tuvo una influencia inmensa en la época isabelina, que hasta el momento está muy lejos de ser apreciada y comprendida en forma total. Acerca del segundo periodo, que es el de su viaje por Europa, empezamos a saber mucho más que antes, lo suficiente para captar que dicho viaje tuvo un objetivo religioso o reformista muy ambicioso y que su influencia duró mucho tiempo pero mediante expresiones que son difíciles de descifrar. Y el tercer periodo, el del fracaso casi al borde de la persecución de este personaje previamente tan prominente y admirado, es el menos estudiado de todos. Lo que aquí se afirma al respecto debe tomarse como datos provisionales que requieren con urgencia una investigación más profunda, pues el conocimiento de este tercer periodo es esencialísimo para la comprensión de la vida y obra de Dee.

A su regreso, Dee se vio en la pobreza y sufrió mucho por la dificultad de ganarse la vida, para él y su familia. Un viejo amigo con el que parece que seguía en contacto era Sir Walter Raleigh, con el cual cenó en Durham House el 9 de octubre de 1595.²⁴ Sin embargo, Raleigh mismo estaba en desgracia, y no es probable que hubiera podido ayudarlo a colocarse. Por fin, en 1596 se le dio el puesto de director de un colegio en Manchester, adonde se tras-

²⁴ *Diary*, ed. Bailey, p. 28.

ladó en compañía de su mujer y demás familia. Era un lugar poco agradable y tuvo dificultades con los miembros del colegio; más aún, parece que ese nombramiento tuvo el objeto de mandarlo a una especie de exilio, donde fue muy desgraciado por razones que no acabamos de ver con claridad.

Durante su estancia en Manchester, una de sus actividades era ser asesor en casos de brujería y de posesión diabólica. En su biblioteca de esa época tenía libros sobre esos temas, que prestaba a los funcionarios encargados de investigar tales casos. Uno de esos libros que prestó fue *De praestigiis daemonum*, de Weyer,²⁵ amigo de Agripa, en el que se alega que la brujería es un engaño y que las brujas son unas pobres viejas melancólicas. Otro libro que Dee prestó fue *Malleus maleficarum*, que en cambio es muy positivo en su afirmación de que la brujería es una realidad.

Es bastante inexplicable que Dee, sospechoso de practicar la magia negra, haya sido consultado como experto en demonología en relación con procesos judiciales, pero parece que así fue.

Durante esos años, había personas que afirmaban la realidad de las brujas y de la hechicería con mucha fuerza, entre ellas nada menos que el Rey de Escocia, que pronto debía suceder a la reina Isabel con el nombre de Jacobo I. En efecto, Jacobo conciesa en su obra *Daemonologia* (1587)²⁶ la profunda

²⁵ *Ibid.*, p. 45.

²⁶ Jacobo VI de Escocia y I de Inglaterra, *Daemonologie*, Edimburgo, 1597, y dos ediciones hechas en Londres en 1603. Véase Stuart Clark, "King James's *Daemonologie*", en *The Damned Art*, ed. S. Anglo, Londres, 1977, pp. 156-181. El libro del Rey fue una de las primeras defensas aparecidas en inglés

impresión que le hace el "condenable error" de quienes, con Weyer, niegan la realidad de la brujería. Aconseja al lector que lea la *Démonomanie* de Bodin, donde puede encontrar muchos ejemplos de hechicería coleccionados con gran diligencia; y en cuanto a los detalles de la práctica de las artes negras, declara que el lector debe consultar "el cuarto libro de Cornelio Agripa". Se trata de un cuarto libro de *De occulta philosophia*, de origen espurio pero aceptado por Jacobo como genuino a pesar de que Weyer había dicho que su autor no era Agripa. Jacobo es aún más crítico de "la escuela del Diablo", que cree alcanzar el conocimiento del porvenir "ascendiendo grado por grado por la resbalosa escala de la curiosidad", pensando que los círculos e invocaciones relacionadas con las palabras de Dios harán que los espíritus se aparezcan.²⁷ Evidentemente, ésta sería "Cábala práctica" interpretada como magia negra, fruto del árbol del saber prohibido que Adán recibió órdenes de no comer.

Si la obra del Rey de Escocia fue leída en Manchester, además, seguramente no habría ayudado a mejorar la reputación de Dec.

Parece que Dec se ausentó de Manchester de 1598 a 1600, y con el tiempo regresó a su antigua casa de Mortlake, donde vivió en extrema pobreza aunque a veces seguía teniendo relaciones con "grandes personajes".

La ascensión de Jacobo I al trono en 1603 no presagiaba nada bueno para el supuesto hechicero, mas a pesar de ello Dec hizo llamamientos desespe-

de las creencias acerca de la brujería aceptadas en los países de la tierra firme europea.

²⁷ Jacobo VI y I, *Daemonologie*, p. 10.

rados al nuevo monarca. Por ejemplo, en un folleto impreso fechado el 5 de junio de 1604 apeló al Rey pidiendo que fueran sometidos a proceso quienes lo llamaban brujo, diciéndole lo siguiente: "Algún impúdico y malvado enemigo extranjero o inglés traidor... ha afirmado que el Suplicante de Vuestra Majestad es un hechicero que pertenecía al Honorable Consejo Privado de la famosísima predecesora de Vuestra Majestad..."²⁸ Obsérvese que Dee sospechaba que los rumores en su contra fueran fomentados por extranjeros o traidores, y que insinúa que tales rumores pueden ser nocivos para la buena fama de la difunta reina y de su consejo.

Pero todo fue en vano, porque no fue exonerado de las sospechas de que era objeto, y murió en la miseria en Mortlake en 1608.

El último periodo de la extraordinaria vida de Dee es el más interesante de todos. Descendiente de monarcas británicos, creador de la leyenda imperial británica (o uno de los creadores), figura central del Renacimiento isabelino, mentor de Philip Sidney y profeta de un cierto movimiento religioso de gran alcance, Dee murió viejo, olvidado y en la más negra miseria.

Aquí no puede interesar el sensacionalismo que ha rodeado la historia de la vida de Dee y que ha tendido a ocultar su verdadero significado. En mi opinión, este significado es que en la vida y obra de un solo hombre se presenta el fenómeno, característico de fines del siglo XVI, de la desaparición del Renacimiento entre nubes de rumores demoniacos. Lo

²⁸ John Dee, *To the King's Most excellent Majestic*, Londres, 1604. Véase French, *Dee*, p. 10.

que le sucedió al "neoplatonismo renacentista" de Dee durante la vida de éste estaba ocurriendo en toda Europa al disolverse el Renacimiento entre la oscuridad de las cacerías de brujas. Giordano Bruno, durante su visita a Inglaterra en la década de 1580-90, había ayudado a inspirar al "círculo de Sidney" y el Renacimiento poético isabelino; en 1600 el mismo Giordano Bruno fue quemado en la hoguera en Roma por brujo. La suerte de Dee en Inglaterra durante su tercer periodo presenta un contraste igualmente extraordinario con su brillante primer periodo, el "renacentista".

El movimiento hermético-cabalístico fracasó como movimiento de reforma religiosa, y este fracaso implicó la supresión del neoplatonismo renacentista que lo había generado. Y así el mago renacentista se convirtió en Fausto.

IX. EL NEOPLATONISMO Y LA FILOSOFÍA OCULTA: JOHN DEE Y "THE FAERIE QUEENE"

ENTRE los poetas isabelinos ingleses, el único que ha sido colocado dentro de una corriente definida del pensamiento es Edmund Spenser, del cual generalmente se decía que era un neoplatónico. Pero los estudios modernos han revelado un núcleo hermético-cabalístico del neoplatonismo renacentista tal como fue formulado por Ficino y Pico, al cual no aludía esta designación como se empleaba anteriormente. El neoplatonismo de Spenser, a pesar de la abundancia de publicaciones críticas relativas a su obra, todavía no ha sido tratado con criterio moderno aunque recientemente se han revelado muchos puntos que la antigua crítica spenseriana ni siquiera había soñado. Así por ejemplo, Alastair Fowler expuso los intrincados esquemas numerológicos de *The Faerie Queene*, y el carácter astral o planetario de sus temas,¹ y Angus Fletcher señaló el escenario hermético-gíptico de la visión que tiene Britomart en el templo de Isis.² Existen, pues, corrientes que tienden a encontrar nuevas soluciones históricas de la filosofía de Spenser, si puede decirse que su concepción sea una filosofía.

¹ Alastair Fowler, *Spenser and the Numbers of Time*, Londres, 1964.

² Angus Fletcher, *The Prophetic Moment: An Essay on Spenser*, Chicago y Londres, 1971, pp. 157, 275.

En el presente capítulo hago el intento de colocar el pensamiento spenseriano en la historia de la filosofía oculta, como la esbozamos en este libro. Quiero dar a entender que Spenser no heredó únicamente el neoplatonismo elaborado por Ficino y Pico, sino también el impulso reformista de cabalistas cristianos posteriores, como Reuchlin, Giorgi y Agripa. Spenser recibió un neoplatonismo cabalístico intensificado o neopitagorismo cabalístico que ponía mucho énfasis en los números y cuyo representante más calificado era John Dee. Spenser heredó, pues, la idea de una "filosofía más potente" que generaría un movimiento reformista mundial encabezado, como pretendía Dee, por la reina Isabel I.

A un puritano tan serio como Edmund Spenser probablemente le habría interesado mucho el elemento reformista de la filosofía oculta. En este capítulo se tratará de demostrar que la obra *De harmonia mundi*, del cabalista platónico y cristiano Giorgi, tuvo una influencia determinante sobre Spenser.

En un capítulo anterior surgió la idea de que la filosofía de Giorgi podría haber sido bien recibida por los reformadores de la época de los Tudor, por la posición asumida por el fraile veneciano respecto al divorcio de Enrique VIII. Aquí no puedo extenderme sobre este tema, sino que simplemente lo recuerdo; tampoco hay que olvidar que la obra de Giorgi formaba parte de la biblioteca de John Dee, ni que existen poderosas razones para creer que dicha obra ejerció una fuerte influencia sobre el pensamiento del mismo Dee. Además, la obra de Giorgi era especialmente interesante para los poetas, ya que su estilo tiene un carácter intensamente lírico y poético. Los poetas franceses de aquella época simpatizaron

mucho con la filosofía de Giorgi, cuya influencia habría podido ampliarse muy naturalmente a los poetas isabelinos, sus contemporáneos.

Los primeros tres libros de *The Faerie Queene* fueron publicados en 1590, pero su composición había sido iniciada más de diez años antes, como demuestran las cartas, impresas en 1580, que se intercambiaron Spenser y Gabriel Harvey.³ En esa época Spenser tenía relación con dos discípulos de Dee, Philip Sidney y Edward Dyer, mencionados en la correspondencia de Spenser con Harvey. Estuvo, pues, en contacto con los principales poetas del círculo de Dee, y es posible que por este medio haya conocido la obra de Giorgi. Spenser, que buscaba una filosofía contemporánea en la cual basar su panegírico de la Reina y de los proyectos de reforma imperial de ésta, muy bien podía haberse sentido atraído por una obra sobre la armonía del mundo del monje de Venecia. Por otra parte, no es muy probable que la traducción al francés de 1578 haya influido sobre la concepción del poema spenseriano, cuya composición para entonces debía estar ya bastante adelantada, además de que Spenser y sus amigos se oponían al Duque de Anjou y al posible matrimonio de la Reina con un francés, proyecto con el que la traducción quizá tuvo relación. No obstante, es posible que dicha traducción haya contribuido a divulgar la obra de Giorgi en ese tiempo.

Los *Hymnes*⁴ de Spenser siempre han sido juzgados la más clara declaración del neoplatonismo del

³ La edición de las cartas (*Letters*) de 1580 aparece al final de Spenser, *Poetical Works*, Oxford University Press, 1912, en muchas ediciones posteriores, pp. 633 ss.

⁴ *Poetical Works*, ed. Oxford, pp. 585 ss.

poeta. Fueron publicados en 1596, o sea a los seis años de la aparición de la primera parte de *The Faerie Queene* y en el mismo año en que salió la segunda. Quizá la intención de Spenser fue entonces que los *Hymnes* fueran una especie de explicación o de apología de la filosofía implícita en *The Faerie Queene*, ya que son abundantes en ellos las referencias a Platón y a su filosofía. El culto que allí se rinde al amor y a la belleza celestiales es platónico por su concepción, aunque su estructura básica es un ascenso y descenso herméticos por las esferas del universo.

En el *Hymne of Heavenly Beauty* el poeta se eleva por los tres mundos: el elemental; el celeste, esfera "tachonada de rutilantes estrellas" con la cual Dios ha circundado el Todo, y el intelectual, donde las ideas platónicas se mezclan con las jerarquías angélicas. En el *Hymne of Heavenly Love*, desciende a través de los tres mundos, empezando por el más alto, donde la Trinidad reina con esplendor sobre una multitud de ángeles, y luego los *Hymnes* culminan con una efusión de piedad cristiana en un relato de la historia evangélica en lenguaje poético.

Esto es lo mismo que hace en *De harmonia mundi* Giorgi, quien al final se eleva a una profunda emoción cristiana, después de haber descrito detalladamente los tres mundos,⁵ caracterizada por una devoción lírica y erótica que refleja un hondo conocimiento de los textos místicos cabalísticos. En mi opinión, la influencia del cabalista franciscano Giorgi sobre Spenser es evidente sobre todo en el evangelismo lírico de los *Hymnes*.

⁵ Especialmente en los Cánticos II y III de la obra.

Los recientes avances en el estudio de la obra de Spenser ya mencionados —es decir, los trabajos de Alastair Fowler y de Angus Fletcher— se han concentrado en la identificación de los esquemas numerológicos de *The Faerie Queene* y en subrayar que Spenser emplea como imagen básica el templo. Estos dos aspectos, uno numerológico y otro arquitectónico-religioso, que en el fondo son uno solo, se encuentran en forma sumamente elaborada en la obra de Giorgi. Ya hemos visto que los prólogos a las traducciones al francés de los hermanos Le Fèvre de la Bodrie acentúan las imágenes numerológicas y arquitectónicas contenidas en la obra de Giorgi, cuyo libro, en su opinión, presenta el plan o la maqueta sobre los que el Arquitecto del Universo realizó su obra. Es como el Templo de Salomón, cuyo significado es comprendido por quienes saben "pitagorizar y filosofar por medio de la matemática".⁶

Describiendo la Casa de Alma (*The Faerie Queene* libro II, IX, 22). Spenser hace una alegoría del cuerpo y el alma humanos, presentada en términos arquitectónicos. He aquí como describe la disposición de la Casa de Alma:

Su perímetro parecía ser en parte circular
y en parte triangular, ¡oh divina obra!
Esos dos son la primera y la última proporciones,
una imperfecta, mortal, femenina,
la otra inmortal, perfecta, masculina,
y entre ambas un cuadrado era la base
proporcionada igualmente por siete y nueve,
todo lo cual compacto tenía una deliciosa armonía,

⁶ Véase *supra*, p. 110.

Es difícil determinar exactamente lo que Spenser describe en estos versos, pero parece que el sentido general tiene relación con los tres mundos: el cubo o cuadrado es el mundo elemental de los cuatro elementos, el siete es el celeste de los siete planetas, y el nueve es el superceleste de las nueve jerarquías angélicas, que forma el triángulo de la Trinidad. Los tres mundos están presentes en el hombre, al igual que en el universo. En consecuencia, la geometría y arquitectura de la Casa de Alma puede ser una expresión, en términos arquitectónicos, del pequeño mundo del hombre. La geometría de la casa en su conjunto tenía una "deliciosa armonía" u octava. Esta estrofa es básica para entender lo que Spenser piensa sobre la armonía universal y su concepción de la expresión alegórica de dicha armonía, en la arquitectura. Fowler ha analizado profundamente esta estrofa, recurriendo a Giorgi para tratar de interpretarla.⁷ Quienes entienden cómo se puede pitagorizar y filosofar por medio de la matemática podrán ver las proporciones del Templo de Salomón que se encuentran tras ella.

Mediante un notable esfuerzo de la imaginación, Spenser había absorbido la perspectiva y la base del tipo de pensamiento que en el Renacimiento italiano produjo grandes obras de arte creativa y de arquitectura (que formaron el mundo donde vivió Francesco Giorgi), para expresar creativamente tales ideas por medio de su poesía. Y esta poesía de Spenser tiene esa cualidad renacentista de la armonía porque su autor supo captar las ideas básicas y comprender la numerología de la armonía universal y de las pro-

⁷ Fowler, *Numbers of Time*, pp. 260 ss.

porciones perfectas, como las del Templo, del gran mundo que es el universo y del pequeño mundo que es el hombre.

Veamos ahora los temas astrales o planetarios que Fowler ha tratado de encontrar en *The Faerie Queene*. Opina Fowler que los siete libros en que está dividido el poema se refieren de alguna manera a los siete planetas.⁸ Tengamos presente que Spenser pensaba escribirlo en doce libros,⁹ de los cuales sólo fueron publicados seis y una parte del séptimo; debe, pues, tenerse cuidado cuando se intenta interpretar una obra que no fue realizada según su proyecto original. Con todo, estoy de acuerdo en principio con Fowler en su búsqueda de temas planetarios, pero no lo estoy con los detalles de su interpretación. Según él, el orden de dichos temas corresponde en el poema al de la semana planetaria —es decir domingo (día del Sol), lunes (día de la Luna), etc. Este orden de la semana planetaria funciona respecto a algunos de los libros del poema, pero no todos. Hace muchos años elaboré —para mi propio beneficio, pero algunas veces lo discutí con mis alumnos— un esquema del orden que en mi opinión siguen los temas planetarios en *The Faerie Queene*. Éste, por supuesto, puede ser erróneo, mas antes de exponer mis propias ideas al respecto será útil plantear una cuestión de carácter general.

⁸ *Ibid.*, pp. 63 ss.

⁹ Spenser explica el esquema del poema en una carta dirigida a Raleigh y publicada en 1590 con la primera parte de *The Faerie Queene*, la cual fue suprimida en la edición del poema aparecida en 1596. Esta carta ha sido discutida hasta el cansancio; véase por ejemplo Josephine Waters Bennett, *The Evolution of "The Faerie Queene"*, Chicago, 1942, p. 24- ss.

Según afirma Spenser, los libros del poema tratan ciertas virtudes, escogidas en forma bastante curiosa. *The Faerie Queene* es una obra profundamente ética, así como profundamente religiosa y, en cierto sentido, profundamente cristiana. ¿A través de qué filosofía, tan opuesta por su determinismo fatalista al libre albedrío moral ensalzado en el poema, adquirieron los siete planetas, y su relación con la astrología, tanta importancia para Spenser que los usó como temas básicos del esquema moral y religioso de su poema ético? La respuesta a esta pregunta se puede encontrar en los esquemas planetario-angélico-sefiróticos de Francesco Giorgi, aunque dichos esquemas no fueron originalmente suyos.¹⁰ Ya hemos hablado de este sistema, pero aquí es necesario volver a hacerlo con relación a Spenser.

En el mundo más alto, que es el superceleste o intelectual, Giorgi coloca los Sefirot o emanaciones de la Cábala, las ideas platónicas y las jerarquías angélicas cristianas. Todo esto está como fundido en ese mundo supremo, y desde allí emite sus influencias hacia abajo por el mundo intermedio de las

¹⁰ Un esquema muy útil de los sistemas planetario-angélico-sefiróticos, concebido en términos mnemotécnicos, se encuentra en Giulio Camillo, *L'Idée del Theatro*, 1550; véase Yates, *The Art of Memory*, Londres, 1966, pp. 129 ss. y el plano del teatro (frente a la p. 144). El *Theatro* de Camillo se hallaba en la biblioteca de Dee; véase Yates, *Theatre of the World*, Londres, 1969, p. II.

La correlación de los Sefirot, las jerarquías angélicas y las esferas de los planetas es básica en la filosofía de Robert Fludd, en cuyos diagramas está expresada. Uno de éstos, de un libro publicado en 1626, está reproducido en mi obra *Giordano Bruno, and the Hermetic Tradition*, Londres, 1954, lám. 7 (a).

estrellas (por estrellas Giorgi entiende los siete planetas y los doce signos del Zodíaco), las cuales infunden a dichas influencias diferentes características que por sí mismas no son malas en ningún caso. Saturno y Marte no ejercen una mala influencia ni causan infortunios, como en la astrología, sino que al igual que todos los astros emiten influencias buenas que descienden desde el Divino Creador, aunque sus virtudes pueden variar. Sólo una mala recepción, debida a la mala voluntad del receptor, podía hacer mala una influencia intrínsecamente buena.

Este sistema no elimina el libre albedrío, pues está contra el determinismo de la astrología justiciera por cuenta de Dios, como Pico de la Mirandola. Si es bien recibida por la voluntad del receptor, la influencia planetaria es una virtud; mal recibida se convierte en un vicio. Así, lo contrario de las siete virtudes planetarias son los siete pecados capitales. El origen de este sistema se remonta a la *Divina Comedia* de Dante, donde las esferas del Infierno son las esferas del Cielo al revés. El poema de Spenser es también una divina comedia, o sea una presentación universal del conflicto entre el bien y el mal en un escenario cósmico. Los caballeros de Spenser, representantes de las virtudes, tienen que luchar contra el lado opuesto y malo de su temperamento, que son los siete pecados capitales.

Como se ha visto, Giorgi da una lista de los planetas y de su relación con los ángeles y con otros entes,¹¹ y a continuación compararemos esta lista con

¹¹ El material más significativo acerca de las virtudes-planetarias-ángeles se encuentra en *De harmonia mundi*, 1, 3 y 4. Véase *supra*, pp. 64-65.

los temas astrales de cada libro de *Faerie Queene*. Los citaré en el orden que creo es el de Spenser, y trataré de demostrar que la lista de Giorgi es muy útil para la interpretación de lo que Spenser quiso decir.

El primer libro de *The Faerie Queene* trata del Caballero de la Cruz Roja, que representa la Santidad, a quien acompaña una dama llamada Una. Es un libro solar (Fowler está de acuerdo en ello), lleno de imágenes del Sol.

Para Giorgi, el Sol representa la religión cristiana y también la virtud teológica de la Caridad.¹² Recuérdese que el episodio de la Casa de la Caridad forma parte del primer libro de Spenser, el cual entonces puede interpretarse como la presentación de una religión de amor y caridad, por su tema astral solar. El Caballero de la Cruz Roja y su compañera Una, o *Monas*, representarían entonces al cristianismo que lucha por iluminar un mundo oscuro, dominado por el mal opuesto. La jerarquía angélica a que corresponde el Sol en el esquema de Giorgi es la de las Potestades.

El Libro II de Spenser trata de Sir Guyon, o la Templanza, y claramente tiene un carácter marciano. Frecuentemente se habla de Marte, las imágenes del fuego son constantes y en todo el libro se percibe una especie de cólera y firmeza.

En la lista de Giorgi, Marte corresponde a la jerarquía angélica de las Virtudes; el fraile veneciano explica luego la relación existente entre el poder purificador del fuego y el de la virtud.¹³ La colocación de Marte-Virtudes después del Sol-Potestades por

¹² *De harm. mun.*, I, 4, x.

¹³ *Ibid.*, I, 4, viii-ix.

parte de Spenser es, pues, coherente con un esquema visionario en que tenga lugar una justa ira y en que los caballeros luchan para defender la religión solar.

El Libro III es sobre Britomart, caballero andante de sexo femenino que representa la Castidad. Spenser mismo afirma que el tema es igual al de los poemas de Raleigh a Cintia, es decir a Diana, la Luna. Es un libro lunar sobre la castidad. En la obra de Giorgi, la Luna corresponde a la jerarquía de los Ángeles, y a Malkut o el Reino, entre los Sefirot de la Cábala.¹⁴

El Libro IV, sobre Cambel y Triamond, o la Amistad, describe la lucha de dos elementos opuestos, y en él predomina la imagen de la reconciliación de éstos, el Caduceo. Ciertamente es un libro mercurial. Giorgi coloca a Mercurio con la jerarquía de los Arcángeles, y dice que este planeta y esta categoría angélica nos proponen los números divinos para contemplarlos.¹⁵

El Libro V, dedicado a Saturno y a la Justicia, a Astrea y a la Edad de Oro, claramente es saturnino. Como lo define Giorgi,¹⁶ es el Saturno "revalorizado" del Renacimiento, ascendido de su desgraciada posición medieval a la categoría de estrella de los más profundos eruditos y de la suprema comprensión intelectual. Sin dejar de subrayar la profundidad de los estudios que realizan los saturninos, Giorgi centúa aún más la importancia del papel de éstos en la dirección de los asuntos religiosos. La religión saturnina, dice Giorgi, es la forma de religión de la que derivan todas las demás. El pueblo que recibió

¹⁴ *Ibid.*, I, 4, xiii.

¹⁵ *Ibid.*, I, 4, xii.

¹⁶ *Ibid.*, I, 4, iv-v.

la inspiración más completa de Saturno son los judíos. Giorgi equipara la Ley revelada a Moisés cuando subió al monte Binah, que es uno de los Sefirot más altos, con la justicia de Saturno. La jerarquía angélica a la que Saturno corresponde son los Tronos.

El Libro vi es el de Venus, puesto que en él figuran la Cortesía personificada por el héroe cortés Sir Calidore y una visión de Venus y las Gracias. En este libro, Spenser da a los complejos temas religiosos y éticos del poema un matiz de neoplatonismo cortesano, como hace Giorgi cuando habla de Venus. En ese caso Giorgi combina tres series de pensamientos:¹⁷ en primer lugar ve el planeta Venus, estrella del amor cuyos dones de gracia y belleza son tan agradables cuando se reciben como es debido, o sea cuando la mala voluntad no los convierte en lujuria; luego aparece Venus neoplatónica, que representa la belleza de Aquel por quien todas las cosas son hermosas, con muchas referencias a Platón y en especial al *Fedro* y al *Banquete*, y por último se revela Venus angélica, ya que este planeta alcanza su mejor forma cuando recibe el favor de la jerarquía angélica de los Principados. Entonces Venus brilla llena de gracia y encanto, cortés y gentil. Los individuos venéreos de esta especie agradan a Dios y a los hombres.

Quizás el Libro vii inconcluso de Spenser se habría referido a Júpiter. Los doce que formaban parte del proyecto original se habrían referido a los doce signos del Zodíaco, que brillan en la esfera de las estrellas fijas, a la cual, en la lista de Giorgi, corresponde la jerarquía angélica de los Querubines.¹⁸

¹⁷ *Ibid.*, I, 4, xi.

¹⁸ *Ibid.*, I, 4, ii.

Mas Spenser mismo, en una carta dirigida a Raleigh y publicada con la primera entrega de *The Faerie Queene*, declaró tener la intención de escribir doce libros que reflejaran las doce virtudes particulares y morales definidas por Aristóteles, y que en caso de que éstos fueran bien recibidos podría decidirse a escribir otros doce sobre las virtudes políticas aristotélicas. Ahora bien, ¿cómo reconciliar esto con nuestra interpretación astral? Las virtudes aristotélicas siempre han presentado grandes dificultades a los críticos, además de que la Santidad y la Cortesía no son virtudes aristotélicas. No es, pues, fácil ver cómo el sistema aristotélico podía cuadrar dentro del esquema del poema.

La palabra operativa es "doce". Spenser piensa en términos numerológicos. Como señala Giorgi siguiendo la tradición numerológica, el doce puede representar, junto con los signos del Zodíaco, otros grupos como las Doce Tribus de Israel¹⁹ y los Doce Apóstoles.²⁰ ¿Por qué no también doce virtudes aristotélicas?²¹

Por otra parte, la aparición de las virtudes aristotélicas dentro de los esquemas neoplatónicos y numerológicos de Spenser es coherente con la exposición de Giorgi, en *De harmonia mundi*, en la cual trata de reconciliar las filosofías de Aristóteles y Platón.

En efecto, en un capítulo acerca de cómo los Peripatéticos están de acuerdo respecto a las cosas esen-

¹⁹ *Ibid.*, II, 7, xiii.

²⁰ *Ibid.*, II, 7, xii.

²¹ Cf. Fowler, *Numbers of Time*, p. 52. Fowler observa que en la tradición se consideraba que las virtudes enumeradas en la *Ética* de Aristóteles eran doce.

ciales con otras filosofías, y acerca de los dos Principes de la Filosofía (Platón y Aristóteles),²² Giorgi explica que ambos señalan el camino para llegar a Dios, sólo que Aristóteles comienza desde el primer escalón con los elementos, mientras que Platón (y también Pitágoras) parten del número, lo cual les da una ventaja. La anterior es una versión supersimplificada del razonamiento en cuestión, la cual sin embargo, permite captar que Giorgi concebía la filosofía aristotélica como una especie de ascensión hermética que partiendo de la esfera de la tierra proseguía por las esferas de los otros tres elementos, de allí a las esferas de los planetas y luego a los supremos reinos divinos. Esta interpretación hermética de Aristóteles es grandemente facilitada por el hecho de que Giorgi cree que los *Problemata* pseudoaristotélicos, obra que conoce y cita, son verdaderamente de Aristóteles.²³ Recordemos que el pseudo-Aristóteles autor de los *Problemata* fue la fuente directa de la teoría de la melancolía inspirada de Agripa, expuesta en *De occulta philosophia*.

Un factor muy favorable a la fusión de Aristóteles con el neoplatonismo astral del tipo de Giorgi es la creencia de que Aristóteles afirmó que la melancolía saturnina era inspirada por el *furor* platónico. Y al hablar de la virtud heroica Giorgi señala que Aristóteles dijo que mediante la práctica de la virtud el

²² *De harm. mun.*, I, 2, xiii.

²³ Al hablar del *furor*, que hace perder al hombre la razón, Giorgi se refiere a Aristóteles en los *Problemata* (*De harm. mun.*, III, 4, iv). En muchos otros pasajes en que no se mencionan explícitamente los *Problemata*, como aquí, Giorgi los tiene presentes cuando incluye a Aristóteles entre los neoplatónicos.

hombre puede elevarse hasta unirse con las inteligencias.²⁴ Esto también puede ser una referencia al pseudo-Aristóteles, y una indicación de que las "virtudes aristotélicas" de Spenser pueden ser una alusión a muchos conceptos que ciertamente no son fáciles de encontrar en el Aristóteles genuino.²⁵

Con todo, en cierto sentido las verdaderas enseñanzas aristotélicas sobre la virtud podían encuadrarse en la armonía universal. En la *Ética*, Aristóteles define la justicia en términos de la proporción, idea que parece indicar que la proporción es una cualidad ética. John Dee ya había dicho en su Prólogo a las obras de Euclides, en 1570: "En la *Ética*, Aristóteles . . . estaba dispuesto a volar a la perfección y potencia de los números por proporciones aritméticas y geométricas".²⁶ Así, pues, las virtudes aristotélicas se podían traducir a esquemas numerológicos. Para quien estudia a Giorgi, acostumbrado a encontrar que Aristóteles está siempre incluido con los neoplatónicos por estar básicamente de acuerdo con ellos, la inclusión de las virtudes aristotélicas en

²⁴ *De harm. mun.*, I, 2, xiii.

²⁵ Hasta la fecha, el aristotelismo de la época isabelina no ha sido estudiado con el debido cuidado. Uno de sus representantes más conocidos, John Case (autor de *Sphaera civitatis*, 1588, sobre el cual véase Yates, *Astraea, The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres, 1975, pp. 64-5 y m. 9 (c)), es en mi opinión un convencido por el pseudo-Aristóteles de los *Problemata*, que lo lleva hacia una melancolía pseudoaristotélica no incompatible con la perspectiva de él. Como el Conde de Leicester lo protegía, Spenser muy bien puede haber conocido a Case y su obra.

²⁶ John Dee, *The Mathematical Preface* (1570), reimpresión, similar, ed. Allen Debus, Nueva York, Science History Publications, 1951, sig. a, i, verso, Cf. *Aristóteles Ética*, lib. v, p. 7.

un esquema de base astral de la armonía universal por parte de Spenser es casi la prueba definitiva de que la fuente de éste fue en verdad *De harmonia mundi*.

La cuestión de la influencia de Giorgi sobre Spenser se complica porque Spenser adapta el pensamiento y los conceptos del fraile de Venecia a su panegírico de la reina Isabel I y de su reforma imperial, que es el tema central de *The Faerie Queene*.²⁷ Spenser le dijo a Raleigh que el poema fue proyectado en primer lugar para honrar a la Reina. En las dedicatorias de cada libro se presenta a la Reina como el ejemplo supremo de la virtud allí celebrada, y los temas astrales, es decir el esquema astral del poema, también están dedicados al mismo objeto.

Yo presentaría la hipótesis de que los temas planetarios del poema están arreglados no en el orden fijo de la semana planetaria (como cree Fowler), sino de acuerdo con un orden deliberadamente escogido para expresar la idea y el propósito del poema, que es la presentación de un retrato ideal de un jefe religioso y moral, precisamente la reina Isabel I, y de su reforma imperial. Dicho regio retrato tiene variados matices planetarios y angélicos. Está iluminado por el Sol de la religión, y la caridad cristianas (Libro I); con rojos destellos de firmeza marciana (Libro II); la blanca castidad de la Luna (Libro III) expresa la pureza de la reforma de la Reina Virgen, y en Mercurio (Libro IV), que puede reconciliar lo opuesto con la alquimia espiritual, están incluidos todos los colores; la justicia de Saturno (Libro V) representa el sabio gobierno de Astrea, y con Venus

²⁷ Véase *Astraea*, pp. 69-55.

(Libro vi) este complejo movimiento o religión o personalidad adquiere el carácter de un culto cortesano, de una corte gobernada por la figura mesiánica celebrada por el poema en su conjunto.

Mas no sólo la obra de Francesco Giorgi inspiró *The Faerie Queene*; hasta aquí soy culpable de enormes omisiones. Giorgi, aunque tiene capítulos sobre el Justo Imperio del Príncipe y sobre el gobierno de los campeones (o caballeros),²⁸ naturalmente no dice una sola palabra sobre la sagrada ascendencia imperial británica de los Tudor, ni sobre su relación con la caballería arturiana, elemento tan importante del poema spenseriano. La influencia de Giorgi, pues, debe de haberse fundido de alguna manera con un elemento arturiano-británico para constituir una especie de mística de un "Israel británico", lazo que habría podido establecerse con relativa facilidad en la atmósfera cargadísima de ideas sobre un destino sagrado o una misión religiosa, con las que los ingleses de la época isabelina mantuvieron su entereza moral en una peligrosa posición de aislamiento. Y parece bastante obvio que el círculo del que pueden haber emanado tales ideas no era otro que el de John Dee.

Dee era un cabalista cristiano y un imperialista británico. En su Prólogo a Euclides cita más bien a Agripa que a Giorgi en relación con los tres mundos, pero en principio los esquemas de Giorgi son los mismos de Agripa, aunque menos declaradamente mágicos. El énfasis en los números, las imágenes arquitectónicas y la afición a Vitruvio son elementos que Spenser podría haber recibido, junto con la le-

²⁸ *De harm. mun.*, III, 5, i-iii.

yenda británica del rey Arturo y la Cábala, del círculo de Dee. *De harmonia mundi* de Giorgi, aunque de por sí es una guía importante para entender a Spenser, adquiere tal vez un mayor significado porque conduce hacia atrás, a Dee o a su círculo, como gran influencia formativa recibida por Spenser.

Once años antes de *The Faerie Queene*, Spenser había publicado su *Shepherd's Calendar* (1579), poema que ya contiene elementos épicos, como el culto de la reina y la perspectiva puritana. Y también está basado en el número doce, los doce meses, ilustrados con doce grabados de los signos del Zodíaco. El misterioso comentarista del poema que se firma "E. K." discute el problema de identificar el mes en que fue creado el mundo y recurre a la opinión de "los mejores rabinos". En realidad, el poema es un verdadero calendario con una base erudita, pero es ciertamente significativo que más o menos cuando Spenser estaba escribiéndolo John Dee estaba usando sus conocimientos matemáticos, astronómicos y astrológicos para elaborar un proyecto de reforma del calendario.²⁹ Parece probable que Spenser haya estado en contacto con Dee o con miembros de su círculo cuando compuso el *Shepherd's Calendar* y que haya absorbido por entonces el acervo de conocimientos científicos que luego emplearía en *The Faerie Queene* y concebido sus alegorías astrales y numerológicas.

²⁹ Con relación a los proyectos de Spenser y de Dee para reformar el calendario, véase Spenser, *Works*, edición anotada, II, pp. 243-244. He sabido que una interpretación numerológica de este poema, con base en Giorgi, ha sido elaborada por Maren-Sofie Rstvig, "The 'Shepherd's Calendar' — A Structural Analysis", *Renaissance and Modern Studies*, XIII (1969), pp. 49-75.

En términos generales, lo que quiero es presentar el argumento de que la filosofía de Spenser se basaba en la Cábala cristiana neoplatónica de Giorgi y de Agripa, que sin embargo había sufrido modificaciones al quedar sometida a la influencia de la Reforma de los Tudor. Básicamente era un reflejo de la filosofía de John Dee, quien había ampliado estas influencias en nuevas direcciones científicas y político-religiosas. Dee fue el verdadero filósofo de la época isabelina y Spenser, que fue su poeta épico, reflejó dicha filosofía.

Se ha dicho que la épica de Spenser expresa un "momento profético" después de la victoria de la Armada Invencible, cuando la Reina casi parecía ser el símbolo de una nueva religión que trascendía más allá tanto del catolicismo como del protestantismo por alguna profundísima revelación y que transmitía un mensaje mesiánico universal. Por estas investigaciones, por muy fragmentarias e incompletas que sean, parece que, bajo la profunda seriedad del puritanismo cortesano que era la religión de Spenser y que se reflejó en su visión de la función religiosa de la Inglaterra isabelina, estaba la influencia de la Cábala cristiana. La identificación definitiva de esta influencia en Spenser permitirá relacionar el pensamiento de la época isabelina con movimientos posteriores, como la filosofía "rosacruz" de Robert Fludd o la influencia cabalística en Milton y los puritanos.

Hay que decir algo acerca del otro misionero hermético-cabalístico, Giordano Bruno, en relación con Spenser. En forma extraordinaria, las misiones de Dee y de Bruno se superponen o van paralelas una a otra. Dee partió rumbo a la tierra firme europea

poco antes de que Bruno llegara a Inglaterra en 1583. Mientras Dee estaba en el extranjero, Bruno predicó en Inglaterra una filosofía hermético-cabalística que tiene ciertas referencias al papel mesiánico de la reina Isabel.³⁰ Ambos, Dee y Bruno, visitaron Praga,³¹ desde donde Bruno salió rumbo a Roma para ser ajusticiado y Dee regresó con el tiempo a Inglaterra, para vivir en desgracia.

Como Dee, Bruno fue influido fuertemente por Agripa (y mucho menos o nada por Giorgi). Predicó una reforma hermética "egipcia" de la cual la magia cabalística, casi enteramente derivada de *De occulta philosophia* de Agripa,³² formaba parte. No se ha emprendido todavía una comparación en serio de Dee y Bruno ni sus respectivas influencias, aunque sería sumamente reveladora e importante para evaluar una posible influencia de Bruno sobre Spenser. Menciono a continuación sólo un punto, que podría tener importancia.

Bruno, en el *Spaccio della bestia trionfante*, esboza una vasta reforma moral en la cual el lado bueno de las influencias estelares predomina sobre el malo.³³ Las virtudes asociadas con las constelaciones ascien-

³⁰ *Bruno*, pp. 228-290, 392-394; *Astraea*, pp. 84-86, 108, 110, 119, 213-214.

³¹ *Bruno* pp. 313-315; Yates, *La ilustración rosacruz*, F.C.E., México, 1980, pp. 31-33; R. J. W. Evans, *Rudolf II and His World*, Oxford, 1973, pp. 228-231.

³² *Bruno*, pp. 258 ss. Nauert confirma que probablemente las obras de Agripa eran la principal fuente de los conocimientos de Bruno sobre la Cábala (Charles G. Nauert, *Agrippa and the Crisis of Renaissance Thought*, Urbana, University of Illinois Press, 1965, p. 324).

³³ *Bruno*, pp. 218 ss.; *Art of Memory*, pp. 314-319.

den al cielo y gobiernan, mientras que los malos vicios opuestos bajan a las profundidades y se extinguen. Así tiene lugar una reforma celestial universal, políticamente relacionada con Inglaterra y Francia en oposición a España. Uno se pregunta si esta idea pudo tener alguna influencia sobre la presentación de la reforma por parte de Spenser, en términos de la victoria de las buenas influencias planetarias sobre las malas, en su poema épico referente a la caballería andante reformada. A pesar de todo, hay diferencias profundas entre las perspectivas bruniana y spenseriana, aunque tal vez en el supuesto "egipcianismo" de Bruno había mucho que hubiese podido interesar a Spenser.

Dee, Bruno y Spenser son tres figuras que, en maneras sumamente disímiles, representan los movimientos europeos de protesta por la supresión del Renacimiento por parte de la reacción.

Como ya dije en el capítulo anterior, cuando piensa uno en Dee es muy importante no perder nunca de vista que su vida tuvo tres periodos, y esto es especialmente necesario cuando se piensa en Spenser en relación con Dee.

The Faerie Queene fue concebida y en parte escrita durante el primer periodo de la vida de Dee, cuando éste era un personaje importantísimo que irradiaba influencia, apoyado por la Reina y por el conde de Leicester, que impartía enseñanzas científicas y matemáticas a los navegantes y hombres de ciencia de su época, que realizaba estudios históricos y los relacionaba con la esperanza de crear un "Im-

perio Británico" vinculado con la leyenda del rey Arturo, y que presidía su maravillosa biblioteca, frecuentada por todos los sabios de su tiempo. Ésos fueron los días en que Spenser comenzó a pensar en el poema *The Faerie Queene* y a escribirlo.

Cuando Dee se ausentó para realizar su misión en el continente europeo, Spenser seguía escribiendo su poema. ¿Estuvieron al tanto los amigos de Dee en Inglaterra de las actividades de éste en el extranjero de 1583 a 1589, año de su regreso? Por lo que yo sé, nadie ha hecho esta pregunta. Pero una persona debía estar perfectamente al corriente, el amigo de Sidney, Edward Dyer, quien tuvo una cierta función, indefinida pero importante, en las actividades de Dee en el extranjero durante aquellos años. Si acaso algunos rumores sobre las actividades misioneras de Dee en Europa llegaron al conocimiento de los círculos influyentes de Inglaterra, seguramente habrán hecho surgir el temor a complicaciones exteriores que siempre frustraba las aspiraciones de grandeza e inducía a la Reina y a sus consejeros a evitar cualquier compromiso que pudiera luego implicar un enfrentamiento peligroso con un enemigo poderoso. La retirada del Conde de Leicester en 1586 fue una medida de ese tipo, de manera que lógicamente Dee fue recibido con frialdad y desatención cuando regresó en 1589 a su patria, después de sus hazañas en el extranjero.

Es muy importante tener presente que *The Faerie Queene*, concebida y escrita durante los periodos de éxito y expansión de Dee, fue publicada (por lo menos su primera parte) en 1590, o sea un año después de que Dee regresó a Inglaterra, cuando ya se había

iniciado el tercer periodo de su vida, de semiexilio y pérdida del favor oficial. Los miembros del "círculo de Sidney", cuyo número había disminuido mucho por la muerte del Conde de Leicester y del mismo Sidney, ya no estaban presentes para aclamar el poema épico de Spenser cuando apareció, el cual encontró un mundo más difícil que veía con sospecha y duda el entusiasmo de los años anteriores. Quien se encargaba de alentar a Spenser era Walter Raleigh, con quien el poeta estuvo en contacto en Irlanda y a quien menciona como amigo íntimo y consejero en la parte introductiva de *The Faerie Queene*. Fue Raleigh quien presentó a Spenser en la corte en 1592, mas el máximo autor épico de la edad isabelina no recibiría ninguna recompensa ni favor. Spenser regresó a Irlanda, donde vivía semidesterrado, y no volvería a Londres hasta 1599, sólo a morir pobre y olvidado.

La desgracia también cayó, además, sobre su amigo de la corte que lo había alentado a escribir el poema. Walter Raleigh perdió el favor real y fue excluido de la corte en 1592, supuestamente a causa de su matrimonio.

Yo creo que la frialdad con que fue recibida *The Faerie Queene* en gran parte puede explicarse si se comprende que dicho poema era una expresión de la visión de Dee de la Inglaterra isabelina, concepción expansionista que cuando se publicó la obra ya se consideraba provocativa y peligrosa. Dee no recibió ninguna recompensa por sus actividades en el extranjero cuando regresó a Inglaterra, y nunca se le dio compensación alguna digna de su notable contribución a la grandeza de la Inglaterra isabelina. Su des-

tino durante su tercer período sería sufrir un semi-destierro, el fracaso y la miseria. No tiene nada de raro que el autor de *The Faerie Queene*, fuera víctima de una suerte semejante.

En el presente libro estoy tratando de evitar hasta donde es posible el relacionar con detalle las situaciones históricas, concentrándome sólo en la evolución del pensamiento en tales situaciones. El anterior esbozo, breve e insuficiente, me pareció necesario para colocar a Spenser y su poema dentro de la situación de la época isabelina; ahora trataré, forzosamente de manera menos precisa, de colocarlos dentro de la historia del pensamiento europeo y de la parcial disolución del Renacimiento como resultado de las presiones que en ese sentido se ejercieron a fines del siglo xvi.

La esperanza de una reforma amplísima y total por medio de la influencia hermético-cabalística y especialmente de la Cábala cristiana fue un fenómeno de la primera mitad de aquel siglo, que nunca fue olvidado ni completamente descartado cuando las décadas que precedieron el año de 1600 trajeron tanta desilusión. Hemos visto que uno de los peligros fue la reacción contra la magia renacentista y el obsesivo miedo a la acción de fuerzas espirituales peligrosas que se apoderó de Europa y una de cuyas manifestaciones fue el pánico a las brujas y la consiguiente cacería. También hemos visto que Dee fue acusado insistentemente de ser un hechicero que invocaba demonios, lo cual no dejó de tener consecuencias prácticas a pesar de que él se defendió protestando que su magia era blanca y pura.

The Faerie Queene es un gran poema mágico re-

renacentista, imbuido de una magia cabalístico-cristiana y neoplatónica blanquísima, donde ejerce sus artes el mago bueno y hombre de ciencia Merlin (nombre a veces atribuido a Dee), profundamente opuesto a los malos brujos y nigromantes y a la mala religión. La magia spenseriana no debe ser comprendida del texto únicamente como metáfora poética (aunque también lo es), sino también en relación con el estado de ánimo de la época, en el que actitudes de esa especie podían ser polarizadas en términos de diferencias religiosas. En realidad, en Spenser están polarizadas precisamente así. La magia blanca de la reforma imperial pura se opone a la perversa nigromancia de sus enemigos, de manera que las acusaciones de hechicería lanzadas contra Dee no dejaban de representar un peligro también para Spenser. Como gran poema mágico renacentista, *The Faerie Queene* apareció bastante tarde y encontró en pleno apogeo la caza de brujas.

En términos de las tendencias generales europeas, la clasificación que me parece más aplicable a *The Faerie Queen* es la de obra "rosacruz" porque este movimiento representa una última forma de la magia y la Cábala renacentista de las que Dee había sido representante y que anduvo predicando en tierra firme europea mientras Spenser estaba escribiendo el poema. No es arbitrario que éste se inicie con una Cruz Roja y la Una (*monas*). Los autores rosacruces alemanes de principios del siglo xvii bien conocían la profunda relación con la *monas* de Dee,³⁴ y en

³⁴ *La ilustración rosacruz*, pp. 57-58, 66-67, 71-73, 80, 84, 88, 93, 99, etcétera.

sus obras puede percibirse un eco de la exposición caballeresca de Spenser.³⁵

Cuando estudiamos el poema spenseriano y las reacciones que provocó, pues, nos encontramos frente a las principales corrientes europeas del pensamiento religioso y sus aspiraciones.

³⁵ *Ibid.*, pp. 49, 90-91.

X. LOS JUDÍOS EN LA INGLATERRA ISABELINA

HEMOS estado tratando la influencia judía cristianizada y la Cábala cristiana, que fue un elemento tan relevante en la tradición filosófica renacentista derivada de Ficino y de Pico. Hemos visto que en la Inglaterra isabelina hubo una fuerte influencia de la Cábala cristiana del Renacimiento, adaptada a las perspectivas del imperialismo religioso isabelino.

Ahora surge una incógnita que trataré de dilucidar en el presente capítulo, aunque superficialmente y sin los conocimientos del hebreo que serían necesarios para explorar como es debido un problema de tanta importancia. Héla aquí: ¿había judíos en Inglaterra durante el reinado de Isabel I, y de haberlos, cuál fue su actitud ante la Cábala cristiana, que no era más que una imitación del misticismo judío?

Para tratar de responder a esta pregunta, aunque a mal, hay que explorar un poco el enorme tema de la dispersión de los judíos después de su expulsión de España en 1492 y del efecto que ésta tuvo sobre los judíos mismos. Ya hemos dicho que en el exilio se desarrolló un nuevo tipo de Cábala que era ligeramente diferente de la Cábala española anterior a la expulsión, cuya influencia recibió Pico; este nuevo tipo se concentraba más en la espera de un Mesías que vendría a poner fin al sufrimiento en el exilio y de la persecución y restablecería al pueblo

de Dios en Tierra Santa. Este intenso movimiento de la Cábala luriánica tuvo un fuerte efecto sobre los judíos expulsados, ya que se le dio un lugar entre los estudios rabínicos;¹ se fue difundiendo poco a poco hasta convertirse en un movimiento popular de gran fuerza, que con el tiempo culminó en la aparición del llamado falso Mesías Sabbatai Sevi en 1665.² Este movimiento comenzó a gestarse entre los judíos desde el siglo XVI, y en el XVII adquirió una gran fuerza, como han revelado las investigaciones de Scholem, las cuales han dado una nueva y penetrante luz sobre la historia de todo ese periodo.

Otro factor nuevo en el judaísmo de esa época fue que las persecuciones y la dispersión ocasionaron contactos de un nuevo tipo entre judíos y cristianos. Fue menos factible mantener una separación total en un mundo de movimientos y migraciones perpetuas, en el cual para un judío la conversión fue a menudo asunto de vida o muerte.

La feroz persecución de los judíos en España y Portugal dio origen al fenómeno de los "marranos", término despectivo usado en esos países para designar a los cripto-judíos que, fingiendo un supuesto conformismo exterior a la religión dominante, continuaban practicando el judaísmo en secreto.³ El único

¹ El estudio de R. J. Zwi Werblowsky, *Joseph Karo: Lawyer and Mystic*, Oxford, 1962, trata el misticismo cabalístico de un personaje muy versado en rabinismo ortodoxo en el siglo XVI, aspecto de la personalidad de Karo que anteriormente se hacía a un lado o se trataba superficialmente.

² Este personaje es estudiado por G. Scholem en su importantísimo libro *Sabbatai Sevi: The Mystical Messiah*, Princeton, 1973.

³ El mejor estudio al respecto es el de Cecil Roth, *A History of the Marranos* Filadelfia, ed. revisada de 1941, que es la

medio que permitía a los judíos sefarditas o españoles sobrevivir en la que hasta entonces había sido su patria era ponerse una máscara de falso cristianismo. Muchísimos se negaron a recurrir a semejante medio y prefirieron ser quemados vivos en los autos de fe y soportar otras terribles torturas para defender sus convicciones. El extraordinario heroísmo de los judíos sefarditas ante las persecuciones que llevó a cabo la Inquisición en España y Portugal, todavía en el siglo XVII, es uno de los ejemplos más notables de la capacidad del hombre para sufrir que da la historia.

No obstante, muchos se hicieron cristianos nuevos o marranos, que eran los que, aunque aceptaban la conversión forzosa al cristianismo, lograban de alguna manera mantener secretamente viva su religión ancestral y trasmitirla a varias generaciones de sus descendientes. En Portugal, adonde huyeron muchos judíos españoles después de 1492, la conversión masiva y forzosa llevó enormes multitudes a las pilas bautismales en circunstancias de atroz crueldad. Aquellas conversiones en Portugal fueron, por su número, en tan gran escala, que el término "portugués" casi se convirtió en sinónimo de "marrano" o "criptojudío". Los marranos se distinguieron mucho en las profesiones, particularmente en el ejercicio de la medicina y por su notable instinto para las finanzas. Eran ciudadanos útiles del país que los aceptara, y

principal autoridad a que hemos recurrido para escribir el presente capítulo. Pero véase también R. D. Barnett, *The Sephardic Heritage*, Jerusalén, 1971; J. B. Yerushalmi, *From Turkish Court to Italian Ghetto*, Columbia University Press, 1971; Raymond Renard, *Sepharad*, Mons, 1968; Leon Poliakov, *History of Anti-Semitism*, t, trad. R. Howard, Londres, 1974.

el éxodo desde la Península Ibérica los esparció por todas partes.

La mayoría absoluta de exiliados judíos se trasladó hacia el oriente para refugiarse en el Imperio Otomano, ya que la media luna era infinitamente más tolerante con ellos que la cruz. En territorio turco se les permitía profesar abiertamente su religión. "Nadie fue perseguido por su religión en tiempos de Solimán, cuando la Inquisición estaba llevando a cabo su macabra obra en España y en los Países Bajos."⁴ El centro de gravedad del judaísmo se desplazó, pues, del occidente hacia el oriente, de España a Turquía, donde la relativa libertad de que disfrutaron los inmigrantes judíos les permitió ascender mediante su habilidad a posiciones de mucha influencia. Hubo un momento en que un refugiado marrano, José Nasi, Duque de Naxos, fue considerado prácticamente el gobernante del Imperio Turco. Otro judío sefardita, Alvaro Méndez, adquirió mucho poder en la corte turca; fue uno de los principales promotores de la alianza angloturca contra España, que señaló el principio de una nueva época, estuvo en estrecho contacto con Burleigh y fue armado caballero por la reina Isabel.⁵ Las tendencias de su carrera y actitudes políticas fueron típicas de los judíos exiliados, quienes naturalmente se inclinaban a poner su habilidad y amplias relaciones financieras al servicio de los adversarios de sus crueles enemigos y perseguidores, los españoles.

Muchos exiliados se dirigieron a Italia. Uno de

⁴ Moritz Brosch, "The Height of the Ottoman Power", en *Cambridge Modern History*, vol. III, ed. de 1934, p. 105.

⁵ Roth, *Marranos*, pp. 203-204; véase también Roth, *History of the Jews in England*, Oxford, 1941, p. 141.

los productos más notables del neoplatonismo italiano, los *Dialoghi d'amore*, fue escrito por Leone Ebreo, distinguido inmigrante sefardita. Algunos estados italianos fueron más hospitalarios que otros ante los judíos, quienes fueron muy bien recibidos en la corte de los Este en Ferrara, en Mantua y hasta cierto punto en Nápoles. La importantísima comunidad judía de Venecia se convirtió en núcleo de estudios y publicaciones hebreas.

En Francia⁶ los refugiados judíos no eran molestados, pero no podían profesar su religión públicamente, aunque se establecieron diversas comunidades marranas especialmente en las cercanías de Burdeos. La madre de Michel de Montaigne, ensayista y alcalde de Burdeos, fue Antoniette López, refugiada marrana.

Durante todo el periodo isabelino en Inglaterra⁷ oficialmente no hubo judíos, porque se les había expulsado en 1290. No obstante, no hay duda que, al igual que en otros países europeos, siempre estuvieron presentes en Inglaterra algunos judíos, cuyo número quizá se incrementó en tiempos de la reina Isabel por el desarrollo general del comercio e intercambio de que eran agentes. Seguramente hubo refugiados judíos que llegaron a Inglaterra después de ser expulsados de España y Portugal, aunque harían tenido que ocultar su religión y vivir como marranos o cripto-judíos. El efecto de la influencia balístico-cristiana veneciana, llegada a causa del asunto del divorcio de Enrique VIII, sobre los mara-

⁶ Roth, *Marranos*, pp. 222 ss.

⁷ Véase Lucien Wolf, "Jews in Tudor England", en sus *Days in Jewish History*, 1934, pp. 73-90; y Roth, *Jews in England*.

nos de Inglaterra es un problema que no ha sido estudiado. En la Inglaterra isabelina había por entonces una influencia de la Cábala cristiana en la corte y en los círculos eruditos del país, a pesar de que oficialmente en éste no se permitía a los judíos existir. Y sin embargo, nos han llegado noticias oficiales de que dos tíos judíos de Michel de Montaigne, Martín y Francisco López, formaron parte durante un cierto período de la colonia marrana de Londres.⁸

Surge la sospecha de que, para el marrano que se hallaba en Inglaterra, la adopción de la Cábala cristiana podía ser una medida protectora. Numerosísimos cabalistas cristianos de otros países europeos eran judíos conversos,⁹ y la tendencia "judaizante" de *De harmonia mundi*¹⁰ puede haber representado para los marranos ingleses un puente hacia la conversión.

El judío más conocido en la época isabelina en Inglaterra fue Rodrigo López, médico portugués que estuvo al servicio del Conde de Leicester y de la misma reina, cristiano nuevo especializado en medicina en su país de origen. En Londres fue recibido como miembro del Colegio de Médicos, ante el cual pronunció en 1579 la conferencia anual sobre anatomía, y fue el primer médico residente nombrado en el Hospital de San Bartolomé.¹¹ Acusado inesperadamente de conspirar para envenenar a la Reina, el

⁸ Roth, *Jews in England*, p. 138, nota 1.

⁹ Cf. R. J. W. Evans, *Rudolf II and His World*, Oxford, 1973, p. 237.

¹⁰ La obra de Giorgi fue criticada tachándosela de ser demasiado semejante a las ideas de los marranos y judaizantes; véase Cesare Vasoli, *Profezia e ragione*, Nápoles, 1974, p. 225.

¹¹ Roth, *Jews in England*, p. 140.

doctor López fue ejecutado en la horca en Tyburn en 1594, entre los aullidos de una turba violentamente antisemita.¹² No tengo aquí ninguna intención de tratar de penetrar en el oscuro laberinto del caso del doctor López, pero tengo la impresión de que tal vez es un caso excesivamente estudiado como problema local de la época isabelina y en cambio poco analizado en relación con el cuadro general de la diáspora marrana.

Para contrarrestar la trágica historia del doctor López conocemos un caso que pinta un cuadro más agradable de la recepción dada a los refugiados marranos en la Inglaterra isabelina.¹³ Por desgracia se trata de una narración derivada de fuentes posteriores, y debe por consiguiente tomarse como una historia parcialmente legendaria, aunque Cecil Roth opina que contiene elementos verdaderos.

Según esta historia, en el año de 1593¹⁴ dos hermanos llamados Manuel López Pereira y María Núñez, cuyo padre había sido víctima de la Inquisición, salieron de Portugal en compañía de su tío Miguel López y un numeroso grupo de marranos, para refugiarse en algún país nórdico. El barco en que viajaban fue capturado por los ingleses y llevado a un puerto inglés. Un noble inglés se enamoró de la hermosa María Núñez y quiso casarse con ella. La his-

¹² *Ibid.*, pp. 143-144.

¹³ Roth, *Marranos*, pp. 239-240; Roth; *Jews in England*, p. 2. Esta leyenda es relatada por Daniel Levi de Barrios, en *La casa de Jacob*, Amsterdam, c. 1683, pp. 5-6; véase Roth, *Jews in England*, p. 279. Mayores datos sobre María Núñez y el episodio en cuestión pueden verse en Cecil Roth, *Life of Menasseh ben Israel*, Nueva York, 1975, pp. 16 ss.

¹⁴ Esta es la fecha que da Barrios, pero hay quien cree que fue en 1597; véase Roth, *Menasseh ben Israel*, p. 311.

toria llegó a oídos de la reina Isabel, quien expresó el deseo de conocer a la joven y al verla quedó cautivada por su belleza. La invitó a subir al carruaje real, la paseó por Londres en su propia compañía y ordenó que la nave capturada y todos sus pasajeros fueran puestos en libertad. Pero a pesar de tan excelente trato María no aceptó la proposición matrimonial tan tentadora que había recibido, y "abandonando por el judaísmo toda la pompa de Inglaterra", dice un antiguo documento, "prosiguió con sus compañeros el viaje a Amsterdam".¹⁵ En Holanda se reunieron con ellos en 1598 su madre y otros parientes, que en parte fueron los fundadores de la famosa comunidad judía de Amsterdam.

Vale la pena meditar sobre esta leyenda. La reina Isabel no tenía la costumbre de presentar a sus súbditos a damas notables por su hermosura, ni de pasearlas por Londres como bellezas (casi) comparables con ella. Es decir, se trata de una leyenda no muy sensata, la cual sin embargo tendría sentido como alegoría de las tendencias filosemíticas de la Reina, y de la belleza espiritual judía asociada a la de la Virgen imperial reformada.

El país nórdico protestante más liberal para recibir refugiados judíos fue Holanda. Amsterdam había llegado a ocupar una posición prominente por la riqueza de su comercio, de manera que era una ciudad que ofrecía perspectivas extraordinarias desconocidas a los marranos, las cuales no existían en ninguna otra parte, ni siquiera en Turquía. En Amsterdam se podía vivir libre y abiertamente como judío, frecuen-

¹⁵ Roth, *Marranos*, p. 240.

tar las sinagogas y fundar escuelas e institutos superiores para cultivar los estudios hebreos con el fin de restablecer la cultura de un pueblo al que durante varias generaciones se le había prohibido el acceso a sus propias tradiciones. Cecil Roth nos ha relatado la sorprendente historia de la comunidad judía de Amsterdam,¹⁶ ciudad a la que llegaron de la Península Ibérica un gran número de marranos. Se fundaron escuelas notablemente avanzadas y se establecieron academias. En un maravilloso renacimiento hebreo surgió una cultura basada en la revitalización de los estudios judíos, que produjo hasta poetas y dramaturgos.

¿Por qué la Inglaterra isabelina no recibió a los judíos, como en cambio lo hizo la otra potencia importante, Holanda, que luchaba contra quienes los perseguían? ¿Por qué, después de la derrota de la Armada Invencible, no se aceptó a gente que hacía progresar el comercio e incrementaba la potencia económica con esa curiosa mezcla de habilidad para las cosas prácticas y entusiasmo religioso, característica tanto de los puritanos milenaristas como de la perspectiva mesiánica judía? El plan para que los judíos regresaran a Inglaterra tendría que esperar hasta los tiempos de Cromwell, cuando fue propuesto y defendido con entusiasmo por Menasseh ben Israel, rabino de la famosa comunidad de Amsterdam fundada durante el reinado de Isabel I.

No es imposible que el asunto de la aceptación de refugiados judíos en Inglaterra haya sido discutida secretamente en la época isabelina por elementos fi-

¹⁶ En su libro *Life of Menasseh ben Israel*. Véase *infra*, páginas 303 ss.

losemitas, pero rechazándose la posibilidad por el desarrollo de actitudes desfavorables a dicha aceptación. ¿Será éste el significado de la extraña escena imaginaria isabelina en la que la Reina de las Hadas se pasea por Londres en su carroza teniendo a su lado a una morena belleza judía? La leyenda según la cual una visita sin resultados a Inglaterra tiene relación con la fundación de la comunidad israelita de Amsterdam puede tener un hondo significado.

Regresemos al punto con que empezó el presente capítulo. ¿Había judíos en Inglaterra? Seguramente sí, aunque pocos. Si acaso mantenían sus prácticas religiosas, lo hacían en un absoluto secreto. Habrían tenido que ser cripto-judíos, es decir marranos, que en público fingían profesar la forma oficial de cristianismo dominante en Inglaterra.

Y ¿qué reacción pueden haber tenido ante la forma isabelina de Cábala cristiana? Por el momento, naturalmente, es imposible dar una respuesta aun imprecisa, que tampoco habría sido posible dar abiertamente en aquella época. Con todo, puede señalarse que la Inglaterra isabelina era una potencia que combatía a quienes perseguían a los judíos, y que la reforma imperial isabelina tenía como uno de sus elementos la Cábala cristiana, ingrediente del culto de la Reina, que quizás habría dado a un judío inglés patriota una mayor facilidad para abrazar la religión de su patria adoptiva.

XI. LA REACCIÓN: CHRISTOPHER MARLOWE, LOS HECHICEROS, LOS IMPERIALISTAS Y LOS JUDÍOS

CHRISTOPHER MARLOWE, contemporáneo exacto de Shakespeare (nació también en 1564) y su precursor en la creación del drama poético, ocupa un lugar importantísimo en la literatura inglesa por su brillante talento. Murió violentamente, apuñalado en circunstancias extrañas en 1593, cuando Shakespeare comenzaba a ver reconocida su enorme estatura literaria. Como no hay estudio de Shakespeare que pueda iniciarse sin referencia a Marlowe, el precursor, y a sus extraordinarios temas, la cantidad de escritos sobre éste es enorme.

En el presente capítulo me sumerjo en el pavoroso y peligroso mar de los estudios sobre Marlowe, con la esperanza de evitar el naufragio asiéndome firmemente a los temas de este libro. Tres de los dramas más famosos de Marlowe se refieren a estos temas: uno sobre un filósofo ocultista, atacado ferozmente como reacción contra el ocultismo; otro sobre una figura imperial y universal que es presentada como un ser bárbaro y cruel, y el tercero sobre un judío. Acerca de éste último puede decirse que es una de las fantasías antisemitas más tremendas de toda la literatura.

Doctor Fausto, drama más famoso de Marlowe, basa muy directamente en la traducción al inglés

de la obra alemana *Faust-Buch*, de 1587. La primera edición conocida de esta traducción apareció en 1592, lo cual ha inducido a los investigadores a dar por hecho que Marlowe probablemente escribió esta obra durante su último año de vida, es decir en 1593. La primera representación del *Doctor Fausto* de que tenemos noticia tuvo lugar en 1594, aunque podría ya haber sido representada anteriormente. En el diario de Henslowe están registradas más de veinte representaciones de 1594 a 1597, por lo que seguramente la obra tuvo un éxito inmenso. Apareció impresa por primera vez en 1604, y volvió a editarse en 1616, con ciertas variaciones. Los analistas del texto de Marlowe han encontrado muchos problemas en las diversas ediciones del *Fausto*.

Los trucosseudodiabólicos empleados en las representaciones fueron motivo de gran interés y causaron terror entre el público.¹ Recorrian el escenario rugientes diablos de pelo hirsuto y con cohetes ardientes en la boca, mientras detrás de bastidores se oían truenos producidos con tamboras y los cielos se iluminaban artificialmente gracias a la habilidad de los técnicos. En el siglo xvii se llegó luego a decir que en época de la reina Isabel el Demonio se había aparecido visiblemente en un teatro durante una representación de *Fausto*. En la lámina 13, que reproduce la carátula de la edición de la obra aparecida en 1616, puede verse a Fausto, de pie dentro de un círculo formado por los símbolos de los siete planetas y los doce signos del Zodíaco, que invoca a un diablo que se le está apareciendo.

¹ John Bakeless, *Christopher Marlowe*, Cambridge, Mass., 1942, o. pp. 298-299.

El *Doctor Fausto* es una obra muy estudiada en la época moderna desde el punto de vista literario, mas tal concepción seguramente le resta gran parte de su impacto original. Es un drama que, con sus vívidas imágenes infernales, refleja el pánico a la hechicería que en ese momento estaba haciendo estragos en la tierra firme europea, aun cuando en él no aparezcan brujas. Ya vimos en un capítulo anterior que Jean Bodin, en su *Démonomanie*, acompañaba sus ataques contra las brujas con una tajante desaprobación de lo que a su juicio era el mal uso de la Cábala por parte de Pico de la Mirandola y Cornelio Agripa.² Pues bien, Marlowe definitivamente presenta a su doctor Fausto como discípulo de Agripa, y su obra forma parte de la reacción contra la magia renacentista, especialmente la expuesta por el mismo Agripa.

El Fausto real fue un personaje histórico contemporáneo de Tritemio, Reuchlin y Agripa, que aspiraba a ser humanista (como primer paso había adoptado el seudónimo clásico de Fausto), pero en realidad no era más que un mago de tipo popular, categoría que Tritemio criticaba ásperamente.³ La leyenda de Fausto como diabolista comenzó a circular y entró a formar parte de los ataques contra Agripa, clasificado como mago de la misma clase que Fausto, como por ejemplo hace el jesuita Martín del Río en su ataque contra la magia del Renacimiento publicado en 1599.⁴ Mas no era justo colocarlos dentro de la misma categoría, porque Agripa era un verdadero mago y sabio rena-

² Véase *infra*, pp. 121-122, 127-128.

³ Véase Frank Baron, *Doctor Faustus: From History to Legend*, Munich, 1978.

⁴ Véase más arriba, p. 65.

centista, discípulo de Tritemio. Sin embargo, en la obra de Marlowe la identificación de Fausto con Agripa es básica y forma parte del ataque en gran escala contra la magia renacentista.

Encontramos al Fausto de Marlowe en su estudio, aprendiendo lógica de Aristóteles para saber discutir. Alcanzada esta meta, dirige su atención a una materia más difícil, la medicina, y se pone a estudiar a Galeno. Como médico obtiene grandes éxitos, mas éstos no le satisfacen, y decide interesarse en el derecho y en Justiniano. Por fin prefiere la teología, y se pone a leer la Biblia de San Jerónimo, pero luego encuentra otros libros que le encantan, sobre la metafísica de los hechiceros y la nigromancia. Los libros acerca de líneas, círculos, letras y signos son los que Fausto desea más intensamente. Al "artesano estudioso" se le promete el poder, los honores y la omnipotencia, todo quedará bajo sus órdenes: "Un mago hábil es un semidiós."⁵

La revisión de todo el saber humano, descartado luego por su vanidad, parece un eco de *De vanitate* de Agripa. Sin embargo, la moraleja que Marlowe deriva de "todo es vanidad" es sumamente distinta de la de Agripa, pues mientras éste admite que existe un conocimiento que no es vano, el de Jesucristo, Marlowe llena el vacío creado por la vanidad del saber humano con la magia mala, o sea la que Agripa enseña en su otro libro, *De occulta philosophia*, interpretándola no como una Cábala cristiana sino como magia negra que invoca a las potencias diabólicas.

Aparece un ángel bueno, que exhorta a Fausto a

⁵ *Faustus*, I, I, 30-90.

"dejar ese maldito libro", evidentemente la obra de Agripa que está estudiando.

La Filosofía es odiosa y oscura,
Tanto la Ley como la Medicina son para intelectos mínimos,
Y la Teología es la más baja de las tres.
Desagradable, dura, despreciable y vil.
La magia, la magia es la que me ha cautivado.

Fausto decide entonces

Ser tan astuto como fue Agripa,
Cuyas sombras le ganaron la admiración de toda Europa.⁶

Fausto se encuentra entonces entre dos ángeles, uno bueno que lo exhorta a hacer a un lado el libro maldito, y el otro malo que lo alienta a proseguir en "esa famosa Arte que contiene todos los tesoros de la Naturaleza".⁷ Ya ha invocado a los ángeles para que le enseñaran filosofía natural, pero atrae a uno malo porque su corazón es impuro. Su magia no puede ser blanca. Se trasluce que tiene intención de emplear en sentido político a los espíritus que invoca, los cuales le revelarán los secretos de todos los reyes extranjeros y le darán dinero para contratar mercenarios que arrojen de nuestra tierra al Príncipe de Parma". Sus amigos alemanes lo alientan y le prometen que dichos espíritus le darán riquezas más cuantiosas que el oro de América que "abarrota el tesoro del viejo Felipe".⁸ O lo que es lo mismo, la invocación diabólica

⁶ *Ibid.*, 133-145. Tal vez "sombras" significa aquí "imágenes mágicas", como en *De umbris idearum* de Bruno. Véase Yates, *Jordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Londres, 1964, 197.

⁷ *Faustus*, I, i, 97-104.

⁸ *Ibid.*, 159.

permitirá juntar unas riquezas que se emplearán para reunir un gran ejército contra el Rey Católico de España.

Fausto decide hacer invocaciones, y le aconsejan que se vaya a un lugar solitario con los libros de Bacon y San Alberto, la Biblia en hebreo y el Nuevo Testamento. La gente, desconcertada por la desaparición de Fausto, le pregunta a Wagner, su discípulo, quien pone cara "de rigorista" y responde de una manera que ridiculiza el modo de expresarse de los puritanos, diciendo: "En verdad, mis queridos hermanos, mi amo está adentro cenando."⁹ Wagner, con estilo afectado y puritano, miente para no revelar que su amo está dedicado a la práctica de la magia negra.

Entra en escena Fausto para practicar sus invocaciones, en un círculo inscrito con los anagramas del nombre de Jehová, figuras celestes y símbolos de los signos zodiacales y planetas. Esto es practicar la Cábala y tiene el efecto de hacer que Mefistófeles aparezca. A Fausto le parece demasiado repugnante, por lo que lo exhorta como sigue:

Vete y regresa en forma de viejo fraile franciscano,
Santa forma que le queda mejor a un diablo.¹⁰

Mefistófeles obedece y reaparece luego en forma de demonio vestido con el hábito franciscano. ¿No será que de la parodia de Agripa pasamos a la parodia del fraile franciscano de Venecia, Francesco Giorgi?

Una vez aparecido el diabólico fraile franciscano, Fausto renuncia a Cristo y repudia a la Trinidad, como le exige Mefistófeles, cosa que naturalmente

⁹ *Faustus*, I, II, 213-214.

¹⁰ *Faustus*, I, III, 253-254.

aniquila por completo la "Cábala cristiana", anulando la afirmación de Pico, Reuchlin y Giorgi de que el nombre cabalístico más potente es el de Cristo. La magia de Fausto, pues, no es Cábala cristiana, sino completamente negra, hasta el grado de que el mismo Mefistófeles lo pone en guardia al respecto, describiéndole los tormentos que él mismo inflige en el infierno.

Cuando Fausto reaparece en su estudio, continúa su ilícita búsqueda. Regresa Mefistófeles, que le hace firmar el contrato mediante el cual renuncia a su alma a cambio de la sabiduría y del poder. Después de haber firmado, Fausto siente ciertos remordimientos, pero Mefistófeles lo distrae con un espectáculo teatral representado por demonios danzantes ricamente ataviados.

El ángel bueno y el ángel malo intervienen de nuevo, pero encuentran endurecido el corazón de Fausto, que no puede arrepentirse a pesar de su atroz sufrimiento. Habría podido darse él mismo la muerte poco antes, si no hubiera sido por la bella música que sus invocaciones produjeron, dándole la ilusión de oír cantar al ciego Homero y escuchar el arpa de Anfión. Interroga entonces a Mefistófeles sobre la astrología divina, los elementos y las esferas de los planetas, pues a pesar de estar condenado conserva su instinto científico y escucha los ecos de la armonía universal.

En espera de ser condenado, recurre a Cristo, donde se encuentra este famoso verso:

... mira dónde la sangre de Cristo fluye en el firmamento.¹¹

¹¹ *Faustus*, v, ii, 1939.

Pero el Nombre ya no puede salvar a Fausto, y los demonios se lo llevan al infierno.

No parece probable que el público, ya para entonces presa de las convulsiones de un terror supersticioso, hubiera podido dejar de captar la moraleja de este drama, pero para no errar el autor prefirió expresarla claramente al final. Es una advertencia, que aconseja evitar interesarse en las cosas ilícitas

Cuya profundidad induce a las mentes audaces
A hacer más de lo que permite el poder de los cielos.

Enfocar el *Doctor Fausto* de Marlowe según la secuencia del razonamiento del presente libro es recibir una impresión de esa obra bastante diferente de la común. Deja de parecer la concepción de un alma heroica individual que lucha con los problemas de la ciencia o la magia contra la religión, y va adquiriendo el aspecto de una obra propagandística concebida en términos de una situación contemporánea dada. No era un drama escrito para ser leído por críticos literarios que en la tranquilidad de su escritorio buscaran temas profundos y generales, sino para ser representado en un teatro popular, con horriblos efectos diabólicos, ante públicos a los que les producía histeria. En realidad, como ya se ha dicho, forma parte de la atmósfera de caza de brujas de aquel tiempo, en la cual la presentación de Cornelio Agripa como brujo tenía una importante función.

En realidad, en este drama es evidente la reacción antirrenacentista. Como sabemos, la filosofía oculta de Cornelio Agripa era una mezcla de magia y Cábala del Renacimiento, derivada de Marsilio Ficino

y Pico de la Mirandola. Tachar de hechicero practicante de la magia negra a Agripa significa descartar las tradiciones de la magia y la ciencia renacentistas.

En el *Doctor Fausto* es interesante examinar la mecánica (por así decirlo) de la reacción. La fórmula medieval del terror a la brujería se aplica a una situación que ya no es medieval, puesto que Fausto no es un hechicero de la Edad Media, sino un erudito del Renacimiento interesado en toda clase de conocimientos aunque con una inclinación particular por las ciencias naturales. La fórmula medieval contra la brujería aplicada por ignorancia a un erudito renacentista produce a Fausto, genio que padece una neurosis causada con medios artificiales.

Tal fue el mecanismo que la reacción europea aplicó contra el Renacimiento, y del cual el *Doctor Fausto* de Marlowe es un ejemplo notable. Con todo, aunque éste era el tema general, variaban las situaciones específicas en que se aplicaba. ¿Qué situación específica refleja el drama de Marlowe? O, dicho de otro modo, ¿quién era la víctima que esta feroz obra pretendía sacrificar?

La respuesta a esta pregunta ya ha sido sugerida en los capítulos anteriores de este libro. A su regreso de la misión llevada a cabo en el continente europeo en 1589, John Dee fue acusado con creciente acrimonia de hechicería, y se sentía rodeado de enemigos que no querían aceptar que su Cábala cristiana era "blanca". Marlowe y su *Doctor Fausto* indudablemente fueron un factor importante de la oposición contra Dee, fomentada por las representaciones públicas de un drama sensacionalista. El público, inevitablemente, habrá visto en Fausto una referencia desfavorable a Dee, pues este mismo ¿no había pro-

clamado públicamente en su Prólogo matemático a las obras de Euclides que seguía las enseñanzas de Cornelio Agripa?¹² La propaganda teatral de Marlowe puede haber tenido una función considerable en el proceso que convirtió al Dee del primer periodo, matemático, experto en ciencias y personaje principal del Renacimiento isabelino, en el Dee del tercer periodo, hechicero semiexiliado a quien la Reina y la corte temían alentar.

Marlowe relaciona el ocultismo perverso de Fausto con los puritanos; sus referencias a la manufactura de oro, para usarlo contra el Rey de España, recuerdan extrañamente frases de los manifiestos rosacruces posteriores, inspirados por Dee durante sus actividades en tierra firme europea.¹³ ¿Habría podido Marlowe, en su calidad de agente político, saber algo acerca de las actividades llevadas a cabo por Dee en el extranjero durante el segundo periodo de su vida? En cualquier caso, es seguro que sabía algo sobre la Cábala cristiana tal como la habían difundido Enrique Cornelio Agripa y los "frailes franciscanos", y que él criticaba tan violentamente por considerarla diabólica.

Los cabalistas cristianos puritanos, pues, quizá se sintieron amenazados por el *Doctor Fausto*. Tenemos que andar con pies de plomo al tratar estos aspectos recónditos de la situación en la época isabelina, pues quizá allí se oculte la verdad de lo que realmente estaba sucediendo. Había una filosofía y una perspectiva que nosotros consideramos características de esa época, o sea la filosofía de Spenser,

¹² Véase *supra*, pp. 139-140.

¹³ Yates, *La ilustración rosacruz*, F.C.E., 1980, p. 295.

que veía en la reina Isabel I la salvadora protestante de Europa. Mas había corrientes distintas, opuestas enteramente a semejante filosofía y a tal perspectiva. El *Doctor Fausto* de Marlowe, que tan obviamente alude a Dee como hechicero, tendía a combatir el Renacimiento isabelino y debe de haber causado una impresión bastante negativa a los sobrevivientes del círculo de Sidney, a Edmund Spenser o a su mecenas Walter Raleigh, y en última instancia también a la Reina y a su gobierno.

Si se juzga desde el punto de vista de la historia de la filosofía oculta en la época isabelina, parece que el mundo de John Dee, del círculo de Sidney, de Spenser, de Raleigh y de *The Faerie Queene* es un mundo diametralmente opuesto al del *Doctor Fausto* de Marlowe. O más bien dicho, *Fausto* parece ser un intento de poner fin a la Cábala cristiana isabelina con una cacería de brujas. La pureza de la reforma por medio de la magia blanca y el mundo fantástico en el que Spenser coloca la imagen real de la reforma imperial, por su carácter mítico arturiano, están a una infinita distancia de los rígidos esquemas doctrinarios de la caza de brujas por entonces en curso en Europa.

Tamburlaine [Tamerlán] de Marlowe fue publicado en 1593 y 1597. Según el diario de Henslowe, fue representado en la escena muchas veces durante el último decenio del siglo xvi. Se ha conjeturado que haya sido escrito de 1587 a 1589.¹⁴

El tema de *Tamburlaine* es de carácter imperial a una enorme escala. Un pastorcillo, nacido bajo la

¹⁴ Bakeless, *Christopher Marlowe*, I, pp. 190 ss.

influencia de Venus, estrella del amor, y de Saturno, estrella del imperio,¹⁵ sueña en convertirse en Monarca del Oriente, cosa que realiza después de conquistar muchos países uno tras otro. Ciñe la corona imperial y sus hazañas son acompañadas por espectaculares marchas triunfales. La potente descripción de su cabalgata triunfal por Persépolis¹⁶ da a la carrera de Tamburlaine hacia el dominio del mundo un carácter de entrada triunfal renacentista. La deslumbrante armadura del monarca y la extraordinaria imagen de los meteoritos que recorren el cielo para honrar sus victorias dan una idea del esplendor de los ritos caballerescos realizados en su honor, con temas cósmicos.

Tamburlaine es saturnino, y su color es el negro.¹⁷ Sus vastas aspiraciones al conocimiento universal y al gobierno mundial son características de un melancólico inspirado que cultiva la "revaluación" renacentista de Saturno, estrella de los sabios y de la edad de oro imperial:

Nuestras almas, cuyas facultades pueden captar
La maravillosa Arquitectura del mundo
Y medir el curso de todos los planetas errantes,
Siempre en ascenso hacia el saber infinito
Y siempre en movimiento como las estrellas que no
descansan,
Quieren que nos afanemos sin descanso
Hasta alcanzar el fruto más maduro de todos,
Que es la beatitud perfecta y única felicidad
Del dulce disfrute de una corona terrestre.¹⁸

¹⁵ *Tamburlaine*, 1ª parte, I, i, 13.

¹⁶ *Tamburlaine*, 1ª parte, I, v, 50 ss.

¹⁷ *Tamburlaine*, 1ª parte, v, i.

¹⁸ *Tamburlaine*, 1ª parte, II, vii, 21-29.

Éste es el humor de la melancolía renacentista, que aspira al saber profundo y al gobierno imperial. Y sin embargo, en un cierto sentido Marlowe presenta este tema de manera satírica.

Según Marlowe, el tema imperial debe compararse, para comprender sus características específicas, con otros temas imperiales renacentistas. El Imperio de Carlos V dio a la Casa de Austria una visión de dominio mundial.¹⁹ La propaganda de Guillaume Postel presentó al Rey de Francia la perspectiva de convertirse en Monarca del Oriente,²⁰ y en Inglaterra el tema imperial y sus imágenes se adaptaron a la propaganda isabelina y fueron muy conocidos por el público de la época. Mas cuando Marlowe se ocupa de este tema impresiona sobre todo la ausencia de su principal accesorio, o sea la idea de que el imperio de Isabel I representaría el establecimiento de un gobierno justo y el mantenimiento de la paz y de todas las virtudes.

El gobierno de Tamburlaine, aunque adornado con todos los gloriosos aderezos de la liturgia imperial, no es justo. El protagonista del drama es un tirano cruel, y en todo el texto no se menciona la virtud ni una sola vez. En el escenario se representan los horrores de la crueldad de Tamburlaine, quien no propaga la paz, sino la guerra.

Podría parecer que al presentar al tirano Tamburlaine Marlowe combate los temas imperiales. De cualquier forma este drama, publicado más o menos en la época en que John Dee regresó a Inglaterra, evidentemente no forma parte del mundo ideal del

¹⁹ Véase Yates, *Astraea, The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres, 1975, pp. 20 ss.

²⁰ *Ibid.*, pp. 123-124.

"Imperio Británico" construido por Dee, sino que por el contrario tiende a desacreditar la idea imperial y a excluir cualquier relación de los triunfos imperiales con el establecimiento del reino de la justicia y la virtud. El culto poético de Spenser y Raleigh por Isabel como representante del aspecto religioso y reformista del imperio contrasta fuertemente con el frenético énfasis que Marlowe pone en la crueldad y la tiranía imperiales.²¹ Y como el drama contiene tantas escenas de ceremonias de carácter monárquico, el público de la época seguramente las reconocía como reproducción de las ceremonias con que se honraba a la Reina, factor que hasta habría podido interpretarse como expresión peligrosamente subversiva.

La primera representación de *The Jew of Malta* de Marlowe de que tenemos noticia tuvo lugar en 1592. Según conjeturas, esta obra tal vez fue escrita en 1589 o 1590, y se ha discutido mucho la posibilidad de que algunas de sus últimas partes no sean de Marlowe. Fue un drama tan popular que durante la última década del siglo fue representada muchísimas veces, si bien no apareció impresa hasta 1633.²²

El judío Barrabás aparece por primera vez en escena en su despacho de contadoría con montones de oro ante él. Cuando examina las brillantes gemas

²¹ Habría que preguntarse si el hecho de que el gobierno isabelino hubiera entrado en tratos con los turcos fue lo que indujo a Marlowe a relacionar la crueldad oriental con la idea del Imperio. Véase J. B. Black, *Reign of Elizabeth*, Oxford, 1959, pp. 241 ss., donde se tratan los contactos de Isabel con los turcos.

²² Bakeless, *Christopher Marlowe*, I, pp. 328 ss.

que posee pronuncia el famoso verso que dice "riquezas infinitas en una pequeña habitación",²³ el cual en el contexto en que es pronunciado significa una inversión de gran liquidez. Habla luego de sus amplias actividades comerciales y de las flotas mercantes y buques que usa para aumentar sus ya enormes riquezas. Mas no se le permite conservar su dinero, pues el Gobernador de Malta se lo confisca para pagar el tributo al Sultán. Furibundo, Barrabás busca el modo de ocultar lo que queda de su fortuna. Ha sido privado de su casa, convertida en convento de monjas, donde ocultó una parte de su riqueza. Convince entonces a su bella hija Abigail de que finja querer ser monja para encontrar el dinero y echarlo por la ventana a su padre. En la oscuridad de la noche silenciosa, el judío espera bajo un balcón las bolsas de dinero que le pasa Abigail. Después, el argumento se hace pesado para mostrar al judío cometiendo toda clase de delitos: urde el asesinato del amante de su hija, que es un gentil, envenena a todas las monjas del convento, arroja veneno en los pozos, propaga las enfermedades y traiciona arteralmente y asesina a amigos y enemigos empujado no sólo por su amor al dinero sino también por su odio a los cristianos.

Claramente es una obra de propaganda antisemita que recurre a todas las antiguas patrañas de envenenar pozos, etc., pero dentro del marco de una obra de teatro bien construida y escrita con el don poético del idioma, como es el caso de todas las obras propagandísticas de Marlowe. Al igual que en el *doctor Fausto*, sin embargo, el enfoque suavemente

²³ *Jew of Malta*, I, I, 38.

literario no logra ocultar el impacto de *The Jew of Malta*. Podríamos imaginarnos una representación de este drama en un teatro, viendo crecer las pasiones de un público que se iba convirtiendo gradualmente en una turba antisemita.

Es necesario hacer una observación respecto al judío de Marlowe: a pesar de que se le calumnia con los embustes tradicionales de la Edad Media, no es por ello un judío medieval. Por el contrario, es un judío moderno, posterior a la expulsión de España, que emplea sus amplias relaciones comerciales para hacerse rico. La fe cristiana, a su juicio, sólo ha dado el fruto de la maldad y de un excesivo orgullo que contradicen las declaraciones de los que la practican. Prefiere seguir siendo judío en vez de cristiano:

Dicen que somos una Nación dispersa,

No lo sé, pero hemos reunido

Inmensamente más riquezas que los que hacen alarde de su fe.

Esta *Kirriah Jairim*, el gran judío de *Grecia*,

Obed en *Bairseth*, *Nones* en *Portugal*,

Yo mismo en *Malta*, algunos en *Italia*,

Muchos en *Francia*, y todos somos ricos.

Yo soy mucho más rico que cualquier cristiano.²⁴

A pesar de que ésta es una exposición cuya malvada intención es provocar la envidia y el odio, no deja de contener un poco de verdad respecto al extraordinario desarrollo de las riquezas producidas por el comercio alimentado por los judíos, el cual benefició a los países que los acogieron, como Holanda, donde en esa misma época tenía lugar un gran progreso, o así sería poco después.

²⁴ *Ibid.*, 121-128.

Pero si el público inglés, agitado por la propaganda de Marlowe, se hubiera precipitado a las calles en busca de judíos para atormentarlos, no habría encontrado a ninguno. Entonces, ¿cuál era el objetivo de semejante propaganda?

Había, sin embargo, en Inglaterra un judío ciertamente muy conocido, que era el médico marrano portugués Roderigo López, anteriormente al servicio del Conde de Leicester y que gozaba del favor de la Reina. Pues precisamente en 1593 el doctor López se vio en la dura dificultad de ser acusado de tratar de envenenar a la Soberana. Isabel tardó mucho en decidirse a firmar su sentencia de muerte, pero finalmente lo hizo. John Bakeless cuenta que cuando López fue ajusticiado en junio de 1594, o sea un año después de la muerte de Marlowe, afirmó en sus últimos momentos amar a la Reina como a Jesucristo, a lo cual la multitud que asistía a la ejecución respondió gritando "¡es un judío!"²⁵

Sería difícil demostrar que cuando Marlowe escribió *The Jew of Malta* estaba pensando en López, pero sin embargo es un hecho que la sensación producida por su ejecución hizo renacer el interés en ese drama, que recobró su extraordinaria popularidad y fue representado muchas veces ante numeroso público a partir de 1594.²⁶

Indudablemente el antisemitismo de la obra produjo un cierto embarazo a la Reina, quien había contratado y ayudado al judío López (como antes había alentado al hechicero Dee). Y otra vez viene a la mente la curiosa historia de María Núñez, la judía

²⁵ Bakeless, *Christopher Marlowe*, I, p. 365.

²⁶ *Ibid.*, pp. 366 ss.

portuguesa que supuestamente fue recibida con declarado favor por la Reina (en 1593, según la mencionada fuente posterior) y que decidió continuar el viaje a Amsterdam con sus compañeros, donde se convirtió en uno de los legendarios fundadores de la comunidad israelita de esa ciudad.

No podemos dejar de preguntarnos si el caso de López no puede haber sido sólo la punta de un iceberg que ocultaba asuntos de mucho mayor importancia. ¿No habrá causado la verdadera crisis alguna sospecha de que hubiese filosemitas en altos cargos que estuvieran considerando la posibilidad de readmitir a los judíos en Inglaterra?

En este capítulo no hemos analizado más que tres dramas de Marlowe, dejando a un lado muchos puntos importantes. Debe, pues, considerarse únicamente un primer intento de estudiar a este autor de manera nueva y hasta cierto punto revolucionaria. No obstante, se ha dicho lo suficiente para demostrar que la propaganda emprendida por Marlowe en ese momento es producto de la nueva tendencia, contraria a la magia renacentista y a la reforma religiosa y mágica que pretendían llevar a cabo los herméticos y los cabalistas. Marlowe en este sentido es moderno, porque forma parte de la corriente contemporánea de rigidez y reacción que por entonces estaba bariendo Europa.²⁷

²⁷ Naturalmente las tres obras aquí tratadas no forman la totalidad de la producción dramática de Marlowe. Considerándolas una trilogía, como hacemos aquí, y sin tomar en cuenta otras obras que habría que estudiar para poder hacer una nueva evaluación verdaderamente completa, parece que con un mayor refinamiento son expresión del mismo tipo de propa-

La Inglaterra isabelina se encontraba en la curiosa posición en que la colocó lo tardío de su Renacimiento, que casi inmediatamente dejó su lugar a la reacción. *The Faerie Queene*, de Spenser, es un poema mágico verdaderamente renacentista, mas producido tan tarde que casi inmediata o hasta simultáneamente fue sustituido por la reacción. Pues indudablemente el objetivo principal de Marlowe era la Reina de las Hadas, con todas sus implicaciones de magia blanca, reforma imperial y Cábala cristiana.

...nda que se había hecho contra el Conde de Leicester, por ser judíos, brujos, envenenadores, etc., a su servicio, en la publicación de 1584 intitulada *Leicesters Commonwealth*, que ha atribuido aunque sin absoluta certeza al jesuita Robert Parsons. El gobierno real consideró subversiva esta propaganda (véase Eleanor Rosenberg, *Leicester, Patron of Letters*, Nueva York, 1955, pp. 289 ss.). También era subversiva su continuación, por obra de Marlowe. En la misma época, la propaganda de la Liga Católica contra Enrique III de Francia fue estrechamente semejante (véase más arriba pp. 124-127).

XII. SHAKESPEARE Y LA CÁBALA CRISTIANA: FRANCESCO GIORGI Y *EL MERCADER DE VENECIA*

LLEGAMOS ahora a una de las obras más famosas del dramaturgo más famoso de la historia. Ciertamente no es necesario comenzar este capítulo resumiendo el argumento de *El Mercader de Venecia*, ya que todo el mundo sabe la historia del judío Shylock y de su libra de carne. Sin embargo, esta historia no se recuerda siempre con precisión, pues el mercader veneciano que el título de la obra designa como protagonista no es, como a menudo se cree, el judío Shylock, sino el cristiano Antonio. Nadie se olvida de la libra de carne, pero pocos recuerdan la razón de su importancia, ya que en realidad se trata de un problema legal porque el verdadero tema del drama es la ley. Las relaciones de judíos y cristianos en Venecia están básicamente entrelazadas con el tema principal, y la estupenda poesía de la obra alcanza su clímax supremo al final, cuando la judía Jésica, convertida al cristianismo y casada con el cristiano Lorenzo, contempla el cielo nocturno de Venecia, constelado de estrellas, y escucha a su amado que expone la idea de la armonía universal.

El mercader de Venecia fue impreso por primera vez en 1600.¹ La fecha en que Shakespeare lo escribió

¹ Se ha usado la edición Arden de *The Merchant of Venice*, al cuidado de John Russell Brown. Respecto a las fechas, consúltese la introducción de esa edición, pp. xxi-xxvii.

es incierta, pero debe de haber sido anterior a 1598, año en que Francis Meres la menciona, y a 1596, porque se habla de un naufragio sucedido ese año. De cualquier forma puede afirmarse con poco riesgo de equivocarse que es una obra del último decenio del siglo XVI, cuando todavía el caso de López era de actualidad, ya que generalmente no se discute que al escribirlo Shakespeare tuvo presente *The Jew of Malta* de Marlowe, cuyas reminiscencias son perceptibles tanto en la trama como en el lenguaje del *Mercader de Venecia*.²

Mas hay diferencias básicas en la manera en que Marlowe y Shakespeare presentan al judío. Barrabás es sencillamente un objeto de odio y asco, que concentra en su persona todos los defectos tradicionalmente achacados a los judíos; es un personaje concebido para alimentar un antisemitismo de la especie más burda. Shylock, en cambio, es un ser humano pleno de dignidad. Shakespeare no deja dudas acerca de la importancia que para Shylock tiene su religión, y no lo colma de las acostumbradas calumnias. Tampoco minimiza sus defectos, el mayor de los cuales es el odio, el odio por los cristianos. Hay una intención asesina en su exigencia de la libra de carne, pero semejante bárbara reacción se explica por la manera tan insultante en que se le ha tratado, que es descrita con vivacidad. El antisemitismo común y corriente no da idea de lo que significaba ser judío y vivir entre cristianos. Shylock ha sido objeto de toda clase de vejaciones.

No obstante, la fiera terquedad con que exige el respeto de su derecho por parte del deudor y la nega-

² *Ibid.*, pp. xxxviii-xxxix.

tiva a aceptar cualquier forma de pago que no sea la libra de carne acordada lo coloca en la desfavorable posición de parecer un despiadado rigorista empeñado en aplicar la ley al pie de la letra.

Como siempre, en la construcción de ese relato Shakespeare usó material ya existente.³ El cuento de un usurero judío que exigía su libra de carne era muy conocido; la forma de la que Shakespeare derivó su trama fue una versión italiana publicada en 1558, que él siguió fielmente. Con semejante material de segunda mano, Shakespeare mezcló una historia igualmente gastada referente a tres cofrecillos, uno de los cuales tenía un contenido de gran valor, y con estas trilladas anécdotas produjo una obra de sorprendente genialidad, que contiene algunos de los momentos poéticos más exquisitos que salieron de su pluma.

La trama de la obra no es creíble desde un punto de vista realista, pues aunque como se ha dicho el relato es fascinante, en verdad no se trata de una historia de la vida real, sino de un cuento de hadas. O tal vez es una alegoría, es decir, una narración de significado oculto, una alegoría o un cuento de hadas acerca de la Ley, de la Torah.

La escena central es la del proceso en que Shylock pide su libra de carne, pero sus argumentos son refutados por la bella Porcia, que se ha disfrazado de abogado. En su inolvidable discurso, Porcia pide que la Justicia sea templada por la Misericordia:

La cualidad de la misericordia no es forzada,
Cayó del cielo como una suave lluvia
Sobre la tierra...

³ En relación con las fuentes, *ibid.*, pp. xxvii-xxxii.

Es un atributo de Dios mismo;
Entonces, el poder terrenal es semejante al de Dios
Cuando la misericordia modera la justicia;
Considera pues esto, judío: por muy justa que sea tu causa,
Si sólo se aplica la justicia ninguno de nosotros
Verá la salvación; no pedimos más que misericordia.⁴

Estas palabras han sido interpretadas como alegoría de la Ley, de las rigurosas reglas judías del Antiguo Testamento, superadas por el Nuevo Testamento del Amor. Y luego el último acto parece resolver el enfrentamiento de Shylock y Porcia en la escena del juicio. Jélica y Lorenzo, la Ley vieja y la nueva, son unidos por el amor y hablan de música, "símbolo constante de la armonía en Shakespeare".⁵ He aquí una afirmación muy interesante, pero que no alude a Francesco Giorgi, el fraile cabalista de Venecia, quien indudablemente habrá sido recordado por los judíos y por los cristianos del drama shakespeariano.

El reciente comentario sobre *El Mercader de Venecia* de Daniel Banes, publicado en 1975-76,⁶ revela un conocimiento cabal de *De harmonia mundi* de Giorgi y de otros escritos cabalísticos. Banes se declara convencido de que en *El Mercader de Venecia* hay una fuerte influencia de la obra de Giorgi, tal vez conocida por Shakespeare, en su opinión, por medio de la traducción al francés.⁷ El razonamiento

⁴ *Merchant of Venice*, iv, i, 180-196.

⁵ Introducción de la ed. Arden, pp. l-lxxi, donde se da un resumen de los argumentos de Nevill Goghill.

⁶ Daniel Banes, *The Provocative Merchant of Venice*, Malm House Publications, Silver Springs y Chicago, 1975. El mismo editor publicó un suplemento cuya paginación sigue del *Provocative Merchant*, pero con su propia carátula (1976), intitulado *Addendum*.

⁷ No hace falta suponer que Shakespeare haya conocido la

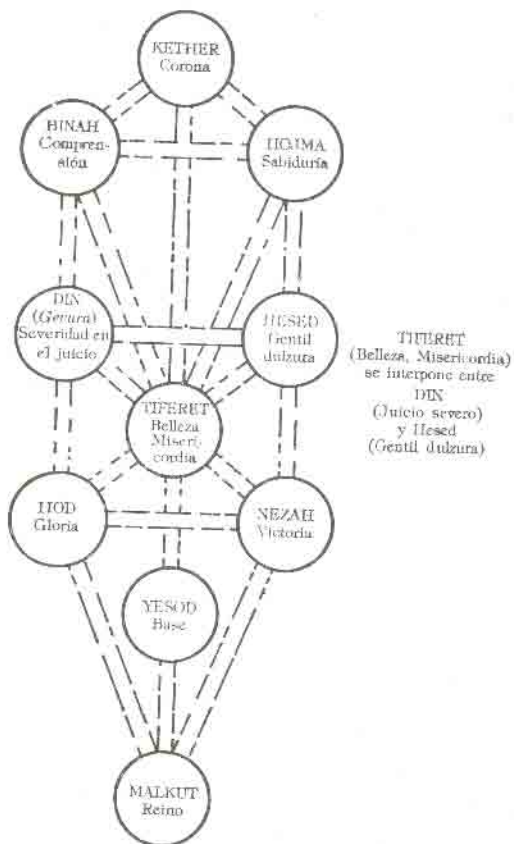
de Banes tiene muchas observaciones valiosas, aunque desgraciadamente él mismo debilita su argumentación ya de por sí fuerte (por lo menos así me parece a mí) tratando de establecer paralelismos entre los personajes del drama y los Sefirot de la Cábala. A lo largo de todo su comentario da diagramas ilustrativos de la interacción de los personajes, y acaba por encontrar a éstos absolutamente resumidos y completados por el diagrama del Árbol Sefirótico, en el cual los Sefirot se interrelacionan en forma diagramática. Banes complementa el Árbol Sefirótico agregando los nombres de los personajes de *El Mercader de Venecia* a los Sefirot, procedimiento que a pesar de ser bastante arbitrario induce a Banes a hacer algunas inferencias interesantes.

Para él, la escena del juicio es un diagrama en el que Shylock está de un lado, Antonio del otro, y Porcia en posición intermedia. Shylock representa el Sefira *Gevura* o *Din*, SEVERIDAD EN EL JUICIO, Antonio corresponde a *Hesed*, GENTIL DULZURA, y Porcia es equivalente a *Tiferet*, la BELLEZA O LA MISERICORDIA, que se interpone entre los dos extremos de Severidad y Dulzura tratando de conciliarlos mediante la Belleza-Misericordia. Banes señala, con abundantes citas, que la Misericordia no es monopolio de los cristianos, sino que también es una obligación impuesta por la ley judaica y por el misticismo cabalístico.⁸

La tentativa de Porcia de convertir a Shylock a la Misericordia sería entonces una argumentación de

obra de Giorgi únicamente en traducción al francés. Podría haberla conocido tal como se divulgó en el círculo de Dec.

⁸ Banes, *The Provocative Merchant*, pp. 102-3, 106; *Addendum*, pp. 115-116. Banes observa la larga discusión acerca



El árbol sefirótico

con transliteración y traducción aproximada al español de los Sefirot hebreos).

carácter judeo-cabalístico y no necesariamente cristiano. Podría agregarse (aunque Banes no lo dice) que la experiencia de Shylock como judío no lo predisponía a recibir favorablemente las ideas cristianas sobre la Misericordia; Porcia muy bien habría podido, con el tacto que la caracterizaba, desviar sus argumentos en sentido judaico. De todas formas, sabemos que no consiguió convertirlo con tales argumentos; tuvieron que emplearse otros, y al final Shylock llega a ser un converso forzado, un marrano.

El tema de la conversión, que en aquel tiempo tenía tan enorme importancia, surge continuamente en esta obra sobre judíos y cristianos de Venecia. La filosofía "judaizante" de Francesco Giorgi trató de afrontar este tema.

La otra escena importantísima y muy famosa del drama shakespeariano es una en que Lorenzo contempla sentado el cielo estrellado en compañía de Jéfica, la hija de Shylock.⁹ El amante cristiano le habla a la amada judía de la armonía universal:

Siéntate, Jéfica, mira cómo el suelo de los cielos
Está intensamente sembrado de patenas de brillante oro,

de que el rocío y la lluvia significan los dones misericordiosos de Dios, que figura en Giorgi, *De harmonia mundi*, I, 7, xviii, donde se cita un versículo del Génesis, 27:28, que dice "*de rore caeli et pinguedine terrae det tibi Deus*" y que fue empleado por Dee como lema de su *Monas hieroglyphica*. Véase más arriba, cap. VIII, nota 12.

⁹ El nombre "Jéfica" posiblemente se deriva de Israh (que se traduciría más exactamente como "Yisrah"), mencionado en el Génesis, 11:19, pero éste no es un problema tan fácil para los hebraístas; véase J. L. Cardoso, *The Contemporary Jew in Elizabethan Drama*, Amsterdam, 1925, pp. 224-225.

Contemplando, no percibes el más pequeño orbe,
Pero al moverse canta como ángel
E interroga a los querubines de ojos jóvenes.
Tal es la armonía que tiene el alma inmortal,
Mas mientras esta perecedera vestidura de polvo
La cubra completamente, no la oímos.

Luego entran los músicos con el acompañamiento
de los famosos versos sobre el poder de la música.¹⁰

Por supuesto, la música de las esferas era un lugar
común heredado de Platón y transmitido por la Edad
Media; mas el verdadero ambiente en que Shakes-
peare expresa su formulación suprema de este tema
es la Venecia de Francesco Giorgi, donde se desarro-
lla la acción del drama. Así, pues, puede pensarse
que la inspiración inmediata de este arranque con-
templativo fue la armonía universal del monje de
Venecia, libro que como ya hemos visto había tenido
una enorme influencia en la época isabelina. Pién-
se en las exposiciones de Giorgi de este tema en
términos poéticos, en los cánticos y matices de su vasta
obra. Piénsese en los análisis de la correspondencia
de las jerarquías angélicas con las esferas de los pla-
netas, y de los querubines, que están en la más alta
esfera celeste, con las estrellas fijas. La armonía
universal que se oía en Venecia y que reconciliaba
cristianos y judíos —seguramente por influencia del
maestro veneciano— está entre bastidores. Es la influen-
cia del famoso cabalista cristiano autor de *De har-
monia mundi*.

Ahora bien, la influencia de la Cábala cristiana
especialmente de Giorgi comienza a tornarse fun-
damental en los principales temas judeo-cristianos

¹⁰ *Merchant of Venice*, v, i, 58-65.

de la obra y de sus imágenes, pero todavía no integramos a nuestro análisis el tema de los cofrecillos. ¿Qué significado tienen los tres cofrecillos de los cuales cada pretendiente de Porcia debe escoger uno? No vence ni el de oro ni el de plata, dando al ganador la mano de Porcia, sino el de plomo, escogido por Basanio.

Cuando Basanio escoge el cofrecillo de plomo¹¹ y se convierte en el amante designado de esa mujer tan grande, rica, poderosa y maravillosamente sabia que es Porcia, los temas de la armonía universal surgen, para volver luego con gran exquisitez al final de la obra, cuando aparece en toda su fuerza la magia shakespeariana, y los efectos de la música y del lenguaje musical esparcen su benéfica influencia armonizando todas las discordias.

Alguien ha sugerido la hipótesis de que los tres cofrecillos representen las tres grandes religiones, como los tres anillos de la narración de Boccaccio. Los tres pretendientes de Porcia son el Príncipe de Aragón, presumiblemente un español cristiano, el Príncipe de Marruecos, moro y consecuentemente de religión islámica, y Basanio, el tercero, quien debía representar el judaísmo, y por ello se espera que escoja el cofrecillo de plomo, porque el plomo es el metal de Saturno, quien según Giorgi representa la religión judaica.

Es interesante la observación de Banes,¹² quien cita, en relación con el significado de los cofrecillos, los siguientes versículos de los Proverbios (8:10-11):

Escoge mi disciplina y no la plata,

¹¹ *Merchant of Venice*, III, 2, 114 ss.

¹² Banes, *The Provocative Merchant*, p. 108.

Escoge la comprensión y no el oro fino,
Porque la sabiduría es mejor que los rubíes.

Al escoger el plomo Basanio escoge la disciplina divina, la Ley judaica, la Torah, y con ello obtiene Porcia, la princesa cristiana.

Parecería que en esta obra Shakespeare se mueve en medio de los misterios de la Sabiduría-Torah y de sus personificaciones, en ese mundo rico de imágenes y canciones religiosas de amor con que los judíos sefarditas perseguidos expresaban su religión en la tristeza del exilio. Quizá la maravillosa serie de noches de amor ("en una noche como ésta") en que Lorenzo le hace la corte a Jérica reflejan esa atmósfera.¹³

Es, pues, evidente que *El Mercader de Venecia* no es en absoluto una obra antisemita imitada de *The Jew of Malta* de Marlowe, sino más bien una especie de respuesta a éste. Como representaciones del judío, Shylock y Barrabás son polos opuestos. El público de *El Mercader de Venecia* escuchaba la armonía universal emitida por la obra del fraile cabalista veneciano, mientras que el público del *The Jew of Malta* tendía a convertirse en una turba antisemita. Ambas obras son tan distintas, que en lo único en que se parecen es en que tienen por personajes centrales a un judío y a su hija, paralelismo que sería más explicable si se acepta que Shakespeare, con *El Mercader de Venecia*, quiso deliberadamente dar una respuesta a Marlowe.

Evocando Venecia y a los judíos y cristianos que

¹³ v, 1, 1-22.

allí habitaban, y con un clímax en que tiene lugar un matrimonio mixto judeo-cristiano, el drama shakespeareano crea una atmósfera muy distinta de la de Marlowe, que parece estar azuzando a una chusma antisemita. Shakespeare nos recuerda la filosofía musical del monje cabalista veneciano, y esta obra, contrariamente a la de Marlowe, puede convivir con la magia spenseriana, que estaba renovándose precisamente cuando fue escrito *El Mercader de Venecia*. En efecto, en 1596 Spenser publicó sus *Four Hymnes*, que acentúan el misticismo neoplatónico y tienen matices cabalísticos alusivos a Isabel, Venus de la belleza celestial.

El Mercader de Venecia nos hace pensar que la filosofía cabalístico-cristiana del fraile veneciano atrajo a Shakespeare tanto como a Spenser.

XIII. AGRIPA Y LA MELANCOLÍA
ISABELINA: "THE SHADOW OF NIGHT"
DE GEORGE CHAPMAN

UNO de los poemas más misteriosos de la época isabelina es *The Shadow of Night* de George Chapman. Se inicia con una descripción del "humor de la noche", humor triste y lloroso que propicia los estudios abstrusos. Las hondas contemplaciones de la Noche se presentan como contraste de las tontas e inútiles actividades del Día. Estas experiencias conducen por último a una visión de la Luna, que se eleva con un mágico esplendor de la oscuridad de la Noche. El poema está dividido en dos partes, llamadas *Hymnus in Noctem* e *Hymnus in Cynthia*. Se han hecho numerosas tentativas de descubrir el significado escondido de esta extrañísima obra. ¿Qué son la oscuridad y el humor lloroso, a través de los cuales el poeta alcanza sus luminosas visiones lunares?

Chapman, cuya intención no es revelar sino ocultar el significado de lo que dice, en ninguna parte usa la palabra "melancolía", concepto clave que habría puesto a los investigadores en la pista correcta. El humor lloroso es oscuro, es un humor nocturno, el cual seguramente es sólo un modo indirecto de decir que es un humor melancólico. En realidad, Chapman describe la melancolía inspirada, según las ideas definidas por Agripa en *De occulta philosophia*. Además, espero poder demostrar, mediante las ilus-

traciones de este capítulo, que Chapman recibió la influencia de las imágenes visuales de Durero al elaborar las imágenes poéticas del tema de la melancolía inspirada.

Aquí consideraremos el poema de Chapman, que fue publicado en 1594, como una defensa de la filosofía oculta y sus profundos estudios, y como la respuesta al ataque lanzado por Marlowe (muerto en 1593) contra dichos estudios, aunque su *Doctor Fausto* seguía divulgando un mensaje peligroso para quienes anteriormente habían apoyado los movimientos científicos relacionados con las ideas de Agripa y de Dee.

Esta breve introducción bastará por el momento para colocar el poema de Chapman ante el lector en el contexto de los demás estudios de la presente obra, y para presentar el sorprendente carácter de la nueva interpretación del poema intentada aquí.

En la carta que precede el poema¹ Chapman habla de ciertas personas, nobles y plebeyas, dedicadas a unos profundos estudios que lograron sacar a la ciencia de un olvido que la estaba matando. Dichas personas, y sus amigos, se dedicaban con sumo placer a la honda búsqueda del conocimiento, calzadas con las sandalias aladas de Mercurio y "ciñendo la espada diamantina de Saturno", y empeñadas en decapitar a la ignorancia y en "sublimar sus monstruosos afectos a un juicio mucho más bello". El Saturno de que se habla, que es el Saturno renacentista y la estrella del conocimiento más alto y profundo y de la vida hondamente ascética, era la estre-

¹ George Chapman, *Poems*, ed. Phyllis Bartlett, Nueva York-Londres, 1941, p. 19.

lla que guiaba al grupo. He aquí, pues, la clave para asignarles su lugar en la historia del pensamiento: aquellos nobles isabelinos y sus sabios amigos eran saturninos, seguidores del Saturno "revalorizado" del Renacimiento por su dedicación absoluta a profundos estudios científicos, a la moral excelsa y a los objetivos religiosos.

Una vez definido el carácter saturnino de la búsqueda profunda del conocimiento, tenemos la clave del significado del poema de Chapman: trata de la melancolía, que es el humor saturnino. En el análisis siguiente se intentará demostrar que en él aparece la melancolía inspirada en persona, con la cara negra y rodeada de herramientas del arte, descrita por Chapman con palabras que crean un retrato que trae a la mente el grabado de Dürero *Melencolía I* (lámina 5).

¿Habrá visto tal vez Chapman el grabado de Dürero? Por supuesto, ya que al contrario de las pinturas, los grabados viajaban con facilidad. Robert Burton lo había visto, porque lo menciona por su nombre y lo describe en su *Anatomy of Melancholy*.² Aunque este libro no fue publicado hasta 1621, el hecho de que en él Burton mencione el grabado demuestra que éste fue llevado a Inglaterra en época anterior. Hasta es posible que algunos nobles isabelinos hayan poseído copias, y el mismo John Dee, que estudiaba y admiraba a Dürero,³ puede haber

² Robert Burton, *Anatomy of Melancholy*, ed. A. R. Shilleto, Londres, 1926-7, I, p. 451. Cf. Lawrence Babb, *The Elizabethan Melancholy: A Study of Melancholia in English Literature*, Michigan State College Press, 1951, p. 77.

³ Véase *supra*, pp. 140-141.

adquirido una o varias copias durante sus viajes por el continente europeo.

El triste Humor Nocturno de Chapman es la fuente de inspiración que preside la corte del saber y revela todos los secretos:

...que el humor les dé ahora
Mares a mis ojos, para que pueda yo llorar sin cesar
El naufragio del mundo; o que el dulce sueño
(Que encadena los sentidos) libere a mi alma activa
Para que en su máxima exaltación pueda controlar
La corte del saber, preñada de misterio,
Que sólo espera que la audacia y la memoria
Alcancen todos los secretos...⁴

Aquí Chapman está hablando de un humor melancólico que por medio del *furor* inspirado (con los sentidos adormecidos) lleva al "alma activa" a alcanzar su más alta exaltación cuando logra controlar la corte del saber. La figura en trance de la Melancolía de Durero, liberada de los sentidos adormecidos (el perro dormido), alcanza su más alta exaltación en la corte del saber y presenta así en una imagen visual el tema que Chapman expresa en una imagen poética.

La atmósfera extraordinariamente intensa del grabado de Durero es paralela en intensidad a los versos de Chapman, quien exhorta a todos los poetas serios a que se impregnen de Humor Nocturno, que es el humor de la inspiración:

Vosotros todos, los que poseéis espíritus elevados,
Dotados de inteligencia ágil y de aspiraciones,
Venid a consagrar conmigo a la sagrada Noche

⁴ *Hymnus in Noctem*, 8-15 (*Poems*, ed. Bartlett, p. 20).

Todos vuestros esfuerzos, y detestad la luz...
No hay pluma capaz de escribir algo eterno
Sin estar embebida del humor de la noche.⁵

La pluma que esgrime el poeta en la Noche de la Inspiración, en los versos de Chapman, puede compararse con el buril del grabador en la Noche de la Melancolía Inspirada descrita por Durero. Las palabras con que Chapman pinta lo que rodea a su figura de la Melancolía-Noche ("la corte del saber") sirven admirablemente para describir igualmente el ambiente en que se encuentra la *Melencolia I* de Durero, rodeada de instrumentos y figuras relacionadas todas con sus actividades y meditaciones científicas y filosóficas.

El hombre de genio, ya se trate de un artista plástico o de un poeta, es el melancólico inspirado, según la teoría de los *Problemata* del pseudo-Aristóteles repetida por Agripa en *De occulta philosophia*.⁶ El grabado de Durero describe la inspiración melancólica del artista-hombre de ciencia, mientras que el poema de Chapman describe, en términos de imágenes muy semejantes, la inspiración melancólica del poeta.

La noche y la melancolía tienen en común el hecho de que son oscuras. La Noche de Chapman es personificada por una figura femenina que tiene una *facies nigra*:

Los rostros de los hombres relucen, y tienen negro el corazón,
Pero tú (gran señora de las tenebrosas nubes del cielo)

⁵ *Ibid.*, 370-377 (*Poems*, ed. Bartlett, p. 28).

⁶ Véase *supra*, pp. 96-97.

Tienes la cara negra y el corazón te reluce.
Allí está tu gloria, tu riqueza, tu fuerza y tu Arte.⁷

Esta figura oscura de cara negra, pero secretamente dotada de poder, riqueza y toda la fuerza del Arte, tiene una intensidad digna de Durero. Nos trae a la memoria la *Melencolia I*, con su rostro moreno, sus bolsas de dinero y los símbolos del poder de su mente.

En un cuadro, atribuido a Matías Gerung, fechado en 1558 (lámina 14) y reproducido por los autores de *Saturn and Melancholy*, entre las obras evidentemente influidas por el grabado de Durero, se presenta otro paralelo muy curioso y estrecho con las imágenes chapmanianas de la "melancolía". En su centro aparece una figura femenina y alada en pose melancólica, con la cabeza sostenida por una mano. Sus oscuros ropajes se confunden con la negrura del lugar donde está sentada. Alineado con ella y cerca del extremo inferior del cuadro está un filósofo que mide con compases el globo del mundo, rodeado por la oscuridad. Indudablemente estas dos figuras juntas reflejan la "Melencolia" de Durero y su característico interés en los estudios difíciles y abstrusos. También se advierte la influencia del grabado de Durero en el arco iris que aparece al fondo.

En otros aspectos el cuadro de Gerung parecería no tener relación alguna con el grabado de Durero ni con el tema de la melancolía, pues se encuentra lleno de innumerables figuras que están llevando a cabo las más variadas actividades: soldados que hacen ejercicios militares cerca de sus tiendas, banquetes, bailes, gente que se baña y gente que practica toda clase de

⁷ *Hymnus in Noctem*, 225-228 (*Poems*, ed. Bartlett, p. 25).

deportes y pasatiempos. Estas figuras activas parecen carecer de relación con los dos personajes melancólicos y meditabundos. Describiendo este cuadro, los autores de *Saturn and Melancholy* observan que

en un paisaje ondulante y ricamente variado vemos todas las posibles actividades de la vida urbana, rural y militar; pero estas representaciones, a pesar de estar concebidas de modo realista, no parecen tener la menor relación entre sí ni con la noción de la melancolía.⁸

George Chapman puede ayudar a resolver este problema, porque en su *Hymnus in Noctem* hace una descripción antitética del Día y la Noche, en la cual las activas ocupaciones del Día están en contraste con la meditación de la Noche de la Melancolía, siendo las primeras vacías y tontas, y la segunda honda y santa. He aquí su descripción de la venida de la Noche, que es el día de quien lleva a cabo estudios profundos, y también el contrario, la llegada del Día, con sus ociosas ocupaciones que contrastan con los estudios nocturnos.

como cuando una multitud de estrellas asiste a tu vuelo,
Oh Día de los estudiosos serios, Noche dichosa)
la mañana (subida en el pedestal de las Musas)
introduce al sol, del lecho de oro de Vulcano,
luego, de sus diversos techos donde descansan
Toda clase de hombres, dedicados a las más diversas
actividades,
e esparcen por este elemento inferior, y le dan
el trabajo lo que le corresponde: el soldado al campo,
los estadistas al consejo, los jueces a sus casos,

⁸ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy*, Londres, 1964, p. 381. El cuadro está reproducido en la p. 123 de ese libro.

Los mercaderes al comercio y los marineros a los mares.
Todos los animales y aves recorren bosques y florestas
Para llenar todos los rincones de este mercado redondo,
Hasta que tú (adorada Noche, oh diosa suprema)
Emites tus dulces mares de humor dorado
Y como águila con tus alas de estrellas
Mandas a los tontos y a las bestias a los aposentos del
Sueño,
Y al arrogante Día a las profundidades del infierno,
Proclamando el silencio, el estudio, el reposo y el sueño.⁹

Indudablemente estos versos son una versión poética del cuadro de Gerung, cuyas figuras son gente de todas clases "dedicada a las más diversas actividades". Se trata de las ocupaciones del Día o de la vida activa, las cuales se contraponen a la meditación y al estudio de la Noche. Como el cuadro de Gerung, los versos de Chapman describen la melancolía inspirada de la Noche, en contraste con las ocupaciones vacías y sin inspiración del Día. El tema básico, naturalmente, se refiere a la contraposición tradicional de la vida activa y la vida contemplativa.

Para Chapman, los discípulos de la Noche son los partidarios de la virtud que rechazan la "prostitución" de la "luz pintada", disfrutan de una paz estudianta, opuesta al ruidoso bullicio del Día, y tienen una visión contemplativa pura, opuesta a las actividades comunes y corrientes.¹⁰ Así es también en la pintura de Gerung, donde la gentil Noche melancólica y su discípulo el grave estudiante que está midiendo el globo son defendidos por la Noche y las tinieblas de las "tonterías" del Día, de modo que pueden continuar tranquilamente sus meditaciones.

⁹ *Hymnus in Noctem*, 201-218 (*Poems*, ed. Bartlett, p. 24).

¹⁰ *Ibid.*, 249 (*Poems*, ed. Bartlett, p. 25).

En el cuadro de Gerung hay una lucha en el cielo, entre varias figuras mitológicas no muy claramente definidas. Parece que una de éstas está tirando contra el Sol, con lo cual aceleraría la llegada de la oscuridad de la Noche, que ya se está extendiendo en sombrías nubes. En el poema de Chapman se exhorta a Hércules a tirar contra el Sol, a poner fin a sus lujuriosas actividades y a "limpiar el bestial establo del mundo" bajando del cielo:

Cae, Hércules, del cielo, precipitándote entre tempestades,
Y limpia este bestial establo del mundo,
Y vuelve tu arco de bronce contra el Sol...
Y hazlo que deje el mundo a la Noche y a los sueños.
Pues nada es más nocivo a la obra de las virtudes
Que esta luz; tírale, tírale y pon fin a su orgullo,
Ya no soportes que sus lujuriosos rayos
Preñen a la tierra; que se quede quieto
En los matorrales del Sueño, con los ojos velados
Por vapores negros de pez y por ramas de ébano.¹¹

Qué extrañamente semejante es esto al cuadro de Gerung! En éste, alguien (Hércules, si aceptamos la interpretación de Chapman)¹² tira contra el Sol, donde se están gestando siniestras tempestades que harán precipitar el tirador a la tierra, y entonces la victoria sobre el Sol y el Día traerá la Noche Melancólica apropiada para el estudio, la contemplación y la virtud. Es muy difícil no reconocer que Chapman había visto algo semejante al cuadro de Gerung, tal vez un grabado perdido de Durero del cual era copia dicho

¹¹ *Hymnus in Noctem*, 255-268 (*Poems*, ed. Bartlett, p. 25).
¹² Los autores de *Saturn and Melancholy* (p. 381) interpretan los personajes que están en el cielo como la Luna y Marte, y entre ellos a un querubín.

cuadro. ¿Hubo otro grabado de Durero hoy perdido, *Melencolia II*, segunda fase de la melancolía inspirada, del cual es copia el cuadro de Gerung? ¿Llegó Chapman a ver la *Melencolia I* que conocemos, colgada junto a la *Melencolia II*, hoy perdida y sólo conocida por la copia que hizo Gerung? ¿Y fueron estas dos imágenes las que combinó para producir la fantasía de su poema?

Aunque estas cuestiones arqueológicas de las imágenes esotéricas pueden parecer rebuscadas o ajenas al tema principal de este libro, no hemos perdido de vista nuestra meta. Por el contrario, son investigaciones que nos están llevando directamente a algo que tiene mucho que ver con nuestro tema primordial. Porque si Chapman defiende la melancolía inspirada está defendiendo a Cornelio Agripa y la filosofía oculta, la Cábala y la magia como estudios profundos que permiten describir la verdad científica, moral y religiosa, Chapman presenta un aspecto de los estudios de Agripa o de Dee que responde a la caza de brujas de que Marlowe hizo objeto las ideas de éstos, y se niega a aceptar la prohibición del *Doctor Fausto*, según la cual los estudios profundos conducen inexorablemente al infierno y a la condenación eterna.

Como han señalado muy convincentemente los autores de *Saturn and Melancholy*,¹³ Durero recibió en su concepción de la melancolía inspirada la influencia de lo afirmado por Agripa en *De occulta philosophia*. Agripa, además, seguía la clasificación de la melancolía inspirada en tres fases, expuesta en los *Problemata* pseudoaristotélicos.

¹³ *Ibid.*, pp. 351-365; véase *supra*, pp. 140-141.

La primera fase tenía lugar en la imaginación del artista plástico o poeta, inspirado por los demonios del *furor* creativo para producir obras geniales. Ésta es la *Melencolia I* del grabado de Durero, que en el poema de Chapman se refleja en la figura de rostro moreno de la corte del saber.

La segunda fase de la clasificación de Agripa se refiere a la comprensión moral profunda, y es la melancolía política del soñador utópico profundamente insatisfecho del mundo tal como es. El cuadro de Gerung bien puede ser el eco de una *Melencolia II* que expresara esta especie de melancolía moral, pues en él aparece el melancólico saturnino en su ermita de abio que contrasta con las absurdas ocupaciones de los hombres activos, con sus insensatas guerras, sus estúpidos deportes y sus diversiones vulgares. La pintura de Gerung, entendida como la *Melencolia II* en este sentido, correspondería en el mundo de la melancolía isabelina al humor "descontento",¹⁴ que es el humor de Hamlet, "el humor nocturno"¹⁵ con el que el Príncipe de Dinamarca estudia las lascivas actividades del Día.

El *Hymnus in Noctem* de Chapman principia en la primera fase de la melancolía inspirada y parece pasar a la segunda fase hacia la mitad del poema, si bien en las imágenes de ambas fases coexisten a todo lo largo. Abunda otro material tendiente a restar claridad al esquema del razonamiento, que sin embargo puede identificarse porque se refiere a las fases melancólicas de Agripa y porque está profundamente influido por las imágenes de Durero.

Cf. Babb, *Elizabethan Malady*, pp. 73 ss.
Véase *infra*, pp. 259-260.

Al *Hymnus in Noctem* sigue inmediatamente el *Hymnus in Cynthiam*. En este himno a Cintia (la Luna), podemos observar cómo Chapman asimila sus imágenes al culto isabelino. Cintia, la Luna, es “nuestra emperatriz”, o sea la reina Isabel I, que aparece en toda la pureza de su reforma imperial. Al final del *Hymnus in Noctem* ya está saliendo la Luna, que surge como una novia gloriosa, y asociada a ella “como una maga” se halla “la asombrosa presencia de nuestra Emperatriz”.¹⁶ Chapman afirma en una nota que su intención es aludir a la “autoridad mágica” de Isabel. En el *Hymnus in Cynthiam* la luna mágica ya ha salido completamente, alcanzando su “pureza que purga todos los males”. No destierra a Saturno, sino por el contrario su castidad asume la misma función “diamantina” de la hoz de Saturno. Mediante una comparación de la castración de Saturno con la castidad de Cintia, la Luna,¹⁷ ésta se identifica con el tema saturnino de los poemas.

La mayor parte del *Hymnus in Cynthiam* es ocupada por la descripción de una partida de caza en las sombras. La ninfa Eutemia (Alegoría) toma la forma de animales feroces perseguidos por una jauría de perros, cuyos nombres son los de los perros de una versión de Natalis Comes de la fábula de Acteón, en la cual son alegoría de los sentidos.¹⁸ En esa

¹⁶ *Hymnus in Noctem*, 395, 401 (*Poems*, ed. Bartlett, p. 28).

¹⁷ Y cuando las manos de Saturno cercenaron
 Las partes generativas del cielo con una durísima Arpia...
 Desde entonces ese poder diamantino fue puesto
 En tus castas manos, para cortar todo deseo
 De los placeres de la carne y apagar el fuego de Cupido.
Hymnus in Cynthiam, 21-28 (*Poems*, ed. Bartlett, p. 31).

¹⁸ Natalis Comes, *Mythologia*, lib. iv, cap. xxiv; cf. Roy Bat-

acería en la sombra, los perros de los sentidos per-
güen falsas alegrías. La partida de caza dura todo
el Día y termina al regreso de la Noche. Así, pues,
los perros, es decir los sentidos, son las fuerzas mal-
dadas del día, que duermen durante la Noche de la
melancolía inspirada.

Las visiones a la luz de la luna del *Hymnus
in Cynthiam* forman parte del elemento político de la
Melancolía, de su aspiración a la edad de oro satur-
ina y de sus esperanzas mesiánicas. Este nivel pro-
fético de la melancolía inspirada (tercero según
el esquema de Agripa) es armonizado con el culto de
la Reina Isabel I en su advocación de Virgen de la
Reforma Imperial. Se exhorta a todos a venerar
a la Luna en su aspecto moral como ejemplo de
castidad, y en su aspecto político contrapuesta al Sol,
al que se asigna la representación de las potencias
políticas y religiosas europeas que son antagonistas
de Isabel-Cintia, a la cual se aconseja lo siguiente:

Pon tu trono imperial de cristal...
(Ceñido a tu casta e invencible cintura)
En directa oposición al Sol de Europa
Y dale la oscuridad que amenaza tu luz.¹⁹

quí se comprende que el enemigo de Cintia es el
alvado Sol del papado y de la agresión española.
Una liga más definida aun con el simbolismo apli-
do a la Reina se revela en los versos que aluden

house "Chapman's *The Shadow of Night: An Interpretation*", *Studies in Mythology*, 1941, pp. 584 ss.; Douglas Bush, *Mythology and the Renaissance Tradition*, ed. Nueva York, 1963, pp. 208 ss.

¹⁹ *Hymnus in Cynthiam*, 116-119 (*Poems*, ed. Bartlett, p. 83).

al escudo imperial de Carlos V, empleado constantemente respecto de Isabel y su reforma imperial:

Construye pues, limitado entre dos soberbias columnas,
El suave edificio llamado *Pax imperii*.²⁰

He aquí la conocida imagen de las dos columnas del famoso símbolo imperial, usada como marco de una visión de la casta Luna o del Imperio, meta de la serie de visiones de la melancolía inspirada de Chapman.

Además, esta Noche de la Luna isabelina está llena de magia blanca. La visión de la "asombrosa persona de nuestra Emperatriz" es iluminada por una blanca y mágica luz lunar; su aspecto es "de maga" y se le exhorta a ejercitar sus poderes mágicos:

Entonces, en tu luminoso pentáculo isiaco
Ejecuta un milagro mágico.²¹

Los poemas de Chapman tienden a crear una imagen en la cual Isabel es la figura central de la visión política de un Imperio Reformado, contemplada en la Noche de la melancolía inspirada con su blanquísima magia. El intenso énfasis puesto en la castidad por el culto isabelino se considera aquí una garantía imprescindible de que la magia de dicho culto sea blanca, religiosa y cabalística.

²⁰ *Ibid.*, 187-189 (*Poems*, ed. Bartlett, p. 35); cf. Yates, *Asiatica. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres, 1975, p. 77. Respecto a la alegoría política de los himnos, cf. R. B. Waddington, *The Mind's Empire*, Baltimore, 1974, páginas 81-85.

²¹ *Hymnus in Cynthiam*, 515-516 (*Poems*, ed. Bartlett, p. 142).

Parece entonces que Chapman se mueve en el mundo del pensamiento spenseriano, en el cual pinta escenas de un mesías real o lo invoca. El cuadro de Chapman, como el de Spenser, es compuesto, predominantemente lunar, pero combinándose influencias de Saturno con las de la Luna. Su aspecto parece ser sobre todo severo y ascético. ¿Podría decirse que es un retrato puritano en blanco y negro? Indudablemente hay cierta influencia puritana en Chapman y en su poema saturnino-lunar, pero semejante perspectiva, como hemos visto en el caso de Spenser, puede contener influencias más suaves como la de la belleza celestial de Venus junto con la severidad de Saturno. Lo mismo es cierto a propósito de Chapman.

Al año de haber publicado *The Shadow of Night*, glorificación de la melancolía saturnina, Chapman dio a la prensa un poema ricamente erótico intitulado *The Banquet of Sense*. Los críticos han tropezado con grandes dificultades para conciliar esta obra con el inflexible ascetismo de *The Shadow of Night*, pero mi opinión es que el problema se resuelve si ambos poemas se comprenden en términos de la psicología oculta en que se combinan o moderan entre las diversas características planetarias para integrar una personalidad completa. Las influencias venéreas de *The Banquet of Sense* no son exhortaciones a la castidad, sino que las descripciones de la belleza del cuerpo están expresadas en un lenguaje cuya intención es traer a la mente el Cantar de los Cantares. El mensaje final dirigido a una "amada soberana" contiene una visión de su perfección que se eleva al cielo:

Adornada por brillantes versos, adonde los Ángeles
aparecerán
Cantando el elogio de la virtud, del amor y de la belleza.²²

El tema venéreo se eleva a un nivel celeste y angélico, como en los *Hymnes* de Spenser (publicados al año siguiente). Este poema es, por así decirlo, un retrato de Venus para colgarse junto a los de Saturno y la Luna, no tanto en contraste con éstos sino para mitigar su severidad. Como en *The Faerie Queene* el retrato comprende una versión venérea junto a las versiones saturnina y lunar, así en la obra de Chapman los cuadros se modulan entre sí, y la rigidez de la ley saturnina se modera gracias a las influencias de la Belleza-Venus.

También puede pensarse, en relación con el contraste de *The Shadow of Night* con *The Banquet of Sense*, en términos de los conocidos temas de la vida activa y la vida contemplativa. No es una comparación entre un ascetismo santo y una vida perversa y lasciva de los sentidos, pues mientras en la noche de la melancolía los sentidos se adormecen para permitir una recepción completa de la visión intuitiva, en la vida diurna activa la percepción se alcanza por medio de los sentidos y de las impresiones de que éstos son vehículo. En uno de sus aspectos, el *Banquet* es un estudio de las impresiones sensoriales. Juzgar este poema como un "descenso" inmoral del ascetismo de *The Shadow of Night* es malinterpretar ambos poemas, que comparan el concepto del conocimiento por medio de la revelación intuitiva, cuando los sentidos están aletargados, con el del co-

²² *Banquet of Sense*, 102 ss. (*Poems*, ed. Bartlett, pp. 78 ss.).

ocimiento mediante la impresión sensorial. Tal vez el más útil comentarista de los poemas de Chapman es Milton quien en *Il Penseroso* y *L'Allegro* expone el mismo contraste entre la Noche de la melancolía inspirada y el Día de la vida activa.²³

El presente capítulo se ha orientado principalmente a indicar que los poemas de Chapman son una reiteración de temas spenserianos, si bien en forma más oscura. Una vez rechazado el ataque de Marlowe, se hace el esfuerzo de volver a formular la filosofía culta en relación con el tema imperial isabelino.²⁴ La exposición, por parte de Chapman, de las imágenes de la melancolía inspirada reivindica la tradición de John Dee, pues en realidad los nobles melancólicos saturninos cultivan la ciencia y la magia de Dee en las tinieblas de su melancólica noche.

Así llegamos a una hipótesis ya muy discutida: hubo un grupo de hombres de ciencia nobles que con sus amigos cultivaban profundos estudios filosóficos matemáticos, del cual era miembro Chapman, según alusiones que él mismo hace en su poema. Dicho grupo ha sido conocido con el nombre de "la Escuela de la Noche", frase con la cual algunos creen que Shakespeare aludió a él.²⁵ Si tal grupo existió, se ha

²³ Véase *infra*, pp. 298-301.

²⁴ Se ha dicho que Chapman terminó el poema *Hero and Leander* de Marlowe para dar una respuesta al tema de éste, referente a la violación de la castidad antes del matrimonio por parte de dos amantes. La parte agregada por Chapman es la complicada defensa mitológica de la castidad, con significativas referencias a las castas ceremonias, lo cual posiblemente es una defensa velada de la iglesia reformada isabelina.

²⁵ Arthur Acheson, *Shakespeare and the Rival Poet*, Londres, 1933; Yates, *A Study of "Love's Labour's Lost"*, Cambridge, 1936; M. C. Bradbrook, *The School of Night*, Cambridge, 1936.

dicho que la mayor parte de sus miembros deben de haber sido pensadores relacionados con Raleigh y sus empresas, o sea en especial el famoso Thomas Hariot, Conde de Northumberland (mencionado por Chapman en su prólogo) y otros pensadores isabelinos avanzados.

La contribución del presente estudio a la solución del problema es que ahora es posible sacarlo de la esfera de las alusiones personales en un pequeño círculo para considerarlo dentro del mundo de la historia general del pensamiento, gracias a la identificación del tema del poema de Chapman, que es la melancolía inspirada en el sentido en que la definió Agripa y la ilustró Durero. Ahora podemos comprender que Chapman y sus amigos eran saturninos que seguían al Saturno revaluado del Renacimiento en la dedicación a los estudios profundos, en los fines morales utópicos y en la visión profética en que aparecía la reina Isabel I como la figura mesiánica anhelada por esta extraordinaria transformación isabelina de la filosofía oculta.

Es probable que *The Shadow of Night* haya tenido estrecha relación con el largo poema de Raleigh, perdido en su mayor parte, en el que la Reina era glorificada como Cintia, con una fantasía posiblemente semejante a las imágenes de Spenser en el episodio de la Luna en *The Faerie Queene*. La profunda dedicación saturnina a los estudios científicos durante las noches de melancolía inspirada, combinada con la fidelidad cortesana a una señora bella como Cintia-Venus, puede haber producido un tipo de personalidad como la de Raleigh: la personalidad de un caballero errante isabelino, melancólico

de apasionada inspiración y maestro de una poesía
sotérica sobre el amor.²⁶

Por referencias contenidas en su *History of the World* sabemos que Raleigh era gran conocedor de textos herméticos.²⁷ La lista de libros (sin fecha) que poseía contiene obras tales como el comentario de Arcangelo de Burgo Novo sobre las Conclusiones Cabalísticas de Pico y una copia de *De verbo mirifico*, el importante libro de Reuchlin.²⁸ Es probable que Raleigh haya sido influido por la amplia y profunda concepción religiosa que estimulaban las influencias cabalísticas. Los jesuitas llamaron a Raleigh a su círculo "escuela de ateísmo", lo cual indica que su perspectiva religiosa no era del agrado de los misioneros de la Contrarreforma extremista.

Aquí se presenta ante nuestros ojos un fenómeno de honda importancia europea, o sea la retirada de las tradiciones de la magia y el ocultismo renacentistas a posiciones más hondamente escondidas, a consecuencia de las amenazas y ataques de reacciones tales como la encabezada por Christopher Marlowe.

²⁶ En el conocido retrato de Raleigh conservado en la Galería Nacional de Retratos de Londres, este personaje aparece vestido con un complicado traje blanco y negro, con una casaca plateada y una capa negra adornada con rayos plateados. El objeto de este culto del blanco y negro es la Luna, que aparece en el ángulo superior izquierdo del cuadro. La combinación de castidad saturnina con castidad lunar, expresada en *La sonata de la noche*, muy bien puede dar la clave de las libreas blanco y negro usadas por los adoradores de la Reina Virgen. También los colores personales de Isabel eran el blanco y el negro.

²⁷ P. M. Rattansi, "Alchemy and Natural Magic in Raleigh's *History of the World*", *Ambix*, xiii (1966), pp. 122-138.

²⁸ Walter Oakeshott, *Sir Walter Raleigh's Library*, Londres (The Bibliographical Society), 1968, pp. 300, 302.

Puede considerarse paralela a esta situación de los tiempos isabelinos, aunque tal vez no muy cercana, la condición en que se vio el círculo cuyo centro fue el emperador Rodolfo II, quien más o menos al mismo tiempo se estaba retirando a una melancolía profunda bajo la guía de su confesor, el cabalista Pistorio.²⁹ Presa de creciente alarma, Rodolfo se retiraba de las actividades rígidamente contrarreformistas de sus parientes los Habsburgos españoles y de los jesuitas que estaban al servicio de éstos.

El inasible parentesco espiritual de Rodolfo e Isabel tenía relación con la semejanza de la situación en que se encontraba cada uno, como defensores de avanzada de una perspectiva renacentista liberal en medio de una creciente ola reaccionaria. Las imágenes estilo Durero con que se expresa la melancolía de Chapman podrían quizá reflejar un culto semejante de la melancolía de Agripa en la corte imperial, que pasó a la Inglaterra isabelina por medio de Dee y del círculo de Sidney, quienes conocieron muy bien la atmósfera rodolfina.

La melancolía isabelina, además, tiene relación con el fenómeno europeo más amplio de la convulsiva experiencia por la que estaban pasando las tradiciones renacentistas, debida a las presiones de la reacción.

²⁹ R. J. W. Evans, *Rudolf II and his World*, Oxford, 1973, pp. 90 ss.

XIV. LAS HADAS, LAS BRUJAS Y LA MELANCOLÍA EN SHAKESPEARE: EL REY LEAR Y LOS DEMONIOS

EN TÉRMINOS generales, Shakespeare escribió la mayor parte de sus dramas durante los veinte años cubiertos por la última década del siglo xvi y la primera del xvii. Fueron aquéllos unos años en los cuales el neoplatonismo renacentista y sus relativas expresiones ocultistas estaban bajo el fuerte ataque de las fuerzas de la reacción en Europa. A punto de iniciarse el nuevo siglo, en 1600, tuvo lugar la simbólica ejecución del filósofo hermético Giordano Bruno, quemado en la hoguera.

En Inglaterra estos conflictos estaban fuertemente presentes. Por una parte, se desarrolló alrededor de Dee una forma tardía y particularmente potente del neoplatonismo renacentista, que se reflejó en el poema mágico renacentista *The Faerie Queene*, y que también se expresó en la propaganda pro Isabel I; por la otra, estaba ya presente la reacción. Las misiones jesuitas habían difundido actitudes contrareformistas radicales, y si bien Inglaterra no fue presa de cacerías de brujas tan crueles como las que tuvieron lugar en tierra firme europea, la atmósfera de reacción es claramente perceptible en el *Doctor Fausto* de Marlowe.

Estos problemas se hicieron sumamente evidentes en la Inglaterra isabelina al regreso de Dee de su misión en la Europa continental en 1589. Dee fue

desalentado en su trabajo y Raleigh perdió el favor oficial en 1592. El movimiento del pensamiento característico de los años anteriores fue objeto de un rechazo.

La suspensión de los movimientos de años anteriores cuando el Conde de Leicester y Sidney eran las figuras centrales del Renacimiento isabelino, fue causa de lastimeras protestas de los poetas. La notable colección poética intitulada *The Phoenix Nest*,¹ publicada en 1593, se inicia con un lamento en honor del Conde de Leicester, sigue con elegías sobre Sidney y comprende otros poemas de Dyer, Raleigh y otros miembros de su círculo, los cuales contienen, en una atmósfera de melancolía, numerosas alusiones a Cintia, a la castidad y al culto spenseriano de Isabel. Son unos poemas que parecen propugnar algo, quizás el regreso a los conceptos, filosofía y tradiciones político-religiosas spenseriano-isabelinas.

La rehabilitación secreta de tales tradiciones, estudiada en el capítulo precedente, tuvo lugar en ese periodo por obra de Chapman. Y el mismo Spenser, sin tomar en cuenta que la corte había rechazado a Raleigh y a Dee, continuó la tradición al publicar en 1596 *The Faerie Queene* y reafirmó su "neoplatonismo isabelino" ese mismo año dando a la luz sus *Four Hymnes*.²

Si puede aceptarse como un hecho, como es mi opinión, que en la concepción de *El Mercader de Venecia* hay influencia de la Cábala cristiana de Francesco Giorgi, entonces puede concluirse que Shakespeare veía con agrado la perspectiva spenseriana. ¿Es

¹ *The Phoenix Nest*, Londres, 1593; ed. W. E. Rollins, Cambridge, Mass., 1931, 1969.

² Véase *supra*, pp. 165-166.

posible interpretar otros dramas, temas o imágenes de Shakespeare en relación con dicha perspectiva?

La presente obra no tiene por tema de estudio a Shakespeare, ni tampoco a Spenser, Marlowe o Chapman. Como cuando se ha mencionado a estos últimos, solamente se trata de situar a Shakespeare dentro de los temas generales aquí tratados. En este capítulo se escogen algunos dramas y temas para discutirlos, y esto de modo sumarisimo. En ningún caso debe considerarse una solución o presentación definitiva, sino sólo un primer intento de observar algunos conocidos fenómenos shakespearianos desde el punto de vista de las tradiciones y actitudes que en este libro se han tratado de investigar.

Las hadas de Shakespeare tienen relación con la Reina de las Hadas por su lealtad y su fervorosa defensa de la castidad. En las curiosas escenas con hadas de *Las alegres comadres de Windsor* se habla de la Reina, de la Orden de la Jarretera y de la Capilla de la Jarretera que está en Windsor. Esta comedia fue impresa por primera vez en 1602. No sabemos cuándo fue escrita, pero en ella hay una referencia a la visita del Duque de Wurtemberg, que tuvo lugar en 1592. Las hadas tienen la función de señalar la moral de la castidad: castigan a Falstaff por su lascivia, escriben el lema de la Orden de la Jarretera con flores, y decoran la capilla donde tiene su sede. Son defensoras de la castidad, de una Reina casta y de su purísima caballería. Se les exhorta a practicar la magia blanca para protegerla a ella y a su orden caballeresca del efecto de las malas influencias.

Yo no creo que estas hadas isabelinas sean manifestaciones de una tradición folklórica o popular.

Por el contrario, son de origen literario y religioso, y proceden de las leyendas arturianas y de la magia blanca de la Cábala cristiana. El empleo de imágenes fantásticas de hadas en el culto de la Reina databa de los juegos de la coronación, y se relacionaba con las fantasías caballerescas de dichos juegos.³ Las fantasías sobre hadas, tales como Spenser las expresó en *The Faerie Queene*, eran arturianas y caballerescas, al mismo tiempo que expresaban una magia blanca y pura cabalístico-cristiana.

Las hadas shakespearianas derivan de una atmósfera similar, ya que exaltan una caballería andante al servicio de la Reina y de sus proyectos de reforma imperial. Quien lea las escenas de hadas de Shakespeare sin referencia al esfuerzo desplegado en esa época para hacer de la Reina Virgen la representante de una religión pura, no captará su verdadero propósito, que era el de apoyar el punto de vista de Spenser. Y éste, aunque disfrazado de fantasía, era un propósito muy serio.

La expresión suprema del país de las hadas en Shakespeare es *El sueño de una noche de verano*, comedia impresa por primera vez en 1600 pero quizás escrita para ser representada privadamente en ocasión de una boda celebrada hacia 1595.

Es una comedia mágica sobre unos amantes encantados, que se desarrolla en un mundo nocturno e iluminado por la luna, donde hay hadas al servicio de su rey y de su reina. En esta trama mágica está tejido un sugestivo retrato de la reina Isabel I, cuando

³ Véase Yates, *Astraea, The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres, 1975, p. 97.

el rey de las hadas Oberón cuenta que vio a Cupido, que con gran alarma volaba de la fría Luna a la Tierra:

Apuntó su mira en una cierta dirección
Hacia una bella vestal, entronada por el Occidente,
Y de su arco disparó la flecha del amor,
Con una fuerza que habría traspasado mil corazones.
Pero pude ver la ardiente flecha del joven Cupido
Que se apagaba en los castos rayos de la húmeda Luna,
Mientras pasaba la defensora imperial,
En su virginal meditación, sin preocupaciones amorosas.⁴

La imagen shakespeariana de Isabel como vestal virgen, casta luna que rechaza los asaltos de Cupido y "defensora imperial" es un brillante resumen del culto de la Reina como representante de la reforma imperial.⁵ Hay otro retrato muy conocido, que presenta en forma visual la imagen fabulosa de Isabel. La Reina aparece con un objeto destinado a tamizar, emblema de la castidad de las vírgenes vestales, tras ella se yergue la columna del imperio, y junto a su persona hay un globo en el que se ven las Islas Británicas rodeadas de barcos, alusión a que está sentada en un trono "en Occidente". Es éste el retrato de la virgen de la reforma imperial, del cual Shakespeare hace una versión verbal en los versos citados usando las mismas imágenes.

Como señalé en *Astraea*,⁶ tanto el retrato "del tamiz" como el verbal de Shakespeare que forma parte del *Sueño* son triunfos de la castidad según el mode-

⁴ *Midsummer Night's Dream*, II, I.

⁵ *Astraea*, pp. 114-118.

⁶ *Ibid.*, pp. 112-114.

lo de los *Triunfos* de Petrarca. Además, este triunfo se refiere a la pureza tanto en la vida pública como en la privada, es decir a Isabel en su función pública de representante de la reforma imperial pura y en su vida privada de mujer casta. Es precisamente con tal carácter con el que Spenser la presenta, según le explica a Raleigh en la carta publicada con *The Faerie Queene*. Como Gloriana, es una reina o emperatriz sumamente imponente, y como Belfebe es una mujer muy casta y bella. El retrato hablado de Shakespeare la presenta como Gloriana-Belfebe, como virgen del imperio puro entronada por el Occidente y como casta dama que vence a Cupido.

La aparición en el cielo del *Sueño* de esta visión spenseriana da la clave de la luz mágica y musical de la Luna en la comedia. La Luna es Cintia, la Reina Virgen, y es posible que con la frase "los castos rayos de la húmeda Luna" se haya querido aludir también al culto de la Reina de Walter Raleigh en la personificación de Cintia, ya que los juegos de palabras basados en la pronunciación de "Walter" como "water" eran comunes en relación con Raleigh. Spenser afirma en el libro lunar de *The Faerie Queene*, que sigue el ejemplo de Raleigh, de allí que sea posible que los versos de Shakespeare aludan a Isabel personificada en la Gloriana-Belfebe spenseriana, y también al culto raleighiano de la Reina en la persona de Cintia, adoptado luego por Spenser.

Así, el complejo fenómeno que flota en el cielo nocturno del *Sueño de una noche de verano* tiene relación con el mundo fantástico de Spenser y con el culto mágico spenseriano de la Virgen Imperial, con su elemento subyacente cabalístico-cristiano. Y ¿qué relación puede establecerse entre Shakespeare

y el otro poeta de que nos hemos ocupado, George Chapman? Se ha especulado mucho acerca del posible eco de Chapman y de su poema en los *Trabajos de amor perdidos*, comedia shakespeariana publicada en 1598 y cuyo año de composición nos es desconocido, tal vez de 1594 a 1595.

La trama de la comedia es un complicado tejido de alusiones locales. La frase "la escuela de la noche" allí contenida ha sido objeto de atención para buscar su posible significado escondido. Uno de los amantes ama a una mujer morena, de colores todos oscuros, a la que elogia exageradamente. Esto provoca la siguiente crítica:

Oh paradoja! Negro es el color del infierno,
El matiz de los calabozos y de la escuela de la noche.⁷

Se ha pensado que aquí se aluda al poema de Chapman, o más bien a una escuela de matemáticos y filósofos, de la cual quizá formaba parte Walter Raleigh, cuyas ideas pueden ser reflejadas por el poema de Chapman.⁸ Hay quien ha creído que Shakespeare, al hablar de "la escuela de la noche", se burla con buen humor de ese grupo.

No tengo ninguna intención de volver a iniciar aquí en términos de personalidades las discusiones bizantinas que ha provocado la expresión "escuela de la noche". No obstante, la identificación del tema

⁷ *Love's Labour's Lost*, iv, iii, 251-252.

⁸ La teoría de la "Escuela de la Noche" fue presentada por Arthur Acheson, *Shakespeare and the Rival Poet*, Londres, 1903. Véase mi *A Study of Love's Labour's Lost*, Cambridge, 1936; y M. C. Bradbrook, *The School of Night*, Cambridge, 1936.

del poema de Chapman *The Shadow of Night*, que hicimos en el capítulo anterior, indudablemente ilumina el problema. Sabemos ahora que el poema trata la melancolía inspirada como la define Agripa, oscuro humor saturnino caracterizado por el aspecto moreno, por el "rostro negro" del temperamento melancólico. Hemos avanzado la hipótesis de que, en sus imágenes sobre el color moreno de la tez, Chapman refleje el grabado de Durero donde aparece la melancolía con la *facies nigra* en su corte del saber. En Shakespeare, pues, la mención de la mujer morena relacionada con la "escuela de la noche" puede ser una alusión a la melancolía inspirada, tal vez con cierta connotación personal también, pero que puede estudiarse o explicarse sobre una base no personal puesto que se trataba de un tópico, precisamente el de la melancolía inspirada, que en ese momento histórico tenía un interés arrollador.

Hace tiempo que nadie niega que en esta comedia se alude a la melancolía inspirada. Las pretensiones de Armando a la grandeza a causa de su melancolía han sido consideradas una parodia de esta teoría, pero aunque en el argumento secundario lo fuera, la melancolía inspirada es la característica básica del argumento principal.

Berowne se enamora locamente de la morena Rosaline, amor que siendo negro como en el azabache, le enseña a ser melancólico con el *furor* de la melancolía inspirada. Oyendo las extravagantes expresiones de Berowne acerca de su celestial y morena Rosaline, el Rey exclama: "¿Qué celo, qué furia te inspira ahora?" Reconoce la melancolía inspirada y la causa de que el amor de Berowne sea negro —al decirle que su amor "es negro como el ébano"— y

luego sigue un intercambio de frases sobre la negrura: "No hay rostro que sea tan bello como el negro", afirma Berowne, a lo cual el Rey replica:

¿Paradoja? Negro es el color del infierno
el matiz de los calabozos y de la escuela de la noche.

Berowne admite que "la primera tentación del Diabolo se asemeja a los espíritus de la luz", y luego sigue logiando lo negro.⁹

Pero no importa si la expresión "escuela de la noche" se refiere o no a algún grupo especial de personas. Los profundos estudios saturninos o cabalísticos siempre implicaban el peligro de tener que ver con malos o malos espíritus en lugar de con ángeles buenos espíritus o sea de no llegar al cielo, sino al infierno. Esta frase podría no ser otra cosa que la costumbrada advertencia a los cabalistas sobre el peligro que implicaba su aspiración a alcanzar las alturas supremas. En su obra contra Agripa *Doctor Rusto*, Marlowe ya había subrayado con énfasis los peligros de la filosofía oculta; las palabras del rey y las hadas pueden contener un eco de aquel ataque. Sin embargo, es evidente que Berowne es un buen saturnino y no un hechicero, porque a través de su amor escucha la armonía universal, a pesar de que el amor sea negro. La armonía que oye es

tan dulce y musical
como la brillante lira de Apolo, tañida con sus cabellos;
cuando el amor habla, la voz de todos los dioses
resuena al cielo con su armonía.¹⁰

Love's Labour's Lost, iv, iii, 226-254.

⁹ *Ibid.*, 339-342.

Berowne asegura a sus amigos que si repudian sus juramentos para seguir su amor llevan a cabo un acto verdaderamente religioso:

Porque la caridad misma satisface el mandato de la ley, Y no hay quien pueda separar el amor de la caridad.¹¹

Este texto podría haber sido pronunciado por Porcia, en su discurso sobre la Ley.

El *Sueño de una noche de verano* es un asombroso ejemplo del increíble virtuosismo con que Shakespeare hace uso de las imágenes esotéricas. La trama es ridícula, los fantásticos personajes cómicos se mueven en un mundo tan imposible como el de los amantes. El verdadero argumento y el significado real están en la lógica metafísica de las imágenes.

Se están abriendo actualmente muchas fascinantes posibilidades de proseguir el razonamiento esotérico sobre Shakespeare, pero aquí no hay ni espacio ni tiempo más que para echar una mirada a otras cuantas obras teatrales. Desgraciadamente hay que hacer a un lado muchos puntos interesantes, como por ejemplo la función que tiene el fraile renacentista en *Romeo y Julieta*. Mas aquí quiero concentrarme en las alusiones más obvias al tema saturnino de la melancolía inspirada.

Como se ha expuesto en capítulos anteriores, según la descripción de Agripa, la melancolía inspirada se desarrolla en tres fases: la fase de la penetración imaginativa en las artes y en las ciencias, ilustrada por Durero en su *Melencolia I*; la fase de una pro-

¹¹ *Ibid.*, 361-362.

funda comprensión moral, de la cual hemos querido demostrar que el cuadro de Gerung que representa a la Melancolía refugiada en las sombras de la noche para librarse de las estúpidas ocupaciones diurnas puede ser una reflexión en el estilo de Durero. Creímos luego ver el reflejo de estas dos fases en el poema de Chapman, tanto la *Melencolia I* en su corte del saber como la fase de la melancolía inspirada, que capta la corrupción moral y abomina del "bestial establo del mundo".

Jacques el Melancólico de *Como gustéis* (impresa por primera vez en 1623, su fecha de composición es incierta, se ha conjeturado que haya sido escrita hacia 1599) recuerda la teoría clásica y de Agripa sobre la melancolía con su mismo nombre, que trae a la mente a Ajax, ejemplo de locura melancólica.¹² Representa este personaje la melancolía inspirada moralizante. Desde su retiro "bajo la sombra de las ramas melancólicas"¹³ en el bosque de Arden ve el transcurso de la vida de un hombre, desde la cuna hasta la tumba, descrito en su famoso discurso. La apreciación de Jacques y su filosofar sobre el tiempo son afines a la locura, ya que los aprendió de Touchstone el Gracioso, cuyo derecho a expresar su opinión es afirmado decididamente, porque es considerado un melancólico inspirado a decir la verdad:

sí se me permite
Decir mi opinión, limpiaré completamente
El inmundo cuerpo de este mundo infecto.¹⁴

¹² Véase Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy*, Londres, 1964, pp. 16-18.

¹³ *As You Like It*, II, vii, 110.

¹⁴ *Ibid.*, 58-60.

Esto recuerda las palabras de Chapman

Cae, Hércules, del cielo, precipitándote entre tempestades,
Y limpia este bestial establo del mundo.

Ahora que sabemos que con estas palabras Chapman se refería a la melancolía inspirada en la segunda fase descrita por Agripa, su parecido con lo dicho por Jacques el Melancólico se advierte con mayor evidencia, y comenzamos a ver a Jacques y su melancolía como algo afín al humor luctuoso, lloroso, saturnino y descontento descrito por Chapman.

Jacques el Melancólico no es más que un estudio de preparación para la aparición del melancólico más famoso de todos los tiempos, Hamlet, Príncipe de Dinamarca.

La tragedia de *Hamlet* (impresa por primera vez en 1603 y tal vez escrita en 1600) se inicia en la más profunda oscuridad de la noche y con una aparición terrorífica. El fantasma es una visión nocturna, y el problema es decidir si era una invención del Demonio o una inspiración profética que permitía comprender profundamente el verdadero y terrible estado de la sociedad.

En el mundo de Hamlet, la atmósfera oculta tiene una fuerte intensidad. En la oscuridad de la noche, Hamlet se enfrenta a los problemas de su melancolía. ¿Es ésta inspirada? ¿Le da una comprensión profética de una situación muy negativa? ¿Le sugiere cómo actuar correcta y proféticamente ante semejante situación? ¿O se trata de un síntoma de debilidad, como la melancolía de las brujas, que lo expone a la posesión diabólica y a ser engañado por malos espíritus? Éstas son las cuestiones planteadas en Hamlet,

las que a la sazón fueron frenéticamente discutidas.

Indudablemente Hamlet forma parte de la Noche Melancólica, pero ¿su melancolía es una melancolía buena de visiones inspiradas, o por el contrario es una melancolía mala, de hechicería y perversidad? Al principio, ni el mismo Hamlet está seguro, y por ello le pregunta al espectro:

¿Eres un espíritu salúfero o un demonio condenado?
¿Traes contigo aires celestiales o ráfagas infernales?¹⁶

Cuando la aparición le revela la historia del asesinato y las culpas de su tío, Hamlet exclama "¡Cómo es profética mi alma!",¹⁸ pero no por ello deja de dudar de la validez moral de la visión.

El espíritu que he visto
Puede ser el Demonio... Y tal vez
Por mi debilidad y mi melancolía,
Siendo tan potente con tales espíritus,
Me liaga daño y me lleve a la condenación eterna.¹⁷

Ésta es la teoría de la posesión diabólica de las brujas. Hamlet somete a prueba la veracidad de la historia que le cuenta el fantasma por medio de la representación teatral, cuyo efecto sobre su madre y su tío le da la certeza de que en realidad el espectro le ha dado una visión profunda y verdaderamente inspirada de una situación moral aterradora.

Y así, como Jacques el Melancólico, que quiere "limpiar el inmundo cuerpo de este mundo infecto",

¹⁶ *Hamlet*, I, iv, 40-41.

¹⁸ *Hamlet*, I, v, 40.

¹⁷ *Hamlet*, II, ii, 627-632.

o como el Hércules de Chapman, que debe "limpiar este bestial establo del mundo", Hamlet juzga una "asquerosa pocilga" la situación en que se encuentra.

El negro humor de Hamlet se revela no como la negrura del infierno ni de la escuela nocturna de brujería, sino como la melancolía de un profeta ante un mundo que desobedece con tal arrogancia la Ley, que la armonía universal no se percibe o se interrumpe, como unas campanillas dulces pero desafinadas y chillonas.

Al subir al trono de Inglaterra el Rey de Escocia en 1603 el problema de la brujería se agudizó más que nunca, ya que este monarca creía a pie juntillas en las brujas y estaba convencido de que cierta gente conspiraba para hacerle personalmente daño por medio de hechizos. No creía tampoco que la Cábala cristiana, del tipo definido por Cornelio Agripa, fuera inofensiva, y ya en su libro sobre demonología había contado a este autor entre los hechiceros, diablos y brujos más malvados.¹⁸ También sabemos que se oponía a John Dee, discípulo de Agripa que en vano recurrió a él para pedir ser exonerado de la acusación de practicar la magia negra.¹⁹ Seguramente el rey Jacobo también rechazaba el mundo spenseriano de las hadas y de la Cábala blanca, pues en efecto condenó a las hadas, tachándolas de espíritus malignos,²⁰ y tampoco le gustaba el poema de Spenser

¹⁸ Véase *supra*, p. 159.

¹⁹ Véase *supra*, p. 160.

²⁰ En su *Daemonologie* de 1597 Jacobo clasifica a "las hadas" entre los malos espíritus (p. 57). Luego afirma que las brujas tienen visiones de hadas: "Muchas brujas han ido a la muerte confesando que han sido transportadas con las hadas

porque según él contenía pasajes en que se criticaba a su madre.²¹

En suma, respecto al problema de la melancolía, y de si es un estado de inspiración buena, o mala como en las brujas, muy probablemente el Rey Jacobo habría coincidido con Marlowe en considerarla condenable y en ver a Agripa como un hechicero diabólico y a Dee como su discípulo engañado. Con Marlowe, habría seguramente juzgado también que *The Faerie Queene* no era ninguna blanca profecía mágica del papel mesiánico que desempeñaría Inglaterra, sino una forma pasada de moda de adular a su predecesora en el trono inglés, cosa que implicaba la denigración de su madre María Estuardo.

Una negra noche de brujería melancólica se cierne sobre Escocia en *Macbeth* (impresa por primera vez en 1623 pero probablemente escrita entre 1603 y 1606, después de la accesión de Jacobo al trono). El mundo de *Macbeth* y su mujer es de veras una escuela de la noche, donde las brujas azuzan al crimen, los ángeles, los "querubines del cielo" cuya armonía universal sólo se escucha en forma de juicio, anuncian con sus trompetas la condena profunda de esos crímenes.²² Allí hay magia mala, nigromancia perversa. Pocos se libran de esta negra noche infernal,

una colina, donde entraron por un hueco y allí vieron a la reina de las hadas, quien les dio una piedra" (p. 74).

²¹ En 1596, Jacobo se ofendió por unos pasajes del poema de Spenser que según él aludían negativamente a su madre, y mandó a Isabel que su autor fuera procesado y castigado: véase H. Wilson, *King James VI y I*, Londres, 1956 (ed. de bolsillo, 1966), p. 139.

²² *Macbeth*, I, vii, 22.

entre ellos un antepasado del rey Jacobo, pero no hay hadas buenas en este mundo tan lejano del de Spenser.

Por otra parte, el *Rey Lear*, escrita más o menos al mismo tiempo o un poco más tarde (fue impresa en 1608, 1619 y 1623 y tal vez fue escrita en 1604-5), tiene un tema que Shakespeare tomó de Spenser. Conocía dramas anteriores sobre el rey Lear, y por supuesto también conocía a Holinshed, que es la principal fuente histórica del argumento, pero es un hecho que las vicisitudes del rey Lear, de sus ingratas hijas y de la fiel Cordelia se cuentan con una cierta amplitud en *The Faerie Queene*,²³ como parte de la "Crónica Británica" con que en la historia se prepara la aparición de Gloriana y de su papel mesiánico. Naturalmente que Spenser no hizo más que repetir a Geoffrey de Monmouth. Además, la Crónica Británica y la leyenda de que los monarcas británicos descendían de Bruto estaba siendo adaptada al rey Jacobo por los propagandistas de la época,²⁴ como Shakespeare ciertamente tenía conocimiento. Él mismo, al escoger para su drama un tema "brútico",²⁵ es decir relativo a los sagrados antepasados de los reyes británicos, entraba en esta corriente, por lo que es un poco extraño que haya escogido a un antiguo monarca británico cuya historia era tan atrocemente trágica y tan llena de ingratitud.

En el relato shakespeariano, el tema de la ingratitud es magnificado a proporciones cósmicas. El

²³ *Faerie Queene*, II, x, 27-32.

²⁴ Véase Yates, *Shakespeare's Last Plays*, Londres, 1965, páginas 17 ss.

²⁵ Como más tarde también lo sería el de *Cymbeline*; véase *Shakespeare's Last Plays*, pp. 41 ss.

monarca británico ha dado su reino a gente perversa e ingrata, que le debe todo pero no por ello deja de arrojarlo a una pavorosa tormenta, en la mayor miseria y sin amigos salvo el bufón y otro personaje que parece un lunático escapado del manicomio, poseído por demonios.

El extraño personaje de Tom o'Bedlam, que gesticula junto a Lear en el páramo maldito, es un agregado de Shakespeare a la historia para introducir en la escena melancólica el tema de la demonología. Lo más extraordinario de esos demonios nocturnos del *Rey Lear* es que son falsos, pues Tom o'Bedlam en realidad es Edgar disfrazado que finge deliberadamente la posesión demoniaca.²⁶

El problema de que Shakespeare haya decidido dar por compañero a Lear en su miseria a un personaje que *fingía* estar poseído por demonios nunca ha sido resuelto satisfactoriamente. Para dar nombres a los diablos que supuestamente poseían a Tom o'Bedlam Shakespeare usó una lista, elaborada por Samuel Harsnett y publicada en 1603, intitulada *Declaration of Egregious Popish Impostures*, obra polémica en que se acusa a un jesuita de haber provocado la sensación de posesión demoniaca en algunas personas y de luego fingir exorcisarlas. Es indudable que Shakespeare se basó en esta obra, porque en relación con Tom o'Bedlam emplea palabras y frases de Harsnett, además de que los nombres de los diablos que supuestamente lo poseen están tomados directamente de ella.²⁷ Los primeros públicos de Sha-

²⁶ *King Lear*, II, iii; III, iv, 45 ss.; IV, I.

²⁷ En su edición del *Rey Lear* (ed. Arden, Introducción, p. 11, y Apéndice 7, pp. 230-242), Kenneth Muir demostró que Shakespeare hizo un uso detallado de la obra de Harsnett.

Shakespeare probablemente reconocían que los nombres de dichos demonios eran los de un caso conocido de falsa posesión diabólica y de falso exorcismo. Esto es decir que, mediante el truco de que Edgar se disfrazaba de Tom o'Bedlam, Shakespeare hace una alusión a la demonología y al terror a las brujas no para causar pavor entre el público como Marlowe, sino para plantear en la mente de los oyentes la cuestión de que tal terror podía ser provocado mediante falsedades o maniobrado por motivos políticos o político-religiosos contra una víctima designada; o de que podía ser, como tan malamente dice Harsnett en su título, un "egregio engaño papista".

Aquí se nos presenta una sorprendente idea: ¿a quién se refería Shakespeare por medio del personaje de este antiguo monarca británico, tratado con una ingratitud vil y perseguido por falsas acusacio-

Véase también Kenneth Muir, *The Sources of Shakespeare's Plays*, Londres, 1977, pp. 202-33.

Samuel Harsnett era un clérigo anglicano que llegó a ser Arzobispo de York. La iglesia anglicana no empleaba el rito del exorcismo, lo cual fue aprovechado por la misión jesuita que fue a Inglaterra para exagerar esta omisión multiplicando los casos de posesión diabólica y afirmando que los sacerdotes jesuitas habían logrado exorcisar con éxito tales casos. Harsnett se ocupó entonces de recoger y publicar pruebas sobre falsos exorcismos; véase Keith Thomas, *Religion and the Decline of Magic*, Londres, 1971, pp. 438-490. Thomas señala una relación entre el libro de Harsnett y la controversia que por entonces tenía lugar con los jesuitas, de la cual fue una fase importante la denuncia de los falsos exorcismos por parte de Harsnett. En lo sucesivo se hizo práctica común también en tierra firme europea publicar relatos hostiles sobre los exorcismos de los jesuitas, pero la misión que se encontraba en Inglaterra no dejó de afirmar su éxito en la práctica de dichos exorcismos.

es de posesión diabólica? Sobrevivía todavía de los
grandes días del sueño spenseriano un personaje al
que esta descripción venía como anillo al dedo:
John Dee.

John Dee, en su primer periodo, había sido el ar-
quitecto de la idea de un Imperio Británico, cuando
fue el personaje central de la edad isabelina fue
uno de los inspiradores del poema de Spenser. Él
mismo pretendía descender de antiguos reyes británi-
cos y de pertenecer a la tradición revelada por Spen-
ser y de la cual la historia de Lear es uno de los
episodios.

John Dee en su tercer periodo, cuando Shakespeare es-
cribió el *Rey Lear*, estaba excluido de la corte y de la
vida social, nadie se ocupaba de él, vivía en la mise-
ria y muy bien puede haberse sentido víctima de una
ingratitude vil. Habiendo dado tanto, no recibió nin-
guna recompensa, y era además perseguido acusán-
dosele de hechicero practicante de la magia negra,
algo que nunca admitió; se declaraba cristiano, cosa
que indudablemente era, pero cristiano cabalista.

En su aspecto histórico y espiritual más profun-
do la tragedia del *Rey Lear* puede ser la tragedia
tema imperial de la edad isabelina cantada por
el poeta épico Spenser, alimentada por la obra de
Dee, luego rota y disgregada en una negra hora
de desilusión y tristeza.

XV. PRÓSPERO, EL MAGO SHAKESPEARIANO

EN su último período, el llamado de las comedias románticas, Shakespeare parece superar su humor trágico y pasar a una atmósfera más feliz. En mi libro sobre las últimas comedias de Shakespeare¹ observé que esos sentimientos más optimistas y positivos fueron fomentados por la enérgica actitud de mando del joven príncipe Enrique, ardiente adversario de España que pretendía volver a dar vigencia a las concepciones isabelinas, aspiración a la que su padre no estaba dispuesto. El príncipe Enrique ayudó y dio aliento a los miembros de la antigua escuela isabelina; protegió a George Chapman y tuvo una gran simpatía por Raleigh, quien seguía en la cárcel donde fue encerrado al iniciarse el nuevo reinado y donde proseguía sus estudios saturninos en asociación con el Conde de Northumberland y con Thomas Hariot.

Las fantásticas hadas renacieron en el círculo del Príncipe. El drama de Thomas Dekker *The Whore of Babylon*, presentado por la compañía teatral del príncipe Enrique en 1607,² intenta recrear las imágenes shakespearianas de las hadas. Se dice que el personaje de Titania represente a "nuestra difunta

¹ Yates, *Shakespeare's Last Plays, A New Approach*, Londres, 1975; otra edición se intitula *Majesty and Magic in Shakespeare's Last Plays: A New Approach to Cymbeline, Henry VIII and The Tempest*, Boulder, 1978.

² *Shakespeare's Last Plays*, pp. 116 ss.

ina Isabel", cuya perversa antagonista era Babilonia, es decir Roma. Los actores del príncipe Enrique vivían en un mundo spenseriano, y traían a la mente la continuación de éste que es el *Sueño de una noche de verano*.

En los dramas alegóricos *Barriers* (Obstáculos) y *Merón*, representados en honor del príncipe Enrique, éste aparece en una atmósfera arturiana como descendiente de los antiguos reyes británicos empujado en revivir la caballería andante con la ayuda de la magia de Merlín, quien sale de su tumba para ponerse al servicio del príncipe Encantado y de sus aliados, que son "la nación de los espíritus".³ El mundo de las hadas spenseriano se convierte en el mundo ideal del príncipe Encantado, que revive y continúa la tradición de la Reina de las Hadas isabelina. La inesperada muerte del Príncipe, ocurrida en 1612, fue un golpe tremendo para sus partidarios.

Su hermana, la princesa Isabel, era considerada por la opinión general una nueva y pura heroína protestante, como la finada Reina del mismo nombre.⁴ *La tempestad* fue representada ante la Princesa como uno de los espectáculos en que consistieron las celebraciones de su matrimonio con el Elector católico, bodas protestantes muy mal vistas por los representantes de los intereses proespañoles.

Con *La tempestad* (representada en 1612 y 1613 impresa por primera vez en 1623), dentro del marco del "renacimiento isabelino en la época jacobina", Shakespeare expuso su última palabra sobre la filosofía oculta: el mago y hechicero Próspero.

³ *Ibid.*, pp. 22 ss.

⁴ *Ibid.*, pp. 32 ss.

Frank Kermode, en su introducción para la edición de la serie Arden de *La tempestad*, señaló en 1954 que la magia de Próspero revela la influencia de *De occulta philosophia* de Agripa. Otros investigadores han observado que la presentación de un mago al estilo de Agripa y parecido a Dee era parte de renacimiento del ambiente isabelino.⁵ En cualquier caso, esta comedia mágica presenta de un modo nuevo y fascinante argumentos viejos y bien conocidos. La magia de Próspero es blanca, como revela el énfasis que pone en la castidad al dar consejos al pretendiente de su hija y en otros casos. Contra la magia buena y blanca de Próspero actúa la magia negra de la malvada bruja Sycorax y de su hijo. Próspero, de acuerdo con las instrucciones de *De occulta philosophia*, invoca a los buenos espíritus (en realidad, el nombre de Ariel ya había sido mencionado en el libro de Agripa)⁶ y logra protegerse y neutralizar la mala magia de la bruja.

El público de aquella época no podía dejar de captar la tendencia escondida de esta comedia, que era la de regresar al mundo mágico de la difunta Reina Virgen, a su castidad y a su religión pura, representados por los miembros de la joven generación que querían revivir estas tradiciones. En Próspero, hechicero sabio y bueno que logra transportar su valiosa biblioteca a la isla, se defiende al filósofo por excelencia de la finada Reina, al mago blanco doctor Dee. Por supuesto, la presencia de un mago parecido a Dee en la obra es congruente con el nuevo renacimiento isabelino, mundo del que Shakespeare había formado parte, mundo del país de las hadas de

⁵ *Ibid.*, pp. 93 ss.

⁶ *Ibid.*, p. 126, nota 43.

Spenser y mundo de John Dee. Shakespeare se alinea con mucho gusto con quienes desean revivir el pensamiento y la fantasía de ese mundo, y entonces escribe, bajo esa influencia, su comedia más mágica.

Próspero, mago benéfico, usa su ciencia mágica y buena para tratar de alcanzar objetivos utópicos. Representa el clímax de la larga lucha espiritual trabada entre Shakespeare y sus contemporáneos. Shakespeare reivindica la ciencia y la magia de Dee, aplaca la ansiedad del pavor a la brujería y declara legítima la Cábala blanca.

¿Cómo ha cambiado profundamente la atmósfera del rey Lear, monarca británico spenseriano abandonado en medio de una tormenta y burlado por falsos demonios, a Próspero, quien mediante la invocación de los buenos espíritus controla firmemente su isla mágica!

Es extraño que, con la excepción de un italiano,⁷ los que han estudiado *La tempestad* de Shakespeare no hayan señalado el curioso hecho de que más o menos al mismo tiempo apareció otra obra teatral que trata las ciencias ocultas: *The Alchemist*, de Ben Jonson, representada por vez primera (según mis informes) por la compañía de Shakespeare, "The King's Men", en 1610 e impresa en 1612. El hechicero de Shakespeare, Próspero, es noble y benéfico, mientras que el alquimista de Jonson, Subtle, es un charlatán y un estafador. Y sin embargo, ambos devienen del doctor Dee.

En la comedia de Jonson hay una indudable alu-

⁷ Furio Jesi; véase *Shakespeare's Last Plays*, páginas 113, 117, 118.

sión satírica a la *Monas hieroglyphica* de Dee, cuyo prólogo matemático a las obras de Euclides es objeto de una parodia constante.⁸ Jonson se burla con gran ingenio de los alquimistas, magos, matemáticos y hombres de ciencia —para él todos ellos igualmente ridículos— y al final Subtle y sus compinches son arrojados de la casa que ha sido centro de sus inicuas prácticas, por el dueño que regresa, mas no sin que se aclare que el objeto de la divertida sátira es “el renacimiento isabelino en la época jacobina”.

Un influyente miembro femenino de la banda de Subtle es una prostituta, y una de sus víctimas es un poeta imbécil engañado por la banda. Le presentan una falsa visión en la que aparece Subtle disfrazado de sacerdote de las hadas y la prostituta como Reina de las Hadas. Esto es una contraversión de *The Whore of Babylon* de Dekker y un ataque contra el renacimiento spenseriano. Jonson escribe desde el punto de vista de la reacción y de los enemigos de los ideales y las ciencias ocultas isabelinas, de Spenser y su país de las hadas.

Con todo —y éste es un fenómeno extrañísimo—, el mismo Jonson escribió los dramas alegóricos en honor del príncipe Enrique con que se pretendía hacerlo centro de la leyenda de las hadas isabelinas y arturianas. Como hipótesis para solucionar este problema puede señalarse que el rey Jacobo, a quien el protestantismo activista de su hijo le inquietaba grandemente por el temor que tenía a España y a los jesuitas, quizá vio con buenos ojos que la obra de Jonson criticara de manera indirecta la causa que anteriormente él mismo había parecido aprobar en

⁸ *Ibid.*, pp. 113 ss.

os dramas alegóricos. Además, Jacobo sentía una sincera antipatía por Dee y temía todo lo que oliera a magia. Es significativo que Jonson haya sido objeto del favor de la corte, y que haya escrito muchos dramas alegóricos en adulación de Jacobo y con insinuaciones despectivas referentes a los ocultistas, alquimistas, matemáticos y rosacruces.⁹

Habría que comparar cuidadosamente el *Doctor Fausto* de Marlowe con *The Alchemist* de Jonson,¹⁰ pues ambos dramaturgos componen sus obras desde posiciones semejantes, reflejo de actitudes de reacción contra la filosofía oculta y con referencia particularmente a Dee. La reacción de Marlowe es muy obvia, consiste en predicar una cacería de brujas contra los hechiceros. Jonson puede parecer menos burdo porque ataca a los alquimistas con el ridículo sin predicar su persecución, pero en realidad su sátira es extremadamente dura y amenazadora. Y si Jonson hizo de la alquimia el principal objeto de sus burlas y reproches, fue por el enorme desarrollo que en esa época tuvo el aspecto alquímico de la filosofía oculta (ya presente en la obra de Agripa), por influencia del movimiento rosacruz.

El lenguaje de Shakespeare en *La tempestad* está en todas partes embebido de alquimia espiritual y el tema de la transformación:

Tu padre yace a cinco brazas completas
De sus huesos se hace el coral.

⁹ Véase Yates, *Theatre of the World*, Londres, 1969, pp. 86-87; *Shakespeare's Last Plays*, pp. 121 ss.

¹⁰ Ben Jonson, *Timber or Discoveries, Works*, ed. C. H. Johnson, Oxford, 1937, viii, p. 587.

Si bien Shakespeare nunca tuvo en sus manos una varita mágica, ni se consideró nunca un mago, en realidad lo fue por su pasmoso dominio del uso de la palabra para encantar y de la poesía como magia. Éste fue el arte en que llegó a alturas supremas, simbolizado por Próspero.

Ben Jonson tenía otra opinión acerca del arte del poeta. Para él, tenía que pulirse mediante una cuidadosa crítica. Como se sabe, Jonson criticó a Shakespeare acusándolo de carecer de arte y de ser prolijo y poco autocrítico en su lenguaje. "Nunca tachó un solo verso", dijeron una vez sus compañeros actores con admiración, a lo cual el crítico Jonson replicó: "Más le valía haber tachado mil." En el prólogo de *The Alchemist* se pone en guardia a los poetas de esa época que "sobrevalúan su talento natural", "se burlan de la diligencia" y "dicen todo lo que pueden, por impropio que sea". Éste era el estilo de crítica literaria normal de Jonson, quien según parece criticaba a Shakespeare por razones puramente literarias.

La presencia de tal tipo de críticas en el prólogo de *The Alchemist*, comedia que es más bien un ataque contra Dee y contra la tradición ocultista, puede ser una buena razón para examinar de nuevo las críticas literarias de Jonson, las cuales quizás eran más profundas y no se limitaban sólo a la superficie literaria. Tal vez son ataques contra la poesía mágica, o contra la poesía inspirada por la filosofía oculta.

El monumento a Shakespeare que está en la parroquia de Stratford-on-Avon (lámina 15) ha sido muy criticado tachándosele de ser indigno de quien representa, pero indudablemente es un busto erigido en memoria del poeta poco después de su muerte por

gente que lo conoció. ¿Qué trataron de subrayar estos amigos suyos? Seguramente quisieron representar mediante la mirada fija, la expresión como de trance y la boca medio abierta al poeta que hablaba por inspiración y que nunca tachó un solo verso.

Intentar resumir la segunda parte de este libro es difícil. En estos últimos y breves párrafos trataré únicamente de mencionar algunos de los principales puntos de que se ha discurrido.

La filosofía oculta en la época isabelina no fue un asunto menor en que se interesaban unos cuantos adeptos, sino que representó la principal corriente filosófica de la época, derivada de John Dee y del movimiento que éste encabezó. La Cábala cristiana de Dee está tras el neoplatonismo cabalístico del poeta épico spenseriano, del cual manan las imágenes de todo ese periodo. Las fieras reacciones contra la filosofía oculta del Renacimiento se sintieron también con mayor fuerza en Inglaterra. Las controversias que tenían lugar en la tierra firme europea se reflejaron en las actitudes de los poetas ingleses, y en el personaje del *Fausto* de Marlowe, que desencadenó una forma de caza de brujas en el corazón mismo del mundo isabelino. Chapman replicó oscuremente con una defensa de la melancolía inspirada, y todos estos profundos problemas están constantemente presentes en la obra de Shakespeare.

En mi libro *Shakespeare's Last Plays* observé que la edad isabelina es misteriosa, que no sabemos ni de dónde venía ni a dónde iba. "¿Cuál fue la filosofía de esa época? ¿Quiénes fueron sus pensadores característicos? ¿Hasta dónde recibieron la influencia de la filosofía o la magia renacentistas?" El presente

libro trata de sugerir una respuesta por lo menos preliminar a estas preguntas. La filosofía de la época isabelina en Inglaterra fue la filosofía oculta del Renacimiento, que por entonces fue reelaborada de modo nuevo y potente, demostrando ser más poderosa e imponente precisamente porque en ese momento la reacción contra ella estaba en todo su apogeo.

Se considera que las grandes creaciones shakespearianas —Hamlet, Lear o Próspero— pertenecen a las últimas fases de la filosofía ocultista del Renacimiento que lucha contra los embates de la reacción. Esto es lo que yo califico de "momento shakespeariano", la hora en que el Renacimiento comienza a pasar por el crisol de la reacción. La melancolía de Hamlet está obsesionada por estos peligros, que abruma y destruyen al rey Lear. Sólo Próspero logra una solución parcial. Próspero es una exposición tardía, por medio de la creación artística, de la filosofía oculta renacentista.

TERCERA PARTE

LA FILOSOFÍA OCULTA, LOS ROSACRUCES
Y EL PURITANISMO

EL REGRESO DE LOS JUDÍOS
A INGLATERRA

INTRODUCCIÓN

HEMOS tratado de dilucidar la cuestión del origen del cual procedía la filosofía oculta isabelina. Ahora tenemos que plantearnos el problema de adónde iba, y mediante cuáles movimientos o tendencias pasaría al futuro. En los breves y deficientes ensayos siguientes se intentará seguirla en el movimiento rosacruz, en el puritanismo y en el desarrollo de un filosemitismo que hizo posible que los judíos regresaran a Inglaterra.

La filosofía de la Cábala cristiana en la expresión de Giorgi y de Agripa es sumamente afín a la llamada filosofía rosacruz, tal como la formulan los manifiestos rosacruces y Robert Fludd y como es estudiada en mi libro *La ilustración rosacruz*. Ahora es posible comprender mejor la historia del movimiento rosacruz, relacionándola con la Cábala cristiana en su forma isabelina. El primer capítulo de esta tercera parte se ocupa de encontrar la relación de los estudios que hemos hecho aquí con los de *La ilustración rosacruz*.

En el segundo capítulo se buscarán los lazos existentes entre el puritanismo, tal como se desarrolló en el siglo xvii, con el puritanismo y el mesianismo de tipo isabelino. Se hará un esfuerzo para presentar a Milton como un producto de las formas ocultas isabelinas de puritanismo, y como el poeta que fue capaz de dar a los temas latentes cabalísticos de la *The Faerie Queene*, de Spenser el carácter abierta-

XVI. LA CABALA CRISTIANA Y LOS ROSACRUCES

EN LA primera parte de este libro, al final del capítulo dedicado a Francesco Giorgi, se indicó la posibilidad de que la filosofía de éste tenga una relación estrecha con el movimiento rosacruz. Es indudable que los enormes volúmenes de Robert Fludd sobre la armonía universal, la *Utriusque cosmi historia* publicada en Oppenheim en 1617-19, tienen una fuerte influencia de Giorgi y representan esencialmente la filosofía del fraile veneciano en una forma posterior.¹ Como sabemos, Fludd tuvo relación con el movimiento rosacruz.² ¿Fue, pues, la influencia de Giorgi que hemos descubierto en la edad isabelina, amándola cabalístico-cristiana, realmente la misma del movimiento rosacruz? No olvidemos que este movimiento posiblemente tuvo lazos con ciertas sociedades secretas y especialmente con la francmasonería.³ Aludo aquí a esta posibilidad, pero en este libro no se trata de discutir el aspecto de las sociedades secretas. Lo que estoy tratando de hacer es conservar esta materia en el campo de la historia de las ideas, que puede ser investigada con medios históri-

¹ Véase *supra*, p. 52 y P. J. Amman, "The Musical Theory and Philosophy of Robert Fludd", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, xxx (1967), pp. 198-227.

² Yates, *La ilustración rosacruz*, F. C. E., 1980, *passim*.

³ *Ibid.*, pp. 254 ss.

cos como derivación de algunos textos y declaraciones comprobables históricamente.

Aunque no es imposible que en el curso del tiempo la influencia de la filosofía de Giorgi haya tenido relación con grupos secretos, no parece haber sido así en un principio. Como hemos visto, Giorgi, el bien conocido fraile franciscano de Venecia, tuvo al comenzar el siglo xvi una influencia abiertamente reconocida com representante de una filosofía renacentista que actuaba sobre el núcleo de los movimientos más importantes de la época. Fue una filosofía europea del Renacimiento que en un principio no tuvo ningún lazo particular con Inglaterra, y no era una sociedad secreta, sino que se difundía abiertamente como doctrina de un piadoso fraile franciscano que había absorbido todas las influencias renacentistas.⁴

Ciertamente, durante la vida de Giorgi su filosofía no fue llamada "rosacruz". ¿Cómo adquirió, pues, esa calificación y lo que ella implica?

Se han hecho muchas hipótesis sobre el origen de este nombre,⁵ pero avanzando por la línea histórica que estamos siguiendo, la que parece más probable es que el tipo de Cábala cristiana practicado por Giorgi fue llamado así cuando se le relacionó estrechamente con la cultura isabelina, con la rosa Tudor, con el imperialismo científico británico propugnado por Dee y con el movimiento mesiánico que pretendía unificar a los europeos contra las potencias católicas gobernadas por la Casa de Austria.

En el movimiento de Dee, la Cábala cristiana del

⁴ Véase *supra*, pp. 56-57.

⁵ *Ilustración rosacruz*, pp. 47-48, 87-91.

tipo de Giorgi se asoció con la del tipo de Agripa, que era más hondamente mágica y alquímica, así como cabalística. En cambio, el movimiento encabezado por Agripa puede haber sido desde un principio un tipo de sociedad secreta. En su conjunto, el movimiento de Dee adquirió un carácter fuertemente inglés y protestante, esto último en el sentido de protesta de las tradiciones ocultas renacentistas contra la reacción católica.

El poema épico celebrativo de este movimiento fue *The Faerie Queene*, de Spenser. Un personaje central de este poema es el Caballero de la Cruz Roja. Yo presentaría la hipótesis de que el poema de Spenser ya es una obra rosacruz, porque en él figura la Cruz Roja que es el espíritu motor del protestantismo oculto. En realidad, sabemos que algunos autores alemanes rosacruces de tiempos posteriores relacionaban el poema de Spenser con su movimiento.

Así, pues, el movimiento rosacruz ya estaba presente en Inglaterra en la forma de spenserismo, desde antes que en Alemania apareciera el nombre de "Christian Rosenkreutz", personaje central de los manifiestos rosacruces alemanes publicados en 1614-1615.

¿Y cómo fue que el Caballero inglés de la Cruz Roja se convirtió en el alemán "Christian Rosenkreutz"? Esta transición está bastante clara, y ya ha sido indicada en mi libro sobre el tema.⁶ Los manifiestos rosacruces alemanes son un reflejo de la filosofía de John Dee, que éste divulgó fuera de Inglaterra durante la expedición misionera llevada a cabo en el segundo periodo de su vida en tierra continental europea. Uno de los manifiestos rosacruces contiene un tratado basado estrechamente en la

⁶ *Ibid.*, pp. 47 ss.

Monas hieroglyphica de Dee, de modo, pues, que la filosofía de éste, que subyace en el poema de Spenser, llevada al extranjero tradujo con toda naturalidad "*Red Cross*" (cruz roja) a "Christian Rosenkreutz".

En un capítulo anterior descubrimos que una guía muy útil para tratar de entender el significado de la *monas* de Dee es *De harmonia mundi* de Giorgi, por sus abstrusas combinaciones de numerología, astrología y Cábala. La hipótesis de explicar el nombre "rosacruz" mediante *ros* (rocío) y *crux* (cruz) ya se encuentra en la obra de Giorgi. Esto explicaría y comprobaría la intuición de que la filosofía del fraile veneciano originó el movimiento rosacruz.⁷ Giorgi influyó sobre Dee, que es la fuente de los manifiestos rosacruces. El movimiento rosacruz, pues, está estrechamente relacionado con los movimientos encabezados por Dee y por Spenser.

En lo que he llamado "el renacimiento isabelino en la época jacobina"⁸ revive la tradición de Dee, de la cual es símbolo Próspero, símbolo de la filosofía mágica del Renacimiento que resucita en un ambiente en el cual se intenta dar nueva vigencia a las concepciones isabelinas. *La tempestad*, por su audaz afirmación de esa filosofía, es casi un manifiesto rosacruz que, aunque ciertamente escrito varios años antes de que aparecieran impresos los manifiestos alemanes,⁹ evidentemente expresa la filosofía oculta en su versión isabelina.

⁷ Véase *supra*, pp. 68-69.

⁸ Yates, *Shakespeare's Last Plays*, Londres, 1975, pp. 17 ss.

⁹ Los manifiestos rosacruces circularon desde varios años antes de ser impresos en 1614-15. En 1610 ya se conocía en manuscrito la *Fama* (ilustración rosacruz, p. 287).

Gran padre de esto ya lo he dicho o insinuado en *Shakespeare's Last Plays*. Aquí es necesario subrayarlo porque la historia de la filosofía oculta en la época isabelina en realidad es la historia del movimiento rosacruz, aunque no recibiera ese nombre. Se le llama así cuando es exportado, cuando se difunde como resultado de la misión de Dee en tierra continental europea y cuando se asocia a los desgraciados Reyes de Invierno de Bohemia. Es extrañamente significativo que *La tempestad* fue representada ante esta pareja la víspera de su partida. Shakespeare les dio la bendición con su propio manifiesto rosacruz; Próspero representa la filosofía oculta isabelina resucitada y a punto de ser exportada en forma de movimiento rosacruz.

En *La ilustración rosacruz* describí la atmósfera y la cultura que reinaban en la corte de Federico e Isabel del Palatinado, en Heidelberg, y traté de definir como "rosacruz" dicha cultura, producto exportado a Alemania por la filosofía oculta isabelina. Totalmente aniquilada por los ejércitos de la reacción al principio de la Guerra de Treinta Años, la cultura rosacruz exportada fue también sometida a una feroz caza de brujas. El aspecto de sociedad secreta podrá haber adquirido importancia bajo las presiones de la persecución, pero ésta es una madeja que todavía no se desenreda. En realidad, toda la historia subsiguiente de la filosofía oculta, tanto en Inglaterra como en otros países, ha sido profundamente oscurecida por la propaganda y por las convulsiones de los conflictos religiosos.

El odio y el horror provocados por este movimiento en sus enemigos se comprenden mejor si se recuerda que la Cábala cristiana, tal como la entendían

sus primeros practicantes, era una forma de cristianismo evangélico apoyado en una filosofía "más poderosa" que la escolástica, o sea la filosofía oculta. Representaba una potente fuerza espiritual, relacionada con el cristianismo pero opuesta a las fuerzas de la reacción, ya fueran católicas o protestantes. Por ello fue violentamente detestada y perseguida, tachándose de diabólica, para exterminarla como a las brujas que producía, seres juzgados abominables y satánicos.

Y, sin embargo, la filosofía oculta renacentista fue la que en sus orígenes inspiró algunas de las realizaciones más exquisitas de la cultura del Renacimiento.

En 1623, Marin Mersenne publicó en París su libro *Quaestiones in Genesim*, una de las obras clave que señalan la transición de las formas mágicas renacentistas del pensamiento a las de la revolución científica. En este comentario sobre el Génesis, el autor ataca con fiereza el neoplatonismo renacentista y sus tendencias anexas al ocultismo, mencionando por su nombre a los famosos filósofos del Renacimiento representantes de esta escuela; condena decididamente a Ficino, a Pico y a muchos otros, especialmente a Francesco Giorgi, criticado tanto por su *De harmonia mundi* como por sus *Problemata*. Mersenne dedicó todo un libro, publicado también en 1623, a la refutación de los *Problemata* de Giorgi, y en muchos pasajes de las *Quaestiones in Genesim* juzga con gran severidad *De harmonia mundi*.¹⁰

¹⁰ Sobre las controversias de Mersenne, véase Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Londres, 1964, pp. 432-440, 444-447.

La actitud de Mersenne trae a la mente a Bodin, quien criticó fuertemente a Pico (y más todavía a Agripa) por haber puesto en relación la magia astral hermética con la Cábala. Mersenne, al lanzar sus ataques desde el texto de un comentario al Génesis, quizá quiso dar a entender que desaprobaba las tradiciones de la Cábala cristiana por considerarlas una degradación de la verdadera Cábala religiosa.

Entre 1580, cuando Bodin dio a la prensa su *Démonologie*, y 1623, cuando Mersenne publicó su ataque contra los filósofos renacentistas, sucedieron muchas cosas. Durante ese período tuvo lugar todo el desarrollo de la edad isabelina, y la filosofía de Dee junto con su poder estimulante de la cultura de la época se difundió al máximo, siendo todo ello cosa del pasado cuando Mersenne escribió sus obras. Y no sólo eso, sino, que ya había tenido también lugar y estaba terminada la extensión de ese movimiento en el continente europeo en la forma de misión rosacruz, ya que en 1623 el movimiento rosacruz alemán había sido aniquilado, el Elector Palatino y su esposa habían huido, y la Contrarreforma dirigida por los jesuitas se estaba propagando con fuerza por toda la región.

El año de 1623 señala el momento en que parecía que la Contrarreforma había verdaderamente triunfado en toda Europa. Dejaron de circular rumores sobre una coalición de príncipes protestantes contra ella; junto con los desastres se aniquilaron también las corrientes filosóficas del Renacimiento, borradas del mapa en las oleadas de cacerías de brujas que guían a los vencedores.

La atención especial con que ataca la filosofía de Agripa y el hecho de que una gran parte de su polémica

mica tenga por objetivo a Fludd y a los rosacruces demuestran que Mersenne comprendía muy bien la importancia de sus ataques contra las filosofías renacentistas en ese momento histórico.

Los primeros decenios del siglo xvii transcurren en medio de amenazadoras nubes de cacerías de brujas que hacen difícil la labor del historiador que pretenda descubrir lo que realmente estaba sucediendo. Las controversias cuyo centro fue Mersenne tuvieron lugar en el momento en que dichas nubes eran más negras, que también fue el momento en que comenzaba a encaminarse la "revolución científica".

En un artículo¹¹ publicado hace varios años hice la siguiente comparación de *De harmonia mundi* de Giorgi con la *Harmonie universelle* de Mersenne:

La *Armonía del mundo* de Giorgi está llena de influencias herméticas y cabalísticas... Mersenne fue un monje del siglo xvii, amigo de Descartes... Mersenne ataca y descarta el viejo mundo renacentista; su *Armonía universal* no tendrá nada que ver con Giorgi, cuya obra critica ásperamente. En el mundo armonioso de Mersenne, la matemática toma el lugar de la numerología, la magia es desterrada; ha comenzado el siglo xvii.

Expresé también la idea de que "si del Giorgi proscribió Mersenne" fue porque ésta era una de esas transiciones (del Renacimiento al siglo xvii) que son encrucijadas fundamentales de la historia del pensamiento. Agregaba yo que "para comprender a Mersenne y su rechazo de Giorgi hay que saber de

¹¹ Yates, "The Hermetic Tradition in Renaissance Science", en *Art, Science, and History in the Renaissance*, ed. Charles S. Singleton, Baltimore, 1967, pp. 255 ss.

¿dónde venía éste. Giorgi era un producto de la tradición pitagórico-platónica más Hermes Trismegisto y la Cábala".

Tal vez los estudios del presente libro puedan regar algo que nos ayude a comprender las circunstancias históricas de la controversia de Mersenne con Fludd y los rosacruces. El movimiento rosacruz defendía el ocultismo renacentista contra los ataques de la Contrarreforma, y por ello se vio envuelto en la ola de pavor a la hechicería. Mersenne escribió sobre un ambiente de horror y miedo a "los rosacruces", representados por la propaganda jesuítica como participantes en los festines sabatinos de las brujas;¹² esta era una atmósfera parecida a la creada por Christopher Marlowe con su *Doctor Fausto*, drama festejado por los diablos. Al criticar a Giorgi, a Fludd y a los rosacruces, Mersenne ataca la Cábala cristiana y sus derivaciones heréticas, juzgadas por él de un modo muy diferente a como lo habían hecho Spenser y los poetas isabelinos. Compárese la armonía universal que Shakespeare evoca en *El mercader de Venecia*, inspirada en Giorgi, con la condena de éste por parte de Mersenne cuando expone su versión de dicha armonía.

Con la eliminación de Giorgi y de todo lo que representaba en la tradición renacentista, Mersenne excluyó cualquier lazo astral de la armonía universal, cercenando de raíz la relación de la psique con el cosmos. Con esto se aplacaron los cazadores de brujas, y el mundo quedó libre y seguro para Descartes, que era lo que Mersenne trataba nerviosamente de lograr.

Ilustración rosacruz, pp. 133 ss.

En *La ilustración rosacruz* afirmé que el movimiento en favor del progreso de la ciencia cuyo centro fue Francis Bacon estuvo conectado directamente con el movimiento rosacruz alemán, ya que ambos tenían una perspectiva mística y milenaria semejante, continuando en Inglaterra el movimiento que, exportado a Alemania, sería desastrosamente aniquilado en 1620.¹³ Subrayé que la obra de Bacon *La nueva Atlántida*, publicada en 1627, o sea al año de su muerte, está llena de reminiscencias de los manifiestos rosacruces, y que allí en realidad Bacon defiende el movimiento rosacruz, viendo el suyo propio para el avance de la ciencia como la continuación de éste.

Releyendo *La nueva Atlántida* después de haber hecho los estudios a que se refiere el presente libro, se perciben con una intensidad mucho mayor los ecos de los rosacruces, además de que la situación de Bensalem, la ciudad ideal descrita en la obra de Bacon, aparece ante nuestra imaginación más claramente.

El estado o ciudad ideal descrito por Bacon es una población cabalístico-cristiana. Sus símbolos son la Cruz (roja) y el Nombre de Jesús, y su filosofía no es la filosofía cristiana ortodoxa de ninguna secta o iglesia, sino la filosofía oculta, sospechosa de magia pero en realidad blanca y angélica y más poderosa que cualquier otra. Claro, más poderosa sin duda alguna porque es la ciencia baconiana. El programa de estudio e investigación expuesto en forma mitad mítica y mitad mística en *La nueva Atlántida* es en realidad el programa de Bacon para el progreso de la ciencia, que encuentra una atmósfera favorable en medio de una comunidad humana que ya

¹³ *Ibid.*, pp. 151 ss.

podemos reconocer como una utopía cabalístico-cristiana.

La nueva Atlántida es, pues, un texto de importancia básica para el estudio del movimiento cabalístico-cristiano en relación con el desarrollo de la ciencia, y también es relevante de otra manera, que ataré de describir brevemente.

El viajero que visita Bensalem, ciudad de *La nueva Atlántida*, conoce a un mercader de la localidad, judío y circuncidado, porque entre los habitantes hay algunos judíos que practican libremente su religión:

Y está bien que así sea, porque son de una disposición muy diferente a la de los judíos de otras partes. Pues mientras aquéllos odian el nombre de Cristo y tienen un secreto rencor congénito contra el pueblo entre el cual viven, éstos [es decir los judíos de Bensalem] dan muchos altos atributos a nuestro Salvador y aman extremadamente a la nación de Bensalem.

Y en cuanto al país de Bensalem, este hombre [el judío] nunca acaba de elogiarlo; esto se debe a que, por tradición de los judíos de allí, éstos quieren que se sepa que el pueblo del lugar es descendiente de Abraham por otro de sus hijos... y que mediante una cábala secreta Moisés ordenó las leyes de Bensalem que todavía están vigentes, y que cuando venga el Mesías y se siente en su trono en Jerusalén, el Rey de Bensalem se sentará a sus pies... Pero aún haciendo a un lado estos sueños judaicos, aquel hombre era sabio e ilustrado, y de gran prudencia, y versado con excelencia en las leyes y costumbres de la nación.¹⁴

Francis Bacon, *New Atlantis (Advancement of Learning New Atlantis)*, World's Classics, Oxford, 1906 (y muchas expresiones posteriores), pp. 283-284.

La larga discusión acerca del judío de Bensalem y de cómo se asimiló completamente al país donde vivía sin haberse convertido tiene una gran importancia en la secuencia de estudios del presente libro. Creo que la razón que le permitió asimilarse con tanto entusiasmo fue que Bensalem era un país cabalístico-cristiano.

La nueva Atlántida ilustra la importancia de la Cábala cristiana como medio de establecer unas relaciones nuevas y mejores entre cristianos y judíos. Este nuevo sentimiento positivo puede haber sido la continuación de los intentos hechos en tiempos de la reina Isabel para suavizar, por medio de la Cábala cristiana, la rigidez de situaciones del tipo de la de Shylock.

Hay un notable contraste entre la atmósfera en que en Inglaterra se desarrolló la ciencia baconiana, y el ambiente en que al mismo tiempo adquiría importancia en Francia el mecanismo cartesiano fomentado por Mersenne. La ciencia baconiana vive y crece en una atmósfera rosacruz, cordial y amistosa. Mersenne teme las implicaciones heréticas del movimiento rosacruz, que trata de evitar con todas sus fuerzas.

Señalo este contraste sin tratar de analizarlo con mayor hondura, simplemente para subrayar la importancia de la historia de la Cábala cristiana para comprender tanto las reacciones de Mersenne como el hebraísmo constructivo del movimiento baconiano.

XVII. LA FILOSOFÍA OCULTA Y EL PURITANISMO: JOHN MILTON

EL MOVIMIENTO isabelino que hemos estudiado, y cuya expresión épica fue *The Faerie Queene*, de hecho, contenía en sí fuertes elementos puritanos. Hemos visto que durante toda su historia, de Pico en adelante, la Cábala cristiana tendía a provocar el entusiasmo reformista. Reuchlin la conecta con el principio de la Reforma en Alemania, y Egidio de Viterbo tuvo grandes esperanzas de que la Iglesia Católica se reformara. En Inglaterra, las reformas de los Tudor contenían elementos cabalísticos, y el representante inglés de la filosofía cabalístico-cristiana, John Dee, la relacionó con la reforma imperial isabelina. Hubo un claro elemento reformista puritano en el movimiento que hacía hincapié en la pureza moral, aunque el cortesano puritano isabelino quizá no corresponde a la imagen común y corriente del puritano. Aquel magnífico cortesano, el Conde de Leicestershire, era jefe del partido puritano, como su sobrino Philip Sidney, el héroe caballeresco, y como el principal poeta del círculo de Sidney y de su tío, Spenser. Culturalmente, el movimiento spenseriano era renacentista y expresó una filosofía del Renacimiento afín a la reforma puritana y embebida de lo que he llamado "ocultismo puritano", es decir de una versión puritana de la filosofía oculta.

Esta perspectiva, especialmente en su nueva versión del renacimiento de los ideales isabelinos que flore-

ció en el círculo del príncipe Enrique y de su hermana,¹ fácilmente pudo convertirse en puritanismo propiamente dicho, en el puritanismo de la Revolución Inglesa y de su gran poeta épico, John Milton. Milton tuvo una visión de Inglaterra, como patria de un pueblo elegido,² elegido en el sentido hebreo, designado para encabezar a la Europa protestante en su lucha contra el poder del Anticristo papal. Spenser había concebido la Inglaterra isabelina y a su Reina como escogidas para esa función religiosa, aunque por supuesto la gran diferencia estaba en que Milton no era monárquico como Spenser, sino republicano. Con todo y todo, hay una semejanza básica y profunda de la concepción religiosa de Spenser y la de Milton. Ahora que hemos identificado los elementos mesiánicos de *The Faerie Queene* de Spenser, resulta más comprensible el proceso mediante el cual el poema épico-caballeresco isabelino pudo transformarse, en manos de Milton, en el *Paraiso perdido*, poema épico-bíblico.

Con frecuencia Milton expresó su gran admiración por Spenser como maestro de religión y de moral, y sabemos que según las planes que hizo en un principio para el poema que quería escribir algún día debía escoger un tema caballeresco, una historia del Rey Arturo y sus paladines.³ Treinta años más tarde, cuando por fin escribió su poema inmortal, el pro-

¹ Véase Yates, *Shakespeare's Last Plays*, Londres, 1975, *passim*.

² Véase Christopher Hill, *Milton and the English Revolution*, Londres, 1977, cap. 22, "The Millennium and the Chosen Nation".

³ Véase Helen Darbishire, *Early Lives of Milton*, Londres, 1922, pp. 91, 285, etc.; Hill, *Milton*, pp. 59-61.

agonista de éste no fue Arturo, sino Adán. Su entusiasmo juvenil por el poema épico caballeresco del puritanismo isabelino se transpuso al gigantesco poema épico bíblico, reflejo ahora del entusiasmo de su autor por la Revolución puritana. La revolución rosacruz nunca se materializó; la puritana, sucesora de ésta desde el punto de vista ideológico, triunfó, por lo menos durante un cierto periodo. Milton creyó fervientemente en ella y en el papel de los ingleses como pueblo "escogido", tal como Spenser había creído con devoción en el movimiento de su época.

Si es verdad, como hemos argumentado en capítulos anteriores, que detrás de Dee y Spenser se encuentran las influencias cabalístico-cristianas de Giorgi y Agripa, entonces el principal intermediario entre esas influencias y Milton muy bien puede haber sido Robert Fludd, filósofo cabalístico-cristiano de los primeros decenios del siglo xvii, directamente descendiente de la tradición de Giorgi y de Dee e identificado con el movimiento rosacruz. Estudios recientes han revelado que Fludd quizás ejerció una influencia considerable sobre el mundo poblado de ángeles y demonios de Milton.⁴ Esto parece todavía más probable si reflexionamos acerca del esquema educativo de Milton (descrito en la *Aeropagítica*), basado en las artes y las ciencias y relacionado básicamente con la música, la arquitectura y las artes matemáticas, que no tenía ninguna relación con el aristotelismo escolástico sino que respondía a la tradición de la "armonía universal" de Giorgi, de Dee y de los caba-

⁴ Véase R. J. Zwi Werblowsky, "Milton and the *Conjectura Cabalistica*", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, xviii (1955), pp. 104 ss. etc.; Hill, *Milton*, pp. 110 ss., etcétera.

listas cristianos. Gassendi, cuando apoyó a Mersenne contra Fludd y los rosacruces, se quejó amargamente de quienes ponen ángeles y diablos por todas partes y desprecian a Aristóteles.⁵ Milton muy bien habría podido darse por aludido, y ser visto del lado de los ángeles y los demonios en el gran ataque que se estaba lanzando contra el movimiento rosacruz en el continente europeo, aunque no es muy probable que los pensadores de tierra firme lo conocieran a él o su poema.

Actualmente ya se reconoce generalmente que en Milton hay influencia cabalística, pero cuando Denis Saurat afirmó que existía tal influencia fue una novedad sensacional.⁶ Saurat, considerando que el "neoplatonismo" era una respuesta demasiado fácil a la cuestión de las fuentes de Milton, sostuvo que también había en su poesía una influencia cabalística. Buscando rastros de una genuina Cábala judía en la poesía miltoniana, Saurat creyó percibir en el *Paraiso perdido* ciertos ecos de doctrinas características de la Cábala luriánica.

Los descubrimientos de Saurat fueron muy discutidos y rebatidos. En 1955, el eminente hebraísta Zwi Werblowsky propuso una solución más satisfactoria para este problema, según la cual no es posible demostrar la existencia de una influencia de la Cábala judía o luriánica en Milton, pero en cambio, es evidente que en su poesía hay influencia de la Cábala cristiana. Dice Werblowsky que "Milton fue influido no por el *tsimtsum* luriánico, y mucho menos por el

⁵ Citado en Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Londres, 1964, p. 439.

⁶ D. Saurat, *Milton: Man and Thinker*, Londres, 1944. Véase la discusión de ello en Werblowsky, "Milton", pp. 90 ss.

Zohar, sino por la Cábala cristiana posrenacentista en su fase preluriánica".⁷ El ejemplo de tal Cábala cristiana aducido por Werblowsky es la obra de Robert Fludd; supone que la Cábala cristiana en su versión de Fludd fue la principal influencia recibida por Milton.

Los estudios que hemos desarrollado en el presente libro pueden, en mi opinión, proporcionarnos el lazo faltante en los razonamientos de los analistas de Milton. Ni se aceptaba ni se conocía la influencia de la Cábala cristiana, por medio de Agripa, de Giorgi y de Dee, en el poema épico de Spenser. La revelación de dicha influencia complementa el descubrimiento de la influencia cabalístico-cristiana por medio de Fludd sobre el poema miltoniano, ya que Fludd era el heredero del cabalismo isabelino que inyectó sobre Spenser.

Empieza ahora a armarse el rompecabezas y puede verse una perspectiva más clara. Milton heredó la Cábala cristiana neoplatónica de la época isabelina en la forma que le dio su sucesor de principios del siglo xvii, el rosacruz Robert Fludd. Esta secuencia de ideas corresponde exactamente a la secuencia poética, con Milton que admiraba a Spenser (a quien consideraba mejor maestro que Santo Tomás de Aquino) y que escribió un poema épico en el cual la influencia spenseriana se expresa por medio de la tradición hebraico-cabalístico-bíblica que subyace latente en el arturismo y caballería de Spenser.

Además, Milton aparece así como heredero del patriotismo de Spenser, de tipo hebraico. El autor de este excelente libro intitulado *Jerusalem and Albion*

⁷ Werblowsky, "Milton", p. 110.

creo que Milton, "al introducir de contrabando entre sus contemporáneos una tarea mesiánica particular no congruente con las tradiciones de su pueblo",⁸ cometió un profundo error de juicio. Esta afirmación demuestra que la falta de conocimiento del mesianismo isabelino ha sido causa de la existencia de un grave vacío en la historia de las ideas. El concepto de una tarea mesiánica estaba implícito en el spenserismo isabelino y en el culto de la Reina. Milton fue el heredero de la idea de que a Inglaterra le tocaba desempeñar un papel mesiánico especial recibida de Spenser y de los poetas isabelinos, tal vez especialmente de Raleigh. También la habría podido encontrar implícita en la Bensalem de Bacon.

Muchos factores diversos, perceptibles sobre todo en las primeras obras de Milton, como por ejemplo en *Comus*, cuyo tema es la castidad, demuestran la continuidad existente entre el mesianismo spenseriano o isabelino y el miltoniano. La Dama de *Comus* es una heroína pura de la reforma puritana, como la reina Isabel I o la princesa Isabel. Con todo, es imposible hacer justicia a semejante tema con este breve bosquejo, que terminaré recordando lo que ya he dicho acerca de que *Il Penseroso* es la muestra del modo en que Milton trata la melancolía inspirada.

Milton describe el rostro oscuro de la Melancolía, cuya negra tez oculta la brillantez de su santo semblante.⁹ Es hija de Saturno meditabunda y ascética, y trae con ella al "querubín de la Contemplación". Con este humor saturnino divinamente inspirado, el

⁸ Harold Fisch, *Jerusalem and Albion*, Londres, 1964, p. 125. Pero cf. Hill, *Milton*, pp. 279-280.

⁹ Véase *supra*, pp. 232-233.

poeta cae en un trance hermético en que tiene visiones de

Qué mundos o qué vastas regiones pueden contener
La mente inmortal, que haya abandonado
Su morada en este terrenal rincón.

Éste es el trance de la melancolía inspirada, tal como lo describió Agripa y lo ilustró Durero.

Y los demonios de Agripa entran en la visión miltoniana, pues el trance conduce inmediatamente a

esos demonios que se hallan
En el fuego, aire, agua o bajo tierra,
Cuyo poder tiene un lazo real
Con un planeta o con un elemento.

Estas palabras ponen en relación el poema con los demonios del análisis de la melancolía hecho por Agripa,¹⁰ conexión confirmada más abundantemente por el hecho de que, como Agripa, Milton pasa a una tercera fase profética de la melancolía inspirada. Después de experimentar una sensación musical exótica, Milton prevé que se trata de experiencias que conducen a una iniciación profética más alta. Espera alcanzarla en su vejez:

Hasta con una vieja experiencia alcanzar
Algo que es como un humor profético.

Es bastante probable que Milton conociera lo dicho por Agripa respecto a la melancolía inspirada ya que si conocía a Fludd seguramente conocía a

¹⁰ Véase *supra*, pp. 97 ss.

Agripa, que era una de las principales fuentes de éste). Y aquí lo aplica a las fases de su propia inspiración, esperando alcanzar una experiencia profética en la vejez, cuando escribiría sus grandes poemas.

¿Conoció Milton la forma en que Agripa trata la melancolía inspirada directamente por la lectura de *De occulta philosophia*? ¿O de los *Problemata* del pseudo-Aristóteles? ¿O se la sugirió la forma en que Chapman trata el tema? Esto último parece ser lo más probable y en tal caso Milton tal vez derivó de la filosofía oculta isabelina, elaborada por un poeta de esa época, su propia exposición del tema de la melancolía, tan característico de los tiempos de Isabel I.

Parecería que Milton era saturnino, pero un saturnino que sabía moderar con otras influencias la melancolía de Saturno, pues en *L'Allegro* revela una actitud positiva hacia los sentidos, moderando a Saturno con Venus y Júpiter, como Chapman en *The Banquet of Sense*.

El puritanismo de Milton, como el de Spenser, está embebido de influencias renacentistas. Su notable combinación de libertad audaz y casi revolucionaria con las tradiciones del Renacimiento convierten a Milton no en un puritano en el sentido estrecho del término, sino en un puritano renacentista, como Spenser, que dentro de su puritanismo conserva las tradiciones del Renacimiento. Quizás esta extraordinaria combinación fue lo que hizo que Milton interesara tanto a los miembros de las academias italianas que conoció durante su viaje a Italia. Era un inglés que combatía con audacia la tiranía del Anticristo, y sin embargo lo unía un lazo vital a la cultura renacentista cultivada en aquellas academias y vista con

malos ojos por los gobernantes de la Italia del siglo xvii. Los demonios de Milton podrían haberle causado dificultades en ciertos círculos, aunque naturalmente formaban parte de la perspectiva del autor de un gran poema del Renacimiento que trata de las fuerzas angélicas y demoníacas del cosmos. Semejante poema pudo ser escrito en la Inglaterra puritana, pero no en la Italia del siglo xvii.

En el continente europeo había fracasado el movimiento rosacruz. Los refugiados de esa derrota se precipitaron a la Inglaterra puritana, asilo de protección contra el Anticristo. Y luego, la Revolución puritana hizo suyos algunos aspectos de la fracasada revolución rosacruz. Por esto existió un "ocultismo puritano", por esto se publicó en la Inglaterra de Cromwell la traducción al inglés de los manifiestos rosacruces,¹¹ y por esto algunos serios revolucionarios parlamentaristas cultivaron la filosofía de John Dee.¹²

¹¹ Yates, *La ilustración rosacruz*, F.C.E. 1980, p. 229.

¹² *Ibid.*, p. 230.

XVIII. EL REGRESO DE LOS JUDÍOS A INGLATERRA

DESDE 1290, cuando Eduardo I expulsó de Inglaterra a los judíos, oficialmente éstos no existían en ese país.¹ Los reinados de Enrique VII, Enrique VIII, Isabel, Jacobo I y Carlos I pasaron sin que se autorizara el establecimiento de judíos en Inglaterra. Sin embargo, seguramente hubo allí algunos durante este largo periodo, pero su presencia era clandestina y probablemente eran muy pocos. En Inglaterra, un judío podía vivir abiertamente sólo si se convertía, y aun en ese caso posiblemente corría ciertos riesgos. A pesar de que la Cábala cristiana, que de hecho representaba un elemento del misticismo judío en el cristianismo, tuvo una fuerte influencia durante el periodo renacentista, no se habría permitido oficialmente a ningún judío el ejercicio de su religión. Por su inspiración bíblica y su tendencia a concentrarse en el Antiguo Testamento, el puritanismo fomentó el desarrollo del filosemitismo, mas a pesar de ello bajo el Protectorado tampoco se reconoció oficialmente el derecho de los judíos a establecerse en la Inglaterra puritana, aun cuando Oliver Cromwell sinceramente luchó porque se autorizara, y de Amsterdam llegó el rabino Menasseh ben Israel a recomendarlo. Sólo después de la Restauración Carlos II permitió calladamente que unos judíos vivie-

¹ Véase *supra*, pp. 190-191.

an en Inglaterra, primer reconocimiento efectivo de su presencia desde la expulsión de 1290.

Lo más extraordinario es que todo el movimiento de la Cábala cristiana en Inglaterra —que en última instancia representaba la influencia del misticismo judío adaptado al cristianismo en el Renacimiento— tuvo lugar sin que se reconociera la presencia de ningún judío, aunque había algunos, como hemos visto en un capítulo anterior. Éstos, cristianos nuevos y marranos que sin duda eran refugiados de la expulsión de 1492, llegaron de España a Inglaterra en pequeño número, pero luego adquirieron considerable influencia. Es todavía más sorprendente que todo el movimiento puritano y la misma Revolución puritana, cuya religión y cultura eran fuertemente hereditarias, tuvieron lugar sin que se reconociera la presencia de judíos en Inglaterra. El regreso de los judíos a Inglaterra y la preparación de dicho regreso por obra de Menasseh ben Israel durante el gobierno de Oliver Cromwell fueron, pues, prácticamente, la culminación de la evolución gradual de una nueva actitud hacia los judíos y hacia su religión.²

² El relato siguiente, como las anteriores referencias a la comunidad israelita de Amsterdam (véase más arriba, pp. 192-193), se basa en Cecil Roth, *A Life of Menasseh ben Israel*, Nueva York, 1975 (reimpresión de la edición de 1934). Véase también Cecil Roth, *A History of the Marranos*, Filadelfia, 1941, y las obras mencionadas arriba en la nota 13 del cap. x. Una versión fácilmente accesible y todavía valiosa puede verse en *The Legacy of Israel*, ed. Charles Singer, Oxford, 1927, pp. 365-366. Baruch Spinoza fue un judío sefardita de Amsterdam, que estudió en la escuela judía de esa ciudad, uno de cuyos maestros era Menasseh ben Israel. Los biógrafos de Spinoza generalmente hacen alguna referencia a Menasseh.

Menasseh ben Israel nació en 1604, cuatro años antes que Milton, y fue llevado a Amsterdam de niño por sus padres, que abandonaron Portugal para eludir las torturas de la Inquisición. En Amsterdam se les permitía practicar abiertamente su religión, y participar en el despertar cultural y religioso que la tolerancia de los holandeses propició entre los refugiados españoles y portugueses.

En un capítulo anterior se ha mencionado ya a la comunidad judía de Amsterdam, al discutir la leyenda de que fue fundada por refugiados que en 1593 fueron recibidos graciosamente en Inglaterra por la reina Isabel I, pero que prefirieron pasar a Holanda, donde podían disfrutar de una mayor libertad religiosa. Esta legendaria relación con Inglaterra es interesante, ya que años más tarde sería de Amsterdam de donde llegaría Menasseh ben Israel para llevar a cabo su misión en Inglaterra.

Siendo joven, Menasseh se convirtió en rabino en Amsterdam, adquiriendo fama por sus escritos, que llamaron la atención de lectores no sólo judíos sino también gentiles, los cuales adquirieron así un conocimiento de las preocupaciones y actitudes de los judíos que anteriormente no había estado al alcance de quien no fuese judío. Al igual que casi todos los miembros de la comunidad israelita de Amsterdam, Menasseh era un entusiasta cabalista luriánico³ que esperaba la llegada del Mesías que libraría a Israel

³ Roth, *Marranos*, pp. 249-250. La amplitud de la influencia de la Cábala luriánica y de la espera del Mesías en la perspectiva de los marranos fue revelada en 1665-1666 por el frenesí mesiánico causado por Sabbatai Sevi, que influyó fuertemente sobre la culta comunidad israelita de Amsterdam, como poco antes sobre las comunidades levantinas.

e sus sufrimientos. Estaba convencido de que la hora de su venida se aproximaba. El elemento místico tuvo parte en la empresa por la cual Menasseh es conocido sobre todo, a sea la tentativa que hizo en tiempos de Oliver Cromwell de concordar con el gobierno inglés el establecimiento de los judíos en Inglaterra.

Siendo puritano, Cromwell compartía la simpatía por los judíos y por su historia, que es una característica tan principal del puritanismo inglés, alimentado por la devoción al Antiguo Testamento. Había sido posible que los puritanos ingleses establecieran contactos con la comunidad israelita de Amsterdam, y algunos de ellos llevaron sus convicciones hasta su conclusión lógica: emigraron a Amsterdam y abrazaron el judaísmo.⁴ Más común que esta actitud extrema fue la esperanza puritana de que un cristianismo como el suyo, purificado absolutamente de todos los abusos papistas, fuera atractivo para los judíos y los indujera a convertirse, acontecimiento que daba la señal de la llegada del milenio. Para lograr dicha conversión era necesario traerlos a Inglaterra, para que vieran con sus propios ojos la obra de la religión pura. Del lado israelita, Menasseh y otros entusiastas creían que la profecía había anunciado que el Mesías no vendría hasta que los judíos no hubieran sido dispersados a todos los rincones de la tierra. Inglaterra era un extremo remoto del mundo donde los judíos todavía no se habían establecido, por

Como por ejemplo Joanna Cartwright y su hijo Ebenezer, quienes en 1649 presentaron una petición al gobierno inglés de que permitiera la inmigración judía, afirmando ser los mismos puritanos ingleses convertidos al judaísmo y residentes en Amsterdam. Véase Roth, *Marranos*, pp. 259-260.

lo que si algunos iban a vivir en esa isla se apresuraría la aparición del Mesías.⁶ Las extrañas ideas mesiánicas de Menasseh, relacionadas con ciertos rumores sobre las tribus perdidas de Israel, fueron expuestas en su influyente libro *The Hope of Israel*,⁶ obra que en ciertos momentos recuerda curiosamente el misticismo hebraizante de Francis Bacon en *La nueva Atlántida*.⁷

Así, en 1655 Menasseh desembarcó en Inglaterra, invitado por Cromwell a explorar la posibilidad de que los judíos se establecieran en la isla. Su visita provocó gran interés y animación, ya que el proyecto en cuestión contaba con el apoyo de los liberales y de los doctos, como por ejemplo Ralph Cudworth, filósofo platónico de Cambridge. Por otra parte surgió el antisemitismo y circularon leyendas denigrantes, como por ejemplo el rumor de que los judíos tenían el proyecto de convertir la iglesia de San Pablo en sinagoga. Oliver Cromwell abandonó el proyecto a causa de esta oposición popular. (¿Se habrá abstenido también la reina Isabel I de hacer algún gesto favorable a los judíos a causa del antisemitismo de Marlowe?)

Una vez restaurada la monarquía se pensaba que el proyecto de recibir judíos sería abandonado, como otros intereses y medidas de los puritanos, pero no

⁶ Roth, *Menasseh*, p. 207. Se citaban los versículos del Deuteronomio 28:64, que dicen: "Y el señor los dispersará entre todos los pueblos, desde un extremo a otro de la tierra."

⁶ La *Spes Israelies* de Menasseh fue publicada en Amsterdam en 1650, dedicada al gobierno inglés. El mismo año vio la luz una traducción al inglés y otra al español, dedicada a la comunidad israelita de Amsterdam (Roth, *Marranos*, pp. 186 sss.).

⁷ Véase *supra*, pp. 290-291.

que así. Carlos II autorizó el establecimiento de judíos, a quienes se permitiría practicar su religión. No se emitió ninguna declaración pomposa acerca de la tolerancia, pero de una manera discreta y práctica se hizo posible la inmigración judía y se evitó cualquier controversia. Así, pues, la judería inglesa nació, como la Real Sociedad, durante el reinado de Carlos II.

Las influencias recíprocas entre el movimiento puritano inglés, que culminó con la Revolución y el Protectorado, y la comunidad judía de Amsterdam de aquel tiempo, caracterizada por su intensa vida religiosa y cultural y por la espera sincera del Mesías derivada de su cabalismo luriánico, representan una fase de la historia religiosa que hasta ahora no ha sido estudiada. Tanto los judíos como los puritanos vivían a la expectativa de un próximo acontecimiento maravilloso de origen divino. Los puritanos esperaban la Segunda Venida y el milenio cristiano. Recientemente se ha afirmado que los puritanos cultivaban la ciencia porque, haciendo el mundo más digno de ser la sede del milenio, de inminente llegada, ésta ocurriría más próximamente.⁸ Los cabalistas luriánicos judíos se afanaban en hacer posible la venida del Mesías por medio de la intensa meditación y de la oración. Pues bien, estos dos movimientos pueden haber influido recíprocamente uno sobre otro en maneras que no conocemos.⁹

Y el Mesías vino, o por lo menos así se creyó. La

⁸ Véase Charles Webster, *The Great Instauration*, Londres, 1975, caps. I-III.

⁹ Así lo señalé en mi reseña del libro de Webster aparecida en *New York Review of Books*, 27 de mayo de 1976, pp. 27-29.

extraordinaria historia de Sabbatai Sevi¹⁰ fue la culminación de la intensa espera mesiánica en el mundo judío, que derivaba en última instancia de los sufrimientos de la expulsión y sus consecuencias, y que fue fomentada por los intensos esfuerzos espirituales de los cabalistas. Sabbatai Sevi, nacido en Esmirna en 1625, adquirió fama como personaje interesante y profético cuyos discípulos comenzaron a verlo como el Mesías prometido. Él mismo empezó a considerarse poco a poco así, hasta que en 1665 se reveló como Mesías. Todas las comunidades israelitas tanto del oriente como del occidente fueron presa de una inmensa conmoción, originándose un movimiento masivo de entusiasmo. En cierto sentido, con aquellos hechos culminaron los movimientos cabalísticos intensificados por la expulsión de 1492, que ejercieron una influencia tan profunda tanto en el mundo judío como en el cristiano y que estaban llegando, después de casi dos siglos, a su fin. Pues la ola de entusiasmo tomó un cariz desastroso cuando en 1666 Sabbatai Sevi se convirtió al islamismo, causando un profundo desencanto entre los seguidores de su doctrina.

Se ha presentado la extraordinaria hipótesis de que el puritanismo inglés haya podido influir sobre Sabbatai Sevi. Su padre era agente en Esmirna de ciertos comerciantes puritanos ingleses, cosa que tal vez hizo posible un contacto del milenarismo puritano con el mesianismo judío y que podría explicar las curiosas influencias cristianas perceptibles en Sabbatai Sevi, aunque éste es un problema que está

¹⁰ Véase el notable libro de G. Scholem, *Sabbatai Sevi: The Mystical Messiah*, Princeton, 1973.

muy lejos de haber sido resuelto.¹¹ Tampoco se ha dicho nunca nada (según creo) acerca de la posible influencia de estos movimientos sobre el gran poeta del puritanismo. Y evidentemente *El paraíso recordado* de Milton (publicado en 1671), que explora con gran sensibilidad las fases por las que pasó Jesús hasta aceptar su papel mesiánico, puede haber sido influido consciente o inconscientemente por el mecanicismo de su época, tal vez por medio de una Cátedra cristiana que se estaba acercando a los judíos. La profunda agitación, las esperanzas apocalípticas y la honda conmoción espiritual del siglo xvii alcanzaron un clímax extraordinario al derrumbarse el movimiento de Sabbatai Sevi. No llegaron ni el milenio ni el Mesías, pero la gran marea de esfuerzos espirituales dejó algo en las playas del tiempo cuando bajó, y en 1660 fue fundada la Real Sociedad, demostración patente de la llegada de la ciencia.

Para terminar, pido al lector que observe el dibujo de Rembrandt que figura como lámina 16 (sin fecha, probablemente de 1651-53). Este pintor, que vivió cerca de los judíos de Amsterdam y los estudió con gran profundidad, representó aquí a un personaje que ha realizado profundos estudios, como lo demues-

¹¹ La discusión de la relación de Sabbatai Sevi con el puritanismo inglés puede verse en Scholem, *Sabbatai Sevi*, pp. 107, 153 ss. Scholem no cree en que el Mesías haya sido influido por el puritanismo, aunque la posibilidad de contacto existe por la presencia de comerciantes ingleses en Esmirna. Además, son notables y extrañas las curiosas semejanzas de la atmósfera del milenarismo puritano y el milenarismo judío, movimientos ambos que florecieron casi contemporáneamente.

tran el globo y otros objetos reveladores de un hondo interés en la ciencia. El melancólico y atento investigador se vuelve sorprendido a ver la visión de unos rayos de luz que pasan por una combinación de letras en círculo, en cuyo centro figuran las letras INRI, monograma de Cristo.

Una de las primeras y más duraderas interpretaciones de esta imponente composición es que representa a Fausto y su profunda búsqueda del saber prohibido, pero ésta es una interpretación sostenida en la actualidad por muy pocos, ya que no hace justicia a la dignidad e intensidad religiosa del tema. Además, H. van de Waal descubrió que el círculo exterior del diagrama contiene al revés las letras AGLA,¹² fórmula referente a las dieciocho bendiciones que se pronuncian tres veces al día en la liturgia judía. Estas letras son las iniciales de las palabras con que empieza la segunda bendición: *Attah gibbor le-dam Adonai*. La visión tiene, pues, un contenido profundamente religioso, tanto cristiano como judío. Las vagas formas insinuadas afuera de la ventana se interpretan como ángeles entrevistados que reflejan la luz celestial a la escena.

Yo creo que este dibujo tiene relación con el tema de la melancolía inspirada, tal como lo hemos estudiado aquí, y que el crudito es un cabalista cristiano que, en la oscura noche de sus melancólicas labores, recibe la revelación del Nombre de Dios.

¹² Véase H. van de Waal, "Rembrandt's Faust Etching, a Socinian Document, and the Iconography of the Inspired Scholar", *Oud-Holland*, 79 (1964), pp. 7-48. Rembrandt tuvo una estrecha relación con Menasseh ben Israel y con los judíos de Amsterdam. (Estoy en deuda con el doctor David Goldstein por la cita de las dieciocho bendiciones.)

EPILOGO

ESTE libro adolece de la debilidad de que todavía nadie ha intentado escribir una historia adecuada de la Cábala cristiana. Hay muchos libros sobre la Cábala judía, sobre todo las obras básicas de Scholem, que colocaron la totalidad de este tema sobre la sólida base de una investigación crítico-histórica. Pero no ha salido todavía una obra de importancia paralela sobre la Cábala cristiana. Los esfuerzos de François Secret han dado y están dando material para emprender tal tarea, pero él mismo no ha tratado de elaborar una síntesis o definición de las ideas de los cabalistas cristianos. Lo que parece ser especialmente necesario es que se haga una tentativa coherente, por parte de quien sea, de definir la Cábala cristiana en relación con la Cábala genuina, que es la judía. Cuando trata uno de pensar en este problema, se encuentra con el vacío, porque para enfrentarse sería necesario haber recibido una preparación especial de expertos hebraístas, y dichos expertos todavía no producen el libro o los libros indispensables para ello.

El tema tiene una inmensa importancia, pues se trata nada menos que de la nueva concepción de la tradición judeo-cristiana producto del entusiasta crecimiento de los estudios hebraístas en los siglos xv y xvi. Por su perspectiva hondamente religiosa, la Cábala cristiana casi reprodujo la situación primitiva de la que se derivó el cristianismo. Los primeros

cristianos, en realidad, se adueñaron de una versión cristianizada del judaísmo, y de manera semejante los cabalistas cristianos del Renacimiento se apropiaron del misticismo judío o Cábala y lo usaron para sus propios fines religiosos.

En la gran ola de interés en el misticismo judío difundido por los errantes exiliados de España y Portugal existe una rica experiencia espiritual que está en espera de ser aprovechada. El nacimiento de la Cábala cristiana como producto de estas ondas de esfuerzos espirituales es un tema digno de un estudio y de una investigación muy intensos, a pesar de lo cual no se le ha hecho gran caso, con todo y que sería un valioso medio para comprender la historia espiritual de Europa en uno de sus momentos más decisivos.

Convencida de que este tema tiene una importancia básica para entender "la filosofía oculta en la época isabelina en Inglaterra", traté en la primera parte de este libro de dar un panorama provisional del asunto, un bosquejo que queda en espera de un mejor tratamiento, más profundo y más experto, por parte de quienes vengan a explicarnos lo que necesitamos saber: ¿qué efecto tuvo sobre la Cábala cristiana el hecho de que quienes la practicaban no esperaran la venida de un Mesías digamos nuevo, sino el regreso de uno ya conocido y aceptado como tal por los mismos cabalistas cristianos? Este factor ciertamente diferenciaba profundamente una Cábala de la otra, la judía y la cristiana, pero ¿qué efecto tuvo en la práctica esta diferencia? Y ¿qué efecto tuvo a su vez la asociación de la Cábala con el hermetismo, de Hermes Trismegisto con Moisés, por obra de Pico de la Mirandola? Porque por medio

de esta asociación se diferenciaron todavía más una
otra Cábala, aunque, siendo la cristiana muy distinta
del original judío, podría decirse que al mismo
tiempo era su fiel reflejo. He aquí una cuestión
relacionada con el problema que se presenta con re-
ferencia a Bodin: ¿las objeciones de que fue objeto
la Cábala cristiana tuvieron que ver con el pánico
de la brujería?

Éstos son problemas amplios, cuyo estudio tiene
que empezar por el principio, es decir por la obra
de Pico de la Mirandola, fundador de la cábala cris-
tiana renacentista. En espera de que aparezca ese
estudio fundamental, el presente libro trata de dar
alguna idea general acerca de ciertos cabalistas cris-
tianos del Renacimiento, sólo pocos y además trata-
dos superficialmente. La inclusión de Agripa entre
los cabalistas cristianos subraya la importancia de la
magia en el movimiento.

La obra de Francesco Giorgi es muy útil para
distinguir los elementos cabalísticos, presentes en esa
perspectiva, de los demás hilos con que está hecho
el tejido, herméticos, pitagóricos y neoplatónicos.
Si la traducción al francés de *De harmonia mundi* de
Giorgi fuera más accesible para los investigadores,
por ejemplo en forma de edición facsimilar comen-
tada, éstos contarían con una clave fundamental de
un movimiento renacentista básico; además, ayudaría
a colocar los temas que trata dentro de categorías
claras de la historia de las ideas.

Mientras tanto, con la base insuficiente de los es-
tudios que hago yo misma en la primera parte de
este libro, paso a la época isabelina desde los nuevos
ángulos sugeridos por tales estudios.

En forma supersimplificada, expongo la idea de

que "la filosofía oculta de la época isabelina en Inglaterra" fue una filosofía cabalístico-cristiana con un elemento rosacruz particular de magia y otro de ciencia. Esta perspectiva está basada en los resultados de investigaciones realizadas en dos campos principales: primero, en la historia de la Cábala cristiana que alcanzó su mayor expresión en la filosofía de John Dee, y segundo, en el análisis iconográfico, es decir en el estudio de las imágenes de este movimiento en sus formas isabelina y jacobina.

Traté de dar aplicación aquí a dos aspectos de mis propios trabajos: primero, la historia del movimiento hermético-cabalístico del Renacimiento que intenté seguir en *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, que continué en relación con John Dee y con Robert Fludd en *Theatre of the World* (publicados ambos en inglés) y que amplié en la primera parte del presente libro subrayando que la Cábala cristiana fue uno de sus productos; y segundo, el empleo del análisis iconográfico como fue bosquejado en *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, con referencia a la iconografía de la época reformista de los reyes Tudor. Se estudiaron otras aplicaciones históricas de este análisis iconográfico en *La ilustración rosacruz* y, con referencia a Shakespeare, en *Shakespeare's Last Plays*.

En esta obra he recurrido a la combinación de la historia del pensamiento hermético-cabalístico del Renacimiento, en la forma en que llegó a la Inglaterra isabelina, con su encarnación en una serie de imágenes que expresaban la religión pura. Este asunto da lugar a enormes problemas, entre los cuales uno de los más interesantes es el de la posible conexión de

os tipos "cabalísticos" de meditación con la gran poesía.

En el aspecto puramente religioso y de la poesía inglesa, el movimiento descrito en el presente libro parece formar parte del formidable tema de "Jerusalén y Albión". El Renacimiento isabelino absorbió la asociación de la tradición del Rey Arturo con Albión en la tradición hermético-cabalística. Según creo, ésta es la raíz de la poesía de Spenser, y en este sentido también Shakespeare me parece spenseiano. El matrimonio de Jerusalén con Albión, como hecho básico de la vida imaginativa de la poesía inglesa, comenzó desde la época isabelina.

En última instancia, el significado de las imágenes sotéricas de la oscuridad y la luz es la búsqueda de Dios.

Digo, si por ventura me cubrirá la oscuridad, entonces mi noche se convertirá en día.

Sí, contigo la oscuridad no es oscuridad, sino que la noche es clara como el día; en ti la oscuridad y la luz son idénticas.

ÍNDICE ANALÍTICO

- bulafia, Abraham, 29, 37, 50
 ceón, fábula: 103, 240
 gripa, Enrique Cornelio: 11, 17, 70-89; y la alquimia, 143; y la angelología, 17, 18; y el perro negro, 114, 122; y el cabalismo, 100-102, 262, 283; y Chapman, 229, 233, 238, 246, 300; y Dee, 140-144, 149, 295; *De occulta philosophia*, 70, 73, 76, 78, 84-88, 101, 106, 113, 126, 138, 139, 292; y la *Melencolia I* de Durero, 90-92, 96-105, 233, 237-239; atacado por Bodin, 122-125, 127-128, 201, 287; *De vanitate scientiarum*, 76, 79-84, 202; y Durero, 90, 92, 96-104, 238; y Erasmo, 78-79, 82, 83-84; su evangelismo, 71, 80-81; y Giorgi, 75, 77, 88-89; y la magia, 17, 70, 78, 80, 84-88, 100, 113-114, 202, 206-207, 270, 313; y Marlowe, 201, 202, 204, 206-207, 208; y la melancolía, 96-99, 101-102, 104, 106, 148-149, 229, 233, 238-239, 241, 256, 258, 259, 299; y Milton, 299, 300; y el Nombre de Jesús, 71, 87, 113; los números en, 85, 86-87, 113, 139; oposición en su obra, 114-115, 120-127, 128, 201-202, 206-207, 287; y Pico, 122-125; la proporción en, 140-141; y el reformismo, 72, 79, 80; su reputación posterior, 112-115; como chivo expiatorio, 17, 19, 70; su escepticismo, 79; y las sociedades secretas, 72, 283; y Shakespeare, 270; los tres mundos, 84-85, 102, 113, 132, 139; sus viajes, 72-77, 143; y las brujas, 124
 Ajax: 259
 Alberto Magno: véase San Alberto Magno
 Alemania: y la Cábala, 16; la Reforma, 52, 76; el Renacimiento, 46, 141; el movimiento rosacruz, 283, 285, 287, 290
 Alençon, François de: 118-119, 120, 125
 alfabeto, maniobras con las letras: 13, 29, 41-42, 49, 56, 87, 144-145, 310
 alfabeto hebreo, significado oculto: 13, 39-30, 41, 50, 56, 87, 144
 álgebra, en el lulismo: 27
 alquimia: 143, 151, 273-274
 Amberes, visita de Agripa: 77
 Amsterdam, los judíos de: 196, 197, 216, 302, 307, 309
 ángeles: en la Cábala: 42, 43, 57, 151; su culto, 15, 17; sus jerarquías, 62, 63-64, 68, 118, 172; sus nombres, 47; invo-

- ración de los, 47, 48, 142, 151, 157, 203, 204
 antisemitismo: 190-192, 195, 213-215, 227-228, 306
 Apuleyo: 81
 Aristóteles: 202; y Giorgi, 176; y la melancolía, 95-96, 97; sobre las virtudes, 176; véase también pseudo-Aristóteles
 aristotelismo: 295; en el lulismo, 28
 armonía universal: 295; en Fludí, 281; en Giorgi, 58, 67, 112, 115, 135, 168, 177, 221, 225, 227, 289; en Mersenne, 289; en Shakespeare 257, 262, 263, 289
 arquitectura: 90, 139-140, 179; en Giorgi, 56, 57-58, 62, 140, 167; los principios vitruvianos, 56, 90-91, 113, 139
Ars combinandi: 37, 41
 arte luliano: 23, 41; sus alegorías, 30; como ciencia astral, 25; y los divinos atributos 26, 33; y la Cábala, 29-30, 37; y la caballería andante, 31; su importancia, 31; su notación literal, 26-27; sus principios religiosos, 26, 33
Asclepius: véase Hermes Trismegisto
 astrología y ciencia astral: 25, 64-65, 171
 atributos divinos, en el lulismo: 26
 Austria, Casa de: 211, 282
 Bacon, Francis: 204, 290-292, 298; *La nueva Atlántida*, 290-292, 306
 Bañ, Antonio de: 115
 Bakeless, John: 215
 Bancs, Daniel: 221, 226
 Bellarmino, cardenal Roberto: 112
 Billingsley, Henry: 138
 Bizancio, y el Renacimiento: 33, 35-36
 Blau, J. L.: 14
 Bodin, Jean: 120-128, 160, 201, 287, 313
 Brujas: 159, 262-263, 286; y la melancolía, 107-108, 263
 Bruno, Giordano: 112, 126, 152, 162, 249; *Spaccio della bestia trionfante*, 182; y Spenser, 181-183
 Burgo Novo, Arcangelo de: 247
 Burton, Robert: 231
 Cábala: cristiana, maniobras con el alfabeto, 13, 29, 41, 49, 56, 87, 144, 310; ataques en su contra 53, 285-286, 289; comparación con la judía, 11, 14, 28-29, 39, 44-45, 309, 311-312, 313; esperanzas que suscitó, 57; y el lulismo, 23-30, 37; y los marranos, 193-196, 198; sus fines misioneros, 30, 44-45, 285-236, 293; importancia del número, 50, 117; oposición en su contra, 109-128; sus orígenes, 14, 36-37, 311-312; sus fines reformistas, 53, 295; y el Renacimiento, 52-53, 189; y el movimiento rosacruz, 154-155, 279; estudios respecto a ella, 311; y la unificación,

- 109; sus peligros, 42, 120-128; su definición, 12-13; su desarrollo, 13-17; sus divisiones, 41-42; hermético-cabalistica, 11, 36, 48, 57, 88, 143, 162, 314; judía, influencia de Lull sobre ella 29-30; su influencia sobre Milton, 296, sus orígenes, 13, 39; luriánica, 44, 190, 296, 304, 307; y la magia, 14, 38, 48, 85, 287; y el mesianismo, 312; práctica, 38, 143, 151, 160, 204; su estudio, 12, 14, 48, 311; como síntesis de la religión y la magia, 101
- ceras de brujas: 19, 70, 108, 121, 123-124, 127-128, 162, 186, 201, 206, 209, 249, 271, 275, 288, 313
- Carlos II, rey de Inglaterra: 302, 307
- Carlos V, emperador: 211, 242
- Cartas de hombres oscuros: véase Epistolae obscurorum virorum*
- Castidad: 240, 242, 250, 251-251, 270, 298
- Catalina de Aragón: 59, 77
- Censura: 110-111, 112, 114, 125; láminas 8, 9
- Conciencia astral, su teoría elemental: 25
- Conciencia (la luna): 173, 240, 246, 250, 254
- Colet, John: 73-74, 82, 113
- Comes, Natalis: 103, 210
- Constantinopla, caída de: 33, 35
- Conanach, Lucas: 107-108; lámina 6
- Craumer, Thomas: 59
- Creación, sus niveles, y Giorgi: 57, y el lulismo, 26; véase también Tres mundos
- Cristianismo y la Cábala, el: 36-37, 41, 57, 117, 303; véase también Cábala
- Cristo: véase Jesús
- Croke, Richard: 59
- Cromwell, Oliver: 302, 303, 305-306
- Cudworth, Ralph: 306
- Chapman, George: 250-251; y Agripa, 229, 233, 238, 246, 300; *El banquete de los sentidos*, 243-244, 300; y Durero, 230, 231-234, 246, 256; e Isabel I, 240, 241, 242, 246; y Marlowe, 230, 245; como saturnino, 246; *La sombra de la noche*, 19, 134, 229-248, 255-256; *Hymnus in Cynthiam*, 240-243; *Hymnus in Noctem*, 235-236; 239; la melancolía en él, 229, 232, 233, 241, 245, 256, 259; y la luna, 229, 240, 241; y Shakespeare, 255-258
- Daute Alighieri: 171
- Dee, John: 61, 132-133, 134-135, 164; y Agripa, 139-144, 149, 295; y la alquimia, 143-144, 151; y los ángeles, 141-142, 151; *Aforismos*, 145, ataques en su contra, 70, 142, 156, 157-158, 160-161, 274, Lámina II; cabalista cristiano, 132-133, 136, 139, 141, 143-144, 149, 157-158, 275, 282-283; hechicero 132, 142, 150,

- 156, 157, 160-161, 186-187; *Discurso apoloético*, 150; y Durero, 231; e Isabel I, 137, 146-148, 155, 157, 183, 184-185, 270; su prólogo a las obras de Euclides, 132, 138-142, 157, 177, 208, 272; *Recuerdos generales y raros...*, 147, lámina 11; y el imperialismo británico, 137, 146-148, 153, 183-184, 185-186, 211-212, 267, 293; su influencia, 134-135, 150, 154-155, 158, 181, 182, 270-271, 275; y Jacobo I, 159-161, 263, 273; su biblioteca, 138, 159; su vida, primer periodo, 137-151, 158, 183, 208, 267; segundo periodo, 151-155, 158; tercer periodo, 155-161, 184-185, 186, 208, 249, 267; sus escritos perdidos, 150; y Marlowe, 207-208, 211-212; y las matemáticas, 139-140, 141; y la melancolía inspirada, 148-149; *Monas hieroglyphica*, 144-145, 148, 153, 154, 272, 284, lámina 10; como reformador, 18, 132-133, 153; sus intereses religiosos, 133; su parte en el movimiento rosacruz, 187, 283-284; y Shakespeare, 135, 266-267; y Spenser, 164, 165, 179-180, 183-185, 275, 295; sus viajes, 151-155, 184; y las brujas, 159
- Dekker, Thomas: 268, 272
- Del Río, Martín: 114, 201
- Descartes, René: 289
- Dios, sus atributos: 26; su verdadero nombre, 37, 40-41, 43, 47, 49, 56, 65, 71, 88, 113, 205, láminas 2, 3
- Dudley, familia: 137; véase también Leicester
- Durero, Alberto: 90-108; y Agripa, 90, 92, 96-104, 238-239; y Chapman, 230, 231-234, 246, 256; y Dce, 231; y Erasmo, 91-92; y Ficino, 100; y Gerung, 237, 239; *Melencolia I*, 92, 94, 96-104, 149, 231-234, lámina 5; los perros, 102-103, 107-108, 232, 258-259, 299; su influencia, 107; interpretaciones que se le han dado, 99-104, 105-106; la escalera, 94, 102; los instrumentos, 94, 98, 233; las alas, 99-100, 102, 104; posibilidad de que exista una *Melencolia II*, 99, 238, 239; y una *Melencolia III*, 106; la proporción, 140-141; conversión al protestantismo, 91-92; *San Jerónimo en su estudio*, 104-106, lámina 6
- Dyer, Edward: 155, 165, 184, 250
- Egidio, cardenal de Viterbo: 16, 57, 75, 109, 293
- elementos, teoría de los: 24-25; afinidades y contrastes, 25, 31; y los humores, 93; notación literal, 26-27
- Enrique, príncipe de Gales: 268, 272, 294
- Enrique III, rey de Francia: 125, 126
- Enrique VIII, rey de Inglate-

- ra; su divorcio: 59-61, 77, 113, 137, 164, 193
- Epistolae obscurorum virorum*: 51-53
- época isabelina: influencia de Giorgi, 61, 181; el ocultismo en ella, 131-134, 272, 275, 279, 282-283, 314; puritanismo, 293; su renacimiento en la época jacobina, 133, 189, 217; y el movimiento rosacruz, 282, 314; el pensamiento durante ella, 17-18, 133-134, 181, 189, 209, 217, 275-276, 314-315
- época jacobina, renacimiento isabelino: 269, 272, 284
- masismo: 53, 73, 75, 90, 110; y Agripa, 78-79, 82, 83; y Durero, 90-92; *Encomium Moriae*, 82-83; y Reuchlin, 78
- scoto Erígena, Juan: 28
- escuela de la Noche, la: 245, 255-257
- España: la Cábala, 13, 15, 24, 28-29, 39; la expulsión de los judíos, 13, 15, 33, 39, 44, 56, 189, 193, 303, 308; los orígenes de la Cábala, 12-13, 44; su unidad religiosa, 23-24, 31-32
- Euclides, prólogo de Dee a sus obras: 132, 138-141, 157, 177, 208, 272
- Fans, R. J. W.: 153
- expulsión de los judíos: 13, 32, 39, 44, 56, 189, 193, 302, 308
- eródico rey de Bohemia: 285
- ernando e Isabel, reyes de España: 32
- Ficino, Marsilio: 11; y las ciencias astrales, 26, 143; *De triplici vita*, 95, 100; su influencia, 15, 112; la magia, 85, 89, 95; su neoplatonismo, 35, 43
- filosemitismo: 195-196, 216, 279, 302
- filosofía escolástica: 48, 54
- filosofía oculta: su definición, 11; su elemento mágico, 100; la melancolía en ella, 106; reacción en su contra, 169-128, 134-135, 153, 230, 245, 247, 249, 273
- filosofía ortodoxa católica: 112
- Fisch, Harold: 298
- Flavio Mitridates: 39-40
- Fletcher, Angus: 163, 167
- Fludd, Robert: 181, 279, 288; comparación con Giorgi, 69, 281; su influencia, 295, 297, 299, 300; y Milton, 295, 297, 299, 300; y la armonía universal, 281
- Fowler, Alastair: 163, 167, 168, 178
- Francia: Academia de Poesía y Música, 115; la visita de Agripa, 76-77; la influencia de Agripa, 115, 120-127; la Cábala cristiana, 115-128; la influencia de Giorgi, 61, 115-118, 121, 125-126; los judíos en ese país, 193; y la magia, 120-125
- francmasonería: 281
- Gassendi, Pierre: 296
- genio, la melancolía y el: 94-

- 95, 97; véase también melancolía inspirada
- geometría simbólica, en el lulismo: 27-28
- Gerung, Matias: 234, 236-238, 239, 259, lámina 14
- Ginebra, visita de Agripa: 76
- Giorgi, Francesco: 16-17, 55-69, 313; y Agripa, 75, 77, 88-89; y la arquitectura, 56, 57-58, 62, 140, 167; y la influencia astral, 64, 170; la censura de sus obras, 110-111, 112, 113-115, láminas 8, 9; *De harmonia mundi*, 55, 58, 59, 61-63, 65, 69, 88, 110-113, 116, 118, 138, 145, 164, 166, 175-178, 194, 284, 286, 313; y Fludd, 68-69, 281; su fama en Francia, 61, 115-120, 124-125, 126; y el divorcio de Enrique VIII, 59-61, 77, 113, 164; su influencia, 134, 164-165, 166, 170, 179, 250, 281; *In Scripturam Sacram Problemata*, 55, 66, 88, 110-111, 286; y la magia, 67-69, 113-114; y el Nombre de Jesús, 56, 65; su neoplatonismo, 55, 117; y los números, 56, 57, 62-63, 66, 117, 139, 167, 175; el Uno, 63; oposición en su contra, 110-112, 286; su lista de los planetas, 171-178; su don poético, 66, 164; su vida pública, 58; sus antecedentes religiosos, 56-58, 65-66, 68; y el movimiento rosacruz, 68-69, 279, 282-283; y Shakespeare, 221, 225, 227-228; y Spenser, 164 165, 166, 170, 178, 295; los tres mundos, 57, 63-65, 113, 166, 179; la armonía universal, 58, 67, 112, 115-116, 135, 168, 178, 221, 224-225, 227-228, 288-289
- Giovio, Paolo: 114
- guosis, hebrea: 14, 56; hermética, 14, 36
- Goethe, J. W.: 115
- Habsburgo: véase Austria, Casa de
- hadas: 268, 272; sus orígenes, 252; en Shakespeare, 135, 251-253; en Spenser, 187, 262, 269, 272
- Harlot, Thomas: 246, 268
- Harsnett, Samuel: 265
- Harvey, Gabriel: 165
- Henslowe, Philip: 200, 209
- Hermes Trismegisto: 14, 35-36, 88, 289, 312; *Asclepius*, 85-86; y la Cábala, 39, 56; *Corpus Hermeticum*, 35; y la magia, 85; el Uno, 117
- hermetismo: 11, 14
- Holanda, los judíos en: 196, 197, 214, 304, 307, 309
- humores, teoría de los: 92-93
- imperialismo, isabelino: 189; en Dec, 137, 149-148, 153, 183-184, 185, 211-212, 267, 293; en Marlowe, 211-212; en Shakespeare, 253; en Spenser, 165, 183-184, 185, 267
- Imperio británico: véase imperialismo
- Índice (de libros prohibidos): 111

influencia astral: 64-65, 171
Inglaterra: visita de Agripa, 73-74, 82; la Contrarreforma, 249; los judíos, 14, 59, 189-190, 193-194, 195-198, 215, 302; expulsión de éstos, 193, 303; su regreso, 216, 279, 302-310; su papel mesiánico, 181, 279-280, 294, 298; el neoplatonismo, 19, 249, 275
Inquisición española y portuguesa: 32, 191, 195, 301
Invocación de los ángeles: 133, 141, 151, 156, 157, 161, 186
Jabell, reina de Bohemia: 269, 285, 298
Jabell I, reina de Inglaterra: 137, 192; y Chapman, 240, 241, 242, 246; y el Duque d'Alençon, 119, 125-126; su castidad, 240, 242, 250, 251-254, 270, 298; y Dec, 137, 146-148, 153, 154; su destino imperial, 146-148, 153, 240, 242, 253, 297-298; y los judíos, 194-196, 215, 304, 306; como heroína neoplatónica, 133-134, 246, 249, 250; como salvadora del protestantismo, 209, 216, 297-298; y Shakespeare, 252-253, 254; y Spenser, 161, 178, 180, 212, 254, 294
Jalía: visita de Agripa, 74-75; teoría artística, 90; Giordano Bruno en Italia, 152-153, 162, 182; y la Cábala, 16, 39, 43-44, 56, 74-76; los judíos allí, 33, 192-193; el neoplatonismo, 35-36; el Renacimiento, 168, 300-301

Jacobo I, rey de Inglaterra: 159-161, 262-264, 272-273
Jesús, como nombre del Mesías: 37, 40-41, 43, 47, 49, 56, 65, 71, 87-88, 113, 205, láminas 2, 3
Jouson, Ben: *El alquimista*, 271-274; y Shakespeare, 274
judíos: ataques en su contra, 51-52, 190-191, 195, 213-215, 227-228, 306; y la Cábala cristiana, 189, 292; su conversión, 190, 305; en Inglaterra, 14, 189, 193-196, 197-198, 216, 302-303, su expulsión, 193, 302; su regreso, 216, 279-280, 302-309; su expulsión de España, 13, 15, 32, 39, 44, 56, 189, 193, 303, 308; su influencia en Europa, 45, 56, 192-194
Kelley, Edward: 141, 143, 151, 155
Kemode, Frank: 270
Klibansky, Raymond: 92
La Boderie, hermanos: véase Le Fèvre de la Boderie
Le Fèvre de la Boderie, Guy: 61, 116, 118, 125, 127, 167, *La Gallade*, 116
Le Fèvre de la Boderie, Nicolás: 61, 118, 127
Lefèvre d'Étaples: 77
Leicester, Robert Dudley, conde de: 138, 155, 157, 183, 184, 194, 250, 293
lenguaje, el poder que tiene de hacer milagros: 48

- León X, papa: 46
 Leone Ebreo: 193
 Loewe, rabino: 151
 López, Antoinette: 193
 López, Francisco: 194
 López, Martín: 194
 López, Miguel: 195
 López, Roderigo: 194-195, 215, 219
 López Pereira, Manuel: 195
 Luna, en Chapman: 229, 240, 241; en Shakespeare, 254
 Luria, Isaac: 44
 Lutero, Martín: 51-52, 53, 76, 79, 91
 Llull, Ramón: 18, 23-34, 36; *Tractatus de astronomia*, 25; su visión, 29, 33
 Lulismo: véase arte Iuliano
 magia: y Agripa, 17, 70, 78-79, 80-81, 84-89, 100, 113-114, 202, 206-207, 270, 313; ataques en contra, 120-124, 128, 186-187, 215, 272; y la Cábala, 14-15, 16, 38, 43, 48, 85, 287; y Giorgi, 67-69, 113; y la filosofía del Renacimiento 48, 85, 186, 201-202, 207, 216, 246
 magos del Renacimiento: 38, 201
 maniobras con las letras: véase alfabeto
 Manuzio, Aldo: 74
 María Estuardo: 126, 263
 Marlowe, Christopher: 199-217; y Agripa, 201, 202, 203-204, 206, 207-208; su antisemitismo, 199, 213-216, 227, 306; y la Cábala, 208, 257; y Chapman, 230, 245; y Dec, 207-209, 211-212; el *Doctor Faustus*, 19, 134, 199-209, 213, 230, lámina 13; comparado con *El alquimista*, 273; y con Dec, 207-209, 258, 275, 289; trucos diabólicos, 200; su argumento, 202-206; sus temas imperiales, 199, 211-212; *El judío de Malta*, 134, 212-216; lo oculto en sus obras, 199, 257; y Shakespeare, 199, 219, 227-228; *Tamburlaine*, 209-212
 marranos: 190, 303; y la Cábala cristiana, 194, 198
 Marte, y Giorgi: 65
 masones: 281
 Maximiliano II, emperador: 144, 153
 meditación, métodos cabalísticos de efectuarla: 62-63
 melancolía, humor: 92; su clasificación, 97-98, 238-241, 242, 258-259, 299; inspirada, 96-99, 103-104, 106, 107-108, 133, 134, 148-149, 229, 232-233, 238-241, 242, 256-262, 299-300, 310; su reivindicación, 94-95, 106; y Saturno, 93, 96, 134, 149, 173-174, 176, 210
 Menassch ben Israel: 197, 302-303-306
 Mendes, Álvaro: 192
 Meres, Francis: 219
 Merseme, Marín: 286-289, 292, 296
 mesianismo: cristiano, 312; in-

- glés, 181, 279, 294, 298; judío, 44, 189, 307-308
- Millon, John: 181; y Agripa, 299, 300; *L'Allegro*, 245, 300; *Aeropagítica*, 295; y el cabalismo cristiano, 295; *Comus*, 298; papel de Inglaterra según él, 280, 294, 298; y Fludd, 295, 297, 299; y la melancolía, 103-104, 299-300; *El paraiso perdido*, 280, 294, la Cábala en ese poema, 296; *El Penseroso*, 245, 298; su puritanismo, 294, 300; como saturnino, 300; y Spenser, 294-295, 297, 300
- onas, su uso por parte de Giorgi: 63, 145
- onas *hieroglyphica*: véase Dee
- onmouth, Geoffrey de: 147, 264
- ontaine Michel de: 193
- oro, Tomás: 73, 82
- oros, su expulsión de España: 32
- osi, José: 192
- uert, Charles: 71, 72-73, 74-75
- oplatonismo: es atacado, 286; y la Cábala, 15-16, 38, 117; hermético-cabalismo, 163; su influencia, 17-18, 115; y la magia, 15-16, 38, 48; y la melancolía, 95; sus orígenes, 33, 35; reacciones en su contra, 249; como movimiento religioso, 38
- plás Cusano: 41, 62
- o del Fénix, *El*: 250
- Norte, países del, y la Cábala: 17
- Northumberland, Henry Percy, conde de: 246, 268
- números, importancia de los: 50, 56, 57, 62, 66, 139
- Núñez, María: 195, 215
- ocultismo: véase filosofía oculta
- Panofsky, Erwin: 92, 96, 99, 100, 105
- París, y la Cábala: 115-125
- Patrizzi, Francesco: 112
- Pereira: véase López Pereira
- perros, como imagen de los sentidos: 103, 107, 232, 240
- Petrarca, Francesco: 254
- Pfefferkorn, Johann: 51
- Pico de la Mirandola, Giovanni: 11, 15, 35-45; y Agripa, 122-124; *Apología*, 41; y la astrología, 26, 171; ataques de Bodin en su contra, 121-122, 123-124, 125-127, 128, 201, 287; combina la Cábala cristiana con el hermetismo, 11, 14, 36-37, 44, 100, 312; sus conclusiones cabalísticas, 37-40, 40-41, 42-43, 47, 71, 87, 121, 247; sus conclusiones mágicas, 48, 121; sus conclusiones matemáticas, 50, 139; fundador de la Cábala cristiana, 34, 35-37, 39-40, 44-45, 118; *Heptaplus*, 118; su influencia 17, 44-45, 46-47, 55-56, 67, 112; la magia, 85, 100, 121-122; el misticismo, 42; y el Nombre de Jesús, 37, 40-41, 47-48, 88;

- y el movimiento neoplatónico, 35-36; oposición en su contra, 109, 121, 122-123, 125, 127, 128, 201, 286; influencia de los judíos españoles sobre él, 39; sus tesis, 34, 37-38
- Pistorio: 248
- Pitágoras: 50, 56, 86, 132
- planetas, las teorías de Giorgi sobre los: 64
- Plantin, C.: 146
- Platón, y la inspiración: 95
- platonismo: y la censura, 111; y Lull, 28
- Pléyade, la: 115
- Pontus de Tyard: 115-116
- Postel, Guillaume: 119, 211
- Problemata physica*: véase pseudo-Aristóteles
- proporción, teoría de la: 140
- psicología galénica: 93
- puritanismo: 293-294, 300; y los judíos, 302-303, 305, 307; y el ocultismo, 279
- Raleigh, Sir Walter: 209, 246, 255; su destierro, 185, 268; y Dec, 158; e Isabel I, 185, 212, 246; su hermetismo, 247; su poesía, 173, 246, 250; y Spenser, 175, 178, 185
- Real Sociedad: 309
- Reforma, la: y la Cábala, 15, 16, 53-54, 110, 293; sus orígenes, 51-52
- religión, y la influencia de la Cábala: 45
- Rembrandt, van Rijn: 309, lámina 16
- Renacimiento: y la Cábala, 11-15, 43-44, 52-54, 463; y la Contrarreforma, 142, 153-154; y la magia, 48, 51, 186, 201-202, 206-207, 216, 247; sus orígenes, 33-34; y Saturno, 246; en el campo científico, 132, 286
- Reuchlin, Johannes: 46-54, 66, 293; ataques en su contra, 51-54, 109; *De arte cabalistica*, 16, 46, 49-50, 52; *De verbo mirifico*, 16, 41, 46, 48, 101, 247; y Erasmo, 78; y la magia, 68, 87-88, 101; la filosofía milagrosa, 48, 53-54, 66, 68, 87-88, 132
- Ricci, Agostino: 75
- Rodolfo II, emperador: 151, 153, 248
- Ronsard, Pierre de: 115
- rosacruz, movimiento: ataques en su contra, 285-286, 296; y la Cábala, 155, 279; y Dec, 154, 208; y Giorgi, 68-69, 279, 282; sus manifiestos, 154, 208, 279; y la filosofía oculta, 279; sus orígenes, 282-283; las olas de pavor a las brujas, 287
- Roth Cecil: 195, 197
- Rotondo, Antonio: 111
- Sabbatai Sevi: 44, 190, 307-308
- San Agustín: 28
- San Alberto Magno: 72, 204
- San Jerónimo: 41, 47, 104-105, lámina 6
- Saturno: 47, 230-231; y Giorgi, 64, 173; y el humor melancólico, 93-94, 97-98, 134, 149, 173-174, 176, 210, 231,

256-257, 258, 260, 300; ocupaciones, 94-95, 98, 231
Saurat, Denis: 296
Saxt, Fritz: 92
Scholem, Gershon: estudio de la Cábala, 12, 43-44, 190, 311; Scfirot, 29
Secret, François: 14, 49, 311
Scfirot: 12, 29, 47, 118, 170, 223; y *El mercader de Venecia*, 222; su orden, 43, 63-64
sentidos: 214-245; los perros como imágenes de ellos, 103, 107, 232, 240; y la melancolía, 102-103
seudo-Aristóteles (*Problemata physica*) y la melancolía: 95, 176, 233, 238, 300
seudo-Dionisio, las jerarquías angélicas: 63, 68
Shakespeare, William: y Agripa, 270; *Como gustéis*, 259; y Chapman, 255-258; y Dec, 135, 267; e Isabel I, 252-253, 254; y las hadas, 135, 251-253; y Giorgi, 221-222, 224, 228, 250; *Hamlet*, 135; la melancolía de Hamlet, 239, 260-262, 276; lo oculto en dicho drama, 260; *El Rey Lear*, 135, 264-267, 271, 276; *Trabajos de amor perdidos*, 255-258; *Macbeth*, 263; y Marlowe, 199, 219, 227-228; y la melancolía inspirada, 256-257, 258-262, *El mercader de Venecia*, 135, 218-228, 250; la alegoría en esta comedia, 220-221; las caracterizaciones, 219-220; y los Scfirot, 222-223; *Los alegres*

comadres de Windsor, 251; *Sueño de una noche de verano*, 252-254, 269; lo oculto en él, 135, 251, 260-262, 263-264, 270-271, 275-276, 285; *Romeo y Julieta*, 258; *La tempestad*, 135, 269-270, 273, 276, 284, Próspero como mago, 260-271, 276, 284; las brujas en su teatro, 135, 263
Sidney, Sir Philip: 83-84, 138, 155, 157, 161, 165, 185, 209, 250, 293
sociedades secretas: 72, 281, 283, 285
Spenser, Edmund: 208-209, 243; alegoría arquitectónica, 168; y Giordano Bruno, 181-183; y Dec, 164, 165, 179-181, 183-186, 275, 294; su evangelismo, 166; *La reina de las hadas*, 134, 165, 186-188, 217, 250, 279, 293; temas astrales, 169, 172-175, 178; la Cábala en el poema, 297; Isabel I, 164, 178, 180, 212, 254, 294; y *El Rey Lear*, 264; los esquemas numerológicos del poema, 164, 167, 175; y el movimiento rosacruz, 187-188, 283; y Giorgi, 164-165, 166, 178-179, 295; su hermético-cabalismo, 163; los *Hymnes*, 165-166, 244, 250; su imperialismo, 165, 183-184, 185-186, 267; y Milton, 294-296, 297-298, 300; su neoplatonismo, 18, 134, 164, 165-166; los números, 164, 167, 175; su puritanismo,

- 293, 300; y las reformas, 164, 183, 293; y el pensamiento renacentista, 186-188: *Calendario del pastor*, 186 sus estudios, 163, 167; imágenes del templo, 163, 167
- Templo de Salomón, imágenes del: en Giorgi, 56, 62, 167; en Spenser, 168
- Tetragramatón: 40, 47, 71, láminas 2, 3
- Thomas, Keith: 127
- Tom O'Bedlan: 135, 265-266
- Trento, Concilio de: 110
- Tres mundos, los: según Agripa, 84-85, 102, 113, 132, 139, 179; según Dee, 139, 141, 157, 179; según Giorgi, 57, 63-65, 113, 166, 179; según Spenser, 165-166
- Tudor, Casa: 146-147
- Turquía, los judíos son recibidos: 192
- universo, armonía del: véase armonía universal
- Van de Waal, H.: 310
- Vasoli, Cesare: 63, 68, 110
- Venecia: los judíos allí, 55, 193; San Francisco de la Vigna, 58
- Vitrubio, principios arquitectónicos: 56, 90, 113, 139
- Walker, D. P.: 67, 85, 100, 121
- Werblowsky, J. Zwi: 296-297
- Weyer, Johann: 124, 159
- Wittkower, Rudolf: 58
- Yates, F. A.: *Astraea, The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, 84, 253, 314; *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, 11, 314; *The French Academies in the Sixteenth Century*, 115; *La ilustración rosacruz*, 279, 282, 285, 290, 314; *Shakespeare's Last Plays*, 275, 285, 314; *Theatre of the World*, 314
- Zambelli, Paola: 71, 72
- Zika, Charles: 48, 101
- Zohar: 13, 29, 297
- Zorzi, familia: 58

INDICE GENERAL.

Prólogo	7
Introducción	11

Primera Parte

LA FILOSOFÍA OCULTA EN EL RENACIMIENTO Y EN LA REFORMA

I. La Cábala cristiana medieval: el arte de Ramón Lull	23
II. La filosofía oculta en el Renacimiento italiano: Pico de la Mirandola	35
III. La filosofía oculta en la Reforma: Johannes Reuchlin	46
IV. El monje cabalista de Venecia: Francesco Giorgi	55
V. La filosofía oculta y la magia: Enrique Cornelio Agripa	70
Las obras de Agripa. I: <i>De vanitate scientiarum</i>	79
Las obras de Agripa. II: <i>De occulta philosophia</i>	84
VI. La filosofía oculta y la melancolía: Durero y Agripa	90
II. La reacción contra la filosofía oculta: el pánico a la brujería	109

Segunda Parte

LA FILOSOFÍA OCULTA EN LA ÉPOCA ISABELINA EN INGLATERRA

<i>Introducción</i>	131
VIII. John Dee, un cabalista cristiano	136
El primer periodo de Dee (1558-1583): a la cabeza del Renacimiento isabelino	137
El segundo periodo de Dee (1583-1589): su misión en la tierra firme europea	151
El tercer periodo de Dee (1589-1608): fra- casado y en desgracia	155
IX. El neoplatonismo y la filosofía oculta: John Dee y <i>The Faerie Queene</i>	163
X. Los judíos en la Inglaterra isabelina	189
XI. La reacción: Christopher Marlowe, los he- chiceros, los imperialistas y los judíos	199
XII. Shakespeare y la Cábala cristiana: Fran- cesco Giorgi y <i>El mercader de Venecia</i>	218
XIII. Agripa y la melancolía isabelina: <i>The</i> <i>Shadow of Night</i> de George Chapman	229
XIV. Las hadas, las brujas y la melancolía en Shakespeare: el rey Lear y los demonios	249
XV. Próspero, el mago shakespeariano	268

Tercera Parte

LA FILOSOFÍA OCULTA, LOS ROSACRUCES Y EL PURITANISMO

El regreso de los judíos a Inglaterra

<i>Introducción</i>	279
-------------------------------	-----

XVI. La Cábala cristiana y los rosacruces	281
XVII. La filosofía oculta y el puritanismo: John Milton	293
XVIII. El regreso de los judíos a Inglaterra	302
<i>Epilogo.</i>	311

Este libro se terminó de imprimir y encuadernar en el mes de septiembre de 2001 en Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA), Calz. de San Lorenzo, 244; 09830 México, D. F. Se tiraron 1 000 ejemplares.

OTROS TÍTULOS DE LA

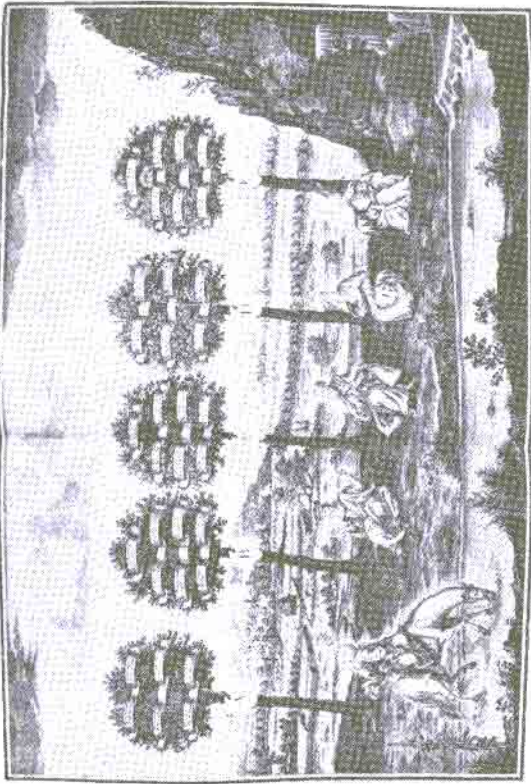
COLECCIÓN POPULAR

- Alegría, Fernando. *Literatura y revolución.*
 Azuela, Mariano. *Los de abajo.*
 Azuela, Mariano. *Páginas autobiográficas.*
 Azuela, Mariano. *Tres novelas.*
 Biez, Carmen. *La robapájaros.*
 Becker, Ernest. *El eclipse de la muerte.*
 Becker, Ernest. *La estructura del mal.*
 Becker, Ernest. *La lucha contra el mal.*
 Benítez, Fernando. *El rey viejo.*
 Benítez, Fernando. *El agua envenenada.*
 Benítez, Fernando. *La ruta de Hernán Cortés.*
 Benítez, Fernando. *Viaje al centro de México.*
 Broué, Pierre, y Émile Témime. *La revolución y la guerra de España.* (2 vols.)
 Burckhardt, Jacob. *Reflexiones sobre la historia universal.*
 Cabada, Juan de la. *Pasados por agua.*
 Cabada, Juan de la. *La tierra en cuatro tiempos.*
 Calvert, Peter. *Análisis de la revolución.*
 Campos, Julieta. *Muerte por agua.*
 Carballido, Emilio. *La caja vacía.*
 Carballido, Emilio. *Teatro.*
 Cardoza y Aragón, Luis. *Guatemala. Las líneas de su mano.*
 Carpentier, Alejo. *La música en Cuba.*
 Casas, Bartolomé de las. *Del único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión.*
 Casuso, Alfonso. *El pueblo del Sol.*
 Cassirer, Ernst. *El mito del Estado.*
 Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica.*
 Castaneda, Carlos. *Las enseñanzas de don Juan.*
 Castaneda, Carlos. *Una realidad aparte.*
 Castaneda, Carlos. *Relatos de poder.*
 Castaneda, Carlos. *Viaje a Ixtlán.*

- Castellanos, Rosario. *Balún Canón*.
- Castellanos, Rosario. *El eterno femenino*.
- Castro Leal, Antonio. *El laurel de San Lorenzo*.
- Croce, Benedetto. *La historia como hazaña de la libertad*.
- Crossman, R., y H. Stafford. *Biografía del Estado moderno*.
- Dávila, Amparo. *Tiempo destrozado y Música concreta*.
- Dessau, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*.
- Díaz Mirón, Salvador. *Antología*.
- Djordjevich, Jovan. *Yugoslavia, democracia socialista*.
- Doren, Mark van. *La profesión de Don Quijote*.
- Dueñas, Guadalupe. *Tiene la noche un árbol*.
- Duvignaud, Jean. *El sacrificio inútil*.
- Evans, Richard Isadore. *Diálogo con Erik Erikson*.
- Fernández Morceno, César. *Introducción a la poesía*.
- Freyre, Gilberto. *Interpretación del Brasil*.
- Friedlander, J. *Ser indio en Hueyapan*.
- Fromm, Erich. *El corazón del hombre*.
- Fuentes, Carlos. *Las buenas conciencias*.
- Fuentes, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*.
- Fuentes, Carlos. *La región más transparente*.
- Galindo, Sergio. *El bordo*.
- Gallegos, Rómulo. *Doña Bárbara*.
- Gómez, Marte R. *Pancho Villa*.
- Harrington, Michael. *Socialismo*.
- Hellman, Lillian. *Tiempo de canallas*.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Historia de la cultura en la América Hispánica*.
- Hume, David. *Diálogos sobre religión natural*.
- Kant, Emmanuel. *Filosofía de la historia*.
- Leonard, Irving Albert. *La época barroca en el México colonial*.
- León-Portilla, Miguel. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*.
- El libro de los libros de Chilam Balam*.
- Machado de Assis, Joaquín María. *Memorias póstumas de Blas Cubas*.
- Magdaleno, Mauricio. *El ardiente verano*.

- Lannheim, Karl. *Diagnóstico de nuestro tiempo.*
- Marthe, Robert. *La revolución psicoanalítica.*
- Martin, Alfred von. *Sociología del Renacimiento.*
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Antología.*
- Mendes, Cándido. *Después del populismo.*
- Mendoza, Vicente T. *El corrido mexicano.*
- Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano.*
- Milton, John. *Areopagitica.*
- Moore, Joan Willard, y Alfredo Cuéllar. *Los mexicanos de los Estados Unidos y el movimiento chicano.*
- Mueller, Fernand-Lucien. *La psicología contemporánea.*
- Nyrdal, Gunnar. *El Estado del futuro.*
- Nyrdal, Gunnar. *El reto a la sociedad opulenta.*
- Ogden, Thomas. *La muerte en cuestión.*
- Orumali, K. *Un líder y un pueblo.*
- Ormans, Williams L. *Debate sobre el crecimiento.*
- Ortiz, Octavio. *¿Águila o sol?*
- Ortiz, Octavio. *El laberinto de la soledad.*
- Ortiz, Carlos. *Antología poética.*
- Ortiz Salas, Mariano. *De la Conquista a la Independencia.*
- Ortiz Salazar, Diego. *Algunos creadores del pensamiento económico contemporáneo.*
- Ortiz Pol Fuh. *Las antiguas historias del Quiché.*
- Ortiz Arciniega, Ricardo. *Juan Pérez Jolote.*
- Ortiz González, Carlos. *Una vida por la legalidad.*
- Ortiz, Glenn Warren. *Los orígenes de la guerra con México: la intriga Polk-Stockton.*
- Ortizfield, Robert. *El mundo primitivo y sus transformaciones.*
- Ortiz, John. *Hija de la revolución y otras narraciones.*
- Ortiz, André. *La estética anarquista.*
- Ortiz, Alfonso. *Antología. Prosa, teatro, poesía.*
- Ortiz, Paul. *Los orígenes del hombre americano.*
- Ortiz González, Francisco. *Cuentos completos.*
- Ortiz González, Francisco. *El diosero.*
- Ortiz, Jean. *El hombre y la vida.*
- Ortiz, Juan. *El llano en llamas.*

- Rullo, Juan. *Pedro Páramo*.
- Sánchez, Luis Alberto. *Valdelomar o la belle époque*.
- Schneider, Daniel Edward. *El psicoanalista y el artista*.
- Schneider, Luis Mario. *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*.
- Shackle, George Lennox Sharman. *Para comprender la economía*.
- Silva Herzog, Jesús. *Breve historia de la revolución mexicana*. (2 vols.)
- Sithole, Ndabaningi. *El reto de África*.
- Smith, Adam. *Teoría de los sentimientos morales*.
- Solórzano, Carlos. *El teatro hispanoamericano contemporáneo (Antología)*. (2 vols.)
- Sprott, W. *Introducción a la sociología*.
- Swadesh, Mauricio. *El lenguaje y la vida humana*.
- Sypher, Whyllie. *Literatura y tecnología*.
- Taleb, Ahmed. *Cartas desde la prisión*.
- Tibón, Gutierre. *El ombligo como centro erótico*.
- Toscano, Salvador. *Cuauhtémoc*.
- Trotsky, León. *El joven Lenin*.
- Ul Haq, Mahbub. *La cortina de la pobreza*.
- Unamuno, Miguel de. *Antología*.
- Urquiza, Francisco L. *Memorias de campaña*.
- Usigli, Rodolfo. *Corona de luz*.
- Uslar Pietri, Arturo. *En busca del nuevo mundo. Utopías del Renacimiento*.
- Valadés, Edmundo. *El libro de la imaginación*.
- Valadés, Edmundo. *La muerte tiene permiso*.
- Valcárcel, Daniel. *La rebelión de Tupac Amaru*.
- Veblen, T. B. *Teoría de la clase ociosa*.
- Vico, Giambattista. *Ciencia nueva*.
- Vilalta, Maruxa. *Teatro*.
- Wilson, Edward O. *Sobre la naturaleza humana*.
- Woodrow, Alain. *Las nuevas sectas*.
- Yáñez, Agustín. *La creación*.
- Yáñez, Agustín. *La tierra pródiga*.
- Young, Oran R. *Sistemas de ciencia política*.
- Ziman, John Michael. *El conocimiento público. Un ensayo sobre la dimensión social de la ciencia*.



1. Un gentil, un judío, un musulmán y un cristiano bajo los árboles del Arte Lulliano. Ilustración a Ramón Lull, *Liber de gentili et tribus sapientibus* (escrito en 1274 en árabe), en Lull, *Opera omnia*, Magunzia, 1721-1742.

debunt omnes terrarum populi, quòd nomē Tetragrammaton vocatū erit super te. Qui quidem aceruus orationis ex istis tribus videlicet, Nomen Tetragrammaton Vocatum, simul collectus, omnino iuxta Cabalam Hebræorum per **Y** Schin frequenti usu intelligitur, ut si reliqua respondeat primis, nihil aliud hec prophetia cõtineat, quam si audieris vocē **יהוה**, hoc est quando Tetragrammaton fiet audibile, id est, effabile, tunc nomen Tetragrammaton vocatum per **Y** Schin, erit super te, haud secus atq; si diceret, Si nomen ineffabile Tetragrammaton oporteat fieri effabile, necessario vocabitur per consonantem quæ appellatur **Y** Schin, ut fiat **יהוה**, qui erit supra te, caput tuum & dominus tuus. Benedictus sit Deus & pater domini nostri **יהוה** Ihsus Christi, qui desuper instillat nobis cognitionem verè nominis unigeniti filij sui & saluatoris nostri, vel secundū Græcos sanatoris nostri. Hoc enim nomen à medendo & sanando derivant Græcorum autores. Hebræorum verò grammatici à salvando, ut idem esse **יהוה** Ihsus putent quod saluator. Atqui saluator commune nomen est, **יהוה** Ihsus autem maxime propriū, ita quod nulli alteri nisi filio Dei incarnato conveniat. Facit hoc varietas literarū ex quibus dictio constat, quali à seculo non est audita.

2. El Tetragramatón y el Nombre de Jesús. Página de Johannes Reuchlin, *De verbo mirifico* (1494), edición de Lyons, 1552.

CANTICI SECVNDI

reconciliari, aut recapitulari omnia. Sed cum producta quælibet concine-
antur in Christo homine, nra rationes procedentes & operantes, que sunt
in Archetypo continent in Christo Deo: De quibus omnibus exarat legi-
gum omnis eile, & ulterius progredierentur q̄ præteris exigat opus. Quo-
modo aut principalia nomina Dei, & que frequentius in scriptura sacra
aperite repetuntur in hoc nomine Ψ . Iesu cõtinuãt aduocabimus. Hoc
nomen quadrilaterum est celeberrimum & frequentissimũ, quod sic scri-
bitur Ψ , nec exprimi potest: sed quando legitur, pronuntietur Adonai.
Huius itaq; nominis duæ litteræ p̄cipue Ψ & Ω continent in nomine Ψ .
Duo uero Ω maximo mysterio merentur in Ψ : Dicitur a secretionis theolo-
gicæ q̄ summus opifex Deus spiritualia omnia produxit per quandam nram
significatã in priori Ψ : Corporata uero per uirtutẽ signatam in posteriori
 Ω . Et cum omnia per uerbum humanarum, quod nominatur Iesus effecta
sint uirtutes, aut proprietates ipsa signant per illa duo Ω includunt in eo.
Sed quia Iesus datus & missus est nol' is carni redemptor, & ductor ad uerã
quietẽ, quæ est uita æterna, ita factus est ipsa quiete nra, idco in locis illoq;
dicitur Ω significantiũ rationes principii in nomine Ψ . Iesu ponitur Ψ q̄
est principium Ψ Ψ habet, & ipsum significat, quod interpretatur requies.
Ecce quot & quanta mysteria importantur in tribus litteris huius noli Ψ .
I. E. S. V. Nam Ψ diuinitatem significat, ut est notissimũ apud ipsos theolo-
gos Ψ arborem uitæ & Ψ requiescentem: q̄ Iesus ueritas est Deus uerã
significans uerãq; uita, & eandẽ beatificã in requie illa eterna. Extat quoq;
illud nomen quadrilaterũ alio mysterio in nomine Iesu, per uiam Ψ nome-
rorum ad sancto nomine matris, a qua substantiam corporis traxit: Nam
quatuor litteræ illius nominis reddunt in numero .16. & nomẽ matris, quod
est Ω Ω matris dicitur Ω . Qui numerus in octus cõ illi .16. cõtinuit, Ψ quẽ
etiam numerũ dant litteræ nominis Ψ . In quo deoatã notissimũ ipsam
a patre Deo, matreq; humana processisse. Per hanc eandẽ uiam nume-
rorum concludimus conclusum in Iesu illud terrificum nomen Ψ Ψ fidelis
cuius litteræ in numero dant .14: Cui numero si addatur binarius, qui est
potestatem significat, cõtinuit .16, qui est numerus litterarum nominis Ψ ,
ut nuper diximus. Data ẽ quo huius uirtus illius nominis Ψ Ψ fidelis, quod
semper terrificũ fuit in hostes humani generis. Unde in Psalmo .90. qui in-
clusus est ad terredos illos hostes, dicit Propheta: In uerba Salsi morabitur
Deo quo nos habemus. In protectione Dei cœli conuotabitur. Cum ipse
Christus cognosceret ipsius nominis uirtutẽ in suo fuisse conclusum Apo-
stolis mysterium retraxit dicens: In nomine meo demonia cecident, & ce-
tera quæ se. Ψ Ψ Ψ . Est quoq; in nomine Iesu hoc nomen Ψ quod Deum
significat & Ψ Ψ quod idem est cõ suo plurali Ψ Ψ Ψ . Quia aliquando hoc

Dicit

CHR

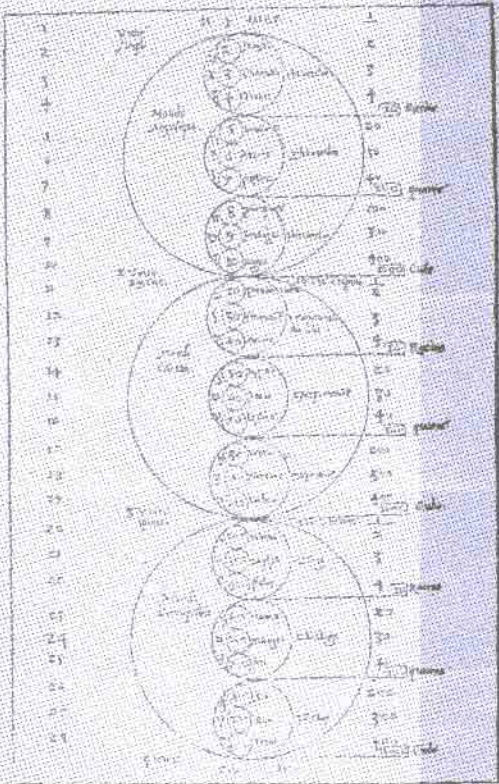
ST

3. El Tetragramatón y el Nombre de Jesús. Pá-
gina de Francesco Giorgi, *De Harmonia mundi*,
Venecia, 1525.

QUANT A CE QUE CHACUN DES TROIS
 mondes est parvenu de sa racine, qu'on est Cade, tout ainsi que l'Autre, com-
 me il apparoist par les nombres qui sont hors les ronds aux, par la poix ou enrou-
 dent. Adonc se reconnoist de tout ce qui est par estre sur le dore d'adon-
 xaport, qui ont trois orbes la ombre & lingua in lingua.

Cette figure
 de nombres
 paroit en
 l. 2. de
 ce livre
 paroit en
 l'art de
 la science
 de la nature
 de la terre
 de la mer
 de l'air
 de l'eau
 de la terre
 de la mer
 de l'air
 de l'eau

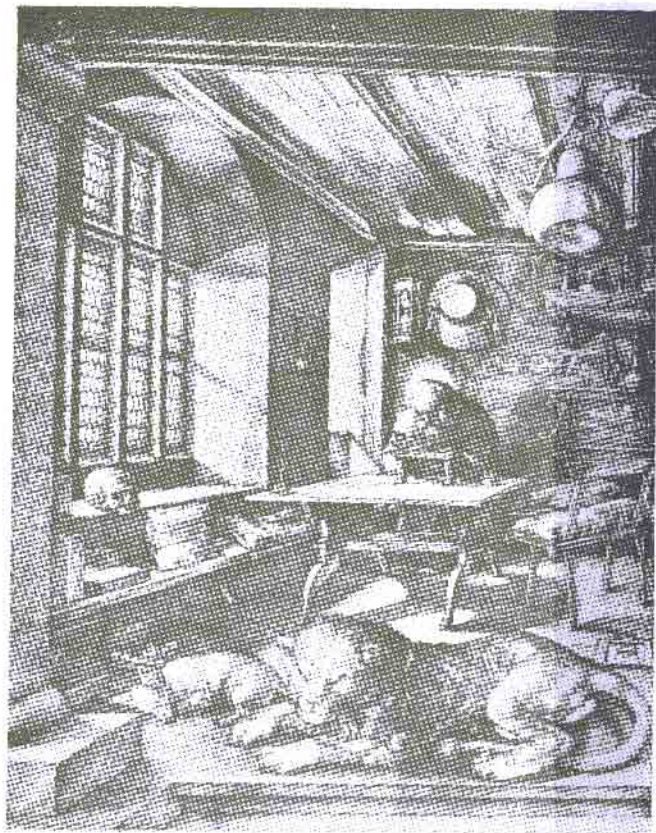
Il est le
 plus de
 la terre
 de la mer
 de l'air
 de l'eau
 de la terre
 de la mer
 de l'air
 de l'eau



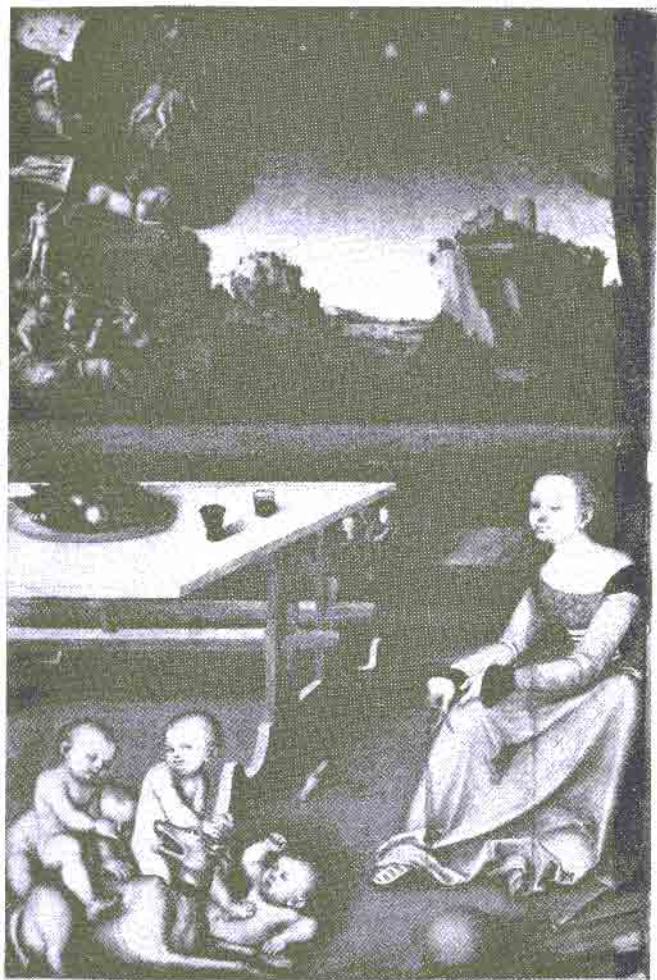
4. Relaciones numerológicas entre Los Tres Mundos. Diagrama que ilustra el discurso de Nicolas Le Fèvre de la Boderie en Francesco Giorgi, *L'Harmonic du monde*.



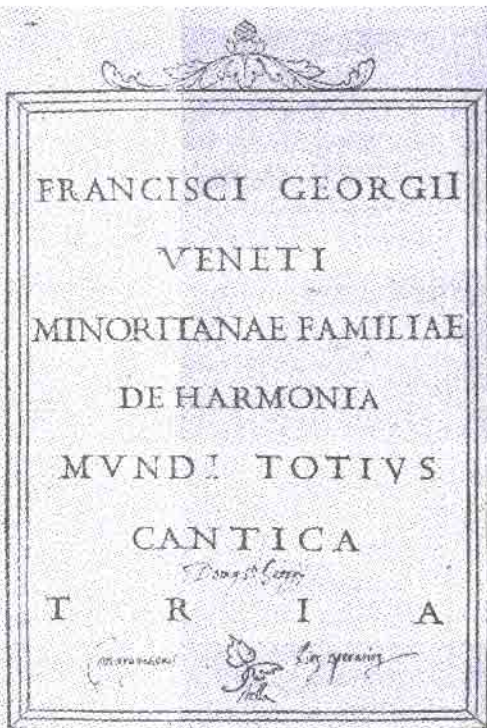
5. Alberto Dürero, *Melencolia I*, grabado, 1514.



6. Alberto Durero, *San Jerónimo*, grabado, 1514.



7. Lucas Cranach, *La bruja melancólica*, óleo, 1528.



Tala prostrata, solitas quibus spiritus

*De Harmonia mundi, de Proportionibus et Canticis
Trium, per Franciscum Georgium, Venetum, de
Minortiana familia, in qua continetur
multa admiranda, et per se causa ad hunc mundum*

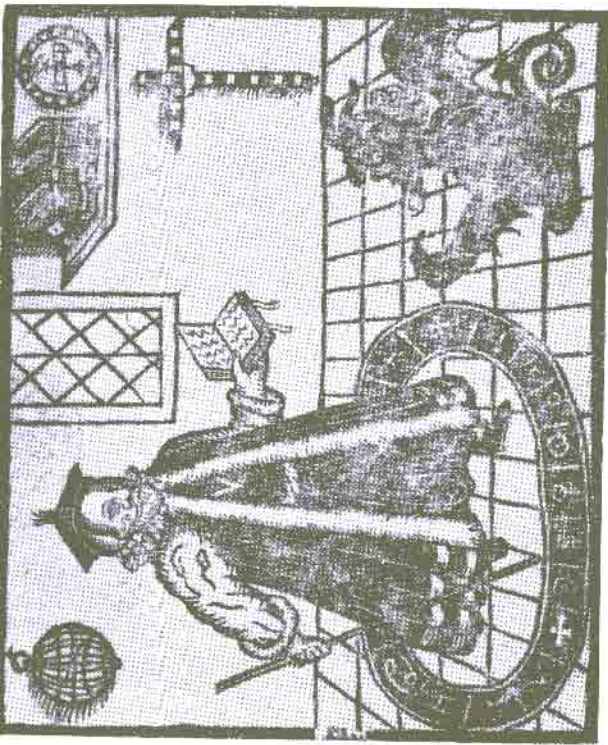
8. Francesco Giorgi, *De harmonia mundi*, Venetia, 1525. Frontispicio, con una nota del censor en que señala que la obra abunda en argumentos de platónicos y cabalistas y que, por tanto, debe leerse con cuidado.



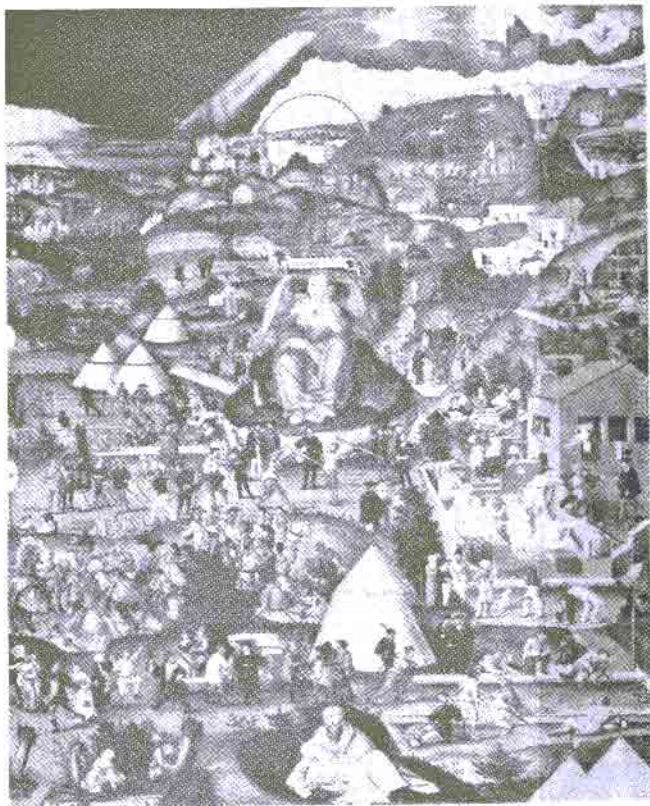
10. John Dee, *Monas hieroglyphica*, 1564.
Frontispicio.



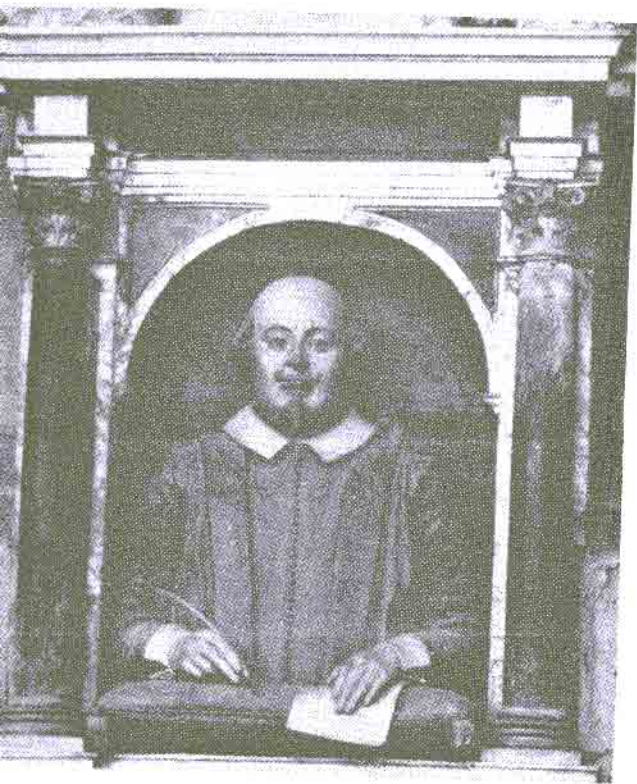
12. Dee y sus enemigos. Frontispicio de la *Carta de Dee* dirigida al Arzobispo de Canterbury, 1604 (escrita antes).



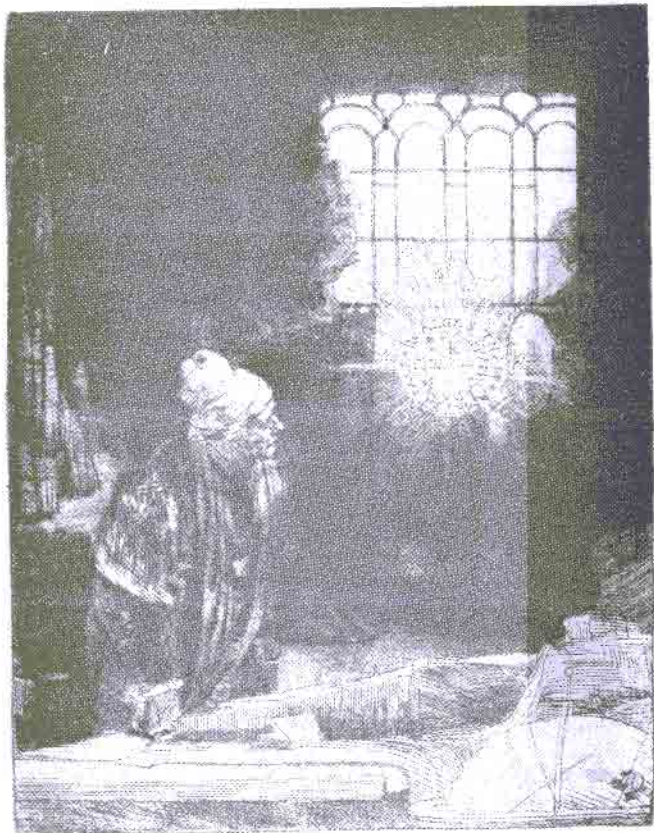
13. Fausto conjurando a un Diabolo. Frontispicio de Christopher Marlowe, *Doctor Fausto*, edición de 1620.



14. Matthias Gerung, *Melancolia*, óleo, 1558.



William Shakespeare, busto commemorativo, Stratford-on-Avon.



16. Rembrandt, *El sabio inspirado*, grabado, c.1651-1653.