

EL POTENCIAL LIBERADOR DE LA IMAGEN (FANTASÍA E IMAGINACIÓN EN MARSILIO FICINO)

Juan Bosco Díaz Urmeneta



El autor propone un Ficino que pretende más dar que pensar que ofrecer un saber: señalar vías a la reflexión antes que proponer conceptos recibidos. Todo ello a través de una dialéctica de la imagen perceptiva que recoge todo el potencial de la fantasía. Un artículo de notable sabor viquiano.

Palabras clave: Marsilio Ficino, fantasía, imaginación, imagen, *mens*, Renacimiento.

The author considers Ficino as someone that pursues more giving food for thought than offering knowledge: he prefers pointing ways to reflection, rather than transmitting received concepts. And that is possible through a dialectic of the perceived image, that collects all the potential of fantasy. A work of remarkable vichian flavor. Keywords: Marsilio Ficino, fantasy, imagination, image, *mens*, Renaissance.

I

En las páginas finales de *El Príncipe*, Maquiavelo aborda uno de los problemas que más desconcertaron a su época, la caída de ciertas repúblicas italianas, la derrota de destacados señores y la conversión de la península en territorio que disputaban entre sí las incipientes monarquías absolutas. Son, dice, cambios que quedan “*fuora di ogni umana coniettura*” y por eso “muchos han sostenido y sostienen la opinión de que las cosas del mundo las gobierna Dios o la fortuna y que los hombres no pueden corregirlas con su prudencia”, por lo que es preferible “*lasciarsi governare alla sorte*”¹. A tal opinión opone Maquiavelo un célebre aforismo: “*la fortuna sia arbitra della metà delle azioni nostre, ma che etiam lei ne lasci governare l'altra metà, o presso, a noi*”. Esta *casi mitad* puede ser *administrada* por los hombres en cuyas manos queda y por ello el fracaso sólo en casos extremos debe atribuirse al azar o a la divinidad. Dos principios diferentes rigen esa *administración*: la actitud prudente que prevé posibles peligros y los encauza o se defiende de ellos, como se protege una ciudad de la crecida de un río, y la resolución de quien, con audacia e ímpetu interviene en el acontecer para lograr lo que persigue. Prudencia y *virtù* aparecen así como dos claves de una visión que considera al mundo dúctil a la acción humana, sea porque la inteligencia logre desvelar ciertas tramas de su acontecer o porque la voluntad resuelta pueda, interviniendo en él, alterarlo.

Maquiavelo, al decir esto, culmina una reflexión de su tiempo sobre el alcance de la acción humana. Enneas Silvio Piccolomini se había ocupado del problema, pero trató las relaciones entre fortuna, prudencia y *virtù* en un apólogo aún con ecos caballerescos. Maquiavelo las sitúa en el análisis de las instituciones con las que los nuevos Estados intentaban lograr estabilidad frente a las alternativas del acontecer político, a la vez que caracteriza la figura del político que puede gobernarlos. Maquiavelo da así al problema una nueva concreción: lo relaciona con unos valores immanentes al Estado. Frente a los ideales trascendentes de la *ciudad de Dios* o los solidarios de la *comitiva feudal*, hace valer los de la acción racional: si se persigue la gloria de la república, es necesario poner los medios para su logro.

Maquiavelo significa, así, la maduración de ciertas convicciones compartidas por la época. Más de medio siglo antes de *El Príncipe*, Nicolás de Cusa –coetáneo de Piccolomini y también experto en la diplomacia eclesiástica– había escrito que *el mundo posee una lógica immanente, un significado en sí mismo* que, al estar más acá de consideraciones teológicas, requiere para alcanzarlo una atención específica y concreta: una esforzada aplicación de la inteligencia al acontecer. Surge de ahí *un nuevo perfil del sabio*: separado de la erudición universitaria y de la retórica jurídica, debía adentrarse en el entorno cotidiano, como un cazador por la espesura, y con su inteligencia conjeturar el sentido de las cosas a partir de unos pocos síntomas.

Era el saber que pedía una época en la que el aumento de los intercambios comerciales y la necesidad de acumulación exigían prever las acciones y prevenir riesgos. El saber medieval apenas podía responder a esas inquietudes. Algo parecido ocurre en la política: los nuevos príncipes, que escapan de la tutela del papado o el imperio, y de la mediatización de la nobleza para abordar tareas de Estado, precisan también de esa nueva orientación del conocimiento.

Las dos transformaciones del saber señaladas por Cusa perduran en la época. De un lado, *un saber que debe desembocar en conocimientos específicos que alcancen objetivos concretos*. Así, la práctica de la navegación logra buques cada vez más amplios y seguros, nuevos instrumentos de observación y mapas más informativos; los que hoy llamamos artistas dejan el gremio y se presentan como *artífices politechnici* especialistas en *proyectos*, porque saben de geometría, óptica y anatomía; los músicos, reunidos en las cortesanas *capellae cantorum*, logran un lenguaje formal que unifica sus composiciones y nuevos métodos de afinación que dan a los instrumentos una exactitud hasta entonces desconocida.

Junto a estos saberes concretos aparece *un perfil del individuo en el que la capacidad para interpretar con sensibilidad y audacia cuanto le rodea es más importante que la erudición*. La identidad del artista o la del navegante son ejemplos claros de esta figura cuya trascendencia cultural es enorme: la transformación del guerrero en amante², el aumento de la expresividad sentimental y claridad lírica en la música³, y la asimilación de la pintura a la poesía⁴ son otros tantos síntomas de una individualidad que se atreve a juzgar por sí misma y es más proclive a interpretar que a acumular conocimientos.

Este doble proceso no culmina en un saber sistemático como el medieval, más bien se dirige a precisar aspectos problemáticos del acontecer y a conceptualizarlos, enriqueciéndolos con asociaciones y referencias a veces insospechadas. Así lo hace Maquiavelo y así se advierte en muchos *tratados* de la época. No cabe esperar otra cosa. Este afán por un saber específico no cuenta con una metodología como la que más tarde se dará la ciencia y tampoco puede descansar en los conceptos medievales. La época, por tanto, no posee los medios

para una observación sistemática –así lo evidencian las notas de Leonardo da Vinci–, ni una red de conceptos que la oriente –Copérnico introduce en sus obras referencias a los Himnos Órficos que hoy se nos antojan mitológicas–.

Con tales limitaciones, el conocimiento brota de un *proceso de entrañamiento reflexivo en la realidad* que poco a poco va precisando su objeto. Esta primera característica hace pensar ya en la figura del intérprete como sujeto de este saber, débil sujeto si lo comparamos con el moderno. Tal entrañamiento reflexivo incluye *una observación ávida pero desarticulada* que exige tramas discursivas que la ordenen, la orienten y permitan valorarla. La forma básica de este discurso es la similitud y desemejanza, la atracción y la repulsión: la oposición y unidad de los contrarios que es, al fin, el primer paso para pensar un universo con sentido en sí mismo. Pero este planteamiento básico *busca auxilio en las tramas conceptuales más variadas*: retórica, magia, astrología o mitología. Es un impulso más para la figura del intérprete: el indagador renacentista sabe que *no* puede usar ciertas tramas del saber institucionalizado, procedan del taller o de la universidad, porque son filtros que deforman la observación y bloquean el conocimiento. Recurre entonces a fragmentos del saber tradicional –así Leonardo a aspectos del aristotelismo– o a los de ciertos discursos que ofrece el humanismo. La audacia del intérprete consiste en proponerlos sin contar con una base sistemática, pero esperando con ellos ordenar sus observaciones, acercar dominios del saber que la tradición había separado⁵, y dar coherencia a sus hallazgos. El resultado no es mera especulación porque el proceso desemboca en algo que podríamos llamar *construcciones tentativas* que en Alberti recibirá el nombre de *proyecto* y en Da Vinci consiste en la elaboración de un modelo como aquel que mostraba aspectos del funcionamiento del corazón⁶.

II

No es extraño que haya, en este modo de concebir el conocimiento, un empeño por atender a lo sensible, un cuidado especial por no disolver sus aristas en los lenguajes establecidos. No se cae por ello en el sensualismo pues la atención a lo sensible es paralela a la búsqueda de un sentido que lo sensible no puede entregar por sí o que no cabe desvelar inmediatamente en él. Da Vinci y Bruno, entusiastas de *la apariencia*, abundan en la metáfora del espejo que, como los sentidos, no puede dar razón de cuanto con tanta fidelidad refleja⁷. Ficino expresa esta doble atención con la imagen de Jano, el dios de doble rostro: el conocimiento considera a la vez lo incorpóreo y lo corpóreo⁸, buscando inseparablemente la verdad de la Idea –propia de la inteligencia divina– y la de la forma corporal, es decir, la del mundo que se ofrece a la mirada y que debe ser inteligible porque procede de aquella inteligencia⁹.

Esta doble mirada, específica de la condición humana, es *un valor*. Ficino, recogiendo ideas de Plotino, afirma que el descenso del alma al cuerpo es la condición del ennoblecimiento de la materia que logra su dignidad a través de la comprensión humana¹⁰. Es también la ocasión para que el alma conozca quién es y de qué es capaz: sólo lo experimentará enfrentándose a lo particular, como el sabio que debe movilizar su saber para resolver un problema concreto¹¹.

Esta tensión entre el reconocimiento de la apariencia y el afán por alcanzar su sentido está mediada por el hombre entero. Así lo muestra Ficino en *Apeles el pintor*, otra imagen de su *filosofía poética*¹². El alma humana procede como el artista que, atraído por las figuras de una pradera, las pinta una tras otras hasta completar el paisaje. La comprensión humana de lo sen-

sible no es un acto repentino e inmediato, no es un éxtasis¹³. Procede más bien como el pintor que, impresionado por aspectos particulares de lo que ve, los examina y los pinta, y, al hacerlo, descubre otros con los que procede del mismo modo hasta completar el conjunto de la *vedutta*. El proceso evoca el sucesivo entusiasmo que despierta la naturaleza con sus insospechadas novedades. A ellas replica el pintor renacentista olvidando el detalle trabajado primorosamente, como las torres que forman el fondo del *Cordero Místico* de Jan van Eick, para componer la profundidad luminosa del Valle del Arno, al modo de Antonio de Pollaiolo en su *Martirio de S. Sebastián*: un proceso que la época llamó, significativamente, *urdir*¹⁴.

La comprensión humana no es global ni instantánea, sino que se produce mediante una demora en lo contemplado¹⁵: un tiempo de acercamientos y descubrimientos sucesivos, cruzado por el afecto que culmina en una visión del conjunto que evita, en el pintor, la fórmula previa y en el pensador el concepto establecido de antemano.

Se dirá que asistimos al despuntar de la subjetividad moderna. Puede afirmarse así con tal de que se reconozcan las diferencias que separan al Renacimiento de tal noción. Porque el pintor de la metáfora de Ficino tiene en cuenta la apariencia, pero no la reduce a *dato sensible*. Todavía no se han separado las *qualitates* mensurables de las que no lo son. La naturaleza es aún el medio en el que las *qualitates* son contrarios cuyas tensiones preparan la materia para recibir las diversas formas. El ser humano comprenderá éstas últimas desde su propia capacidad para la forma pero, al no contar para ello con una firme red de conceptos, ha de penetrar poco a poco en cada situación desde una inteligencia que, cercana a los cuerpos por ser cuerpo ella misma, es interpelada y atraída por ellos, pero que, para elucidar su sentido, debe demorarse en ellos y recorrerlos de múltiples formas. Quizá su primera comprensión sea *la imagen* que, al reunir en sí relevancias sensibles, recuerdos y expectativas, encierra un entendimiento inicial del objeto.

Este papel de la fantasía se advierte en otra metáfora de Ficino, *la linterna de Euclides*¹⁶. Euclides quiere escuchar a Sócrates y para ello debe ir de noche de Megara a Atenas. No basta con pensar el viaje en términos generales. Es precisa la referencia a un objeto particular y sensible que lo posibilita, la linterna. La imaginación la representa (*cogitare*) unida al viaje, moviendo al deseo y proyectando la acción. *La linterna de Euclides* no es, pues, la *copia* del objeto que se ofrece a los sentidos, sino una *imagen* en la que se funden el objeto, el camino y su visión nocturna, la expectativa de llegar a Atenas y oír a Sócrates. Estos aspectos se componen sucesivamente haciendo justicia al término representación (*cogitatio = cum-agitatio*) porque la imagen los une de tal modo que todos ellos parecen vibrar en densa síntesis. Esta densidad recuerda la del cuadro, el *urdir* del pintor. Porque la experiencia de Apeles no desemboca en una identificación con lo percibido sino en una construcción. Su *imagen* no es copia sino elaboración. Si *la linterna de Euclides* no es mera satisfacción de una necesidad, sino figura que sintetiza el viaje y lo anticipa en el tiempo, el paisaje fija en el cuadro la fugitiva belleza del acontecer y aspira a producir en quien lo mire los mismos efectos que la naturaleza produjo en el pintor.

La imagen, la intervención de la fantasía, destaca dos aspectos que habíamos descuidado en la metáfora de Apeles. Uno de ellos es la capacidad de la imagen para desbordar el tiempo: el cuadro supera el presente y anticipa la mirada futura. Pero para ello ha sido precisa la demora y el entrañamiento del pintor de los que antes hablamos, y esto sugiere que la imagen ha supuesto una cierta transformación en el pintor. Es lo que marca la diferencia entre la imagen y el empleo de una red de conceptos previos. Esta transformación que parece exigir la imagen se ilumina con una tercera metáfora de Ficino, la figura de *Proteo*.

Proteo significa en primer lugar *plasticidad y sucesividad*¹⁷. En tal sentido caracteriza sobre todo a la materia –el nivel ontológico más bajo– que, por ser potencia ilimitada puede recibir todas las ideas pero esto no la capacita para retenerlas y así sólo las acoge sucesivamente, surgiendo de ahí la variedad de los cuerpos –nivel ontológico inmediatamente superior¹⁸–. Es una condición diametralmente opuesta a las dos esferas superiores: en la divinidad las ideas poseen actualidad y unidad; en la Inteligencia superior están presentes como multiplicidad. Entre estos niveles superiores y los más bajos, Ficino coloca el alma. En ella, las ideas se convierten en principio de vida, pero sólo las posee *en hábito*. El alma puede comprenderlas y generarlas pero sin poseerlas todas a la vez: como el artista que termina una obra y comienza otra, el alma, pasa de una idea a otra, aunque sin perder la que abandona, a la que puede *por sí misma* volver.

Pero el alma –la del mundo y la humana– se contamina de la limitación de la materia. El cuidado que le exige la menesterosidad (*indigentia*) del cuerpo sólo le permite un alumbramiento sucesivo de las formas. Ficino, en el pasaje que comento, compara al alma del mundo con Proteo y cita un himno órfico que lo invoca como el que “desveló los principios de toda naturaleza, transformando la sagrada materia en *apariencia multiforme*”¹⁹. El alma del mundo desvela sucesivamente las formas hasta completar el ciclo del año cósmico en el que todas se han actualizado. Adquiere así singular valor el tiempo como *lugar y memoria de la forma cósmica*: Proteo, para los órficos, es el “conocedor del presente, del pasado y del futuro, porque él mismo lo posee todo y lo transforma”²⁰; lo mismo podría decirse el alma del mundo.

En el alma humana, el cuidado del cuerpo es mucho más oneroso. Ficino dice que por eso “no puede hacer al mismo tiempo sus operaciones sino que hace volver en sí las formas una tras otras como Proteo y comprende sucesivamente, como la luna que es la última de las estrellas y que cambia su luz por ciclos mientras que las demás no se mudan”²¹. La relación entre los ciclos de la luna y el del año cósmico muestra a la vez la diferencia y la cercanía entre cosmos y hombre. La condición proteica es común a ambos: en ella se unen el valor de la apariencia, como presencia enigmática de la forma, y el del tiempo gracias al que esas formas se cumplen o se esclarecen.

Pero para la comprensión humana Proteo significa algo más. Indica una especial cercanía al ámbito de los cuerpos, esto es a la materia transformada por la forma en *naturaleza*. El ser humano es de la misma partida que los cuerpos. Ese es el sentido del rostro de Jano dirigido a lo sensible: el alma humana “*intelligendi occasionem accipit a corporibus*”²²: los cuerpos se transforman por fuerzas exteriores a ellos y la comprensión humana muestra su condición corporal en este momento inicial que le viene de fuera. Pero a diferencia de lo que ocurre en la esfera de los cuerpos y de la materia, el alma humana no es mera metamorfosis impuesta desde fuera, sino que ejerce su condición proteica gracias a sus propias potencialidades: mediante la imagen hace suyas las formas, las retiene y prolonga su comprensión inicial discurriendo libremente de unas imágenes en otras²³.

Las figuras poéticas de Ficino sugieren una vía para un conocimiento, como el renacentista, empeñado en descubrir el sentido de lo sensible sin degradar éste ni simplificarlo. Entre esas dos caras de Jano aparece la mediación de la imagen. No es un adorno ni un divertimento. Exige volverse a la naturaleza, a lo exterior, hasta el punto de perderse en ello, pero para elaborar un mundo formado por las propias imágenes. No son copias sino construcciones con tiempo y cadencia propia que permiten interpretar el acontecer. Esta

alternancia entre enajenación e independencia de lo sensible, propia de la imagen, crece sobre una peculiar sintonía entre cosmos y hombre: la común capacidad de transformación. Si el mundo se presenta, dice Ficino evocando a Lucrecio, como *machina corporalis*, esto es, un espectáculo capaz de múltiples formas, el ser humano es también un peculiar artista que, sensible a ese espectáculo, *urde* o sabe cómo hacer (*machinari*) el suyo compuesto por imágenes sobre las que discurre libremente.

III

Cuanto acabamos de decir no suprime el potencial de seducción, de engaño que encierra la imagen. El proceso debe contar, pues, con una instancia crítica. Lo requiere el momento mismo de enajenación: Apeles puede quedar sujeto al *espectáculo* del mundo sin alcanzar su propia independencia. Es ésta una cuestión central en Ficino que aborda en profundidad el problema del sentido de lo sensible.

La desarrolla al hilo de un venerable *locus* platónico, *la sombra*. En su *Theologia Platonica*, al ocuparse de la relación del mundo de las ideas con el ser humano, dice que “en la materia brota (*resultare*) la última *sombra* de las ideas, por encima de ella brilla el rostro de todas las ideas cuya fuente es Dios”²⁴. La *sombra*, como en el mito platónico, es lugar de falsedad: “engañan de tal modo a las cortas almas de los ignorantes que, como gente que sueña, creen estar mirando las cosas mismas cuando sólo ven sus simulacros”²⁵.

No hay aquí un desprecio a los cuerpos. En el libro XVII, cuando Ficino se ocupa de las opiniones platónicas sobre el estado de las almas antes y después de su descenso al cuerpo abre la disertación con un solemne párrafo construido en paralelo:

“Platón en el *Parménides* llama a Dios infinito, pero en el *Filebo* lo llama término. Infinito porque no recibe límite alguno de ninguna parte. Término, empero, porque delimita (*terminare*) todas las cosas con formas, a modo de proporción, repartidas por todas partes. De aquí, los platónicos mantienen que Dios, si lo consideramos infinito, excluye de sí todo límite, pero bajo esa misma consideración, podría decirse que de él, como una sombra, depende una cierta potencia, en cierto modo material, necesitada de alguna delimitación (*terminus*) y por su propia naturaleza informe y, por así decir, indefinida. Pero, puesto que Dios, considerado como término mira su sombra como un espejo, bajo esa misma consideración ya en la sombra brota (*resultare*) como una imagen, y la misma infinitud, esto es, la materia universal, se delimita por las formas del modo más ordenado”²⁶.

El texto deja claro el creacionismo de Ficino que le lleva a postular que la materia, potencia infinita y unitaria, “representa de un modo umbrátil la infinitud divina”²⁷, y que en ese oscuro espejo pueden diferenciarse las formas que en la divinidad constituyen una unidad en plenitud.

La dignidad de la *sombra* es aún más clara cuando Ficino dice que los cuerpos son *imágenes del rostro divino*. Pero aquí tal dignidad está ya estrechamente vinculada al ser humano. Es al principio de la larga refutación de Averroes y su noción de un entendimiento agente único y supraindividual. En tal propuesta ve Ficino un afán por separar en el alma

la capacidad intelectual e inventiva de sus menesteres relativos al cuerpo. Averroes mantiene la conservación de la vida y la orientación entre los demás cuerpos (alma vegetativa y sensitiva) en el tiempo y la atribuyen a los individuos, mientras otorga la actividad intelectual superior a una instancia que está por encima de ellos. Ficino replica postulando que entre las formas estrictamente intelectuales (las de la inteligencia angélica, despliegue del mundo de las Ideas en la Primera Inteligencia) y las que, como en los animales, se limitan a vivificar los cuerpos, deben existir otras, las humanas, que sean a la vez inteligentes y vivificantes. Esto debe ser así “para que que *la imagen del rostro divino* no sucumba en todas partes a la materia sino que domine en alguna”²⁸.

El argumento reconoce la dignidad de los cuerpos pero le añade su posible degradación. ¿Cómo puede ésta evitarse? Las formas en los cuerpos, continúa el argumento, son imágenes de las Ideas divinas, como en la cera las figuras lo son del anillo de oro que las imprime; si estas figuras siempre fueran borrosas, tendríamos por incapaz al impresor incapaz. De ahí concluye:

“la inteligencia divina, que al animar la materia desea ardientemente (*avida est*) imprimirle su semejanza, parecerá incapaz si nunca logra sus deseos. Pero nunca lo conseguirá a menos que en los cuerpos aparezcan formas tales que predominen en ellos casi como Dios predomina en el mundo, y a no ser que esas formas se vuelvan (*reflectere in*) hacia sí y hacia Dios mediante la inteligencia como Dios se vuelve sobre sí mismo”.

La *sombra*, pues, no es mero índice de la Idea sino que remite a una inteligencia capaz de apreciarla como huella de sentido en la presencia sensible y que, en consecuencia, guíe a los cuerpos en esa dirección. El argumento tiene ecos del hermetismo, en especial del *Asclepio*: la gran belleza y bondad del mundo, se dice allí, lleva al creador a hacer “algún otro ser que pudiese contemplarlas”. Por eso crea al hombre, capaz de aquella doble comprensión: su destino es “admirar y adorar las cosas celestes a la vez que habitar y gobernar la tierra”. Para ello es imprescindible la condición corporal, *umbrátil*, del hombre que no lograría cuidar todas las cosas a menos que estuviese cubierto con un revestimiento material”²⁹. Aquí está la fuerza del argumento contra Averroes: para sacar a la luz el sentido del mundo, oculto en la *sombra* de la materia, no basta con una inteligencia que instrumentalice al cuerpo, sino que se exige otra que esté integrada en él, de modo que la actividad racional no sea sino el revés, la otra cara del acto vivificador³⁰.

Para apreciar esta misión cósmica del ser humano entraré brevemente en las ideas sobre el alma de Ficino. La facultad más elevada (*acies animi*)³¹ es la *mens*, la inteligencia superior, un reducto subjetivo –porque es individual y vinculado al cuerpo– pero abierto a lo incondicionado, que pertenece al mismo género de las inteligencias superiores. En el extremo inferior se localiza la *natura*, la actividad vegetativa del alma, que forma el cuerpo, lo mueve, asegura y unifica sus funciones y es consecuencia de la actividad vivificadora del alma. Ficino la concibe, siguiendo a Proclo³², como irracional y dice que es “el vestigio del alma en el cuerpo”. Está muy vinculada a la naturaleza, pero no dominada por ella, y posee un oscuro sentido de la forma, aunque puede rendirse a las exigencias del instinto. Sobre esta dimensión están las funciones sensitivas: la actividad de los sentidos, los apetitos básicos, la imaginación asociativa y la fantasía –i.e., la imaginación elaboradora, creativa–. Ficino llama al conjunto *idolum*,

otro eco neoplatónico. Plotino, para mantener al alma independiente de toda afección –de los sentidos o del apetito–, acuña la noción de *cuerpo específico*, fusión del cuerpo animal con “una especie de luz emitida por el alma”³³, y lo hace sujeto de toda afección. Así, la percepción sería actividad y no afección del alma: un juicio que ella emite sobre la afección del *cuerpo específico*³⁴. En esa dirección Ficino hace del *idolum* “imagen sensible del alma dotada de razón”.

Sobre el *idolum* y bajo la *mens* está la *ratio*. En rigor es el entendimiento calculador, que recoge y aplica la versión de las Ideas que la *mens* alumbró o genera. Pero Ficino la concibe como una instancia que encierra además elementos procedentes de la fantasía y de la *opinión*, y le otorga una gran actividad y autonomía. La *ratio* es móvil –cambiante, *impresionable*– pero ordenada y sus múltiples elementos están unificados³⁵. Se ejercita en los principios generales para aplicarlos a situaciones concretas y así delibera (*ratio aestimativa*), busca asociaciones y similitudes (*ratio cogitativa*, que a veces se asimila a la fantasía) o trabaja con inferencias (*ratio intelectualis*), y tiene por tanto acceso a ciertos contenidos de la *mens*. También atiende al *idolum* y a la *natura*: los orienta, escucha a los sentidos, confía en la fantasía y cuida el cuerpo, animándolo en sus miedos, templando sus afanes y aún cediendo a sus exigencias.

La *ratio* es así un núcleo integrador, *el alma del alma*³⁶. Su libertad le permite atender a todas las facultades. Éstas están sujetas a formas diversas de necesidad: la *mens* al rigor de las Ideas, el *idolum* al destino –azares de la historia individual, alteración de los humores, cargas del temperamento–, la *natura* a las exigencias de la naturaleza. La *ratio* con su libertad atempera exigencias, coordina tensiones y asienta así el *compuesto* en su entorno³⁷.

Esta concepción del alma implica una *tópica* y una *dinámica*. De la primera brota una jerarquía entre las facultades que establece la situación del ser humano entre las ideas y los cuerpos como una unidad ¿cómo, si no, pensar la libre actividad asignada a la *ratio*? Para explicar esta unidad Ficino recurre también a la metáfora de la *sombra*. La *mens*, como inteligencia superior, tiene actividad y luz propias, e ilumina y vivifica a la *ratio*. El *idolum* es uno de los rayos de la *ratio* y la *natura* su reflejo³⁸. Cada nivel es la *sombra* del que le precede y el cuerpo *sombra* del alma³⁹. La metáfora es sugerente porque reitera y confirma el paralelo entre los niveles del alma y los de la ontología de Ficino. Dios, vértice de un cono en torno al que se expanden y descienden la Inteligencia Primera y, en correspondencia la *mens* humana, el alma y la *ratio*, los cuerpos y la capacidad sensitiva y vegetativa (*idolum* y *natura*), la materia y el cuerpo.

El ser humano adquiere así una dimensión central en el mundo de las *sombras*. Es vía privilegiada del descenso de la idea. El alma humana, que asegura la conexión de la inteligencia con la materia, “realiza en el cuerpo algo aún más admirable” y es que gracias a ella, “aquel divino rayo pleno de ideas, después de descender hasta el alma, pasa a través de su potencia vital y por su naturaleza (*natura*) hasta la materia del universo, en la que modela (*ingit*) semejanzas” de las ideas. Una misión que otras *sombras*, inertes o carentes de vida racional, no pueden cumplir, se confía al ser humano, cuerpo vivo e inteligente, que por ello es promesa de un mundo distinto.

Otras consecuencias se derivan de la *dinámica* del alma, es decir, de la solidaridad entre sus niveles, en torno a la *ratio*, que asegura la condición unitaria del *compuesto humano*. Destaca sobre todo la relación con el cuerpo: su cuidado no es para el alma nuda obligación sino solidaridad afectuosa: “en virtud de una providencia natural y amor (el alma) se une a la materia y en ella dispone el cuerpo al que anima a través de una cierta comunicación umbrátil de su vida”⁴⁰. La *mens*, como inteligencia superior, tiene vida propia, pero no

la guarda para sí, sino que la dispensa, como una madre, al cuerpo, que, por su fragilidad, reclama ese cuidado. Tal atención del alma va más allá del cuerpo propio: se extiende a todos los demás que poseen la misma condición y se relacionan estrechamente con él:

“el alma del hombre, a causa del cuerpo terreno, perturbada (*pulsare*) de algún modo por cada agitación de cada uno de los cuerpos, toma ella misma a su cargo (*assumere*) por medio de los sentidos estas similitudes de las ideas infectadas por la materia del mundo, las reúne mediante la fantasía, las purifica y las eleva por medio de la *ratio*, y las vincula por fin con las ideas universales de la *mens*. Así, aquel rayo celeste que descendió fluyendo hasta lo más bajo, refluye a lo sublime [...] el alma del hombre restituye el mundo que estaba trastocado pues con su tarea (*munus*) el mundo, antes espiritual y que se había hecho corpóreo, se purifica sin cesar y día a día se espiritualiza”.⁴¹

Si la *tópica* del alma entraña una cierta plenitud del descenso de la Idea, la *dinámica* es semilla de su ascenso. Allí aparecían las otras *sombras* como inconscientes o inactivas; la *dinámica* las hace ver como irredentas de no ser por el ser humano, cuerpo inteligente.

Volvamos con este bagaje a aquella imagen engañosa comparable a las del sueño, la *sombra* de la que hablábamos al principio. Extravía a los sentidos, que no alcanzan a ver más allá de ella. La misma suerte corre la imagen que en torno a ellas forma la fantasía⁴². Si la mirada ingenua no logra traspasar el umbral de los cuerpos, la fantasía tampoco consigue superarlo porque construye sólo con categorías de la experiencia corporal: si busca presentar la idea de Dios, concebirá la eternidad como larga duración, la infinitud como extensión y los demás atributos como prolongación de ciertos gozos de los sentidos. Ficino compara esta fantasía con un temerario artesano que modela con materiales groseros una figura, y con un sofista que hace valer tal figura con la fuerza de la seducción⁴³.

Tras semejante alegato cabría esperar una definición conceptual de Dios. Pero Ficino no procede así, sino que responde con otra imagen⁴⁴. Invita a mirar al mundo lleno por la luz del sol y sugiere que quitemos de tal paisaje los cuerpos. La luz que permanece llenándolo todo aunque cambiante, será la imagen del alma. Si suprimimos los cambios, quedará una luz uniforme aunque dispersa: es la imagen de la primera inteligencia. Si reducimos la luz a un punto que irradia por sí mismo, como un relámpago infinito, sería la imagen de Dios.

¿Qué hay bajo esta segunda imagen? Cabría hablar de *un uso alternativo de la fantasía –o de su lenguaje–*. En la primera imagen de Dios el empleo de la fantasía es decorativo, redundante y tan lineal que sólo busca agradar a la imaginación sin hacer que realmente la empleemos. La figura acuñada por Ficino altera las condiciones de lo sensorial y moviliza a la fantasía. Quede claro que para él esta imagen es un producto de la inteligencia pero, si hace pensar, es porque *mueve* a la fantasía, ofreciéndole un *señuelo*, un *cebo*.

La metáfora de Ficino tiene en cuenta la bella apariencia de la naturaleza y el sentir del cuerpo inteligente hacia ella. Estimula, pues, nuestro saber y sentir de la apariencia para suprimirla después. Así lo sugiere la conclusión de Ficino:

“¿Qué es la luz del sol? La sombra de Dios. ¿Qué es pues Dios? Dios es el sol del sol. La luz del sol es Dios en el cuerpo del universo. Dios es el sol que

está encima de la primera inteligencia. Este es tu Dios [...]. La fantasía te mostraba su sombra. La sombra de Dios es la más hermosa de las cosas sensibles. ¿Cuál piensas que es la luz de Dios? Si la sombra de Dios es tan esplendorosa ¿cuánto resplandecerá su luz?”⁴⁵

Ésta es la clave de la recuperación humana de la *sombra*. Entre el sensualismo que, obstinado, ancla en la apariencia sin traspasarla, y quienes intentan comprimir el acontecer en una red escueta de conceptos, Ficino nos ofrece una dialéctica de la imagen que recoge todo el potencial de la fantasía para negarlo y abrir así un espacio al pensamiento. Algo parecido a lo que ocurre con grandes obras de la pintura en las que la belleza de los cuerpos y de las formas es inseparable del enigma de las figuras que presentan. El desvelamiento de la *sombra* brota del atractivo de la forma corporal que llega a otro cuerpo inteligente y pone en movimiento a esa inteligencia también *umbrátil*. El punto de cita entre ambos cuerpos es la imagen y quizá sea la fantasía la instancia a la que compromete tal acontecimiento. De ello nos ocupamos en los epígrafes siguientes.

IV

Empezaré examinando la imagen perceptiva. Ficino insiste en que su naturaleza es *espiritual* y la separa de la causalidad de los cuerpos. El cuerpo humano, para Ficino, es de condición material, lo integran los cuatro elementos y está en medio del mundo, donde padece (*patiri*) los choques (*impulsus*) de cuanto fluye a su alrededor, que lo afectan por los cinco sentidos⁴⁶, pero piensa que la percepción es una actividad y no una afección del alma.

La percepción desnuda de *cantidad* al objeto, es decir, de su tamaño o extensión, algo que ya sucede en la pupila⁴⁷ (¿cómo, si no, explicar que percibamos cuerpos que sobrepasan el tamaño del ojo y el del mismo cuerpo humano?), también saca al objeto de su corporalidad: ver sólo exige la presencia del objeto y declaramos *verlo* cuando alcanzamos con los ojos su imagen incorporal privada de su materia (*incorporale simulacrum*)⁴⁸. Esto supone que en la percepción hay ya un cierto discernimiento o juicio,

“en el alma del hombre brillan las imágenes de casi todos los cuerpos, por las que el alma juzga (*iudicat*) cuál sea su tamaño y no hay cuerpo alguno tan ingente, tan inmenso que el alma no pueda o verlo o imaginarlo (*excogitari*), e idealo (*excogitari*) uno siempre puede representarse (*excogitari*) otro mayor”,⁴⁹

o quizá un *percatarse*, un *hacerse cargo* por parte del alma de la afección del cuerpo.

Vimos que Plotino concibió así la percepción para defender la independencia del alma. Su teoría es una crítica de la noción de sensación como huella, propuesta por Aristóteles, y, sobre todo, de la prolongación que en un sentido naturalista hicieron de esta última los estoicos. Aristóteles⁵⁰ comparó la sensación con la marca que deja un anillo en la cera, pero insistió en la desmaterialización de esa señal y subrayó que el objeto se recibe en cuanto es *cualidad* (*toiondí*) y forma (*kata ton logon*). Por eso concluía que la sensación era potencia (*dynamis*) y no mera pasividad. Los estoicos insistieron más en el último aspecto al asimilar la sensación a una impresión o alteración del alma⁵¹. Plotino critica sobre todo esta última concepción y subraya que en la percepción hay una actividad casi intelectual: “la visión juzga de cosas que no contiene”; las sensaciones son “actividades (del alma) sobre el objeto que se le presenta”⁵².

Siguiendo a Plotino, Ficino insiste en el carácter simbólico de toda percepción: en la visión de un cuerpo, como en la audición de la palabra, el acontecimiento físico no es sino el trampolín hacia el sentido. *Percibir en ambos casos es buscar sentido.*

Pero Ficino incorpora más claramente el cuerpo a este proceso al desarrollar la noción de *spiritus*. Es una instancia intermedia, “nudo del cuerpo y el alma”⁵³, “un corpúsculo –o un vapor– muy tenue, luminoso, sutil y cálido por el que el alma se une al cuerpo”. Permanece condensado junto al corazón y, al ser afectado, se licúa y se difunde por todo el cuerpo hasta llegar al cerebro –fortaleza de Palas–, sede del pensamiento⁵⁴.

Es una prolongación de las funciones inferiores del alma: hay un *spiritus naturalis*, ocupado de la nutrición, el crecimiento y la reproducción, que “toma las fuerzas del alma y las comunica al cuerpo”⁵⁵ y cabría relacionarlo con la *natura*. Con el *idolum* conecta el *spiritus vitalis*, que se relaciona con la emoción y las pasiones y el *spiritus animalis*, el más importante para Ficino, definido como “instrumento de los sentidos” y al que se considera creación del alma sensitiva, el *ídolo*, a la que se llama *forma animalium*⁵⁶. Es éste el que ahora nos interesa.

En la percepción, el *spiritus*, sangre sutil cercana al corazón –centro de la sensibilidad y la emoción– se altera y, licuada, recoge la afeción sensorial y la traslada hasta el cerebro. Ficino dice que “la sangre sirve al *spiritus*, el *spiritus* a los sentidos y los sentidos por fin a la *ratio*”⁵⁷, o, de modo más descriptivo, el *spiritus* “toma a través de los instrumentos de los sentidos las imágenes de los cuerpos exteriores ... y el alma las ve reflejadas en él como en un espejo y a través de ellas juzga a los cuerpos. A esto se le llama sensación”⁵⁸.

En la doctrina del *spiritus* concurren muchas teorizaciones de la antigüedad⁵⁹. Una de estas líneas se remonta a Platón⁶⁰, que concibe la percepción visual como resultado de la armonía entre la luz cósmica y el rayo visivo. Culianu cree que Platón tomó esta doctrina de los médicos sicilianos⁶¹ que también pudieron influir sobre Aristóteles, para quien el *spiritus* era sólo la envoltura del alma. Una idea que los estoicos, invocando a Empédocles, asociaron con el *hegemonikón*, un centro que, situado en el corazón, recogía y coordinaba las informaciones sensoriales. Más tarde, Galeno desplazaría este centro al cerebro⁶². Todos estos elementos aparecen en la noción de Ficino que con ella da mayor importancia al cuerpo y sugiere además un correlato afectivo para la percepción, porque la afeción puede ser, además de sensorial, emocional, entonces “la carne padece, el *spiritus* sufre, el tacto (porque está disperso por todo el cuerpo) siente y la fantasía se complace y conduele”⁶³.

Pero la noción de *spiritus* tuvo desde el principio un correlato cósmico. Se vislumbra en el *Timeo* y los estoicos lo ampliaron hasta hacer de la percepción un alumbramiento del *spiritus* a través de los ojos hasta alcanzar el cuerpo percibido⁶⁴. En otro sentido surge la teoría del *currus animae*, desarrollada por Proclo y Jámblico⁶⁵ y contenida en germen en Plotino⁶⁶. Este *vehículo del alma* es el aliento vital con el que el alma vivifica al cuerpo y es así su mensajero a la periferia del cuerpo y a los sentidos, y su enviado hacia el objeto del deseo. Es también el misterioso carro en el que alma, durante el sueño o el éxtasis, se aleja del cuerpo. La teoría del *currus animae* fue desarrollada y popularizada por el hermetismo⁶⁷ en todos esos sentidos, pero fortaleció además la idea de un *spiritus cósmico*, aliento vital, que une la materia originaria a la forma⁶⁸. De este modo, la doctrina platónica de la percepción como armonía entre la luz exterior e interior adquirió un desarrollo muy especial.

Sobre ese trasfondo, la argumentación de Ficino sobre la percepción como superación de la extensión y el tamaño cobra nuevas relevancias. Porque cuando escribe “¿de qué modo la pequeña pupila del ojo podría percibir todo el espacio del cielo si lo recibiese de manera corporal?”⁶⁹, lo

hace tratando de la belleza de los cuerpos. Ésta conmueve al *spiritus*, pero tal conmoción la producen ciertas propiedades del cuerpo bello: su proporción, su figura y su luz, esto es, el color. Estas propiedades ocupan un lugar intermedio entre la materia y la forma y por eso Ficino las concibe como *qualitates*. Entre las *qualitates* hay unas, parejas de contrarios como calor y frío, humedad y sequedad, densidad y vacío que preparan a la materia para recibir la forma de los elementos y por ello se llaman elementales. Pero *proporción, figura y luz* (y con ésta *el color*) más que preparar la materia anuncian en ella la forma y Ficino las llama *quasi substantiales*. Son éstas las que conmueven al *spiritus*. Y lo hacen porque en ellas se cumple una feliz confluencia: de un lado, la anticipación de la forma a la que anuncian y simbolizan; de otro, que su presencia es síntoma de la armonía existente entre los cuatro elementos en el cuerpo bello que es similar a la del universo. El *spiritus* une, así, en su recepción de los cuerpos, el germen de sentido que encierra lo sensible y una peculiar sintonía con el cosmos. En la conmoción que produce el cuerpo bello se cumple la afinidad entre el *spiritus* cósmico y el humano que brota de su común propensión a la forma.

Leamos, en esta perspectiva, la reflexión de Ficino sobre la *imagen* de la llama que vemos lejana brillar o la que se refleja en un espejo. En ambos casos las *cualidades elementales*, el calor y la sequedad, carecen de fuerza. Pero *brilla la luz* de la llama y su *figura* dibuja las más diversas *proporciones*: la imagen la dan las *cualidades quasi substantiales*. Esta afinidad entre ambos *spiritus*, cósmico y humano, conduce a la vibración simbólica de toda imagen perceptiva entre información sensible y huella del sentido. De ahí que afirme Ficino que el *resplandor de la forma* no lo produce la materialidad del cuerpo, sino que se forma “en la luz espiritual del sol que abraza la superficie del espejo”⁷⁰.

La imagen perceptiva es, pues, un *lugar del despliegue de la sombra*. Afecta al cuerpo y lo conecta con la armonía del cosmos a través de la conmoción del *spiritus* que, a su vez, lleva el anticipo de una forma a la interioridad humana que la lee en una oscilación entre forma corporal y signo. Su belleza *umbrátil* remite a una luz, la del sol, que a su vez es *sombra* de una luz superior. Las imágenes perceptivas, las del espejo y las del cerebro, “no son sino el fulgor de la luz que golpea los cuerpos”⁷¹. Por eso son sombras de las ideas de la inteligencia humana y de las que se ocultan en los cuerpos, asistidas ambas por la inteligencia superior.

V

La dimensión inventiva, creadora de la imagen, aparece más claramente en la imaginación. Aunque la noción adolece en Ficino de cierta indeterminación terminológica, suele llamar *imaginatio* a la imaginación asociativa y *phantasia* a la que presenta mayor elaboración. Las coloca en el plano sensitivo, bajo la *ratio*, en la que pone la *facultas cogitativa*, la capacidad de la fantasía para discurrir por las imágenes y unir aspectos de las cosas que suelen mantenerse separados, lo que no le impide usar el término *cogitatio* y sus derivados para designar acciones de la fantasía. Era consciente de tal ambigüedad y, en una ocasión, llama a la imaginación “*phantasia sive imaginatio sive cogitatio seu quovis alio nomine nuncupanda videtur*”⁷².

Pero esto no impide diferenciar con dos niveles. El primero es el de la capacidad para reunir diversos mensajes de diferentes sentidos en una sola imagen. Aristóteles la llamó *sentido* o *sensibilidad común*⁷³. Ficino recoge algunos de sus argumentos, pero no intenta demostrar, como Aristóteles, un principio general de la sensibilidad⁷⁴, sino mostrar, como Plotino⁷⁵, que el alma une muy diversas sensaciones en una imagen con sentido. Este “*centrum animae*”⁷⁶, al implicar un discernimiento⁷⁷, hace del alma *magistra sensuum*⁷⁸.

Suele tenerse al *sentido común* de Aristóteles como *imaginación asociativa*, pero el enfoque neoplatónico de Ficino subraya la capacidad del *sensus communis* para sintetizar el objeto en una sola imagen. Con frecuencia se considera esta capacidad como una actividad de cortar y pegar, casi el sedimento de una sucesión de estados de conciencia. Es un error. La función de síntesis consiste más bien en que la imagen global construida desde diversas situaciones y puntos de vista se conserva de modo que la aparición posterior de unas pocas notas conduce al reconocimiento del objeto. Bruno intuyó esta *síntesis imaginativa*⁷⁹ que, en el siglo XVIII, se advirtió por Diderot y Hume, fjándose con claridad por Kant⁸⁰.

Ficino no llega a hacerlo. A veces se limita a un nivel casi exclusivamente psicológico: estando ausente Platón, observa, Sócrates imagina (*cogitare*) su figura y su voz suave y cuanto había recibido por los sentidos. De ahí infiere que la *imaginatio* supera el tiempo y la presencia del objeto de la percepción, sea porque lo represente (*cogitare*) sin necesidad de tenerlos delante o porque haga una sola cosa con cuanto captaron los sentidos⁸¹. Otras veces, a través del *centrum animae*, conecta la acción imaginativa con la inteligencia. Refutando a Lucrecio dice que la imagen no se forma por la acción de los cuerpos exteriores sino que el alma, como instancia vivificadora, la “cambia, genera, nutre y hace crecer por medio de semillas que contiene en su interior, así *el sentido interior y la mens* a través de *pequeñas formas (formulae) innatas y excitadas por las cosas externas* juzgan todas las cosas”⁸², porque “compone el cuerpo, lo divide, razona (*discurrit*) y lo vuelve a su voluntad hacia cualidades contrarias”⁸³. El potencial neoplatónico para iluminar la síntesis de la *imaginatio* no llega a desarrollarse.

Las imágenes de la fantasía son más ricas. Al describir los diversos niveles del conocimiento Ficino dice que “a través de la fantasía, Sócrates comienza a juzgar sobre la completa imagen (*simulacrum*) de Platón que la imaginación reunió y construyó (*collegerat*)”, y lo califica como “hombre, hermoso, bueno y discípulo muy amado”. La imagen de la fantasía, a diferencia de la de la *imaginatio*, precisa la identidad del objeto, sus atributos (belleza o bondad) y las relaciones que guarda con nosotros. Ficino aquí desborda al platonismo, que consideraba que la fantasía sólo sueña la sustancia o a lo más la *augura*, mientras que él le atribuye capacidad para manejar nociones abstractas. Ficino toma esta idea de la escolástica y así llama a los predicados de la fantasía “intenciones incorpóreas corporum”: carecen de la universalidad propia de la inteligencia, pero consiguen precisar individualmente el objeto⁸⁴.

La imagen tiene, por tanto, calidad de creación. La imagen perceptiva era liberadora por la asistencia del conjunto de la interioridad humana (*centrum animae*) o de la misma inteligencia como acabamos de ver pero sólo incorporaba cuanto entregaban los sentidos. La fantasía le añade elementos abstractos, aunque sin superar lo particular. Estas imágenes, además, no están “grabadas a fuego”⁸⁵ en la interioridad humana. Son creaciones y se conservan así por la memoria sin confundirse ni disolverse, como los reflejos en el agua⁸⁶. Por eso puede enriquecerlas y reproducirlas sin confusión y sin depender de los sentidos⁸⁷.

Estas características están estrechamente vinculadas al afecto. Es una cualidad del *spiritus fantástico*. Si la fantasía es alcanzada por el simulacro de la belleza (por una imagen perceptiva de la belleza) “reproduce para sí otra imagen, casi como un resplandor de la primera, por el cual enciende la capacidad de apetecer”⁸⁸. El *spiritus* en este caso no sólo se conmueve, refleja y transporta, sino que prende el afecto y así la fantasía se comporta como espejo ustorio que con la imagen que ella misma elaboró y el rayo emitido por la luminosa belleza del cuerpo enciende la llama del deseo. Tal imagen impulsada por el *spiritus fantástico*, puede llegar a la

inteligencia donde ganará generalidad y conectará con la Idea de Belleza, sin perder por ello la llama del afecto, o bien permanecer en la esfera media e inferior del alma donde el afecto la guiará a la generación de la bella forma o buscará sencillamente el placer inmediato.

Lo más importante de esta conexión entre fantasía y afecto mediante el deseo es que la imagen creada por la fantasía, la imagen interior, al ser evocada, despierta el afecto que, a su vez, si se hace presente, suscita aquella imagen. La intervención del *spiritus* incorpora el cuerpo al proceso de modo que todo el ser humano queda afectado por tales vínculos.

Los aspectos simbólicos y afectivos de la imagen fantástica conducen a un nuevo aspecto inventivo o creador: su capacidad para conectar lo que habitualmente está separado y rastrear así o reconocer formas hasta entonces ignoradas. La fantasía no sólo asocia y compone: su nota distintiva es vagabundear (*pervagare*) por las imágenes de los cuerpos⁸⁹. En la *Theologia platonica* se desarrolla poco esta idea que está, sin embargo, presente cuando Ficino describe qué tormentos sufren tras la muerte los malvados⁹⁰. Liberados entonces de las exigencias vegetativas y sin poder contar con la razón que atempere las oscilaciones del psiquismo, son presas de una “fantasía enloquecida”, una *ratio phantastica* que anuda entre sí los temores:

“Tan pronto ve que el cielo se desploma sobre su cabeza como que es absorbido en los profundos abismos de la tierra, que es envuelto por el ímpetu de las llamas, tragado por un vasto torbellino de aguas o abrazado por las sombras de los demonios. Y así [...] se agita aquí y allá (hacia) cualquier parte a la que le empuje el impulso de su enloquecida fantasía”.

Esta capacidad de metamorfosis de la fantasía la desarrollará Ficino en un sentido positivo, probablemente al traducir *De insomniis* de Sinesio de Cirene⁹¹. El opúsculo defiende la legitimidad de la adivinación a través del sueño. Para ello se apoya en dos ideas. Una de ellas, que el universo es una totalidad diferenciada y armónica trabada por vínculos orgánicos y sentimentales⁹². Esta concepción de corte mágico permite a Sinesio declarar que todo puede deducirse de todo apoyándose en tales vínculos. La posibilidad de descubrirlos, es la segunda idea, es que el ser humano puede estar presente en todas partes⁹³. La sintonía entre esas dos totalidades no está en el intelecto, que sólo posee las imágenes acabadas, sino en el alma, que posee además las del devenir⁹⁴, y esta propensión a la profecía o la metamorfosis procede del *spiritus phantasticus*, vehículo del alma: es el espejo de los simulacros en los que la naturaleza difunde su pasado, presente y futuro⁹⁵. Un año después Ficino traduce y comenta a Prisciano de Lidia, y escribe que la fantasía nos convierte en Proteo y Camaleón⁹⁶: nos permite revestir las formas más diversas, explorarlas tentativamente, proponer nuevos nexos entre las cosas. De nuevo se llega al umbral de la *síntesis imaginativa* aunque Ficino se interesa sobre todo por su virtualidad para explorar nexos insospechados.

Dos conclusiones brotan de lo expuesto. La primera, la independencia de la imagen que es elaboración del ser humano, del alma, diría Ficino, y es así salvaguarda de la dialéctica de la sombra. “Imaginar (*excogitare*) es una actividad del alma” que logra modelar (*effingere*) una figura propia, una *imagen interior*⁹⁷. Es como la semilla o el feto que primero se forma en el interior del árbol o del animal y, una vez completada, se arroja fuera. Así, “mediante la fantasía se pare en el interior el simulacro y la *intentio* de las cosas antes de que se elabore en la materia exterior”. Esta *imagen interior* podrá elaborarse más y de modo supe-

rior en la inteligencia, que le añade algo de sí misma, la Idea. Saldrá entonces al exterior no un simulacro sino un signo, una imagen portadora de sentido. Pero, en cualquier caso, la *imagen interior* supone una elaboración humana que enriquece o ilumina el sentido del mundo⁹⁸.

La segunda conclusión es que la imagen de la fantasía –y la perceptiva– pueden quedarse en simples auxiliares de la vida meramente natural del ser humano. Las imágenes perceptiva y fantástica tienen una limitación en su origen: ni los sentidos ni la fantasía son reflexivos. El tópico del espejo, que ignora lo que con tanta fuerza refleja, es aquí válido: “los cinco sentidos se ignoran a sí mismos y ni siquiera la imaginación y la fantasía se conocen”⁹⁹. Dada tal superficialidad, acaban siendo dominados unas veces por los objetos, desconcertantes o seductores, y otras por la presión de la conservación de la vida o la satisfacción de los instintos, como es el caso de terrores gratuitos. La imagen fantástica es tan brillante como difícil de controlar.

Cuando esto ocurre, se rompe la función simbólica de la imagen: el sujeto pierde la conexión entre apariencia y sentido, sólo ve en la primera una amenaza o una incitación. Así alertado y agitado por la conmoción del *spiritus*, sólo se aplica a las exigencias del cuerpo.

Se muestran así los límites de la fantasía. Ficino cree que los animales tienen una fantasía que se dirige a salvaguardar su vida y a orientar su actividad y que cumplan así los fines de la naturaleza¹⁰⁰. En los seres humanos no hay tal automatismo, pero el cotidiano cuidado del cuerpo exige “atender continuamente al ir y venir de las cosas sensibles”¹⁰¹ y un exceso en tal atención acaba por enajenar la personalidad inteligente que, vuelta sobre sí misma, se torna apéndice del cuerpo:

“Aquella sombra vital, transferida por la *natura* al cuerpo, hacia la que (el alma) siente, como hacia un hijo, un vehemente amor, no le permite emerger de tantas olas y tan grandes tempestades y como la sombra (el cuerpo) padece cada día, ella también a su modo compadece. Quizá durante mucho tiempo el alma pierde del todo la noción de sí y cree que no es otra cosa que una sombra que aparece en el río del cuerpo [...] si se agita esa sombra, ella también se turba como los chiquillos ignorantes que se sienten verdaderamente dolidos cuando ven que su sombra en el río se enturbia”.¹⁰²

En el texto hay ecos de Plotino: el reflejo engañoso de la corriente del río y el extravío en las aguas de la materia, que anclan la vida en el dominio de las sombras, evocan las notas con las que aquél glosa el mito de Narciso¹⁰³. Ficino comenta ese mito en *De amore*¹⁰⁴. El drama de Narciso consiste en que “no mira su rostro [...] su propia sustancia y virtud, sino persigue su *sombra* en el agua [...] admira la belleza en el frágil cuerpo que corre como el agua y (que) es (sólo) la *sombra* de su propio espíritu”. Su error no es el autoenamoraamiento sino el olvido de que posee un *tiempo propio* y la consecuente entrega al flujo de lo exterior.

Es la *falsa positividad de la sombra* que, en el fondo se aproxima a un naturalismo. Este es el riesgo de engaño que encierra la fantasía. Ficino es tan realista como para aceptar que buena parte de nuestra vida transcurre en el entorno natural, bajo la orientación de la fantasía, pero cree que una reclusión exclusiva en tal ámbito es posible y sus consecuencias pueden llegar a conformar plenamente la vida. El círculo que cierran juntos fantasía y afecto, animado por las imágenes y la inclinación de la *ratio* hacia los cuidados del

cuerpo, puede reducir la existencia al ámbito de la naturaleza, en el que se oscurece la referencia a la Idea y la visión humana del cosmos que se limita a dispersos acontecimientos naturales. Esta reclusión deja sus huellas en el cuerpo, “en la figura y en los gestos”¹⁰⁵, y modela la vida interior: la compulsión del amante que requiere la continua presencia de quien ama porque así recupera, no a esta persona, sino su propio sentimiento narcisista, la melancolía que brota del continuo afán de sentir el afecto o la fascinación obsesiva del enamorado¹⁰⁶, analizadas todas ellas por Ficino, no son sino formas de esta reclusión fuera de un tiempo propio. Ése es el límite de la fantasía.

VI

En el *Filebo*, Sócrates, para dilucidar cómo determinar el bien, invita a sus interlocutores a reflexionar sobre lo uno y lo múltiple, con un método, dice, don de los dioses o al menos desprendido de ellos por medio de un cierto Prometeo. Ficino, al comentar el pasaje, acude al *Protágoras* en el que Platón presenta su versión del mito. Los dioses confían a Prometeo adjudicar a los seres naturales diversas cualidades y medios de vida. Pero Epimeteo pide a su hermano hacer esa tarea. La cumple atendiendo a dos principios, la variedad y la armonía, pero procede con tal largueza que nada queda para el ser humano. Prometeo, que sabía de los artificios que hacían Palas y Vulcano, decide robar su saber y el fuego, único medio para alcanzarlo, y los regaló a los hombres¹⁰⁷. El mito se inscribe en esa línea de pensamiento que hace del hombre un animal inadaptado que supera sus carencias gracias a la inteligencia. Quizá pueda ayudarnos a superar la *falsa positividad* que acabamos de examinar en la *dialéctica de la sombra*.

Ficino, en efecto, ve en Epimeteo el símbolo de la naturaleza y lo opone a su hermano que es signo de la providencia, es decir, de la inteligencia divina, artífice del mundo. Si Epimeteo aparece como la “luna que alienta al cuerpo” y promueve el orden natural y, por tanto, la eficacia de la *fantasía animal*, Prometeo es el “sol que impulsa al alma racional”. Pero la oposición se desarrolla en un contexto preciso. A propósito del método *diairético* enunciado en el *Filebo*, Ficino habla del conocimiento humano *como iluminación* y distingue tres niveles: el que permite la contemplación de las Ideas y corresponde a la inteligencia superior (*mentis humanae lumen*), que atribuye a Saturno; la *ratio*, por la que los hombres poseen una posición intermedia en el cosmos y una comprensión de las cosas estrictamente humana, que atribuye a Júpiter; y la que atiende a las cosas inferiores y “proporciona la habilidad (*ars*) necesaria para vivir de modo humano y ornamentar la materia con artificios”. Nivel que atribuye a Prometeo y al que llama “*industria phantasiae*”, diligente destreza de la fantasía.

En la reflexión de Ficino, Prometeo sugiere cómo la imaginación y fantasía (con la llamada *cogitativa*) se inscriben en el ejercicio de la vida racional y evitan el desvío del naturalismo. Prometeo, en efecto, se apoderó de los secretos de Palas y Vulcano que Ficino hace coincidir respectivamente con el conocimiento creador y con la pasión necesaria para crear. La fantasía, así, se separa en su inventiva y en su conexión con el afecto del acontecer natural y se vuelve a la inteligencia. Porque Prometeo no se limita a robar y regalar la destreza (“*artificiosam praebet solertiam*”), sino que, al tomar aspectos del saber divino y darlos a los hombres, hace que éstos se vuelvan hacia la sabiduría, “porque la destreza en las artes más elementales despierta a la *mens* y a la *ratio* y las impulsa y prepara hacia cosas superiores”. El don de Prometeo no se limita a *saber cómo hacer y desearlo*, sino que al entregar a los hombres esas dos cosas los eleva, los coloca en tierra de nadie entre la naturaleza, en la que pueden interve-

nir, y la Inteligencia superior gracias a la cual pueden hacerlo. *Volverse a la inteligencia* encierra además, en germen, un impulso a la Idea, contenido de aquella inteligencia.

Prometeo, pues, aparece como figura del *ardid de la Razón*. Su sagacidad no se acaba en el robo de los arcanos que celosamente guardaban para sí los dioses, sino que, al darlos a los hombres, les entrega el afán de saber, que les permite escapar de los vínculos naturales, y la inquietud por el conocimiento absoluto.

Ficino muestra así el camino ascendente de la imaginación. Las notas que atribuíamos a la fantasía, su capacidad para *manejar* nociones y aplicarlas, retener imágenes y proyectarlas sobre situaciones, y para conectar lo disperso *vagabundeando* entre las cosas, pueden escapar de la lógica del acontecer natural e inscribirse en la inteligencia, mientras que el deseo de conocer y el enigma de lo incondicionado impulsan al afecto más allá del cuidado del cuerpo y de las exigencias de los instintos vitales.

La *sagacidad de Prometeo* es el ardid de la Razón: eleva al pensamiento el cuerpo inteligente que se esfuerza en rastrear el sentido oculto en las cosas. Es la actitud del sabio renacentista, del navegante, o el artista de la época. Ficino describe este interés por arrancar su secreto a lo particular, diciendo que la fantasía, al llenarse de imágenes, de formas particulares, llama o saca de sí (*provocare*) a la *ratio* que comienza a tantear lo particular y a vagabundear por las cosas individuales¹⁰⁸. Es una consecuencia de la condición humana: la corporalidad no es mera receptividad hacia los cuerpos, sino que la *ratio*, en vez de descansar en la mirada intelectual de la *mens*, se aplica a los sentidos y “por ellos se acostumbra a peregrinar entre las cosas individuales, llevarlas hacia nociones generales y aplicar éstas a las particulares”¹⁰⁹.

Dijimos antes que el círculo afecto-fantasía podía llegar a modelar el cuerpo y conformar la vida interior. El ejercicio de la fantasía, vinculado a la *ratio*, y el de la *ratio* volcada hacia el particular modelan la vida y crean en ella un *hábito de interpretación*. La *intentio*, la imagen de lo particular, *provoca* –en el sentido ya señalado– a la *mens* impulsando a las Ideas que en ella están latentes para que salgan poco a poco a la luz¹¹⁰. La sagacidad de Prometeo fructifica así en la del *cazador* que rastrea en el ser natural la presencia de la divinidad. La fantasía, si se convierte en *cebo* de la *ratio* y de la *mens*, es decisiva para esclarecer el sentido de lo mundano. Su capacidad para precisar lo singular, conservarlo y concitarlo mediante la imagen, y su versatilidad por la que se hace todas las cosas anuncian una instancia que es punto de unión entre la Idea y las formas naturales y anuncio del *desvelamiento de la sombra*.

Antes de entrar con mayor detalle en esa cuestión, señalemos un aspecto de la fantasía vinculado estrechamente a Prometeo: el arte. Para Ficino es elemento diferencial de lo humano frente al acontecer natural: la fantasía animal es capaz de construcciones y destrezas por automatismo natural, para resolver necesidades. En el ser humano, el artificio no sólo se dirige a lograr la supervivencia sino que busca “variados recreos de los sentidos que se antojan un alimento (*pabula*) para la fantasía”. Es pues un ejercicio *gratuito* que, al alimentar la fantasía, puede profundizar *el don de Prometeo*. Hay algo más: el arte no es sólo recreo porque a veces la capacidad inventiva (*ratio cogitatrix*) se esfuerza y “deseosa de propagar su fruto, surge de repente hacia fuera y muestra cuán grande pueda ser la fuerza de su ingenio a través de tejidos de seda y lana, pinturas, esculturas y edificios”. No busca entonces satisfacción inmediata, sino que arrostra dificultades y desventajas, y las sufre para mostrar su inventiva¹¹¹. Complétese así la referencia a Prometeo que, según Ficino, permanece atado a la roca empeñado en la más alta contemplación¹¹².

VII

La fantasía puede ser *guía* que proporciona a la *ratio* imágenes del cosmos para que, como si fueran “huellas y olores”, indague con cautela y sagacidad “la sagrada belleza del espíritu y de los dioses”¹¹³. Puede también ser medio para establecer, mediante el arte, un modo de vida humano. No se agota ahí su potencialidad ni la de su imagen, que pueden llegar hasta la inteligencia superior, la *mens*.

Es importante subrayarlo porque con demasiada frecuencia hacemos de la fantasía y de sus productos meros acontecimientos psíquicos. Por eso nuestra cultura las echa a un lado cuando busca fijar qué o cómo es una cosa, o cuando examina el alcance de una teoría. Expulsamos con facilidad a la fantasía y a la imagen del ámbito ontológico y del epistemológico, como si abriéramos paso fuera ceder al subjetivismo y al relativismo.

Ficino, sin embargo, considera la imagen fantástica *incitamentum mentis*¹¹⁴, un estímulo para la inteligencia superior. La *mens* es por sí misma creadora y no precisa ni los cuerpos ni sus imágenes para establecer el sentido de las cosas. Por ello no cabe pensar la imagen como un objeto generado en el psiquismo sobre el que la inteligencia realiza un trabajo de abstracción, extrayéndole, por así decir, la forma que la propia imagen ignora. La imagen puede ser algo más: formada por la subjetividad en su relación con lo que le rodea, puede ser el catalizador de la inteligencia, la espina que despierta a las Ideas que están en la *mens* como *formulae*, es decir, *pequeñas formas*, acordes al rango de la inteligencia humana. La imagen hace que “salgan a la luz” y “de ociosas se vuelvan dispuestas”¹¹⁵, es el impulso ocasional (*occasionis impulsus*)¹¹⁶ para que la *mens* ejercite su potencial inventivo¹¹⁷.

La *mens* no es un organizador de conocimientos que, como una computadora, aplica lenguajes que se le han incorporado previamente. Ese es el papel de la *ratio* o, mejor, uno de ellos. La *mens*, por el contrario, *genera lenguajes*. Lo hace en primer lugar gracias a sus pequeñas formas, *formulae*, huellas de las Ideas en ella latentes y que se despiertan a sí mismas en determinadas ocasiones: el ritmo de un poema concita la idea de armonía¹¹⁸; la imagen de un cuerpo hermoso, la de belleza¹¹⁹; y la del sol, como sabemos, la de la divinidad.

Pero este primer resplandor de la *formula*, que es casi un hallazgo, no es la comprensión completa, sino sólo “una intelección incierta o un inicio de la intelección”¹²⁰. Gracias a él, la *cima de la inteligencia (acies mentis)* resplandece: si la *pequeña forma* que se actualiza es la de armonía, el ritmo musical y poético, que hasta entonces sólo nos agradaba, cobra un sentido nuevo y parece iluminar aspectos muy diferentes de la propia vida o del entorno. La noción habitual de la *ratio* también se altera: si entendía el ritmo sólo como virtuosismo formal, desde ahora explorará sistemáticamente las posibilidades que abre la *formula*.

No termina con esto el menester de la inteligencia superior. Porque no es lo mismo tal iluminación repentina que la comprensión sostenida. En el caso de la armonía, por ejemplo, la noción que ofrece aquel momento de gracia dista mucho de la que posee quien haya hecho de la armonía una norma de vida, como también difiere el concepto de armonía que un estudiante aplica a un ejercicio de composición del que maneja un músico en su madurez: no es que éste tenga más información o sea más hábil, sino que a lo largo de su aprendizaje y de su actividad, él mismo se ha transformado al hacer suyos los diversos lenguajes de la armonía. No es que los maneje con habilidad, sino que con ellos *pare* en su interior la obra¹²¹.

Tal proceso de maduración y profundización es posible gracias a la incensante reflexión de la inteligencia superior sobre ella misma. La *mens* vuelve sobre sí misma llevando

ante sí todas las cosas hasta esclarecer para sí su propia acción de entender¹²². En tal auto-transparencia la *formula* adquiere una amplitud y generalidad que parece poder ordenar aspectos muy diversos de la vida. Ficino habla de una concordancia con la inteligencia divina: la *mens* puede llegar a *ver* el mundo *a través* de la Idea por la que la divinidad lo creó; sin llegar a tal raptó, la concordancia consiste en que la *mens* no actúa al dictado de lo que le viene de fuera sino desde su propia capacidad de establecer la verdad de las cosas. El ser humano se sabe creador y advierte que no trata ya “con los simulacros de las cosas, sino que en él mismo pare las cosas verdaderas, paridas las nutre, y se convierte así en familiar de Dios”. Puede entonces decirse que la *mens* no ve la verdad sino que la hace¹²³.

La *mens* hace justicia al concepto de *sombra*. Sus *pequeñas formas*, el proceso de autorreflexión por el que las amplía y se amplía a sí misma, y la transparencia en la que vislumbra su potencia creadora, la convierten en una instancia crítica e iluminadora. Se hace *medida* de las cosas porque posee principios para juzgarlas y por la misma razón discierne las imágenes que forman el *spiritus* o la fantasía. A muchas de éstas las tachará de ficciones y al contemplar cuerpos advierte que mientras ella posee las *imágenes de las ideas*, la naturaleza no encierra sino sus sombras, *umbrae idearum*¹²⁴.

Este cuadro general de la inteligencia da la medida de la fantasía como *incitamentum mentis*. Pero, al cumplir esa función ¿es la fantasía sólo un instrumento una escalera que, una vez empleada se abandona? Ficino no parece concebirlo así en virtud de un principio que hemos ido descubriendo en cada etapa, el de solidaridad y afinidad entre facultades. Ésa es la raíz del impulso de la fantasía:

“La afinidad del sentido y la fantasía hace que al operar el sentido [...], la fantasía también actúe. Por similar afinidad, cuando la fantasía lleva al acto sus especies, la *mens* también saca a la luz las suyas. No se generan [...] entonces las *species* de la *mens* sino que las que estaban oprimidas en estrecheces salen amplias a la luz y florecen; las que eran tibias, hierven; las que lucían por sí mismas aisladas en la cima de la *mens*, proyectan su esplendor a lo lejos y refulgen en la *ratio*”.¹²⁵

Queda por ver si esta afinidad tiene ulteriores consecuencias.

VIII

Esta sumaria presentación de la *mens* y sus capacidades refuerza un elemento decisivo en la ontología de Ficino: la centralidad del hombre. Al mostrar su relación con la Inteligencia y su tendencia a la divinidad, lo constituye en instancia central del Universo. Ficino lo recoge en un bello párrafo en el que no faltan referencias herméticas:

“Éste es el mayor prodigio en la naturaleza. Pues las demás criaturas por debajo de Dios son cada una una sola cosa, ésta (el alma) es a la vez todas. Posee en sí imágenes de las cosas divinas, de las que depende, y razones y modelos ejemplares de las inferiores, que de algún modo ella produce. Y como es centro de todas las cosas, posee las potencialidades de todas. [...]. Y puesto que es el verdadero vínculo de todas las cosas, mientras se desplaza a

unas no abandona las otras, sino que se desplaza a cada una y las conserva siempre a todas, y así puede con rigor llamársele centro de la naturaleza, punto medio de todas las cosas, vínculo del mundo, rostro de todas las cosas, nudo y cúpula del universo”.¹²⁶

Su insistencia en esta centralidad hace pensar a los comentaristas que Ficino, al reducir a cinco las seis esferas del Ser propuestas por Plotino, busque sobre todo la posición media del alma humana: Dios y la inteligencia angélica sobre ella, los cuerpos y la materia debajo¹²⁷.

Esta centralidad del alma hace pensar que el papel de la fantasía no es sólo instrumental. Hay un pasaje que parece claro al respecto. Tratando de la generación espontánea, dice Ficino que el alma del mundo debe contener *ideas naturales* o *rationes* que produzcan esas especies. A partir de ahí, dice que hay un arte, el de la naturaleza, que, desde dentro y sin instrumentos, dispone a la materia para producir ciertos efectos, “concentrando en sí los impulsos del universo”. El arte humano es distinto, porque el artista actúa desde fuera y así, necesariamente, su obra será exterior a la materia e inferior a la de la naturaleza. Pero hay al menos una excepción: la *mens* del geómetra no siempre se ejercita trazando con la mano las figuras sobre una superficie, sino “forjando desde dentro la *materia fantástica*”¹²⁸.

En ese caso la *mens* trabaja desde dentro. No abstrae sino modela. Rumia consigo misma (*volutare*) –es decir, *auto-reflexiona*– las *rationes* de las figuras geométricas y a la vez, como sin esfuerzo añadido, con las imágenes de esas mismas figuras conforma la fantasía. La acción de la inteligencia no consiste en *sensibilizar* la idea, sino en conformar, con esas figuras, la fantasía y desde ahí el *spiritus* fantástico, integrando el cuerpo en el proceso. La *fantasía conformada* llevará la forma geométrica al medio corporal, en la exteriorización que, como vimos, es propia del arte. Así, la forma geométrica ordenará la visión, dará escalas al entorno, modelará espacios de la vida.

Para el Renacimiento, la geometría era una vía para corregir y mejorar la naturaleza¹²⁹. Se advierte así el alcance de la propuesta de Ficino: la inteligencia superior no se recluye y aísla en la contemplación; sus ideas pueden hacer un mundo a la medida del hombre, al estilo de las *Ciudades ideales* de las *Perspectivas urbinesas*¹³⁰. El medio es, como vemos, la imaginación.

Hay algo más. El texto establece una sugerente correspondencia entre la *mens* humana y el alma del mundo, *artista interior* de la naturaleza. Ambas trabajan *desde dentro* gracias a dinanismos que le son propios y, si la primera se vale de sus propias formas y de la plasticidad de la fantasía, la segunda cuenta con la plasticidad de la materia, de cuyo fondo saca o engendra formas y semillas (*rationes naturales, semina naturalia*) de insospechada virtud. De ahí que la naturaleza siempre pueda sorprender: es “artificiosa y henchida de vida”. El paralelo sugiere una dimensión cósmica de la inteligencia y fantasía humanas sobre el que volveremos.

La modelación de la fantasía por la *mens* responde a una relación más solidaria que jerárquica. Ficino la contrapone a la que existe entre los sentidos y el *sensus communis*, en la que este último ordena en exclusiva¹³¹. Fácilmente se ve la diferencia: el *sensus communis* ha de conformar una imagen superando la dispersión de los sentidos, pero la inteligencia ha de contar con la corporalidad y, por tanto, con la imagen. Al refutar ciertas ideas de Lucrecio¹³², dice que la *mens*, mientras habita el cuerpo, frecuentemente necesita “algo de algún modo corporal, esto es, el simulacro de la fantasía”, para comprender lo incorporal¹³³. La imagen de la fantasía proporciona, antes de la intelección, una instigación a “parir la noción universal” y

después, una suerte de complemento: consiste en “una nueva imagen de la fantasía”, formada por mandato de la *mens*, “en la que brilla la *species* de la mente universal, como en una imagen resplandece el modelo”. Gracias a esta nueva imagen, *mens* y fantasía se comportan como dos ojos que estando en el mismo sujeto miran el mismo objeto aunque cada uno a su manera: mientras que la fantasía concibe al objeto en su particularidad y recoge sus dimensiones singulares, la *mens* lo piensa desde la universalidad y a ella lo eleva.

Ficino no quiebra con esto sus convicciones platónicas y añade que la *mens* no ha de contar necesariamente con la imagen¹³⁴, sea porque se ocupe en cuestiones que están más allá del mundo o porque, gracias a su autorreflexión, se recluye en sí y con especial entusiasmo se aplica a la *species* inteligible. Pero admite el concurso de ambas facultades. Incluso señala que, a veces, la *mens* permanece en silencio mientras que la fantasía recorre intensamente el particular, como la mano suele ayudar la falta de agudeza del ojo.

La culminación de esta relación la diseña Ficino, un poco a la contra, en la refutación del averroísmo. Frente al entendimiento agente eterno y aislado que actúa con neta superioridad y desde fuera sobre cada formación de la fantasía, Ficino propone una inteligencia que convive con la fantasía estrechamente en el mismo sujeto existente humano. Tal inteligencia ha ido modelando sus *species* a partir de las *pequeñas formas* que fueron despertándose estimuladas por las vibrantes imágenes de la fantasía y con esas *species* ha ido modelando la fantasía, transfiriéndole sus hallazgos. La fantasía continúa siendo la *otra mirada* pero, avezada por esta formación, presenta “de repente numerosísimas imágenes que nunca se hubieran recibido por los sentidos o producido por su vagabundo (*excogitaverat*)”; divide además o compone las imágenes -no de forma caprichosa- y las forja (*ingere*) hasta el infinito¹³⁵.

Esta formación, como se cumple en una relación que Ficino llama de parentesco (*germanitas*) porque hay una inclinación de la *mens* hacia la fantasía en la que aquella parece tener en cuenta la especificidad de ésta, culmina en cierto intercambio de *hábitos* entre ambas facultades. La inteligencia llega a hacerse *fantástica*, creando claras y brillantes imágenes, y la fantasía *intelectual*, y así ilumina el particular con mayor riqueza como consecuencia de su formación por la *mens*. Ya no se trata sólo de la cooperación entre dos facultades inscritas en el mismo sujeto, sino de la que nace de la misma existencia o si se prefiere de la biografía que ha ido anudándola y enriqueciéndola. Vimos antes que el proceder *naturalista* de la fantasía creaba hábito y dejaba sus huellas en el psiquismo y en el cuerpo; hablamos después de una orientación vital distinta, la del *intérprete*; advertimos ahora el fundamento de ésta última. Ficino ilustra la fértil cooperación entre inteligencia y fantasía con la metáfora de las dos esferas tangentes con la que Aristóteles explicó la ambigua relación entre deseo y deliberación racional¹³⁶. Una manera clara de mostrar cómo en un cuerpo inteligente llegan a ser borrosas las fronteras entre una fantasía que no renuncia a los requerimientos de los cuerpos, y una *mens* que trata de desvelar su sentido.

La fantasía no es pues mero instrumento. No es un estímulo episódico. Es ésta una de las raíces de la contribución del neoplatonismo renacentista a la cultura de una época que no podía satisfacerse con un orden de las Ideas extramundano ni con la red de los conceptos de la escuela. La pregunta por el sentido surgía de las cosas mismas, particulares y pasajeras, y las preguntas exigían ser tratadas en su contenido, no formalmente, y pedían respuestas, aun tentativas, no contestaciones esquemáticas. La propuesta de Ficino pone al platonismo *sobre los pies*: la referencia al mundo de las Ideas se transfiere, como ideal, a la

autorreflexión de la *mens*, y las *pequeñas formas*, las *formulae*, versión humana de las Ideas, poseen el rigor de éstas y a la vez han de responder al requerimiento de las cosas. Kristeller dice de ellas que se mueven sin cesar entre la cosa y la Idea¹³⁷. Su fertilidad consiste en mantener abierto el dinamismo autorreflexivo de la *mens* sin embotar por ello la *espina de lo particular*. En eso estriba su contribución a la época. Pero todo ello es inimaginable sin el papel de la fantasía y de la imagen.

Contrasta esta concepción de la inteligencia con la capacidad de determinación propia del concepto de la filosofía moderna, que lo hace tan claro como excluyente. Pero quizá debamos mostrar las perspectivas concretas que abre esa alianza entre *mens* y fantasía.

IX

A lo largo de estas páginas se han sucedido diversas *figuras* que Ficino acuña con *talento poético* para introducir *cuestiones filosóficas*: Apeles, Proteo, la *sombra*, Narciso o Prometeo, pocas en relación con las que desarrolla el polígrafo florentino. Estas figuras sugieren que *el interés cognoscitivo* de Ficino era más dar que pensar que ofrecer un saber, señalar vías a la reflexión más que proponer conceptos acabados. Era el modo de proceder de la llamada *theologia poetica* que consideraba los textos de la antigüedad, revelados o no, como elementos de una sabiduría perdida que exigía una lectura interpretativa¹³⁸, pero esto mismo muestra la importancia de un lenguaje que no intenta explicar el mundo o copiarlo, sino crear otro frente a él desde el que comprenderlo¹³⁹.

El siglo XVI elaboró cuidadosos catálogos de la mitología¹⁴⁰. Frente a tal erudición, Ficino prefiere traer el mito para hacer pensar, empleando además el potencial afectivo del mito.

A la noción medieval del conocimiento, que aspiraba a grandes construcciones conceptuales, Ficino opone una idea de saber más interesada en provocar el pensamiento, a la que preocupa menos fijar referencias estables que proponer imágenes fértiles para la reflexión. Quizá por esto, mientras el saber medieval jerarquizaba y dividía los conocimientos, los neoplatónicos del siglo XV optan por establecer núcleos significativos que iluminen los problemas en su complejidad y relacionen conocimientos muy diversos¹⁴¹.

Todo esto señala la fertilidad de la conexión entre inteligencia y fantasía –y afecto–. Se muestra además en el dominio del arte. Quizá sea Miguel Ángel el autor que mejor asimiló esas posibilidades. Sus obras no se quedan en elegantes formas visuales sino que aspiran a cumplir lo que presentan, poseen un valor que hoy llamaríamos *realizativo* porque intentaba despertar con ellas el afecto que desencadenara eficazmente en el espectador la vía imaginativa y mental que proponía la figura¹⁴².

Pero no termina en esta labor de estímulo el papel de la imaginación en la cultura de la época. Más amplio es el que desarrolla en virtud de su *parentesco con la inteligencia*. Se advierte sobre todo en un fenómeno cultural de gran importancia, la magia. Su desarrollo supera con creces el espacio de este ensayo y sólo puedo dar unos pocos elementos para mostrar la intervención de la imaginación.

Ficino, médico e hijo de médico, reparte una de sus obras, el *Liber de Vita*, entre la medicina y la magia a la que dedica de modo especial el tercer libro, *De vita coelitus comparanda*. El texto pasa por ser un comentario a un pasaje en el que Plotino expone cómo obtener favores del alma del cosmos¹⁴³. Si aceptamos que la magia es un saber que indaga los vínculos que mantienen unido y fértil al universo, y trata de inclinarlos en beneficio de la vida

humana, digamos que Ficino pone su posibilidad en la centralidad del Alma del Mundo¹⁴⁴. Un alma es, en efecto, una instancia que se mueve por sí misma y está además cruzada por el afecto. Por eso puede unir dos mundos separados entre sí, el de la Primera Inteligencia, que reposa en sí mismo y a nada fuera de él tiende, y el de los cuerpos, que es inerte.

Al subrayar la centralidad del Alma, Ficino está optando por la importancia de la indagación del sentido de lo particular. Pese a su confianza en las causas finales para explicar el mundo, no busca tanto las ideas ejemplares cuanto las posibilidades que el Alma encierra y que pueden o no realizarse¹⁴⁵. Es una apuesta –moderada si se la compara con las ideas de Da Vinci– por la *natura artificiosa*, la que puede siempre sorprender por sus inesperadas formaciones. Esta fecundidad oculta la coloca Ficino en las *rationes seminales*. Un concepto estoico que Plotino había reelaborado, haciendo de los *logoi spermatikoi* la conexión entre la Idea y la materia, de modo que contuvieran, al modo de las semillas o el semen, la forma que genera el cuerpo¹⁴⁶. Serían una suerte de *ejemplares encarnados*¹⁴⁷, cuya eficacia puede tropezar con la resistencia de la materia. En los astros alcanzan gran eficiencia por ser en éstos la materia más sutil. En el mundo sublunar¹⁴⁸ su fertilidad tropieza con condiciones adversas o interferencias¹⁴⁹. Es preciso examinarlas para ver cómo cooperan o podrían cooperar al proyecto general del cosmos¹⁵⁰. En cualquier caso, a las *rationes seminales* se deben las características propias de los individuos que los diferencian dentro de la especie¹⁵¹.

Encontramos en Ficino todas estas notas. Gracias a las *rationes seminales* se hacen los cuerpos, se fortalecen si decaen y se restablecen en su vigor, pero subraya a la vez lo incierto de su eficacia, que depende de los tiempos oportunos, de la influencia de los astros y de ciertas cualidades que marcan la afinidad o simpatía entre los cuerpos. El Alma del Mundo propicia las ocasiones favorables y, así, está llena de *seducciones divinas* y *atractivos mágicos* que actúan como cebos o estímulos y propician la eficacia de las *rationes seminales*. Por eso dice que la naturaleza se asemeja a un mago que, con aquellos atractivos, asegura la unidad del todo¹⁵².

En este contexto resalta la identidad que atribuye al mago. Lo hace en un escrito en el que defiende su *De Vita* de las reservas que había despertado en algunos cultos florentinos. El mago, dice, es un *mundicola*, un mundi-cultor que rastrea tanto las virtualidades de las *rationes seminales*, como las oportunidades e influencias, para otorgarles la mayor eficacia y lograr así la mayor fertilidad de la materia¹⁵³.

Es fácil ver la conexión del quehacer del mago, el cultivador del cosmos, y el quehacer de la fantasía o, si se prefiere, el de la fantasía unida a la *mens*. Ésta viene dada, en primer lugar, por la atención a lo particular e individual, así lo exigen las nociones mismas de *ratio seminalis*, el tiempo oportuno, o condición de los astros: el mago no aplica fórmulas previas sino que está obligado a rastrear tentativamente y a reflexionar sobre resultados. Pero esto no sería posible si no hubiera un doble supuesto sobre el que se apoya su acción: *la simpatía entre la imagen y la idea y la afinidad entre el spiritus cósmico* –que une el cuerpo y el alma del mundo– y *el spiritus phantasticus*.

En efecto, entre la imagen y la Idea hay una relación de afinidad análoga a la que hay entre la *mens* y la fantasía. En tal afinidad desempeñan un importante papel las que hemos llamado *qualitates quasi substantiales*. Recordémoslas: son *la figura*, es decir la disposición ordenada del cuerpo, sea por razones geométricas –como la que se da en las piedras preciosas–, por el equilibrio general del cuerpo –el que se da en un árbol– o por la transparencia de la expresión, tal como se advierte en un rostro; el *número* –relaciones aritméticas o geométricas como

las que pueden darse en los triángulos platónicos– y la *luz*, que se extiende a su derivación, el color. Si estas *qualitates* se dan en los cuerpos, como en las piedras preciosas o en el cuerpo bello, se supone que sobre ellos ha habido una especial intervención de la forma, de la Idea. Cabe pensar pues que se han formado por una disposición favorable del Alma del mundo y que constituyen un nexo posible de unión entre la fantasía –que las señala y provoca la idea, o que las identifica gracias a su conformación por la *mens-* y el cosmos. La fantasía, con su enorme versatilidad por la que puede hacerse todas las cosas, aparece entonces como instancia paralela a las modelaciones que el Alma del Mundo practica en la plasticidad de la materia.

Esta afinidad es decisiva para la magia pues si una *figura* (en sentido estricto) significa una especial intervención de las fuerzas superiores del cosmos, una *imagen* podría ser un señuelo que atraiga los favores celestes, dado que las cosas bajas pueden significar las más altas¹⁵⁴.

Este paralelo se refuerza y amplía con la afinidad entre el *spiritus* cósmico y el fantástico. Ambas instancias, por ser intermedias entre cuerpo y alma, tienen la capacidad de transformar la materia ajena al cuerpo –el alimento, pongamos por caso– en la forma del compuesto¹⁵⁵; por tanto cabe pensar en una relación entre la *figura* y el *número* –como expresión de la forma en los cuerpos– y el *spiritus* modelador de esa síntesis. Por ello, el examen de las *figuras* estelares pueden sugerir momentos propicios –como los que busca el agricultor para la siembra– y las *figuras* de ciertos cuerpos, naturales o artificiales, provocar la sintonía favorable. En ambos casos es decisivo el afecto: la sintonía entre ambos *spiritus* debe pensarse como la que crean la música y el canto: en ella no pesa tanto la destreza del músico cuanto el “afecto de su imaginación”¹⁵⁶ que es quien conmueve el *spiritus* de los que escuchan.

La condición del *spiritus* de formador de los cuerpos se relaciona estrechamente con su capacidad para temperar y moderar: el *spiritus* humano la cumple a través del equilibrio de humores, el cósmico la posee como consecuencia del mismo equilibrio del universo¹⁵⁷. Sabemos que el atractivo del cuerpo bello sobre el *spiritus* humano se relaciona con que aquél en su armonía refleja y anuncia el *spiritus* cósmico.

Estas observaciones son significativas pero más importante que ellas es la misma identidad del mago que, como *mundiculator*, se empeña en rastrear el sentido de las imágenes cósmicas, ha de hacerlo a través de su inteligencia, fantasía y sensibilidad emocional, para construir un mundo humano que es más paralelo que réplica del natural. Por eso, más que fatigar presuntas imágenes del universo –como el reloj-calendario universal– debe ordenar sus fantasías, afectos y acciones de acuerdo al equilibrio del cosmos¹⁵⁸, y mantener una exquisita sensibilidad hacia las *cifras* del universo. La mejor imagen-talismán es la que favorece ambas transparencias:

“La figura de un espejo, lisa, cóncava, brillante, concordante con el cielo, por su misma configuración recibe del cielo tan gran don que acumula en sí de modo concentrado los rayos de Febo y quemará de repente cada cuerpo, el más sólido de todos que esté colocado frente al centro de la figura”.¹⁵⁹

X

La imaginación, como la concibe Ficino, sugiere un saber a la vez *abierto* y *audaz*. Hoy sabemos sobradamente cuánto afán de poder puede anidar en un enunciado

sólidamente trabado desde el punto de vista lógico, y cuántas relevancias pueden ser ignoradas por un enunciado verificado con rigor. Por eso, un saber que mantenga explícito su vínculo con la fantasía es virtualmente crítico: puede hacer consciente el *olvido* de las condiciones en las que afirmamos y el *hechizo* en el que incurrimos cuando, olvidando que la palabra es humana, la sacralizamos con la necesidad lógica. La fantasía hace oír la voz de lo particular que la abstracción desterró de su suelo y nos devuelve el sentido de nuestra contingencia. Ése es el beneficio de una imaginación compañera y no sirvienta de la Razón.

La fantasía, además, explicita la importancia del cuerpo y de las *prácticas* por las que llegamos a hacer alguna afirmación. En este sentido nos impulsa a un conocimiento que lejos de considerar al objeto como adversario, se sabe unido a él por una afinidad *corpórea*. Es ahí, en esa relación preconsciente con los demás cuerpos, y no en la autorreclusión en la conciencia del sujeto moderno donde se manifiesta lo que Merleau-Ponty llama *la dimensión vertical del Ser*. Sin tener esto en cuenta será casi imposible entender con cierta profundidad qué es eso que llamamos “cultura”, cuya diversidad resulta hoy tan desconcertante.

La noción de la fantasía como *incitamentum mentis* lleva, por último, a valorar de modo diferente la importancia de la imagen artística, visual o poética. Aquí se muestra la audacia de la noción de fantasía en Ficino. Una audacia que no es ajena al arte y a la poética de la época y que con el manierismo se degrada hasta convertirse en corrección formal: una distancia que se advierte comparando la obra de Mantegna con la de Vasari¹⁶⁰. Tal osadía viene dada por una fórmula de la época: *construir una nueva mens*, proyecto que en filosofía se advierte aún en Giordano Bruno. En términos más sencillos, podemos describirla como el afán de construir un universo teórico y sentimental que pudiera dialogar con la inteligibilidad del cosmos o, de manera aún más sencilla, con la pretensión de un mundo humano que acogiera todas las cosas y que, como *arte humano*, se contrapusiera al *arte de Dios* manifestado en la unidad y variedad del cosmos¹⁶¹. En esta propuesta, la figura, poética o visual, era sobre todo un hito, una referencia para la *habitación humana*. El mago era mundiculto: el término latino, *mundicola*, recoge ese elemento de edificación presente en el pensamiento y el arte renacentistas. Quizá tuviera interés contemplar los escritos, edificios, pinturas y esculturas de la época, más que como obras maestras –que sin duda lo son–, como restos o ruinas de aquel gran proyecto. Aprenderíamos mucho más de ellas.

NOTAS

1. *Il Príncipe*, cap. 25, en MACHIAVEL, *Le Prince et les premiers écrits politiques*, edición bilingüe francés/italiano, Garnier, París, 1987, pp. 431-432 ss.

2. A. POLIZIANO, “Giostra di Giuliano de’ Medici” en *Estancias, Orfeo y otros escritos*, ed. bilingüe a cargo de F. Fernández Murga, Cátedra, Madrid, 1984.

3. Parece aquí decisiva la figura de Joaquín Desprez: ver D. J. GROUT y C.V. PALISCA, *Historia de la música occidental*, trad. L. Mamés, rev. por B. García Morales, Alianza, Madrid, 2001, tomo I, pp. 236 ss y G. REESE, *La música en el Renacimiento*, trad. J. M. Martín Triana, Alianza, Madrid, 1995, tomo I, pp. 281-316.

4. Enneas Silvio Piccolomini compara en sus cartas la obra de Giotto a la de Petrarca: citado por A. CHASTEL, *Arte y Humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, trad. L. López Jiénes y L. E. López Esteve, Cátedra, Madrid, 1991, p. 111.

5. Panofsky señala que la escolástica había separado entre sí dominios del saber que el Renacimiento debió reunir para resolver ciertos problemas que se le planteaban. E. PANOFSKY, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, trad. M. L. Balseiro, Alianza, Madrid, 1997, pp. 262 ss.

6. S. B. NULAND, *Leonardo da Vinci*, trad. I. Núñez, Mondadori, Barcelona, 2002, pp. 150 ss. Más en general, E. GARIN, *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Laterza, Bari, 1980, 97 s. Sobre la idea de *proyecto* ver

- E. PANOFSKY, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, trad. M. T. Pumarega, Cátedra, Madrid, 1995.
7. G. BRUNO, *De imaginum compositione, Opera latine conscripta*, F. Frommann Verlag-G. Holzboog, Stuttgart, 1962 (facsimil de la edición de Tocco-Vitelli, Florencia, Sucesores de Le Monnier, 1890), tomo II, vol. 3, p. 90, vv.25s. L. DA VINCI Atl. 76 a, *Tratado de la pintura*, ed. de A. González García, Akal, Madrid, 1993, p. 99.
8. M. FICINO, *Theologia Platonica*, (se cita la edición bilingüe de Marcel, *Théologie Platonicienne de l'immortalité des âmes*, Les Belles Lettres, París, 1964-70, tres tomos), TP, lib. XVI, cap. 5; t. III, pp.120-123.
9. ID., *The Philebus Commentary*, lib. I, cap. XV, ed. de M. J. B. Allen, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe, Arizona, 2000, pp. 164 s.
10. FICINO, TP, lib. XVI, cap. 5; t. III, pp.120-3. La referencia a Plotino es a *Enn.* IV, 8, 5 (24-37) y 6. Se cita la edición de J. Igal, en tres tomos, Gredos, Madrid, 1982-1998.
11. La referencia a Plotino es a *Enn.* VI, 4, 16 (22-38).
12. FICINO, TP, lib. III, cap. I, t. I, pp. 135-36.
13. Ficino la compara a la visión, según Aristóteles, en la que no cabe distinguir entre el acto de ver y la experiencia de haber visto: ARISTÓTELES, *Metafísica*, 6, 1048 b, 25-35.
14. VASARI, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos*, ed. de Bellosi y Rossi, introd. de Previtali. Trad. dirigida por G. Gabriele, Cátedra, Madrid, 2002, p. 78. Tanto en italiano como en castellano, el término procede del latín, *ordior*, comenzar, principiar, pero al mismo tiempo tramar la tela, tejer.
15. Ficino lo compara al *movimiento imperfecto* de Aristóteles: una transformación en la que sin dificultad puede diferenciarse entre el estado final y el proceso que conduce a él.
16. TP, IV, 2; I, 169s. La comparación de aplicar al alma del mundo pero no es incoherente hacerlo a la humana.
17. TP, IV, 2; I, 167 s.
18. Así se expone en el *De Amore*. La gradación se transforma en la *Theologia Platonica*.
19. *Himnos Órficos*, XXV, 2-3. Edición de M. Periago Lorente, en *Vida de Pitágoras, Argonáuticas órficas, Himnos Órficos*, Gredos, Madrid, 1987. Énfasis mío.
20. *Himnos Órficos*, XXV, 4-6
21. TP, X, 2; II, 54.
22. TP, XV, 2; III, 19.
23. TP, XV, 16; III, 83 ss.
24. TP, XI, 4; II, 114.
25. TP, XI, 6; II, 139.
26. TP, XVII, 2; III, 149. Las referencias a Platón son *Parménides*, 137c y *Filebo*, 23c, aunque conviene tomar esta referencia desde la alusión a Prometeo en 16c.
27. TP, XVII, 2; III, 150.
28. TP, XV, 2; III, 17. Énfasis mío.
29. ASCLEPIO, 8 y 10. *Textos Herméticos*, ed. X. Renau Nebot, Gredos, Madrid, 1999, pp. 438 y 440.
30. TP, XV, 2; II, 20
31. Lo que sigue resume la exposición del capítulo 2 del libro XIII de la *Theologia Platónica*. Marcel, tomo II, pp. 206 ss.
32. TP, XV, 2; III, 25.
33. *Enn.* I, 1, 7, 5s.
34. *Enn.* III, 6, 1, 1-4.
35. FICINO, *De Amore*, VII, 14. Edición de R. de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1994, p. 220.
36. FICINO, TP, lib. XIII, cap. 4; t. II, p. 231.
37. Ficino ve en la *ratio* el núcleo de la individualidad: gracias a ella, dice, “*nos homines sumus, immo et quod ipsi sumus*”, TP, lib. XIII, cap. 2; t. II, p. 211.
38. TP, XIII, 2; II, 210.
39. Ver nota 31.
40. TP, XVI, 3; III, 117.
41. TP, XVI, 7; III, 137
42. TP, XVI, 3; III, 118
43. En la edición de Marcel, pp. 12-18 del segundo tomo.
44. El verbo *machinari*, a la vez modelar y engañar, permite pensar el doble significado. Ver N. TIRINNANZI, *Umbra naturae. L'Immaginazione da Ficino a Bruno*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2000, pp. 3-29.

45. Ficino la desarrolla al menos en tres lugares: el capítulo de la *Theologia Platonica* que estoy analizando, el breve tratado *Dialogus inter Deum et animam*, que aparece entre sus cartas, y en *De amore*, VI, 17, pp. 177 ss de la edición citada.
46. TP, IX, 3; II, 14.
47. TP, XVI, 1; III, 113
48. TP, VII, 3; I, 267. Hay un claro paralelo en *Enn.* IV, 7, 6, 20ss.
49. TP, VIII, 1; I, 285.
50. TP, VII, 1; I, 264.
51. *De anima*, 424a, 17-26: *ho kêrós tou daktyliou aneu tou siderou kai tou chrysou dechetai to semeion.*
52. L. DE BERNART, *Immaginazione e scienza in Giordano Bruno. L'infinito nella forma dell'esperienza*, ETS, Pisa, 1986, pp. 17-18.
53. *Enn.*, IV, 6, 2, 1-4 y 6.
54. TP, IX, 5; II, 30.
55. TP, VI, 6; I, 274; *De Amore*, VII, 4, pp. 200s y VI, 6; pp. 134 ss. *De vita*, I, 2, 8-24.
56. *De Amore*, VI, 6, 134.
57. TP, XV, 4; II, 30.
58. *De vita*, I, 2.
59. *De Amore*, VI, 6, 135.
60. Hay exposiciones amplias en I. P. CULIANU, *Eros y magia en el Renacimiento*, Siruela, Madrid, 1999, cap. I y apéndice I; R. KLEIN, "La imaginación como vestimenta del alma en Marsilio Ficino y Giordano Bruno", en *La forma y lo inteligible*, trad. I. Ortega Klein, Taurus, Madrid, 1982, pp. 29-81. G. VERBEKE, *L'Évolution de la doctrine du Pneuma du stoïcisme à Saint Augustin. Étude philosophique*, Desclée de Brouwer, Paris-Lovaina, 1945. Para apreciar la persistencia de esta doctrina piénsese que Descartes rechazó por su causa parte de la teoría de Harvey sobre la circulación de la sangre (ver *Las pasiones del alma*, ed. J. A. Martínez Martínez, Tecnos, Madrid, 1997, artículos, XXXI-XXXVII y notas del editor) y la doctrina está en Hobbes y en Addison.
61. *Timeo* 45b-d
62. I.P. CULIANU, *op. cit.*, p. 35.
63. *Ibid.*, p. 36.
64. TP, VI, 6; I, 275.
65. G. VERBEKE (1945), *op. cit.*, pp. 74 ss.
66. *Sobre los misterios egipcios*, ed. E. A. Ramos Jurado, Gredos, Madrid, 1997, lib. 5, 12.
67. *Enn.* II, 2, 20ss y III, 6, 5, 25-29.
68. *CH*, X, 13 y 16; *Asc.*, 6.
69. *Asc.*, 6, *CH* III, 2.
70. *De Amore*, V, 3; 92.
71. TP, VIII, 13; I, 321s.
72. TP, VII, 1; I, 265.
73. *De Vita*, I, VII, 102-104.
74. *De anima*, lib. III, caps. I y II. *De sensu*, 449a, 4-20.
De anima, 427a, 15.
76. *Enn.* IV, 7, 6.
77. Así también PLOTINO, *Enn.* IV, 7, 6, 15.
78. Comparar *De anima*, 426b, 9-23 con *Enn.* IV, 7, 6, 10-12.
79. TP, VII, 2; I, 265-67.
80. BRUNO, *De umbris idearum*, Opera latine conscripta, T. II, vol. 1, "De instrumento", II y III. En la traducción italiana, G. BRUNO, *Le ombre delle idee. Il canto di Circe. Il sigillo dei sigilli*, introd. Michele Ciliberto, trad. y n. Nicoletta Tirinnanzi, Rizzoli, Milán, 2001, aparece en pp. 136 ss.
81. D. DIDEROT, *Pensamientos sueltos sobre la pintura*, ed. A. Marí y M. Planes, Tecnos, Madrid, 1988, pp. 3-8. D. HUME, *Tratado de la naturaleza humana*, ed. F. Duque, Editora Nacional, Madrid, 1981, Libro I, parte III, sección XII, marginales 140-42. I. KANT, *Crítica de la razón pura*, B 151-152 y B 181-A 142; Ed. P. Ribas, Alfabeta, Madrid, 2000, pp. 166-167 y 185.
82. TP, VIII, 1; I, 285.
83. TP, XI, III; II, 97.
84. TP, XI, III; II, 98.
85. TP, VIII, 1; I, 286.

86. TP, XI, III; II, 97.
87. TP, VII, 1; I, 263 ss; hay ecos en esta discusión de *Enn.* IV, 6, 3, 46 ss.
88. TP, XI, III; II, 98; *Tres grados de la contemplación platónica*, XXVII, *Theologia Platónica*, t. III, p. 288.
89. *De Amore*, VII, 1; 190. La reflexión se extiende hasta la página 192.
90. TP, IX, 5; II, 30.
91. TP, XVIII, 10; III, 234s.
92. E. GARIN, “*Phantasia e imaginatio* fra Marsilio Ficino e Pietro Pomponazzi”, *Giornale critico della filosofia italiana*, 64, 1985, pp. 349-361.
93. SINESIO DE CIRENE, “De Insomniis” (en *Himnos. Tratados*, ed. F. A. García Romero, Gredos, Madrid, 1993), 132a-133a.
94. SINESIO DE CIRENE, “De Insomniis”, 144c.
95. *Ibid.*, 134a.
96. *Ibid.*, 149b-150a
97. *Opera*, II, 1825, citado por Garin, 351.
98. TP, XVI, 8; III, 146.
99. TP, XI, 4; II, 119.
100. TP, IX, 5; II, 32-40.
101. TP, X, 2; II, 60.
102. TP, XVIII, 8; III, 203.
103. TP, XVI, 7; III, 134.
104. *Enn.* I, 6, 8, 5-18 en conexión con *Enn.* I, 8, 13, 20-25.
105. VI, 17; p. 179.
106. TP, XIII, 4; 232ss; *De vita*, III, 11, 145-153.
107. Respectivamente en *De Amore*, VI, 6, p. 133ss; VI, 9, p. 145 y VIII, 4, p. 201. Narcisismo se usa ahora en el sentido freudiano.
108. *In Philebum*, lib I, cap. XXV; pp. 240-49. Las referencias de Platón son *Filebo*, 16c y *Protágoras*, 320c-322b.
109. TP, XVI, 1; III, 113-4.
110. TP, XVI, 1; III, 115.
111. TP, XVI, 1; III, 115.
112. TP, XIII, 3; II, 224. Ver además A. CHASTEL, *Marsile Ficino et l'art*, Librairie Droz, Ginebra, 1954.
113. *Opuscula theologica*, en *Théologie Platonicienne*, ed. citada, tomo III, p. 340.
114. *De Amore*, VI, 10; 152.
115. TP, XII, 4; II, 166.
116. TP, XI, 3; II, 102.
117. TP, XV, 16; III, 81.
118. TP, XV, 17; III, 95s.
119. TP, XII, 6; II, 186s.
120. *De Amore* V, 3.
121. TP, XII, 2; II, 158.
122. TP, XI, 5; II, 130.
123. TP, VIII, 15; I, 325s.
124. TP, XII, 2; II, 159.
125. TP, XI, 6; II, 133s; TP, XI, 4; II, 122-23.
126. TP, XI, 3; II, 107.
127. TP, III, 2; I, 141s.
128. P. O. KRISTELLER, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Casa Editrice Le Lettere, Florencia, 1988, p. 435. En el mismo sentido: TH. GONTIER, “Un platonisme sans cosmos? La sagesse de Marsile Ficino”, en P. MAGNARD (DIR.), *Marsile Ficino. Les platonismes à la Renaissance*, Vrin, París, 2001, p. 71.
129. La distinción entre artista interior y exterior está en PLOTINO, *Enn.* 4, 3, 10, 15-23. TP, IV, I, 146 s.
130. E. BATTISTI, “Una rilettura dopo 40 anni”, en P. DELLA FRANCESCA, *De prospectiva pingendi*, ed. G. Nico-Fassola, Le Lettere, Florencia, 1984.
131. Tres cuadros, a primera vista paisajes urbanos, que se encuentran en Berlín (Staatliche Museum), Baltimore (Walter Art Gallery) y Urbino (Museo Nacional de las Marcas). Se pintaron en la corte de Urbino, en el s. XV, pero su autoría no es clara y tampoco lo es su intención: ¿son paisajes urbanos, bocetos para una escenogra-

fía o ejercicios de perspectiva? Puede verse al respecto, H. DAMISCH, *El origen de la perspectiva*, trad. F. Zaragoza Alberich, Alianza, Madrid, 1997, parte III.

132. TP, XV, 9; III, 52.

133. El sinsentido de un alma divina unida a un cuerpo material y sobre la naturaleza sensualista del conocimiento: *De natura rerum*, III, 800-805 y IV, 475-512.

134. TP, X, 6; II, 77.

135. TP, X, 6; II, 78, los argumentos recuerdan a *Enn.* I, 4, 10, 20-35.

136. TP, XV, 16; III, 85; *In Philebum*, lib. I, c. 26, p. 245.

137. *De Anima*, 434a, 10-17. TP, XV, 9; III, 52-3.

138. KRISTELLER, *op. cit.*, p. 258. Ver también TIRINANZI, *op. cit.* p. 153.

139. I. BERLIN, *Vico and Herder. Two Studies in the History of Ideas*, Chatto & Windus, Londres, 1980, p. 133 [Hay trad. esp. en Catedra, Madrid, 2002. N.E.]; A. CHASTEL, *Arte y Humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, trad. L. López Jiménez y L. E. López Jiménez, Catedra, Madrid, 1991, 112 ss. Para una exposición sistemática de la cuestión, M. A. GRANADA, *El umbral de la modernidad. Estudios sobre filosofía, religión y ciencia entre Petrarca y Descartes*, Herder, Barcelona, 2000.

140. I. BERLIN, *op. cit.* pp. 102s.

141. J. SEZNEC, *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, trad. J. Aranzadi. Altea, Taurus, Alfaguara, Madrid, 1987.

142. E. PANOFKY, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, cit., p. 263.

143. E.H. GOMBRICH, *Imágenes simbólicas*, trad. R. Gómez Díaz, Alianza, Madrid, 1990, sobre todo "Las mitologías de Botticelli", pp. 83-129.

144. *Enn.*, IV, 3, 11. Desde los trabajos de Yates se consideraba decisiva para este texto la literatura hermética en cuya traducción se ocupó Ficino. Copenhaver (B. COPENHAVER, "Renaissance magic and Neoplatonic Philosophy: *Ennead* 4.3-5 in FICINO's *De vita coelitus comparanda*", en G.C. GARFAGNINI, *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone*, Leo S. Olschki editore, Florencia, 1986, vol. 2, pp. 351-368) cree que el apoyo fundamental es Tomás de Aquino.

145. *De Vita*, III, 1.

146. Habría que añadir a las referencias anteriores la influencia de SINESIO, *De Insomniis*, 132a-134c.

147. *Enn.* IV, 3, 10.

148. *Enn.* V, 9, 13.

149. *Enn.* IV, 3, 10.

150. *Enn.* IV, 4, 35 y V, 9, 12.

151. *Enn.* IV, 4, 39.

152. *Enn.* V, 9, 12.

153. *De Vita*, III, 26, 30-44.

154. Los destinatarios del texto son Petro Nero, Petro Guicciardini y Petro Soderini. El título es *Apologia quaedam, in qua de medicina, astrologia, vita mundi, item de Magis qui Christum satatim natum salutarant*, en *Three Books On Life*, ed. cit., pp. 394-401. El texto que comentamos está en el verso 68.

155. *De Vita*, III, 15, 82-88.

156. *De vita*, III, 1, 75-79 y 86-90.

157. *De Vita*, 3, 21, 87s.

158. *De vita*, II, 14, 51-55.

159. *De vita*, III, 19, 54-58

160. *De vita*, III, 17, vv. 58-63. Compárese con *Enn.* IV, 3, 11, 5-9.

161. Esta evolución ha sido expuesta por PANOFKY en *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* (trad. M. T. Pumarega, Catedra, Madrid, 1995), que la atribuye al confuso concepto renacentista de belleza entre la transparencia de la Idea y la simple *concinnitas*, que más tarde queda en mera armonía formal y en una noción subjetiva de belleza. En otro sentido aborda el problema BLUNT (*La théorie des arts en Italie, 1450-1600*, trad. J. Debouzy, Gérard Monfort, París, 1988), para quien en el proceso tiene importancia la pérdida del sentido crítico del primer Renacimiento a consecuencia de la Contrarreforma.

162. Cusa desarrolla esta noción sobre todo en *De Docta Ignorantia*, II, 13.

* * *

