

# EL HERMETISMO Y LAS ARTES DEL RENACIMIENTO ITALIANO UNA APROXIMACIÓN

CRISTIÁN ARREGUI BERGER

## 1. INTRODUCCIÓN

Sobre la función del arte renacentista.

El presente escrito intentará un acercamiento al problema de la relación entre hermetismo y arte, particularmente durante la segunda mitad del siglo XV y la primera del siglo XVI, en Italia.

El problema del hermetismo durante el período del Renacimiento no es un tema menor. Es justamente aquí cuando, como veremos, la figura de Hermes Trimegistos, el mítico fundador de la llamada *tradición hermética*, renace como autoridad teórica religiosa, especialmente gracias a las traducciones que se realizan en Florencia de los manuscritos griegos del *Corpus Hermeticum*, un conjunto de textos místico-filosóficos cuya autoría se habría remontado —para los renacentistas— varios siglos antes del nacimiento de Cristo. Este Hermes Trimegistos aparecía para ellos como la personificación de una de las tradiciones de sabiduría más antiguas de Occidente (la otra gran tradición sería la hebrea del antiguo testamento).

El problema del hermetismo en el Renacimiento, por lo tanto, tiene que ver con la religiosidad occidental, religiosidad que en el caso de los textos atribuidos a Hermes Trimegistos, no se da de forma separada a la filosofía. Se trata de una filosofía religiosa y aquel que la practicaba venía a ser una especie de filósofo-sacerdote que se creía poseedor de saberes que, como hemos dicho, se remontaban hasta la Antigüedad. En el Renacimiento, el arte no fue ajeno a la influencia de esta filosofía-religión, haciendo que lo filosófico, sacerdotal y artístico se fundieran en determinados hombres enamorados de un ideal: el hombre como suma y medida de todas las cosas, el *homo universalis*, el *hombre total* que venía a ser, entre otras cosas, aquel que desarrollaba plenamente el potencial de su ser. *Ser* que para el paradigma hermético estaba en íntima correspondencia con el *ser* del cosmos.

Francis Yates, en "*Giordano Bruno y la Tradición Hermética*", sostiene la hipótesis de que en el Renacimiento italiano fueron pintados cuadros que habrían tenido como finalidad principal la de servir de talismanes. Un talismán, dentro del contexto de Marsilio Ficino y los otros platónicos hermetistas del *quattrocento* italiano, venía a ser un objeto en donde el artista-mago concentraba las influencias energéticas de determinados astros (astros que a la vez se identificaban con divinidades), permitiendo que el contemplador de aquel talismán fuese influenciado por la misma energía "guardada" en el cuadro. Yates sugiere esta hipótesis para el cuadro "*La Primavera*" de Sandro Boticelli. La influencia aquí presente sería, de forma principal, la del planeta Venus, el cual tendría relación, como la diosa del mismo nombre, con la energía del amor. A pesar de que no nos es posible aquí confirmar la hipótesis de que esta obra sea de por sí un talismán con las características arriba descritas, podemos pensar posible esta lectura de las motiva-

ciones de su elaboración<sup>1</sup>, especialmente si estudiamos el contexto teórico donde se realizó, contexto que no sólo incentivaba al artista a inmiscuirse en el hermetismo y la magia, sino que también resaltaba las cualidades positivas de una supuesta influencia astral venusina. Marsilio Ficino, por ejemplo, señalaba que los intelectuales debían buscar la influencia amorosa de Venus, la cual trabajaría a contracorriente del influjo de Saturno, generador de la melancolía, influjo al cual todos los pensadores serían particularmente susceptibles. Los comentarios de Ficino y el culto a Venus que se plasmó tantas veces en las obras de arte renacentistas —ya sea con representaciones de la diosa misma o con las de la Virgen María, que puede ser tomada como una reencarnación del mismo principio venusino en el mito cristiano— nos hablan de una tendencia en el *quattrocento* italiano hacia este supuesto flujo energético que tendría que ver con la belleza en cuanto armonía. Esta tendencia sería característica del artista neoplatónico del *quattrocento* italiano.

Durante el Renacimiento platónico de Ficino y sus semejantes, se buscó esta influencia de Venus, lo cual puede hablarnos de una *disposición afectiva* que caracterizó esta época. Como punto comparativo podemos recordar aquellos versos de *Poemas Saturnianos* que Paul Verlaine escribirá a finales del siglo XIX:

---

<sup>1</sup> E. Gombrich, en su ensayo “Las mitologías de Boticelli”, en *Imágenes Simbólicas*, plantea la hipótesis de lectura del cuadro dentro de los planteamientos filosófico-religiosos de Ficino, hipótesis del todo compatible con la de Yates (y en la que posiblemente ésta se apoya).

Los sabios de antaño, quienes valían tanto como los de hoy  
creyeron —aún cuando hoy no se les comprenda—  
que en el cielo podían leer las desdichas y los desastres  
a los que cada alma estaba unida en los astros.

(Mucho se ha bromeado sobre esto, sin pensar siquiera  
que a menudo la risa es tonta y engañosa).

Y, según lo dicen viejos grimorios,  
aquéllos nacidos bajo el signo de SATURNO,  
fiero planeta, caro a nigromantes,  
entre todos los hombres tienen gran cólera y desdicha.

Su imaginación, inquieta y débil,  
vence en ellos el pensar de la razón

En sus venas una sangre sutil como el veneno, corre  
rara y ardiente, arrolladora como lava  
socavando su ideal en la tristeza.

Así los saturnianos han de sufrir  
y así han de morir —admitiendo que seamos mortales.

Su plan de vida ha sido trazado línea por línea  
según la lógica de una maligna influencia.

En este poema podemos ver cómo aún en el siglo XIX la idea de una influencia astral saturniana sobre el carácter tiene el mismo significado que en Ficino: de Saturno viene la melancolía donde se “derrumban los ideales”, pero a diferencia del renacentista ficiniano que buscaba liberarse de esta «maligna influencia», contrarrestando su efecto con un culto a Venus, el poeta maldito del XIX exaltará el estigma saturniano que lo diferenciará de los hombres de “buen vivir”. El maldito, si no desprecia a Dios, desprecia a lo menos «el universo atroz por él creado» (Dostoievski). Parafraseando a otro poeta «*la belleza se ha encontrado amar-*

*ga y se le ha injuriado»* (Rimbaud). Como vemos, una disposición afectiva totalmente distinta a la cultivada por los artistas y teóricos platónicos del *quattrocento* italiano. Esta comparación nos permite insistir en esta valoración de Venus en contra de Saturno como algo característico de cierto círculo del Renacimiento, neoplatónico y hermetista, cuya influencia en las artes no será menor. Valoración que, como hemos dicho, es a la vez un culto a la armonía, a la belleza y a lo femenino. Esto es importante en el tema que aquí quiero tratar, porque como toda realidad histórica, el hermetismo no es algo fijo, ajeno al devenir y a los contextos socioculturales. Si bien, como plantean algunos autores, lo hermético es una tradición que cruza subterráneamente toda la historia occidental, esta tradición se desoculta en cada momento histórico de forma distinta, mostrándose según distintos énfasis y perspectivas. Podemos decir desde ya que el hermetismo del Renacimiento italiano se caracteriza por ser venusino y, por esto mismo, más optimista que pesimista con respecto a la misión que se le supone al hombre en el mundo, compatible con la belleza y la armonía natural<sup>2</sup>.

Magnum miraculum est homo, animal adorandum  
atque honorandum

En la anterior cita del *Asclepius*, citada a su vez por Pico della Mirandola en su *Discurso por la dignidad del hom-*

---

<sup>2</sup> Si bien el hermetismo durante esta época no influyó sólo en el Renacimiento italiano, lo "venusino" caracterizó más bien a éste. Este fenómeno puede leerse de manera concordante con cierta disposición afectiva que parece caracterizar históricamente a los pueblos de la Europa mediterránea. Un ejemplo de un artista hermético no italiano: Alberto Durero, quien con su grabado "La Melancolía" trabaja justamente una influencia saturniana, cosa que para Ficino sería altamente perjudicial.

*bre*, podemos ver de forma resumida cuáles aspectos del pensamiento hermético serán los predilectos de los platónicos florentinos. La magia de este saber-religión tiene sentido en la medida que permite recuperar para el hombre la dignidad del sitial que le corresponde en el universo: *microcosmos*, pequeña totalidad cuyo ser ha de vivir en armonía con el *macrocosmos*. De esta forma, la búsqueda hermética parece ser aquí compatible con la búsqueda del Bien cristiano. Un Bien, claro está, pasado por un Platón cristianizado, Bien metafísico del cual se origina todo bien mundano. Se resalta, así, en los textos de estos hermetistas platónicos, la diferencia entre una magia blanca y una negra. La primera —que sería la por ellos practicada— buscaba la utilización de los conocimientos ocultos en pos de la armonía del hombre con la totalidad de la creación, armonía, sin duda, en la que predominancia de Venus tenía una importancia fundamental. La magia negra, en cambio —a la que se habrían dedicado, según ellos, los nigromantes del pasado medieval—, se desarrollaría sin respeto a la belleza y al amor, trayendo como consecuencia fatales resultados.

Como lo señala F. Yates en el libro ya citado, el mago renacentista se diferencia totalmente del mago medieval, principalmente en la importancia social que adquiere en un *quattrocento* donde recuperar los conocimientos antiguos es también resucitar la Edad Dorada. De este modo, mientras se rescata una tradición, ésta, a su vez, se valora como más verdadera mientras más antigua sea, especialmente si, como en el caso de los textos herméticos, se presenta como fuente de toda la filosofía y teología posteriores. Para los lectores del siglo XV del *Asclepius* y el *Corpus Hermeticum* (los dos libros donde se condensaba el pensamiento hermético), la figura mítica de Hermes Trimegistos había sido un sacerdote egipcio de carne y hueso cuya exis-

tencia histórica se remontaba a los tiempos del Moisés bíblico. Cuando los italianos conocieron las nuevas traducciones al latín del *Corpus Hermeticum*, se encontraron allí con un antecedente de los pensamientos platónicos que más interesaban a los estudiosos de Plotino. Era el renacimiento de un Platón distinto al que habían rescatado los primeros humanistas con la *República* y la dialéctica. Esta vez era un «Platón hermético» y Hermes Trimegistos era la fuente de todo su pensamiento, que no era sólo una filosofía como nosotros la entendemos, sino principalmente una teología anterior a la teología, una *primera teología*, como la llamaban. Recién en el siglo XVII<sup>3</sup>, se descubriría que aquel Hermes Trimegistos, si acaso existió, no había sido el autor de aquellos textos tan respetados cuyo origen se remontaba nada más que al siglo III y IV después de Cristo.

El tema de la importancia de la antigüedad era muy importante para el renacentista. La valoración de lo antiguo —que pasa también por un rescate de lo clásico y el latín por parte de los humanistas petrarquianos del primer *quattrocento*— constituye un momento estructural, por así decirlo, del *modo de ser renacentista*. Esta manera de relacionarse con la historia compatibiliza perfectamente con el hermetismo, uno de cuyos tópicos característicos es el de la búsqueda de un paraíso perdido que sería recuperable según determinados saberes y prácticas. Este paraíso perdido o Edad Dorada es para los platónicos del Renacimiento, aquella *dignidad* del hombre cantada por Pico. Y el modo de recuperarla pasa también por saberes y prácticas en donde el hermetismo se funde no sólo con la religión cristiana bíblica y la filosofía platónica y neoplatónica, sino también con la cábala y el neopaganismo. En este trabajo le

<sup>3</sup> En 1614 el ginebrino Isaac Casaubon tiró por tierra el mito de la autoría directa de estos textos por Hermes Trimegistos.

daré un espacio a cada uno de estos temas, intentado aclarar parte del complejo sincretismo que teje lo hermético durante el Renacimiento italiano.

## 2. LOS PLATÓNICOS.

### 1.1. Marsilio Ficino (1433 – 1499). Cristianismo platónico y hermetismo.

Eugenio Garín, en su ensayo «*Marsilio Ficino y el retorno de Platón*», señala que si Ficino quiso ser sacerdote cristiano, fue entre otras cosas para iniciar una reforma doctrinal, una reforma que, primero, rescataría a un Platón totalmente distinto al Platón político considerado por los humanistas petrarquianos y, segundo, que consideraba a Hermes Trimegistos como un antiguo teólogo que había profetizado el advenimiento de Cristo. Fue Marsilio Ficino, además, quien tradujo del griego el *Corpus Hermeticum* antes que a Platón, por órdenes directas de Cosme de Médici, para quien trabajaba. La preferencia dada a los escritos de Hermes Trimegistos se explica por el convencimiento de que eran más antiguos que los del filósofo griego. Ya se conocía una versión del *Asclepius*, otro escrito atribuido al sacerdote egipcio, según una traducción al latín atribuida a Apuleyo. A esto se sumaban una serie de tratados de magia y astrología que desarrollaban a su manera ideas ya contenidas o sugeridas en los textos del Trimegistos. Básicamente, lo que se expresa en el *Asclepius*, bien conocido por Ficino, es la práctica de una magia religiosa supuestamente egipcia cuya característica más controvertida para el espíritu cristiano medieval era la confección de estatuas y talismanes que concentraban las influencias astrales de distintos planetas. Esta práctica que era totalmente pagana para un San Agustín, es veladamente defendida por Ficino que si bien no da un apoyo directo a estos ritos, si defenderá una magia natural que habría sido la que practicó Hermes Trimegistos



y los sacerdotes egipcios, magia que utilizaría los conocimientos de las funciones de los astros en pos del Bien.

Unos de los mayores esfuerzos de Ficino que nos puede aclarar qué «reforma doctrinal» éste habría intentado realizar en el cristianismo, fue el de justificar al hermetismo en cuanto «primera teología», es decir, una teología antes de que la teología existiese. Es la «*Theologia Platonica*», como lo dice el título de uno de sus libros más importantes. Si consideramos que la teología para un medieval es solamente la teología cristiana, veremos cómo el solo nombre de «teología platónica» explicita la conjunción de tradiciones aparentemente contradictorias, conjunción que Ficino intentó con toda la obra de su vida. «Platónica» debe entenderse aquí como un Platón pasado ya por Plotino y que postula una filosofía de carácter religioso que, como hemos visto, se habría alimentado de las fuentes del pensamiento hermético. Platón, Plotino y Hermes Trimegisto al servicio de la salvación cristiana. Porque «*el hombre sería el más desgraciado de cuanto animal vive sobre la tierra si no pudiese arribar a la certeza de su salvación*», como escribe el mismo Ficino en su «*Theologia Platonica*» y ciertamente que al renacentista del *quattrocento* no le interesa ser el más desgraciado de cuanto animal vive sobre la tierra. Esta «salvación», entendida desde el sincretismo platónico-hermético, viene a significar un remontarse desde el mundo múltiple y aparente de lo sensible hacia el Dios Uno, origen de todo lo creado. Gracias a la *gnosis* el hombre se hace Hijo de Dios y comparte su bienaventuranza. La clara diferencia con el cristianismo medieval, especialmente con el agustiniano, sería que mientras en éste el hombre vive la existencia mundana como una caída radical, culpable y expectante de la Gracia, el cristianismo de Ficino propone un ideal de hombre que logra remontarse según su propio conocimiento y esfuerzo hasta lo divino.

"Haz, oh Dios mío, que todo sea un sueño, que mañana, despertados a la vida, advirtamos que hasta entonces estábamos perdidos en el abismo, donde todo era penosamente deforme; que como los peces en el mar, éramos creaturas encerradas en una prisión líquida que nos agobiaba con pesadillas terribles!"<sup>4</sup>.

Con esta cita del "Theologia Platonica" podemos encontrarnos con un retorno del mito de la caverna de Platón. De fondo opera la misma fábula: estamos en un mundo oscuro, de apariencias, de espaldas a la luz. Para el hermetismo tanto como para el platonismo, la filosofía permite, primero, reconocer las sombras como sombras y, segundo, el acercarse a la luz que es la verdad. En otras palabras, la filosofía adquiere aquí un significado de gnosis metódica que permite reconocer este mundo como aquel sueño que nos señala Ficino y además tender hacia la Verdad metafísica de Dios. Esta consideración negativa de la existencia - compatible con la gnosis pesimista y dualista que proponen algunos tratados del *Corpus Hermeticum* como el *Pimander* y el *Discurso de Hermes Trimegisto a su hijo Tat en la Montaña* — puede parecer contradictorio con lo que he dicho más arriba respecto al culto de Venus y el rechazo de las influencias de Saturno. Pero el culto de Venus, es decir, el cultivo de una gnosis de carácter venusino no se contradice con el hecho de que este mundo aparezca para el iniciado-filósofo como una ilusión pesadillesca. Más bien, dentro de esta mentalidad filosófico-religiosa, la falta de realidad ontológica del mundo de la experiencia es un motivo más — si no el motivo principal — para que el aprendiz cultive la gnosis que podrá sacarlo de esta condición humana caída en la prisión de las influencias astrales. Aho-

<sup>4</sup> Citado por E. Garín en su ensayo "Retrato de Marsilio Ficino" en *Marsilio Ficino y el Platonismo*, p. 59.

ra, es en el cultivo de esta gnosis, donde el papel de Venus tendrá una función fundamental. Ficino, como lo dice en su libro *Dell' amore*, propondrá al amor como vehículo del alma en esta ascensión hacia Dios. Habla de una "belleza universal" que es el "esplendor del rostro de Dios". Es en éste ámbito donde se integra perfectamente el culto a Venus. Como lo dice E. Garín, comentando esta obra del florentino: "*Filosofar es amor y retorno a Dios, es religión, es aquel momento de la vida espiritual en el cual se alcanza la comunión con Dios en la contemplación suprema*"<sup>5</sup> Esta filosofía está traspasada de influencia venusina, simbólicamente hablando. Esta es la filosofía donde el neoplatonismo, el hermetismo y el cristianismo se unen en la noción de amor, un amor que no es la *caritas* cristiana, sino un *eros* convertido en ascesis. Este amor, que ya había conocido el cristianismo medieval en los movimientos que practicaron el amor cortés, volvía a pronunciarse en el *quattrocento* italiano, esta vez simbolizado por una Venus que regresaba para ofrecer su matriz a la conjunción de filosofías y prácticas de distinto origen histórico. Curiosamente era el mismo amor que según los hermetistas uniría a los contrarios, lo que en la filosofía de Ficino lograba integrar cristianismo, platonismo y hermetismo dentro de lo que nosotros podemos llamar *Tradición Hermética*.

*"Toda la filosofía ficiana —si aún se debe continuar llamando filosofía— consiste en esta intuición de la realidad como vida, como orden, como belleza. Y por consiguiente se expresa y procede simbólicamente por imágenes y figuras"*<sup>6</sup>. Ya veremos como esta misma intuición se da en artistas que la plasmarán simbólicamente. Cabe citar también, con respecto a este tipo particular de gnosis erótica, a Matila

<sup>5</sup> Op, cit. Pág. 68.

<sup>6</sup> Op, cit. Pp. 65-66.

Ghyka, quien lo ha estudiado particularmente en relación a los números y ritmos:

*“La verdad se aprehende aferrando con la visión de la mente el número y el ritmo, esto es, el alma de los seres que el artista atrapa en sus creaciones, en las que no hace más que traducir el mismo acto mediante el cual el artista divino ha creado el todo. Conocer es ver directamente el acto constitutivo de cada ente real, la vida naciente, fuente de donde cada cosa brota, puesto que en cada cosa se encuentran la vida y el alma, o bien la prolongación extrema del rayo divino”<sup>7</sup>.*

Esta idea del rayo de Dios según la cual toda la creación se mantiene “pendiente” de su influencia, es la que posibilita el desarrollo de una filosofía y una fe que confía en la posibilidad de “remontar el rayo”. Si por cierto el sufrimiento humano ocurre por la distancia con respecto al Origen, esto no niega que la creación —obra de un Demiurgo, como lo plantea Platón en el *Timeo*— sea igualmente divina, por ser una prolongación de Dios. Esta idea es desarrollada por Plotino con la noción de las *Hipóstasis* que sugieren una cadena de manifestación a partir del *Uno*. El pensamiento de Plotino se caracteriza especialmente por la idea de que el principio difiere de lo principiado. Este —lo principiado— viene a ser un complejo tejido de relaciones en las que cada parte de la totalidad está en íntima relación con el Todo creado. Dicho en otras palabras, es una teoría de la Unidad Absoluta y de las correspondencias múltiples, es decir, un *pensamiento organicista* en el que la mente es concebida en la naturaleza y no, como caracterizará, por ejemplo, a la filosofía de Descartes, separada de ella. En verdad, para este tipo de pensamiento, nada en la creación fun-

<sup>7</sup> M. Ghyka, *El número de oro*, Vol. II, Los Ritos, Pág. 66.

ciona de manera aislada a todo lo demás. Es justamente esta condición lo que permite la posibilidad del conocimiento analógico y de la magia. Pues bien, los planteamientos de Ficino se enmarcan dentro de este tipo de pensar y dentro también de la *gnosis erótica* que no sería sino un procedimiento que tiende hacia la comprensión de la Unidad Absoluta entre las múltiples relaciones de lo creado.

Ya veremos como esta misma idea se replantea en las nociones de proporción y en especial en la *proporción áurea*, la cual, aún cuando no fuese ocupada por todos los artistas, nos ha sido heredada como uno de los tópicos característicos del arte del Renacimiento.

## 2. PICO DELLA MIRANDOLA (1463 -1494). EL INGRESO DE LA CÁBALA.

Ya he dicho como la obra más importante de Pico, esto es *Oratio de hominis dignitate* (que en su origen sólo se llamó *Oratio*), comienza con una cita del *Asclepius* que remite al “milagro” que vendría a ser el hombre, “milagro de la creación” para el que, como lo desarrollará Pico en su obra, se da una insólita posibilidad: la de decidir en convertirse en la corona de la creación o bien en el peor entre los animales. Ciertamente lo que intentará este discípulo de Ficino será optar por la primera opción, lo cual le hace defender el ideal del *hombre-mago*, quien sería capaz de unir las virtudes del cielo con las de la tierra o, como también lo dice, de “desposar el mundo”.

La tarea que realizó Pico, en su intento de conciliar todas las grandes tradiciones de pensamiento de su época, fue principalmente la de complementar la magia natural, desarrollada por Ficino, con la cábala. Ésta, en la que se habría interesado a partir de contactos que tuvo con maestros judíos y árabes, se basa en la creencia en los diez *sefirot* y las 24 letras del alfabeto hebreo que tendrían un significa-

do numérico y simbólico-místico. Pico logra integrar la cábala al pensamiento cristiano-platónico-hermético de Ficino. Esto lo logra no sin dificultad de parte de las autoridades eclesiásticas del momento. Sus afirmaciones en defensa de la cábala contenidas en las famosas 900 tesis que presentó en el Vaticano le costaron problemas con la Iglesia.

*Nulla est scientia, quae nos magis certificet de divinitate Christi, quam magia & caballa*

Esta tesis, inteligentemente formulada, encierra lo paradójico de su pensamiento, paradoja que dificultó, de hecho, encontrar aquí una afirmación herética y, al mismo tiempo, facilitó la integración de la magia y la cábala con el cristianismo. Por un lado hace un gesto de total devoción: niega —como si fuese una *vanidad de vanidades*— la validez de una ciencia que no se ocupe de probar la divinidad de Cristo y, al mismo tiempo, aprovecha este gesto para validar la magia y la cábala como ciencias que complementan la religión. Se cuidará, también, de no cometer herejía con la figura de Cristo:

*Non potuerant opera Christi, vel per viam magiae, vel per viam cabalae fieri*

Lo que está haciendo Pico, según mi entender, es ingeniárselas en continuar aquella reforma doctrinal del cristianismo que Ficino habría querido comenzar. Se infiltraba, con Pico, la cábala en el cristianismo, un cristianismo que al parecer no se conformaba con un carácter sectario, sino que quería entrar en el mismo Vaticano. Ciertamente esto no habría significado sólo la entrada de Ficino y Pico, sino la entrada de Florencia y de los poderes que la sustentaban. Aquí debemos mencionar en particular a los Médicis, protectores de estos filósofos-sacerdotes. Podemos imaginar que si se hubiese realizado esta Reforma que no fue — y entre los motivos que no haya sido hay que considerar la

Reforma luterana que ocasionó una Contrarreforma nada de afín a los pensamientos hermético-cabalistas— habría significado un triunfo no sólo religioso, sino también político de Florencia sobre el Vaticano. ¿Hasta qué punto la verdadera *moda hermetista* que se generó en Europa durante la primera mitad de siglo XVI no fue de la mano de una intención política de determinados grupos económicos y culturales? Esta pregunta, claro está, excede los intentos de este trabajo.

Pico della Mirandola quiere instalar sus planteamientos en una tradición de pensamiento que se remontaría a Hermes, Zoroastro, Orfeo y otros “primeros teólogos”. A esto suma su visión de la cábala como una ciencia cuyo conocimiento secreto se remontaría hasta Moisés. Es decir: pretende unir dos grandes tradiciones secretas: el hermetismo, cuyo origen es Hermes “tres veces grande” autor del Corpus, y la cábala, originada en Moisés, autor de la Torá o Pentateuco. Aquí no hay dudas de tratar al Trimegistos con un honor análogo al del personaje bíblico. Ya dijimos algo de la competencia en cuanto a antigüedad que había entre la datación de ambos personajes —datación que iba de la mano con respecto a la importancia. En el trabajo de Pico da la impresión de insistirse más bien en una analogación y conjunción de la importancia de ambos, conjunción que era de esperarse si lo que se intentaba era la integración religiosa de ambas tradiciones. Si bien esta integración no se logró a nivel de la Iglesia Católica, si ocurrió al nivel del hermetismo, pues a partir de Pico las ideas de Hermes se trabajaron a menudo con las nociones cabalísticas.

Cabe mencionar, en cuanto a su influencia, una obra de Pico que escribió en contra de la astrología. Esto no es de extrañar en un personaje que sabía diferenciar entre la Magia que él pretendía estudiar, esto es, una «magia blan-

ca» que elevaba al hombre a la dignidad que le correspondía, y una «magia negra», «magia de nigromantes» que, venida desde los tiempos medievales, fomentaba la superchería y la ignorancia. Se sabe que nada menos que Kepler modificó su creencia en astrología después de haber leído el tratado de Pico.

### 3. NICOLÁS DE CUSA (1401-1464) Y LA TEOLOGÍA NEGATIVA.

Quiero hablar ahora de algunos planteamientos de Nicolás de Cusa, el cual, si bien es anterior a los pensadores que he tratado, no deja de relacionarse con la tendencia platónica a comprender la realidad. En Cusa, eso sí, desemboca la influencia, además de Platón y Plotino, del Pseudo Dionisio Areopagita, autor medieval que desarrolla lo que actualmente se ha llamado «teología negativa». La teología negativa consiste básicamente en pensar a la divinidad como una realidad tan distinta a lo creado, que se hace, por un lado, imposible hablar de ella en términos afirmativos y, segundo, imposible de conocer sensual y racionalmente. Hay una distancia ontológica radical entre el Dios y el mundo. Rasgos de esto ya estaban presentes en las doctrinas de Plotino con la idea de que el *Unum* trascendía toda multiplicidad, todo bien y todo mal, todo ser y no ser. El Dios de Nicolás de Cusa supera asimismo toda cuantificación y comparación. Es lo infinitamente infinito, con lo cual nociones como «mejor» o «peor», «menor» o «mayor» no tienen ningún sentido. Esta separación radical entre Dios y lo creado, a lo que se le suma la imposibilidad del conocimiento racional de Dios, no deben confundirse, empero, con un agnosticismo. Siempre en el Cusano, así como en el pseudo-Dionisio, hay una posibilidad gnóstica: la *Docta Ignorancia*, que viene a ser algo así como una anulación de todos los saberes en el *no-saber* de lo divino. Nicolás de Cusa llega a plantear una metodología ascética-intelectual basada en una contemplación numérica. Esta



estaría formada por las siguientes etapas que se relacionarían con tres niveles en los que se desarrolla la humanidad:

1. Nivel de los sentidos.
2. Nivel de la razón.
3. Nivel del Intelecto.

Según el método del Cusano, deberíamos comenzar por los sentidos que se nos ofrecen a través de los sentidos para captar las formas —mediante la vista (sentido privilegiado en su filosofía)— de las que, ocupando nuestra razón, podemos abstraer formas geométricas. Obtenemos entonces determinadas formas geométricas tomadas desde lo sensitivo. Ahora se nos plantea un trabajo mental, aislado ya de los sentidos, mediante el cual debemos comenzar a considerar cada uno de los lados de estas formas geométricas como respectivamente infinitos. Según mi entender, aquí el Cusano quiere llevarnos hacia una paradoja que la razón no logra comprender. Una figura de lados infinitos es pensable, pero definitivamente no expresable sensiblemente. Lo paradójico aumenta cuando Cusa nos recomienda llevar ahora esas líneas infinitas de figuras infinitas a lo *infinitamente infinito*. Sería en este paso donde la meditación intelectual nos sumergiría intelectivamente en la *Docta Ignorancia*, es decir, la zona de contacto con aquel radical desconocido que es Dios.

Pues bien, podemos ver que aquí se repite la idea de un *remontarse*, como en la filosofía platónica y plotiniana. Esta vez, claro, no se habla de una Idea o de un Uno-Dios, sino de un *Theos* que quizá sólo es pensable como infinitamente infinito. También en Cusa el amor en cuanto *eros* tiene importancia en esta elevación. Hablamos aquí de un amor intelectual emparentado también con Platón. Detalles como éstos han hecho que algunos hablen de la filoso-

ffa del Cusano como un "platonismo invertido", nombre poco cuidadoso y del todo discutible. Digamos más bien un "platonismo negativo", importante, como lo ha señalado Koyré en su libro "*Del mundo cerrado al universo infinito*", para los orígenes de una idea de universo infinito que llegará a su clara formulación en Giordano Bruno, alejándose definitivamente de la concepción aristotélica medieval del cosmos.

Si bien no se hallan huellas claras de una influencia directa del pensamiento hermético en el Cusano, sin dudas el desarrollo que él hace de la teología negativa y de la idea de infinito ingresarán a la tradición hermética, sobre todo por la influencia de este autor en futuros hermetistas como Giordano Bruno.

### 3. HERMETISMO Y ARTE EN EL RENACIMIENTO.

#### 2.1. Simbolismo místico-hermético.

Para acercarnos a la relación que existiría entre el arte renacentista con el hermetismo y la magia, debemos, según mi parecer, comenzar con la relación del símbolo con esta filosofía-religión de la que he hablado, y así acercarnos al tema del símbolo artístico en este paradigma.

Hemos hablado de Nicolás de Cusa como un representante de la teología negativa y el inaugurador de una nueva teoría del conocimiento que se separó radicalmente del esquema medieval de cosmos cerrado. Nicolás de Cusa separaba a Dios del mundo creado y decía que si bien el mundo procedía de Él como una *explicatio*, no era posible, sin embargo, un conocimiento racional de los asuntos divinos. Cusa planteaba así una teología negativa que operaba por negación; negación que tendría su radicalización en la *docta ignorantia*: saber que no se sabe, apertura que per-

mite permearse a la influencia de Dios. Pues bien, el pasar a la *docta ignorancia*, supone un salto cognitivo no sólo de lo sensible a lo racional, sino también de lo racional al intelecto, que sería el instrumento que tiene el ser humano para acceder a una *gnosis*. Este salto se da como una entrada en lo abierto de la ignorancia cognocente. Hay un remontarse a Dios, análogo en un sentido a la doctrina platónica del Eros, pero muy distinto en otro: No hallamos aquí un mundo de Ideas, sino claramente una Oscuridad: nada podemos decir de Dios, pues todo lo que digamos es relativo debido a nuestra finitud. Los asuntos divinos más se acercan a las paradojas que dejan a la razón discursiva en vilo. Más parecido al no-ser que al ser, Dios es “lo que brilla por su ausencia”. En este sentido las palabras y definiciones racionales no alcanzan el ámbito de la *docta ignorancia*. Para el Cusano, sólo el símbolo tendría esta posibilidad de tender un puente de lo sensible a lo intelectual, dejando la puerta abierta a lo desconocido. Pensamos, pues, en la importancia del símbolo artístico en esta teología y en un arte orientado en el mismo camino. Hagamos un ejercicio de lectura simbólica de una obra del Renacimiento, siguiendo las ideas del Cusano: los *Desposorios de la Virgen* de Rafael. En esta obra notamos de inmediato que toda la composición se distribuye hacia un punto de fuga ubicado en la puerta-ventana de la construcción del fondo. Aquí, más cerca de nosotros, las formas humanas, sensibles. De aquí parte nuestra mirada en dirección a las líneas del piso que nos señalan el camino a seguir. Avanzamos, pues, hacia una geometrización. En la construcción arquitectónica la forma se idealiza al máximo, tendiendo a una pureza geométrica sólo posible en la mente —recordemos el método gnóstico del Cusano descrito más arriba—. Finalmente, más allá del muro, el cielo, neutro, abierto a la inmensidad (¿*docta ignorancia*?). Allá se han acabado las formas y termina el viaje de nuestra mirada que sin embar-

go puede regresar hacia las formas y leerlas como símbolo de un proceso de abstracción mística análoga al propuesto por el Cusano. El símbolo mismo repite una estructura cósmica, haciéndose microcosmos él mismo. Este microcosmos simbólico tiene vida sólo en cuanto reproduce analógicamente la estructura arquetípica del macrocosmos. El artista que lo confecciona, mediante este procedimiento de analogía, se hace un micro-demiurgo: un pequeño dios.

Una obra de arte confeccionada de esta manera, tendría además una tercera función. Hemos visto que la primera sería el ser un símbolo de la totalidad —explicitando a su manera aquel capítulo de la tradición hermética que nos habla de que cada cosa es en sí misma un reflejo del todo—, la segunda sería el trabajo que esta elaboración supone para el artista, un trabajo que lo hace remontarse a una categoría de hombre-mago, es decir, hombre-dios. Como tercera función, podemos decir que una obra como esta tiene una utilidad mnemotécnica para el espectador. Su existencia, su realidad, es un recuerdo-objeto de lo sagrado. Esto es, de la estructura de un cosmos originado y dependiente del *Uno-Dios*. La pintura de Rafael mencionada sería un ejemplo que encaja también en la concepción plotiniana del cosmos: el cielo anodino vendría a ser representación simbólica del *Uno*, que si bien es el origen y destino del mundo creado (punto de fuga), se encuentra más allá de éste y es inalcanzable con las categorías y leyes que operan en la creación. Categorías y leyes operantes en la multiplicidad. Proporciones que se encarnan también en la matematización perfecta de la figura arquitectónica y de las formas corporales de los personajes pintados.

Tenemos, pues, un mundo creado distribuido en tres niveles:

1. El más acá sensible. Comenzamos con cuerpos ya idealizados. El trabajo del artista Rafael los eleva a la categoría de símbolos, a mi entender, de todo una naturaleza hecha y mantenida por proporciones matemáticas. Otro punto interesante es que son cuerpos que además simbolizan personajes arquetípicos y una historia bíblica: un matrimonio entre los padres de Cristo. Siguiendo con esta lectura, el cuadro está sugiriendo el comienzo de este camino de abstracción “desde” la tradición cristiana, cristianismo helenizado, ciertamente, por la clara alusión de los cuerpos a modelos clásicos. Un matrimonio mítico que podría estar hablando, a su manera, de una conjunción de opuestos. La distribución de las figuras justamente nos dice esto: vienen de la derecha y de la izquierda, unidas en el centro en el símbolo del anillo y el sacerdote (¿sacerdote mago? ¿Hermes Trimegistos?). Hablamos, ciertamente, de una representación cristiana traspasada de hermetismo.

2. El segundo nivel, que más bien es un intermedio entre los personajes bíblicos y la construcción arquitectónica del fondo, señalaría, según mi entender y en concordancia con el modelo de lectura que aquí he seguido, justamente la idea de un proceso a seguir en vías de lo divino, ya sea de la docta ignorancia cusiana o del retorno al Uno plotiniano.

3. El tercer nivel, que sería el fin de la senda anteriormente descrita y un intermedio entre la tierra y el cielo (ver en las ilustraciones incluidas cómo la construcción está inscrita entre el cuadrado y el círculo según los cuales se estructura la composición pictórica), simbolizaría la razón contemplativa y comprensora de las formas geométricas puras. Es una construcción que remite a una perfección geométrica, una construcción ideal según un cuerpo geométrico que tiende hacia el círculo, resaltando esta idea de un paso desde lo material —representado por formas rectas

—a lo divino— representado por el círculo que vendría a ser, para la tradición platónica, la forma más perfecta.

Estos tres niveles descritos se enmarcan dentro de lo creado —creado por el artista mago en correspondencia con el Demiurgo creador del universo. El cielo, que sólo se inscribe en el cuadro dentro del círculo, representaría un radical más allá con respecto a lo formado y lo múltiple, idea que encaja perfectamente con las doctrinas platónicas y neoplatónicas de las que se nutrió Nicolás de Cusa así como los neoplatónicos del *quattrocento* italiano.

## 2.2. SIMBOLISMO NEOPAGANO.

Es poco lo que puedo agregar a los interesantes estudios de E. Wind y E. Gombrich sobre los simbolismos paganos en la obra de Miguel Ángel y Boticelli. Quiero más bien insistir —según a lo que me incumbe con el presente trabajo— en el carácter hermético de esos símbolos si, según lo que ambos autores lo han dicho, los leemos bajo la perspectiva ficiniana. Dicho en otras palabras: hay en esto un carácter misterioso-iniciático que ubica al artista creador en un rango análogo al propuesto por Pico al hombre: un artista-mago que logra integrar, con su arte, tradiciones y principios que parecen contradictorios a simple vista. Basta ver cómo lo pagano —con el misterio del desollamiento— está presente en la Capilla Sixtina, ubicada en el núcleo del catolicismo. Paganismo y cristianismo se unen en un arte que sin duda era del agrado de Ficino, gracias al espíritu hermético que se caracterizaría por esa apertura semántica que permite integrar en su matriz cualquier «idea ocultista» que no contradiga ciertos principios básicos de su pensar organicista. Esto también es integrable a esa intención de reforma doctrinal que Garín ve en el neoplatónico florentino.

La recuperación de mitos paganos es parte de la gran vuelta al pasado renacentista que quería ser análoga a una vuelta hacia el Origen. Recordemos aquella parte esencial del modo de ser renacentista que le decía que lo más verdadero debía de estar en lo más remoto. Sin embargo es iluso pensar que lo que se rescataba eran los mitos en su originalidad descontaminada del paso de la historia. Lo que ellos retomaban, en verdad, eran los mitos traspasados de historicidad, mitos que se les presentaban entretejidos con la atmósfera de neoplatonismo y hermetismo que habían refundado entre otros Ficino y Pico. Es en este sentido que cuadros como *La Primavera* o el *Nacimiento de Venus* de Boticelli se pueden leer siguiendo las hebras del texto histórico en que fueron tejidos. Sabemos, entre otros gracias a Gombrich, que suponer que un tejido sea extensible para todo el Renacimiento (y aún para todo el Renacimiento florentino) es un abuso de confianza y un error. Hablamos más bien de cierto grupo de pensadores, políticos y artistas cuya influencia, empero, no fue poca en sus contemporáneos ni en épocas posteriores.

He hablado anteriormente del hermetismo venusino, lo cual claramente tendría un ejemplo en las obras nombradas de Boticelli. Siguiendo a Yates podemos considerar la hipótesis de que sean talismanes en las que se creyó guardar las influencias benéficas de Venus. Pienso que también pueden ser leídas como utensilios mnemotécnicos destinados a recordar no sólo esta influencia, sino determinada enseñanza. Esta enseñanza vendría a ser la *gnosis erótica* de la que hablé más arriba. En otras palabras, los cuadros de Boticelli cumplirían con la misión de recordar esa potencia humana que es el *eros cognocente*, que permitiría un conocimiento mágico de la realidad. El cuadro enseñaría algo no sólo en cuanto a disposición afectiva recomendable para una gnosis neoplatónica, sino también, simbólicamente, a

uno de los «objetivos» de este conocimiento. Recordemos las palabras ya citadas de Matila Ghyka con respecto a esta gnosis erótica: “*Conocer es ver directamente el acto constitutivo de cada ente real, la vida naciente, fuente de donde cada cosa brota, puesto que en cada cosa se encuentran la vida y el alma, o bien la prolongación extrema del rayo divino*”. ¿No nos estarán hablando simbólicamente *La Primavera* y el *Nacimiento de Venus* de ese “brote” de cada cosa real desde el amoroso rayo divino? Ciertamente ambas obras tratan de nacimientos, tanto en sus títulos como en sus representaciones. Este nacimiento puede estar hablándonos, con formas paganas, del resultado de aquella gnosis hermético-erótica con la cual todo lograría vivenciarse como nuevo, bello y divino.

Por otro lado, no quiero dejar de insistir en que este mismo principio, ahora bajo formas paganas, pudo haber sido pintado —gracias a la analogía— bajo símbolos cristianos. Queda como pregunta abierta cuántas representaciones marianas no intentan invocar lo mismo que hemos adjudicado a Venus en Ficino y Boticelli. Este paso de un sistema a otro, no contradiciéndose gracias al mismo paradigma hermético que estaría de base, me hace pensar en otra obra renacentista que no deja de ser enigmática respecto a su simbolismo: el *Moisés* de Miguel Ángel. ¿Qué simbolizan los cuernos de Moisés? Una lectura a luz del hermetismo es aún más tentadora si conocemos la fijación que muestran las obras de Miguel Ángel con determinados simbolismos que han sido leídos según misterios paganos<sup>8</sup>. Lo que pienso está apoyado en la constante comparación que en los círculos platónicos florentinos sufrió la figura

<sup>8</sup> Ver, por ejemplo: E. Wind, “El desollamiento de Marsias”, en *Misterios Paganos del Renacimiento*.



de Moisés con la de otro personaje no menos importante para ellos: *Hermes Trimegistos*. Hermes, el Moisés pagano, sosteniendo quizá la *Tabla Esmeraldina*, conjunto de principios herméticos que podrían leerse como “mandamientos” ocultistas. Los cuernos, que en otras ocasiones han sido interpretados en correspondencia al símbolo astrológico de la luna (cuyas puntas aquí estarían vueltas hacia arriba) es análogo al de la luna tal como aparece en el símbolo hermético de Mercurio. Quizá la escultura es una simbiosis de Moisés-Hermes o bien un Moisés hermetizado que viene a integrarse a aquel sincretismo hermético donde la cábala, el neopaganismo, el hermetismo y el cristianismo querían vivir en una armonía que sólo un *eros* como el promulgado por Ficino podía mantener.

Por más arriesgadas que parezcan las anteriores divagaciones sobre el imaginario hermético en determinadas obras del Renacimiento italiano, pienso que la posibilidad de una lectura como ésta no debe negarse en obras originadas por un campo de producción para el cual el pensar hermético era una de sus más importantes fuentes teóricas.

### 2.3. LA PROPORCIÓN AUREA Y EROS

Una proporción es una igualdad entre dos razones. Una razón es una relación entre dos magnitudes numéricas. La razón tiene su equivalente lógico en la relación que el pensamiento puede establecer entre dos cosas distintas. A su vez, la proporción tiene su equivalente en lógica en la armonía que el pensar puede hallar entre distintas relaciones halladas. Hemos visto que el pensamiento organicista en el que cabe el platonismo hermético cultivado por los neoplatónicos renacentistas, pensaba el cosmos justamente como una red de relaciones; relaciones en la multiplicidad de lo creado que podían integrarse en una Unidad según un proceso ascendente en el que *eros* jugaba un papel fun-

damental. El *eros* entendido justamente como un armonizador de lo divergente. Es en este sentido en el que podemos entender el ansia de proporcionalidad en el arte como un reflejo de esta gnosis erótica que intentaba remontarse a lo divino. Y dentro de la proporción, claramente sería la proporción áurea la más perfecta de todas, como ya lo había señalado Platón en el *Timeo*. Ser la proporción más perfecta significa, en otras palabras, ser la armonía más armónica entre lo diverso, o bien: ser un símbolo del amor más perfecto e ideal.

Ahora, considerando a la proporción no sólo en cuanto símbolo destinado a representar este amor, sino también —siguiendo la idea del carácter talismánico que podría tener una obra de arte— como ejercicio concentrado en captar cierta influencia energética, es posible decir, siempre dentro de los márgenes del paradigma hermético venusino del Renacimiento, que la utilización de la proporción áurea podía tener un doble objetivo mágico: primero, sobre el artista que la ocupaba, pues él debía conectarse entonces con cierta influencia armonizadora de lo diverso y segundo, sobre el espectador al que a su vez llegaba esta influencia encarnada en las proporciones numéricas de la composición pictórica.

No es de extrañar, entonces, que esta proporción se considerara “divina”. El artista que operaba con ella estaba repitiendo a nivel micro el mismo gesto que el Creador de Platón había hecho a nivel macro. Esta proporción era la que regía la belleza y el ritmo vital de los seres orgánicos del mundo. Buscaba quizá, con su utilización, indagar en los misterios de la vida por la senda que le señalaba el hermetismo platónico.

Luca Paccioli, en su tratado “La Divina Proporción”, llega a comparar esta proporción que aúna armónicamente

en una sola fórmula tres términos distintos, con la Santísima Trinidad<sup>9</sup>. Se cuenta que fue Leonardo Da Vinci quien le sugirió el nombre de proporción áurea. Lo áureo, lo divino, lo bello. Nociones que funcionan en un mismo nivel en el pensamiento hermético y, que para el caso de los renacentistas vistos aquí, está en íntima relación con eros y Venus. Una de las influencias venusinas buscadas podía ser perfectamente esta armonización en los cuerpos y en el ánimo que la proporción áurea perseguía en términos matemático-geométricos.

#### 4. A MODO DE CONCLUSIÓN.

Hemos visto parte de la importancia en el Renacimiento de algunos postulados del hermetismo, tales como la función que adquiere la obra de arte en este paradigma en cuanto símbolo de saberes que se presuponen “secretos”, así como la función específica del *eros* en una metodología gnóstica de la que el arte no ha funcionado aisladamente. He insistido en la idea de que la *Tradicón Hermética* es un tradición histórica, un texto tejido con numerosas hebras cuyo origen temporal y espacial difiere notoriamente. Esto contradice la opinión de algunos hermetistas —probablemente la mayoría sino todos los del Renacimiento— que han creído encontrar en el hermetismo una filosofía “primera” del todo inmutable tal como la verdad a la que pretende conducir. El hermetismo es un sistema complejo que logra

---

<sup>9</sup> Escribe Luca Paccioli en su tratado *La Divina Proporción*: “1. Al igual que Dios, esta proporción es única. 2. Al igual que la Santísima Trinidad es una sustancia en tres personas, es una proporción en tres términos. 3. Es una expresión oculta y secreta, tal como oculto y secreto es Dios. Esto se ve reflejado en que la Proporción no puede determinarse con un número inteligible. 4. Igual que Dios, es siempre semejante a sí misma. 5. Sirve para la construcción de los cuerpos geométricos regulares, tal como el creador formó todos los cuerpos”.

aunar, más o menos armónicamente, relaciones y analogías con otros sistemas que leídos bajo un “prisma ocultista” parecen estar hablando cada vez de lo mismo: una filosofía-religión occidental que contendría las llaves para adentrarse en el «verdadero conocimiento» del hombre y del universo, un conocimiento que no se limitaría al saber intelectual, sino que también es práctica y, en este sentido, *magia*. Es lo complejo de su tejido y, quizá por esto mismo, cierta ambigüedad en sus postulados, lo que permitiría esa potencia integradora organicista de la que el hermetismo se caracteriza. En este trabajo he postulado que justamente sería esta tendencia la que posibilitó la integración del cristianismo, neoplatonismo y neopaganismo en el pensamiento mágico-hermético renacentista, que se habría caracterizado por su carácter *venusino*. Esto, lo de Venus, sería a mi entender muy propio de estos filósofos-sacerdotes de finales del siglo XV y comienzos del XVI.

Entre las cosas que le faltaron a este trabajo para una caracterización más completa del hermetismo en el Renacimiento, me parece que la más notoria es la ausencia de los planteamientos de Giordano Bruno, que se enmarcan en una continuidad de esta gnosis erótico-mística. Sin duda Giordano Bruno da para un trabajo aparte y el ámbito de su influencia e importancia como teórico —en la concepción de un universo infinito, por ejemplo—, no ha sido considerada desde el principio para este trabajo.

Finalmente quisiera referirme al tema de la interpretación hermetista de las obras de arte del Renacimiento. Ciertamente que quien se sumerge en este tema está casi por entero condenado a que sus afirmaciones no logren ser más que meras hipótesis. Quizá, más que la palabra “hipótesis”, prefiero hablar de “ejercicios” o “ensayos de lectura”, que estarían validados según la idea de que la obra de arte tampoco es una verdad ajena al devenir, sino que participa

de un sistema de relaciones en el que se incluye al espectador, con todo su bagaje cultural. Así, siguiendo una idea resaltada por H. G. Gadamer, podemos decir que en este trabajo se ha “preguntado” a algunas obras respecto al hermetismo y que justamente ha sido la pregunta la que ha abierto la senda por donde la obra ha hablado no de otra cosa sino justamente de lo que se le ha preguntado. No negamos, claro está, que las obras de arte aquí citadas pueden dar, en esta misma perspectiva, mucho más para decir.

Agosto de 2003

## BIBLIOGRAFÍA.

- I. Culianu, *Eros y Magia en el Renacimiento*, Siruela, Madrid, 1999.
- E. Garin, *Marsilio Ficino y el Platonismo*, Alción Editora, Argentina, 1997.
- E. Garin, *Medioevo y Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1981.
- M. Ghyka, *El número de oro. Tomo II: Los ritos*, Poseidón, Bs. Aires, 1960.
- P. O. Kristeller, *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, F.C.E., México, 1970.
- E. de Olaso (Ed.), *Del Renacimiento a la Ilustración*, Trotta, Madrid, 1994.
- L. Paccioli, *La Divina Proporción*, Losada, Bs. Aires, 1946.
- F. Yates, *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Ariel Filosofía, Barcelona, 1994.