



ÁGORA
ESTUDOS CLÁSSICOS
EM DEBATE

Ars memorativa

Ágora

Estudos Clássicos em Debate

Ars memorativa



ÁGORA
ESTUDOS CLÁSSICOS
EM DEBATE

N.º 24.1

2022



Ficha Técnica

Título: **Ágora. Estudos Clássicos em Debate** 24.1 (2022)

Editor-Chefe: João Manuel Nunes Torrão (jtorrao@ua.pt)

Editores Associados: António Manuel Andrade (aandrade@ua.pt); Carlos Manuel Morais (cmorais@ua.pt); Emilia M. Rocha de Oliveira (emilia.oliveira@ua.pt); Maria Fernanda Brasete (mbrasete@ua.pt).

Design da capa: Serviços de Comunicação, Imagem e Relações Públicas da Universidade de Aveiro

Edição: UA Editora — Universidade de Aveiro

Impressão: Editorial Sindéresis

Tiragem: 475 exemplares

Depósito legal: 136497/99

ISSN: **0874-5498**

Contactos:

Ágora. Estudos Clássicos em Debate

Departamento de Línguas e Culturas;

Universidade de Aveiro;

3810-193 Aveiro — Portugal

dlc-agora@ua.pt / tel: + 351 (2)34 370 358 / fax: + 351 (2)34 370 940

URL: <https://proa.ua.pt/index.php/agora>

Preço: € 20.00

Aceitam-se permutas — We accept exchanges

Os textos publicados são da responsabilidade dos respetivos autores.

Este volume foi publicado com o apoio de:

Fondo Europeo de Desarrollo Regional/Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades - Agencia Estatal de Investigación (projeto FFI2017-82101-P)



Comissão Científica

Maria de Fátima Sousa e Silva, Francisco São José de Oliveira, Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho, Nair de Nazaré Castro Soares, Delfim Ferreira Leão, Carlos Ascenso André e Frederico Maria Bio Lourenço (Univ. de Coimbra); Aires Augusto do Nascimento, Arnaldo do Espírito Santo, Maria Cristina Pimentel e Paulo Jorge Farmhouse Simões Alberto (Univ. de Lisboa); Virgínia Soares Pereira (Univ. do Minho); Andrés Pociña Pérez, Carlos de Miguel Mora, José Antonio Sánchez Marín (Univ. de Granada); Carmen Morenilla Talens e Carmen Bernal Lavesa (Univ. de Valência); Ana Isabel Martín Ferreira, Beatriz Antón e Miguel Ángel González Manjarrés (Univ. de Valladolid); César Chaparro Gómez, Eustaquio Sánchez Salor, Luis Merino Jerez, María Luisa Harto Trujillo e Pedro Juan Galán Sánchez (Univ. de Extremadura); Francisco García Jurado (Univ. Complutense de Madrid); José María Maestre Maestre e María Violeta Perez Custodio (Univ. de Cádiz); Cándida Ferrero Hernández (Univ. Autónoma de Barcelona); M.^a Ángeles Hermosilla Álvarez (Univ. de Córdoba) Gregorio Rodríguez Herrera e M.^a Elena Curbelo Tavío (Univ. de Las Palmas); Francesco De Martino (Univ. di Foggia); Giovanni Salanitro (Univ. di Catania); Jacyntho Lins Brandão (Univ. Federal de Minas Gerais); Maria das Graças de Moraes Augusto (Univ. Federal do Rio de Janeiro); José Antonio Alves Torrano e Wilson Alves Ribeiro Júnior (Univ. de São Paulo); Bruno Vinicius Gonçalves Vieira (Univ. Estadual Paulista); Gerardo Ramírez Vidal e Martha Patricia Irigoyen Troconis (Univ. Nacional Autónoma de México); Alessandro Benassi (Scuola Normale Superiore di Pisa); Angelika Kemper (Univ. of Klagenfurt); J. Michelle Molina (Univ. de Northwestern); António Manuel Andrade, Carlos Manuel Morais, Emília M. Rocha de Oliveira, João Manuel Nunes Torrão e Maria Fernanda Brasete (Univ. de Aveiro).

Traduções

Responsáveis pela tradução e/ou revisão linguística dos resumos e palavras-chave:
Espanhol: Francisco José Fidalgo Enríquez; **Francês:** Marie-Manuelle Silva e Isabelle Serra; **Inglês:** Paulo Alexandre Pereira.

Indexação

A revista *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* está indexada em:

Arts and Humanities Citation Index – ISI Web of Knowledge; **C.I.R.C.;** **DIALNET;** **DOAJ;** **ERIH PLUS;** **L'ANNÉE PHILOLOGIQUE;** **LATINDEX;** **MIAR;** **QUALIS;** **SJR.**

EBSCO Publishing

Índice

Luis Merino Jerez y Marta Ramos Grané, In limine. Ars memorativa. <i>Estudios sobre textos e imágenes de la memoria / In limine. Ars memorativa. Studies on texts and images of memory</i>	9
Artigos — Primeira Secção	15
Lucie Doležalová, <i>Associations in Late Medieval Art of Memory (example of the Czech lands) / Associações na arte da memória tardo-medieval (exemplo das terras checas)</i>	17
Marta Ramos Grané, <i>Image designations in J. Romberch's Congestorium / Designações de imagem no Congestorium de J. Romberch</i>	33
Manuel Mañas Núñez, <i>Retórica, memoria y medicina: el Ars memorativa de Lorenz Fries / Rhetoric, memory and medicine: the Ars memorativa by Lorenz Fries</i>	51
Carlos Iglesias-Crespo, <i>Staging the Emotions in Giulio Camillo's Theatre: Syncretism, Embodied Cognition and the Arts of Memory / Encenação das emoções no teatro de Giulio Camillo: sincretismo, cognição incorporada e as artes da memória</i>	83
Lucia Delaini, <i>Habituation and wonder: embodied knowledge in Renaissance Italy's memory / Habituação e maravilha: saberes incorporados na memória da Itália renascentista</i>	105
Andrea Torre, <i>Paolo Beni's Trattato della Memoria Locale and Applied Mnemonics / Trattato della Memoria Locale de Paolo Beni e a mnemónica aplicada</i>	129
Clément Poupart, <i>La transmisión del saber mnemotécnico en la Europa católica de los siglos XVII y XVIII: circulación oral y difusión impresa. Case study del Fénix de Minerva (1626) de Juan Velázquez de Azevedo / The transmission of mnemonic knowledge in Catholic Europe in the 17th and 18th centuries: oral circulation and printed diffusion. The Fénix de Minerva (1626) by Juan Velázquez de Azevedo as a case study</i>	145
Artigos — Segunda Secção	167
Luis Merino Jerez, <i>La Oratio pro memoria et de eloquentia in integrum restituenda de Nicolaus Mameranus (1561) / The Oratio pro memoria et de eloquentia in integrum restituenda by Nicolaus Mameranus (1561)</i>	169
Carlos Salvador Díaz, <i>El tratamiento de la memoria local en algunos manuales de Ianuae linguarum del siglo XVII / The treatment of local memory in some 17th century manuals of Ianuae linguarum</i>	195
Rosa Eugenia Montes Doncel, <i>Las imágenes de la memoria en la poesía del Capitán Aldana / Images of Memory in Captain Aldana's Poetry</i>	213

Lucía Tena Morillo, <i>Espacios de la memoria en la poesía hispánica de los siglos de oro / Spaces of memory in the Hispanic poetry of the Golden Age</i>	235
Tommaso Ghezzani, <i>For a Mnemotechnical Reading of Guido Casoni's Della Magia d'amore / Para uma leitura mnemónica de Della Magia d'amore de Guido Casoni</i>	259
César Chaparro Gómez, <i>El arte de la memoria en el Epítome de la elocuencia española de Francisco José de Artiga / The art of memory in the Epitome de la elocuencia española by Francisco José de Artiga</i>	279
Normas de aceitação de textos	303

In limine. Ars memorativa.
Estudios sobre textos e imágenes de la memoria
In limine. Ars memorativa. Studies on texts and images of memory

LUIS MERINO JEREZ Y MARTA RAMOS GRANÉ¹ (*Universidad de Extremadura – España*)

Los estudios reunidos en este volumen monográfico de la Revista *Ágora. Estudos Clássicos en Debate* fueron presentados en el *II Workshop internacional de la Medieval and Early Modern Society for Mnemonic Studies* celebrado en Cáceres (Universidad de Extremadura), en septiembre de 2021. El encuentro fue posible gracias a la financiación del Fondo Europeo de Desarrollo Regional/Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, Agencia Estatal de Investigación, a través del proyecto *Textos e imágenes de la memoria III* (FFI2017-82101-P) del que es Investigador Principal Luis Merino Jerez. Se daba así continuación al *I Workshop* que tuvo lugar en la Charles University Prague, en septiembre de 2019, organizado por Lucie Doležalová. Las contribuciones de aquel primer encuentro se publicaron en *Daphnis. Journal of German Literature and Culture of the Early Modern Period* (50, 2022).

La *Medieval and Early Modern Society for Mnemonic Studies*² dio sus primeros pasos en 2018, en el Leeds International Medieval Congress, donde un grupo de investigadores procedentes de diferentes universidades y con una amplia trayectoria sobre el tema decidieron agruparse para profundar en el estudio del *Ars memorativa*. Como es sabido, el interés por los tratados sobre el arte de la memoria es relativamente reciente y apenas se han comenzado a desvelar sus claves doctrinales y la influencia de las mismas en diferentes manifestaciones artísticas de la época. Un aspecto fundamental de este campo de investigación es el de la relación significativa que se establece entre textos e imágenes, de tal modo que el arte de memoria puede considerarse que funciona como una auténtica escritura mental que se refleja en diferentes tipos de manifestaciones culturales.

Los artículos aquí reunidos pretenden desvelar diferentes y relevantes aspectos de la recepción y aplicación de la doctrina clásica sobre el arte de

¹ lmerino@unex.es; martarg@unex.es.

² cf. <https://mnemonic.hypotheses.org/>.

memoria en tratados publicados entre los siglos XV y XVII. Los trabajos se han agrupado en dos secciones. En la primera de ellas, titulada “Las artes de memoria”, se recogen estudios específicos sobre diferentes tratados mnemotécnicos y sus reglas para la composición de imágenes significativas. En la segunda, se da cuenta de la influencia del método de lugares e imágenes en diferentes disciplinas, de ahí que lo denominemos “La memoria en las artes”. En ambas secciones, seguimos el orden cronológico del objeto de estudio analizado en cada artículo.

Como es sabido, un aspecto fundamental de las artes de memoria es la elaboración de imágenes significativas a partir de asociaciones entre la forma de la imagen y el contenido que se pretende memorizar. El punto de partida es un pasaje de la *Rhetorica ad Herennium* (3,22-23) que L. Doležalová aborda para descubrir las diferentes estrategias que pueden seguirse para la memorización. Una estrategia consiste en usar asociaciones comunes, reconocibles por una comunidad y fácilmente interpretables en la fase de rememoración. Sin embargo, estas asociaciones no son tan sólidas y duraderas como las que se basan en conexiones más personales y muy poco habituales. El arte de la memoria se debate entre estas dos opciones, tal como se pone de manifiesto en sendos tratados de finales de la Edad Media. M. Ramos estudia las denominaciones y funciones de los diferentes mecanismos de asociación que se engloban en el concepto de *similitudo* tal como aparecen expuestos en uno de los tratados que más influyeron en la disciplina desde su primera edición en 1520. Se trata del *Congestorium artificiose memorie* de Iohannes Romberch (1520).

A finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI asistimos a un notable auge de las artes de memoria, compuestas, en no pocas ocasiones, por humanistas médicos, como Lorenz Fries, cuyo *Ars memorativa* (1523) es analizado por M. Mañas. Se trata de la primera aproximación seria sobre una obra que hasta ahora resultaba prácticamente desconocida para la historia del arte de memoria. Mañas sitúa al autor y la obra en su contexto, y explica de manera por menrizada los aspectos fundamentales tanto de la memoria natural como de la memoria artificial, que sigue de cerca la doctrina del *Ad Herennium*, de Alberto Carrara y de I. Publicio.

C. Iglesias analiza el papel de las emociones y su representación simbólica a través de la imagen del pie humano en la obra mnemotécnica de Giulio

Camillo, especialmente en *L’Idea del Theatro* (1550) y *De l’humana deificatione* (c. 1542). El resultado es una nueva visión de cómo Camillo, aplicando la doctrina de la *Rhetorica ad Herennium* (3.38), conceptualizó y representó las emociones de una manera original en el contexto de los círculos herméticos y cabalísticos de la Italia contemporánea. La perspectiva cognitiva es aplicada también por L. Delaini en el análisis del uso de las partes del cuerpo humano como mecanismo de memorización en los tratados de Lodovico Dolce (*Dialogo del Modo di Accrescere e Conservar la Memoria*, 1562), Della Porta (*Arte del Ricordare*, 1566) y Filippo Gesualdo (*Plutosofia*, 1592), en cuyos textos se descubre una conciencia temprana de que las experiencias individuales son fundamentales para la formación del conocimiento.

A. Torre estudia el *Trattato della Memoria Locale* de Paolo Beni (1552-1625) y la relación que guarda con las representaciones artísticas y arquitectónicas de la iglesia de Santa Giustina en Padua. Se muestra aquí cómo la mnemotecnia abandona el espacio mental abstracto en favor de la tridimensionalidad concreta de un espacio exterior. El tratado de Paolo Beni sugiere implícitamente una interpretación particular de un espacio arquitectónico real y de los elementos icónico-plásticos que contiene. C. Poupard aborda la transmisión oral del arte de memoria dentro y fuera de las órdenes religiosas antes de centrarse en el estudio de la transmisión escrita y más concretamente en el *Fénix de Minerva* (1626) de Juan Velázquez de Azevedo, donde se descubre la notable huella de la *Plutosofia* (1592) de Gesualdo. Se pone así de manifiesto la necesidad de considerar los textos mnemotécnicos en su propio contexto, espacial y temporal.

En la **segunda sección** se recogen artículos cuyo objeto primero de estudio no son las artes de memoria sino su influencia en otras disciplinas, como la enseñanza y la literatura. La eclosión del arte de memoria que se aprecia en la Europa de finales del siglo XV no es ajena al aumento de estudiantes y la consecuente necesidad de encontrar mecanismos para memorizar los contenidos de las distintas disciplinas. Sin embargo, tal como señala L. Merino, a mediados del siglo XVI se advierte un cierto abandono del aprendizaje exclusivamente memorístico y, por ello, un escepticismo creciente respecto a la utilidad de las complejas reglas del arte de memoria *per locos et imagines*. En este contexto cabe entender la *Oratio quodlibetica pro memoria* que N. Mameranus

pronunció en la Universidad de Lovaina (1560) con el propósito de restablecer el vínculo clásico entre elocuencia y memoria, de ahí que condene al *chartaceus et sedentarius orator*, es decir, el orador que lee los textos en vez de pronunciarlos de memoria. En otros lugares, sin embargo, la memoria seguía siendo imprescindible, por ejemplo, para el aprendizaje de la lengua latina, tal como señala **C. Salvador** en su análisis de las *Ianuae linguarum* (Salamanca, 1611). Este manual, obra de los padres jesuitas del Colegio de los Irlandeses en la Universidad de Salamanca, basaba el aprendizaje del latín en la memorización de sentencias breves, para lo cual preconizaba el uso de la memoria local.

Pero, sin duda, es en la literatura donde mejor se aprecia la influencia de las artes de memoria. Un buen ejemplo de ello es el uso de las *metaphorae memoriae* por los poetas castellanos renacentistas, especialmente por Francisco de Aldana (1537-1578), en cuya obra, tal como señala **R. Montes**, se descubre la descripción literaria del proceso mnemotécnico tal como era entendido por los Santos Padres. De este modo, puede decirse que en la poesía de Aldana se materializó la literaturización de las consideradas tres potencias del alma: la memoria, la inteligencia y la voluntad. A su vez, **L. Tena** plantea que el vínculo de la memoria y los *loci*, procedente de las técnicas mnemónicas clásicas, deriva en el terreno lírico en interesantes metáforas espaciales. Con esta perspectiva analiza poemas pertenecientes a la poesía hispánica de los Siglos de Oro en los que la memoria y el olvido constituyen temas y no recursos.

Otro buen ejemplo de la presencia de la memoria en la literatura, en este caso en prosa, es el diálogo *Della magia d'amore* (1591) de Guido Casoni, que **T. Ghezzani** aborda con una perspectiva original, pues, a diferencia de lo que ha sostenido la historiografía reciente, para Ghezzani el diálogo de Casoni no es un simple divertimento pre-Barroco, sino que tuvo una notable importancia filosófica y cultural en la Italia de finales del s. XVI. Esto es así por el peculiar uso que el autor hace del arte de la memoria, en la tradición renacentista de la *occult memory* de Giulio Camillo. Este componente hermético y ocultista de la memoria, como advierte **C. Chaparro**, sobrevive aún en el *Epítome de la elocuencia española* de Francisco José de Artiga, una obra de carácter didáctico, escrita en verso, a modo de diálogo entre el autor y su hijo, pero que, a pesar de su aparente sencillez, tuvo tras su publicación (1692) una amplia difusión

en los dos siglos siguientes. El *Epítome* de Artiga avanza en perspectiva una serie de fenómenos en torno a los cuales se va a ir solidificando, a veces por reacción, el pensamiento ilustrado: cierto renacer del lulismo en los primeros años del siglo XVIII, la polémica contra Feijoo en la cuestión del *Ars Combinatoria* y la aparición del texto de Girolamo Argenti (el *Assombro elucidado de las ideas*, 1735) con el que eventualmente se cierra la proyección histórica del *Ars memorativa* en España.

No podemos concluir esta introducción sin dejar constancia pública de nuestro sincero agradecimiento al equipo editorial y al comité científico de la Revista *Ágora*, y, muy especialmente, a su director, el prof. João Manuel Nunes Torrão, gracias a cuya dedicación y esmero ha sido posible la publicación de este número especial. Conste también nuestro agradecimiento a los autores de las diferentes contribuciones por haber accedido a compartir los resultados de sus investigaciones, así como a todos los miembros del proyecto de investigación, algunos de los cuales, muy a su pesar, no pudieron participar en el Workshop por las excepcionales circunstancias sanitarias del momento. Agradecemos, por supuesto, el apoyo financiero del Fondo Europeo de Desarrollo Regional y del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y de la Agencia Estatal de Investigación, a través del proyecto *Textos e imágenes de la memoria III* (FFI2017-82101-P).



Artigos – Primeira Secção

Associations in Late Medieval Art of Memory (example of the Czech lands)

Associações na arte da memória tardo-medieval (exemplo das terras checas)

LUCIE DOLEŽALOVÁ¹ (*Charles University — Czech Republic*)

Abstract: Using two late medieval treatises from Bohemia as examples, the study presents various ways of creating images in the context of the art of memory, showing a tension between relying on common, generally shared associations which the mind easily interprets, and using rare, personal connections which are imprinted in one's mind more deeply. The tension remains unresolved: both methods are applied in the art of memory, the actual choice seems to be *ad hoc*. Both types of associations provide a unique and so far neglected insight into the medieval mind.

Keywords: art of memory; associations; medieval Bohemia; medieval manuscripts; medieval Latin; rhetoric.

By associations I mean here quick mental connections that are not being questioned or rationally evaluated but form an inherent part of a particular concept in one's mind – they are words or images “glued” to other words or images in one's mind, and so they appear together with them, or soon after them and substantially influence the way we perceive them. Mental associations are thus responsible for jumping to conclusions, intuitive judgements, automatic emotional reactions². Rather than unique and personal, mental connections are, to a substantial degree, widely diffused and culturally and historically bound. For example, in medieval iconography the attributes of saints can be viewed as associations (a wheel immediately brings to mind saint Catherine, etc.). Similarly, based on bestiaries, individual animals are associated with particular habits and characteristics, or many biblical characters are linked to

Text received on 05/04/2022 and accepted on 13/04/2022. Research leading to this study was supported by the European Regional Development Fund project KREAS, reg. no.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734, as well as by the Charles University Project Cooperatio (Medieval Studies).

¹ Lucie.dolezalova@ff.cuni.cz.

² Cf., e.g., KAHNEMAN (2011).

specific virtues or vices. Yet, mental associations are also dynamic: always context bound and being constantly transformed and re-defined.

The study of associations is extremely important also for understanding what is often referred to, without further specification, as "the medieval mind". There are many studies on specific links and concrete medieval associations. Historical linguistic studies on collocation statistics also create sets of connections that can be approached both as reflecting associative links and as taking part in creating them³. Medieval rhetoric clearly has a lot to offer just as visual sources⁴. Building a complex mental map of medieval associations is, however, certainly not a feasible research option. Yet, exploring the field further is worthwhile and illuminating. In this study, I would like to argue for the use of yet another source, for better understanding medieval mental associations, the art of memory.

Memory in general is a crucial field for studying associations. In the medieval context, for example the sermon preparation notes show which words were considered by the priest as keywords, triggers able to bring to mind the sermon content⁵. These associations are thus somewhat different: the triggers are chosen rationally, the preacher consciously assesses the strength of the associated word as far as its power to bring about the remaining content in one's mind is concerned. At the same time, they clearly work with implicit, usual and unreflected associations since these create the efficient mental shortcuts.

Art of memory (*ars memorativa*) specifically is still different⁶: here, images of things to be remembered are also created artificially (so there is rational reflection of the connection) but, at the same time, already from the founding treatise *Ad Herennium*, it is stressed that the mental images need to be striking rather than usual and everyday, as well as personal rather than generally applicable. The well-known passage reads:

³ Cf., e.g., QUIRK (1974).

⁴ Cf., e.g., COPELAND and SLUITER, eds. (2012), HOURIHANE, ed. (2017).

⁵ Such study is, of course, only possible if both the preparation notes and the full sermon are extant.

⁶ On art of memory, see especially HEIMANN-SEELBACH (2000).

Docet igitur nos ipsa natura, quid oporteat fieri. Nam si quas res in vita videmus parvas, usitatas, cottidianas, meminisse non solemus propterea quod nulla nova nec admirabili re commovetur animus: at si quid videmus aut audimus egregie turpe aut honestum, inusitatum, magnum, incredibile, ridiculum, id diu meminisse consuevimus. <Itaque quas res ante ora videmus> aut audimus, obliviscimur plerumque; quae acciderunt in pueritia, meminimus optime saepe; nec hoc alia de causa potest accidere, nisi quod usitatae res facile e memoria elabuntur, insignes et novae diutius <manent in animo. [...]

Praeterea similitudine alia aliis magis commovetur. Nam ut saepe, formam si quam similem cuiquam dixerimus esse, non omnes habemus adsensores, quod alii videtur aliud, item fit <in> imaginibus, ut, quae nobis diligenter notata sit, ea parum videatur insignis aliis. Quare sibi quemque suo commodo convenit imagines comparare.

[Now nature herself teaches us what we should do. When we see in everyday life things that are petty, ordinary, and banal, we generally fail to remember them, because the mind is not being stirred by anything novel or marvellous. But if we see or hear something exceptionally base, dishonourable, extraordinary, great, unbelievable, or laughable, that we are likely to remember a long time. [...]

Then again, one person is more struck by one likeness, and another more by another. Often in fact when we declare that some one form resembles another, we fail to receive universal assent, because things seem different to different persons. The same is true with respect to images: one that is well-defined to us appears relatively inconspicuous to others. Everybody, therefore, should in equipping himself with images suit his own convenience.]⁷

In addition, there is no single method of creating the memory images, the exact ways in which they are created vary. The autor of *Ad Herennium* notes that the images are to be selected “from all things”:

Quoniam ergo rerum similes imagines esse oportet, ex omnibus rebus nosmet nobis similitudines eligere debemus.

[Since, then, images must resemble objects, we ought ourselves to choose from all things likenesses for our use.]⁸

Already the example of a complex memory image in *Ad Herennium* includes several images created through very different strategies:

Hoc modo, ut si accusator dixerit ab reo hominem veneno necatum, et hereditatis causa factum arguerit, et eius rei multos dixerit testes et consciens esse: si hoc primum,

⁷ *Ad Her.*, III.22 and 23.

⁸ *Ad Her.*, III.20.

ut ad defendendum nobis expeditum <sit,> meminisse volemus, in primo loco rei totius imaginem conformabimus: aegrotum in lecto cubantem faciemus ipsum illum, de quo agetur, si formam eius detinebimus; si eum non, at aliquem aegrotum <non> de minimo loco sumemus, ut cito in mentem venire possit. Et reum ad lectum eius adstituemus, dextera poculum, sinistra tabulas, medico testiculos arietinos tenentem: hoc modo et testimoniū et hereditatis et veneno necati memoriam habere poterimus.

[For example, the prosecutor has said that the defendant killed a man by poison, has charged that the motive for the crime was an inheritance, and declared that there are many witnesses and accessories to this act. If in order to facilitate our defence we wish to remember this first point, we shall in our first background form an image of the whole matter. We shall picture the man in question as lying ill in bed, if we know his person. If we do not know him, we shall yet take some one to be our invalid, but a man of the lowest class, so that he may come to mind at once. And we shall place the defendant at the bedside, holding in his right hand a cup, and in his left tablets, and on the fourth finger ram's testicles. In this way we can record the man who was poisoned, the inheritance, and the witnesses. In like fashion we shall set the other counts of the charge in backgrounds successively, following their order, and whenever we wish to remember a point, by properly arranging the patterns of the backgrounds and carefully imprinting the images, we shall easily succeed in calling back to mind what we wish.]⁹

The whole image forms one unit and is therefore perceivable through a single gaze of the viewer's mind. It consists of parts, each with its own meaning. The image of the defendant should be an image of that very person if we know him – thus, there is the least possible distance between reality and the memory image. The image for the poison is the cup, while the image of the inheritance are the tablets. Both these images are based on visual characteristics of the things to be remembered. The image for the witnesses, on the other hand, i.e. the ram's testicles, is based in verbal rather than visual similarity (*testes* meaning both witnesses and testicles). Several aspects of this whole memory image remain unclear and it is not sure whether they carried meaning at all, e.g. the possible significance of what is held in the left and what in the right hand. This will continue to be a problem during the Middle Ages: images are often proposed without any explanations of the associative links on which they depend.

During the late Middle Ages, there is a true boom of the treatises on the art of memory. They all repeat the basic rules of forming mental places and

⁹ *Ad Her.*, III.20.

images but differ in the specific examples they offer. A detailed comparative analysis of the strategies in the suggested image creating has not been carried out yet but it is apparent that different methods, based on both visuality and textuality just like those in the *Ad Herennium*, were used. Here, I will compare only two of the late medieval treatises from the Czech lands, and only choose several parts from each of them. Yet, I hope that the present study based on analysis of selected associative techniques in image-making in two *artes memoriae* is not merely a small contribution to a study of medieval associations but also shows some more widely applicable aspects of medieval mental processes.

The first *ars memorativa* chosen here is a reworking of a treatise known as *Memoria fecunda* (written in Bologna in 1425), which also contains elements of the *Attendentes nonnulli* treatise (written ca. 1445–1450). It was copied by a certain Johannes de Fredelant on October 5, 1461, and seems to survive in a sole copy, MS Praha, Národní Knihovna, I G 11a, ff. 31r–41v. The whole manuscript contains a full section with several art of memory treatises but the Fredelant treatise is not complete: its beginning (probably one folio) is missing¹⁰.

Like other art of memory treatises, it contains many concrete propositions of images for frequently used concepts. For example, suggested images for numbers are usually based on similarity of the shape of the digits to certain animals or objects. In the Fredelant treatise, the first nine digits apply exactly this strategy:

- pro unitate ponemus unum digitum*
pro dualitate ponemus fistulam vel furcam
pro ternario ponemus caudam porci incurvatam admodum cifre ternarii
pro quatuor ponemus instrumenta quo impletuntur farcimina vel cordam
pro quinario sustentaculum vetularum
pro senario ciconiam cum rostro suo
pro septenario cignum
pro ocleario catthenam
pro novem baculum pastoralem seu cambucam
- [for [number] one we place [the image of] one finger*
for two we place a pipe or a fork
for three we place the tail of a pig curved in the shape of the digit three

¹⁰ I have analyzed the text as well as the memory section of the manuscript recently in detail in DOLEŽALOVÁ (2021).

*for four we place the tool with which the sausages are filled, or a rope
 for five the staff of old women
 for six a stork with its beak
 for seven a swan
 for eight a chain
 for nine a shepherd's stick or a cudgel^{11]}*

Several of these images appear in other treatises, too, and some of them are familiar till today (although, e.g., Czech children associate a swan with number 2 rather than with number 7).

The strategies applied for images for higher numbers (i.e. composed of more digits), are nevertheless not so straightforward:

*pro vicesimo ponimus papilionem vel apem
 pro trecesimo vespertilionem
 pro quadragesimo currum
 pro sexagesimo gallum
 pro septuagesimo anciam
 pro octuagesimo milium invertatum
 pro nonagesimo aquilam
 pro centenario griffonem
 pro millenario leonem*

*[for twenty we put a butterfly or a bee
 for thirty a bat
 for forty a carriage
 for sixty a cock
 for seventy a goose
 for eighty old millet
 for ninety an eagle
 for one hundred a griffin
 for one thousand a lion.^{12]}]*

A carriage standing for 40 could be based on visual similarity but it could also be based on a verbal vicinity of *quadraginta* (40) with *quadriga* (a four-in-hand). Besides, there seems to be going on some hierarchy of animals with the eagle ranking quite high (90), the griffin even higher (100)

¹¹ Praha, Národní knihovna, I G 11a, fol. 34r, the English translation here and elsewhere, unless noted otherwise, is mine.

¹² Praha, Národní knihovna, I G 11a, fol. 34v.

and the lion the highest (1,000). In any case, the relationship between the word to be remembered and the suggested image is not so simple any more.

Discussing images for colours and selected characteristics, Fredelant identifies the method used explicitly as the rhetorical method of *anthonomasia*, i.e. replacing a characteristics by an object that bears it¹³. His examples are:

pro albo ponimus lac, lilium vel cretam, (...)
pro nigro ponimus carbonem incaustum
pro rubeo rosam vel sanguinem
pro citrino crocum
pro illo accidente magnus ponimus gigantem (...)
pro parvo gnomum vel pigmeum¹⁴
pro illo accidente castus¹⁵ turturam
pro luxuria Helenam vel passerem
pro divite usurarium¹⁶ vel alium divitem
pro paupere mendicantem
pro misericordia ponitur Christus
pro pietate beata Virgo.

[For the white we place milk, lilly or chalk
For the black a coal that is not burning
For red a rose or blood
For orange saffron
For the characteristic big we place a giant
For small a dwarf or midget
For the characteristic chaste a turtle-dove
For extravagance Helen or a sparrow
For rich an usurer or another rich person
For poor a mendicant
For mercy Christ is placed
For piety the blessed Virgin.]¹⁷

¹³ *Si volumus adiectivum seu adiectivorum nomen memoriam invenire ex quo adiectiva propriam memoriam non habent nec ymaginem nec cognicionem, sed cognicio dependet a substantia, propterea summe substancias adiectivum accidentale representancia, sicut faciunt rethores, hoc modo ponendo subiectum accidentis. Leccio tale accidens per anthonomasiam reperitur* (Praha, Národní knihovna, I G 11a, fol. 34r).

¹⁴ pigmeum] pigneum ms.

¹⁵ castus] costus ms.

¹⁶ usurarium] usuarium ms.

¹⁷ Praha, Národní knihovna, I G 11a, fol. 34r.

Helen for extravagance might seem surprising, referring probably to the Trojan Helen, which would, however, normally be rather connected to beauty and which, coming from an ancient myth, is not entirely a commonplace in late Middle Ages. The remaining images are not particularly striking or personal, they are mostly commonplace. Many of them would be the same today (white – milk, black – coal, big – giant, small – dwarf), some reveal their late medieval origin (e.g., the image of a mendicant for the poor). The turtle-dove standing for chaste or virtuous is a typical example of a commonplace medieval association. Michael de Arce Draconis (active in Erfurt in 1505) has a similar image: *Castitas: virgo cum libro et turture* – “Chastity: a virgin with a book and a turtle-dove”¹⁸. Turtle-doves were associated with monogamy (it is repeated in bestiaries that after the turtle-dove’s spouse dies, it always sits only on dry branches and never finds another partner)¹⁹.

The strategy applied is indeed the *antonomasia* – instead of a characteristic, a person or object bearing that characteristics is placed. The least creative is the image of someone rich for the rich. A seeming exception is placing a sparrow for extravagance but sparrow was associated with *luxuria* already in the antiquity, being the sacred bird of Aphrodite, and the association was vivid during the Middle Ages, too²⁰.

Would it be possible to create a sort of association map if all these images were put together? Could it result in a geographical and temporal overview of association transformation? The same words are indeed often remembered through different images in the individual *artes memoriae*, e.g., the suggested images for extravagance (*luxuria*) are: “Helen” or a “sparrow” (*passer*) by Fredelant, a “pig” (*porcus*) by Mattheus Beran of Roudice nad Labem (d. 1461)²¹, or a “bad smelling he-goat or a swine in filth” (*hircus fetens, vel sus in stercore*) by Michael de Arce Draconis²². At the same time, some images re-appear but are aimed at evoking different meanings: e.g. the lion stands for the number

¹⁸ DOLEŽALOVÁ, Kiss, WÓJCIK (2016) 285–295, at p. 291.

¹⁹ See e.g. HODNE (2009).

²⁰ DINKOVA-BRUUN (2018) 243.

²¹ DOLEŽALOVÁ, Kiss, WÓJCIK (2016) 200; for more on him, cf. DOLEŽALOVÁ (2018) 179–196.

²² DOLEŽALOVÁ, Kiss, WÓJCIK (2016) 291.

1,000 by Fredeland but for strength or courage (*fortitudo*) by Mattheus Beran²³ and for speed (*velocitas*) by Michael de Arce Draconis²⁴.

Some of the authors, including Fredelant, note explicitly that the same image may often be interpreted in different ways and thus the mind may be confused. To avoid confusion, Fredelant stresses the force with which one needs to imprint the image in one's memory (*ut fortiter inprimat anime pro quo sumpserit talem ymagine*) and promises excercise will help to get rid of the danger of confusion (*post modum tamen cum fuerit exercitatus assidue peritus liberabitur ab illo periculo*)²⁵.

While Fredelant's treatise fits well among other treatises from the same time, providing examples that are mostly based on commonplace associations, the other treatise chosen for the comparison is radically different in this respect, with image suggestions that are primarily striking and unusual. It is a text entitled *De arte memorandi regulae*, which seems to survive in a single manuscript, Brno, Moravský zemský archiv, G.11, MS 964, written in 1418, on ff. 57v–62v. The whole small codex is called *Candela rhetoricae* and contains several rhetorical treatises as well as a rhetorically embellished praise of the city of Jihlava (*laus Iglaviae*). The art of memory has not been edited yet, except for its unique part discussed here, too²⁶.

There is a list of 56 suggested images. Some are based on typical or easily understandable associations, e.g.:

<i>Clamans ut preco.</i>	<i>Shouting as herald.</i>
<i>Tacens ut pisces in aqua seu cetum.</i>	<i>Silent as fish in water or a whale.</i>
<i>Sapiens ut consilium prebens alicui.</i>	<i>Wise as one offering answer to somebody.</i>
<i>Amarum ut vas felle et mirra mixtum.</i>	<i>Bitter as a vessel with gall and myrrh.</i>
<i>Dulce ut alvearius melle repletus.</i>	<i>Sweet as a beehive filled with honey.</i>
<i>Clarum ut vas vitreum in quo est musca.</i>	<i>Clear as a glass vessel in which there is a fly.</i>

Several are biblical, e.g.:

<i>Vivum ut Enoch et Elias qui nondum sunt mortui.</i>	<i>Alive as Enoch or Helias who have never died.</i>
<i>Sterile ut Elizabeth vel ficus maledicta.</i>	<i>Sterile (or barren) as Elizabeth or the cursed fig-tree.</i>

²³ DOLEŽALOVÁ, KISS, WÓJCIK (2016) 200.

²⁴ DOLEŽALOVÁ, KISS, WÓJCIK (2016) 292.

²⁵ The passage in Fredelant (fols. 33v–34r) is quoted in DOLEŽALOVÁ (2021) 152.

²⁶ WATTENBACH (1863), edition on 20-21. Cf. also ZÍBRT (1895) and ZÍBRT (1910) 46. Most recently HOFFMANN (1982).

Malum ut Ewa pomum carpens, nam inde prodiit omne malum. *Bad as Eve picking the apple because thence came all evil.*

Crescens ut tunica Cristi cum Christo.

Growing as Christ's garment with Christ.

Yet, there are corruptions, too:

Pro colorato autem in genere ego habeo pellem Salemonis, in qua omnes colores continebantur.

[*But for the colorful one I have the skin of Solomon which contains all colours.*]

The skin of biblical king Solomon is not having all colours at all. This is actually a corruption: surely salamander (*salamandra*, meaning chameleon), not the king Solomon is meant.

Several of the connections are easy to understand but curious:

Laborans ut homo nascens ad laborem.

Working as man born to work.

Carens colore ut Michael pugnans cum draconem.

Lacking color as Michael fighting the dragon.

Leguminosum ut seminator vel ortulanus seminans.

Vegetably as sower or gardener sowing.

Tenebrosum ut animal ligatum in sacco.

Dark as an animal bound in a bag.

Materiale ut deus artificium qui regit per materias eosdem hos acus, hos malei, hos secures, hos ligni, hos ferri et sic de aliis.

Material as God who reigns the artisans through materials: needle, hammer, ax, wood, iron etc.

There is a strong predilection for violence even when not necessary. For example, both “sad” and “happy” are linked to violence:

Triste ut sedens in cipo qui cras debet decolari.

[*Sad as one sitting in prison, who is to be beheaded tomorrow.*]

Letus ut unus de ore traconis existens liberatus.

[*Happy as someone freed from the mouth of a dragon.*]

The “laughing” is also linked to violence but in a way that is not easy to visualize:

Ridens ut unus qui propter nimium risum mortuus est.

[*Laughing as someone who died due to too much laughter.*]

If there was an image of a dead person, the way he dies would not be apparent. Thus, we need to assume it is an image showing the process of dying.

Some of the images are very concrete and not understandable beyond a particular community. These show that the memory images are indeed culture-specific associations. For example:

Idolum iracundum ut sanctus Procopius quam plures percuiens propter fraccionem sui festi.

[*Angry image as saint Procopius beating as many people as possible for not keeping his feast day.*]

The image brings to mind the popular Czech saint, Procopius (first half of the 11th century). Procopius is indeed noted for his aggressive behaviour: when the pope Innocent III. refused to canonize him, he appeared in his dream threatening to beat him. He also beat the devil, pagan gods, and a German abbot²⁷. His story was, however, not well known outside Central Europe, and thus the association between him and violence is geographically restricted.

Similarly restricted association is the following:

Distortum ut Rebecca calceos dyabolo porrigenas.

[*Ugly as Rebecca offering shoes to the devil.*]

Biblical Rebecca, which perhaps comes to mind first, is not described as ugly and does not have anything to do with the devil. In fact, “baba Rebečka” (the old hag Rebecca), is meant: an evil witch who made a pact with the devil, which she won and so the devil had to give her new shoes. By that time, however, the devil was so scared of her that he gave her the shoes from afar on a stick. This is a recurring theme for visual representations in Central Europe but the name of the old hag is mentioned only rarely²⁸. In this memory image, Rebecca is offering shoes to the devil, which is probably a corruption indicating that the copyist was not familiar with the story behind the association.

Two folk tale creatures are evoked through the associations²⁹:

Aqueum ut “wodnii muss” qui semper fimbriam aqueam habet.

[*Watery as water goblin (vodník, Wassermann) whose coat tip is always watery.*]

The Czech water goblin, here “wodni muss”, i.e. water man, in German known as Wasserman, is known until this day as “vodník” and the watery coat tip is still his primary sign in Czech folktales. Thus, there is a temporal

²⁷ In Czech known as Prokop, the saint is the founder of the Sázava monastery. Cf. e.g. SOMMER (2005), KUBÍN (2016).

²⁸ Cf. DIENSTBIER (2020).

²⁹ They were both noted in this source by Zíbrt (1895).

continuity but the image would probably not be widely shared across medieval Europe.

Metallinum ut Chimera vel Perchta, que habet aureum caput, stagnos oculos, ereos aures, ferreum nasum, argenteam barbam et plumbeum collum.

[*Metallic as Chimera or Perchta, who has golden head, eyes of stagnum (i.e. alloy of silver and lead), copper ears, iron nose, silver beard and lead neck.*]

There is no continuity in the creature *Chimera* – contemporary Czechs would associate the word with the monster from Greek mythology combining the features of lion, goat and dragon. The word *Perchta*, on the other hand, is associated in Czech with the noble woman Perchta of Rožmberk (1429–1476), who was unhappily married and a victim of domestic violence, and whose ghost in the form of a lady in white is believed to haunt several Czech castles. In medieval folklore, however, *Perchta* was a different creature, the so-called Belly-Slitter, going around at Christmas time³⁰.

Finally, one image evokes an entertaining tale about Naithart:

Coupertum ut merda Naythardi sub pileo.

[*Covered as the shit of Naithart under the hat.*]

In the story, a man in love comes across a beautiful violet and covers it with his hat so that he can find it again and show it to his beloved. While he looks for the lady, Naithart comes, shits nearby and covers his shit with the man's hat. Thus, the lady is rather shocked when her beloved excitedly removes the hat. Also this was a frequent theme of visual representations and the story was well known in late medieval Bohemia³¹.

These particular associations are very specific and were certainly not generally shared but could have been efficient within the Czech community. Taken together with the other associations presented here, great variety is manifest: some images are based on an image, others on a word, yet others have a full story behind. Some are very simple, others difficult or even incomprehensible. Some are general, others specific. Some are complex, others seem quick and *ad hoc*.

³⁰ ROZUM (1907).

³¹ DIENSTBIER (2017) with further bibliography.

How would the author decide which method of creating the images to suggest? The choice of the methods surely depended on the community of readers for whom the treatise was written. The *peregrinatio academica* — travels and moves of teachers and students, frequent during the late Middle Ages, surely favoured approachability, i.e. more general and easier images. Yet, there were other aspects the author considered, too: he might have had only short-term rather than long-term plans, he might have been reacting to a particular situation or addressing a particular community. Also, in the context of rhetorics and literary education, the aim of the author may not necessarily have been practical usefulness but rather a display of knowledge, wit and creativity. The manuscript of *Candela rhetoricae* includes rhetoric advice as well as a unique exemplar of a *laus urbis* from the Czech lands — the author was indeed eager to show his elegant Latin and extraordinary ideas, which might have been the reason he chose the singular image suggestions, too.

Yet, it is not to be simply concluded that various strategies were used in image creating in the context of the art of memory. There is a clear difference and a discernible tension between the methods: some of the connections are personal, idiosyncratic associations, while others are general, typical, based on stereotypes and usual associations. This split reflects the tension between the phases included in the practice of the art of memory. The first phase is active: the encoding of the images requires special efforts and it works with the unusual, the noticeable, the striking. It is a self-imposition, a self-inflicted trauma (as it was also often pictured)³². The second phase, however, is passive: the decoding of the image during the phase of reminiscence should be almost automatic, the mind should not hesitate but immediately grasp the encoded meaning. The images should thus be created as unique and idiosyncratic but the connection between the image and its meaning should be strong and so obvious as to avoid confusion in interpretation. It is quite clear then that this art required substantial training. Yet, the *Ad Herennium* is wrong, the images are never selected from *all* the things there are in the world but only from a historically and culturally conditioned set. We shall hardly succeed in

³² See TORRE (forthcoming).

uncovering the “medieval mind” but the suggested images of the medieval art of memory do provide an exciting glimpse at it.

Bibliography

Manuscripts

Brno, Moravský zemský archiv, G.11, MS 964
Praha, Národní knihovna, I G 11a

Primary sources

AdHer = Cicero. *Rhetorica Ad Herennium*, trans. Harry Caplan (1954). Loeb Classical Library 403. Cambridge, MA, Harvard University Press.

Secondary sources

COPELAND, R. & SLUITER, J. (eds.) (2012), *Medieval Grammar and Rhetoric: Language Arts and Literary Theory, AD 300-1475*. Oxford, Oxford University Press.

DIENSTBIER, J. (2017), “Neidhart’s Pranks and Mural Paintings in Medieval Bohemia”: *Umění Art* 65: 5-6 (2017) 438-459.

DIENSTBIER, J. (2020), “‘Baba a čert’ (Old Hag and the Devil)": *Staré Baby. Ženy a čas v pozdně středověké Evropě (Old Hags, Women and Time in Medieval Europe)*: V. BAŽANT et alii (eds.) (2020). Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 109-130.

DINKOVA-BRUUN, G. (2018), “*Libera nos a malo: Luxuria* as evil in the preaching manual *Qui bene presunt*”: *Mediaeval Studies* 80 (2018) 231-252.

DOLEŽALOVÁ, L. (2018), “Late Medieval Personal Miscellanies: The Case of Mattheus Beran (d. 1461), Augustinian Canon of Roudnice nad Labem”: *Collecting, Organizing and Transmitting Knowledge. Miscellanies in Late Medieval Europe*: S. CORBELLINI, G. MURANO & G. SIGNORE (ed.) (2018): *Bibliologia. Elementa ad librorum studia pertinentia* 49. Turnhout: Brepols, 179-196.

DOLEŽALOVÁ, L. (2021), “The art of memory copied by Iohannes de Fredelant in 1461 (MS Praha, Národní knihovna, I G 11a, ff. 31r-41v): A contribution to the reception of the *Memoria secunda* treatise”: *Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit (1400-1750)* 50 (2021) 144-162.

DOLEŽALOVÁ, L., KISS F. G. & WÓJCIK, R. (2016), *The Art of Memory in Late Medieval East Central Europe*. Budapest-Paris, L’Harmattan.

- HEIMANN-SEELBACH, S. (2000), *Ars und Scientia. Genese, Überlieferung und Funktionen der mnemotechnischen Traktatliteratur im 15. Jahrhundert. Mit Edition und Untersuchung dreier deutscher Traktate und ihrer lateinischen Vorlagen*. Frühe Neuzeit 58, Berlin, De Gruyter.
- HODNE, L. (2009), "The Turtledove: a Symbol of Chastity and Sacrifice": *IKON. Journal of Iconographic Studies* 2 (2009) 159-166.
- HOFFMANN, F. (1982), "Candela rhetoricae: fikce a skutečnost v předhusitské příručce rétoriky" (*Candela rhetoricae: Fiction and Reality in a pre-Hussite rhetorical textbook*). *Studie o rukopisech* (Studien über Handschriften) 21 (1982) 73-113.
- HOURIHANE, C. (ed.) (2017), *The Routledge Companion to Medieval Iconography*. New York, Routledge.
- KAHNEMAN, D. (2011), *Thinking, Fast and Slow*. New York, Farrar- Straus and Giroux.
- KUBÍN, P. (2016), "Saint Procopius of Sázava between Reality and Fiction": *Revue Mabillon* 27 (2016) 49-81.
- QUIRK, R. (1974), *The Linguist and the English Language*. London, Edward Arnold.
- ROZUM, K. (1907), "Peruchty, perychty, peruty na Podřipsku" (*Peruchtas, Perychtas, Perutas in the area around the Říp mountain*): *Český lid* (Czech folk) 16:8 (1907) 384-386.
- SOMMER, P. (ed.) (2005), *Der heilige Prokop. Böhmen und Mitteleuropa*. Praha.
- TORRE, A. (forthcoming), "The Mnemonic Metaphor of the Wound in the Italian and Latin Works of Petrarch": J. ČERMÁK & L. DOLEŽALOVÁ (eds.), *What Words Remember and Other Stories*. Turnhout, Brepols.
- WATTENBACH, W. (1863), *Candela rhetoricae. Eine Anleitung zum Briefstil aus Iglaу*. Wien, K. K. Hof- und Staatsdruckerei.
- ZÍBR, Č. (1895), "Bájeslovné drobnosti ze začátku věku XV: (Vodní muž – Perchta)" (*Mythical trifles from the beginning of the 15th century: (Water goblin – Perchta)*): *Český lid* (Czech Folk) 4:6 (1895) 523.
- ZÍBR, Č. (1910), "Masopust držíme..." *Veselé chvíle českého lidu* (We are keeping carnival...: *Merry moments of the Czech folk*) 2, Praha, F. Šimáček.

Resumo: Tomando como exemplo dois tratados tardo-medievais da Boémia, o estudo apresenta várias formas de criar imagens no contexto da arte da memória, mostrando uma tensão entre confiar em associações comuns, geralmente compartilhadas, que a mente interpreta facilmente, e usar conexões pessoais raras que são impressas na mente mais profundamente. A tensão permanece sem solução: ambos os métodos são aplicados na arte da memória, a escolha real parece ser *ad hoc*. Ambos os tipos de associações fornecem uma visão única e até agora negligenciada da mente medieval.

Palavras-chave: arte da memória; associações; Boémia medieval; manuscritos medievais; latim medieval; retórica.

Resumen: Tomando como ejemplo dos tratados bajo-medievales bohemios, el estudio presenta varias formas de crear imágenes en el contexto del arte de la memoria, mostrando una tensión entre basarse en asociaciones comunes, generalmente compartidas, que la mente interpreta fácilmente, y utilizar conexiones personales poco frecuentes que se imprimen en la mente más profundamente. La tensión sigue sin resolverse: ambos métodos se aplican en el arte de la memoria, la elección real parece ser *ad hoc*. Ambos tipos de asociaciones proporcionan una visión única y hasta ahora preterida de la mente medieval.

Palabras clave: arte de la memoria; asociaciones; Bohemia medieval; manuscritos medievales; latín medieval; retórica.

Résumé : Prenant pour exemple deux traités de la Bohême de la fin du Moyen Âge, cette étude présente différentes manières de créer des images dans le contexte de l'art de la mémoire. Celles-ci révèlent une tension entre les associations communes, généralement partagées, que l'esprit interprète facilement, et les connexions personnelles plus exceptionnelles qui s'impriment plus profondément dans l'esprit. La tension n'est pas résolue : les deux méthodes sont appliquées dans l'art de la mémoire, le choix réel semble *ad hoc*. Ces deux types d'associations offrent une perspective unique et jusqu'ici négligée sur l'esprit médiéval.

Mots-clés : art de la mémoire ; associations ; Bohême médiévale ; manuscrits médiévaux ; latin médiéval ; rhétorique.

Image designations in J. Romberch's *Congestorium*

Designações de imagem no *Congestorium* de J. Romberch

MARTA RAMOS GRANÉ¹ (*Universidad de Extremadura – España*)

Abstract: Johannes Romberch's *Congestorium artificiosae memoriae* (Venice, 1520 and 1533) is one of the most comprehensive treatises on *ars memoriae*, especially from a theoretical point of view. In this sense, the role of the terms that name images is striking. Furthermore, from the scholastic concept of *similitudo*, there are various possibilities to develop relationships of similarity. Thus, the *similitudines* crystallize in different types of images (*simulachrum, forma, idolum, idea* ...). In the present study, we intend to discern whether this theoretical differentiation also operates in the practical part of Romberch's treatise.

Keywords: Romberch; *Congestorium*; *ars memorativa*; *imagines*; *similitudo*.

1. Romberch's *Congestorium* and the images of the *ars memorativa*

The *Congestorium Artificiosae Memoriae* by Johannes Romberch (ca. 1482–1533) is an extensive treatise on artificial memory published in 1520 at the Venetian press of Georgius de Rusconibus. The work also has a second edition, which appeared only thirteen years later, also in Venice, by Melchiore Sessa and probably after the author's death. The *Congestorium* stands out in relation to the numerous manuals published during the last years of the 15th century and the first two decades of the 16th century for its profuse collection of material on *ars memorativa*. It is not a meaningless accumulation, as Yates'² judgement might suggest, but a text that responds to clear principles of organisation and distribution of contents. This makes the *Congestorium* a practically unique manual among those dealing with the *per locos et imagines* system in the 15th and 16th centuries.

Of its author, Johannes Host von Romberch, little can be said beyond the works of VASOLI (2007) and MERINO (2021), to which we are largely indebted in this introduction. Romberch was born around 1482 in the German town of

Text received on 05/04/2022 and accepted on 24/04/2022. Translation to English funded by ERDF (European Regional Development Fund) and Junta de Extremadura, Spain (Consejería de Economía, Ciencia y Agenda Digital) (Reference No. GR21005).

¹ martarg@unex.es.

² YATES (1966) 138, defines it in the following terms: *a strange congestion of memory material*.

Kierspe, not far from Cologne, where he entered the Dominican convent in which he received his training. There he met his teacher, Arnoldus de Tungris, to whom we will refer later, and came into contact with the Inquisitor of Cologne, Jacob Hoggstraaten. When the Reuchlin *affaire* broke out at the end of 1513³, Romberch was sent to Rome to act as the Inquisitor's procurator in the judicial process that resulted from the *affaire*. Romberch's must have been secondary, since he distanced himself from the proceedings around March 1514, when all seemed lost for Hoggstraaten⁴. Indeed, the sentence was then favourable to Reuchlin, but the confrontation was not definitively closed until many years later, generating continuous debates and various polemics between the supporters of the Inquisitor and those of the humanist.

Despite the outcome of the conflict, which was unfavourable to the Dominicans, Romberch remained in Italy for a few more years, as he himself recounts in one of the opening epistles of the *Congestorium*⁵. In fact, Romberch was still in Venice when in mid-1520 Pope Leo X reopened the Reuchlin *affaire*, which had seemed closed after the condemnation of the Inquisitor. As a result of this decision, Hoggstraaten was acquitted. At this point, Romberch, who seemed to be unaware of the latest developments, left his manuscript at the printing house of Georgius de Rusconibus and departed back to Cologne on 23rd June 1520. The *Congestorium* was completed on 9th July of the same year, as indicated at the end of the work itself.

³ This judicial process is extensively developed in the works of PAULUS (1903), PETERSE (1995), RUMMEL (2002) or MERINO (2021).

⁴ Romberch himself speaks of this in one of the letters that opens the *Congestorium*, dedicated to Cardinal Domenico Grimani, who had also taken part in the process, ratifying precisely the initial defeat of the Inquisitor, f. 2v: *Cumque igitur, reverendissime pater, e procuratore quem gessi apud Episcopum Spyrensem factus apud reverendissimam dominationem tuam sollicitator contra capnioneas illas opinationes abs te iustitiam (ad quam ultroneus videbare) efflagitandam, in dies vel rectius horatim aedes tuas frequentarem.*

⁵ In the letter addressed to Cardinal García de Loaysa (*Congestorium*) f. 4v, who granted Romberch the bachelor's degree in Theology, we read the following: *Opusculum profecto nostrum ideo nostrum, quia ex omnibus his artis professoribus mea opera congestum et, quantum vires suppetebant et ocio concessum est, Coloniae, Ulmae, Romae, Bononiae et ubi me reppererim usu comprobatum.*

If up to this point, the news we had of our author was scarce, the problem becomes more acute with regard to the last years of his life. Back in Cologne, Romberch devoted his life to the defence of Catholicism, publishing various works of a theological nature and, possibly, teaching in the same convent where he himself had been educated. Later, for reasons that still elude us, both his name and his work ended up in the *Index librorum prohibitorum* (1557) of the Inquisition⁶.

As we have already mentioned, the *Congestorium* is a very complete manual and, as a consequence, very complex, especially if we take into account the tradition of this type of work, as it usually takes as its starting point one or more previous manuals. This is the case with the *Congestorium*, as it combines precepts from classical works such as the *Rhetorica ad Herennium*, Cicero's *De Oratore* or Quintilian's *Institutio oratoria*, anonymous treatises from the mid-15th century and, above all, authors more or less contemporary to Romberch himself. His rules for the formation of places and images are mainly taken from the *Ars memorativa* by Jacobus Publicius⁷ and the *Phoenix* (1492) by Peter of Ravenna, authors who had emerged a few years earlier; in fact, Yates considers them, together with Romberch and Cosma Rossellius, as the great pillars of the discipline⁸.

In terms of content, as a result of Romberch's training among the Cologne Dominicans, the *Congestorium* is deeply rooted in the scholastic tradition. As far as this doctrine is concerned, Yates underlined Romberch's constant allusions to "corporeal resemblances"⁹, a concept of the scholastic tradition of the *ars memorativa* which is frequently repeated in the more theoretical part of the manual. However, we consider that images based on corporeal resemblances are not exclusive to the Thomistic tradition, since the systems per locos et imagines are based on the corporeal, as perceptible by the senses. On the contrary, we believe that Yates' point about "corporeal

⁶ PAULUS (1903) 152.

⁷ The tradition of Publicius' text is particularly complex, which makes it difficult to recognise the edition or editions that Romberch may have handled, although it is possible that it was the one of 1485. On the tradition of this *ars memorativa*, cf. MERINO (2020).

⁸ YATES (1966) 117.

⁹ YATES (1966) 131.

resemblances" could be applied to places. This is because among the Dominicans certain celestial spaces or hierarchies that are not perceptible by the senses were taken as loci. However, from the point of view of a Dominican like Romberch, it could be argued that such places are perceptible by common sense, although this would merit a separate study.

In any case, the scholastic basis of the *Congestorium* seems to us more evident in the theoretical apparatus that supports the use and functioning of the memory system. Romberch manages to relate certain metaphysical conceptions, scholastic reflections on human perception¹⁰, Aristotelian predicaments or discussions on the concept of place with the largely rhetorical tradition of his doctrinal sources. We consider, moreover, that Romberch may have taken all these theories from the writings of his teacher, Arnoldus de Tungris, whom we have already mentioned, since he is the author of a series of commentaries on the works of Aristotle¹¹. In them Arnoldus de Tungris approaches the works of the Stagirite taking as a starting point the commentaries of the two great Dominican masters: Albertus Magnus and Thomas Aquinas, whom Romberch also follows in several passages of his work. And, although we have not found textual quotations from the commentaries of his preceptor, it is certain that the theories of one and the other coincide and that the taxonomic classifications of the logical and metaphysical concepts coincide in both authors. It should also be added that these parallels do not usually occur completely between the *Congestorium* and the proposals of Albertus Magnus and Thomas Aquinas, but often present slight differences. Therefore, in order to clarify certain definitions, found in the *Congestorium*, we have resorted to the works of Arnoldus de Tungris, who offers a sufficient theoretical foundation for the understanding of the work, especially in the area of *similitudo*, a key element of this work.

¹⁰ In this respect, TELLKAMP (1995).

¹¹ ROMBERCH himself points out in his work, f. 23v, the relationship with this author: *dominus Arnoldus Tungris praeceptor noster*. The commentaries to which we refer are the following: *Reparationes logice* (1500); *Epitomata que vulgo reparationes dicuntur* (1508) and *Epitomata nova que vulgo reparationes dicuntur* (1510). All these works were published by Quentell in Cologne.

In this respect it should be added that one of the bases of the *per locos et imagines* system is precisely to establish similarities (*similitudines*) between what is to be remembered and its mental representation (*imagines*) and between some physical or imaginable place and the plan that is constructed of it in the mind (*loci*). All treatises deal with their possible realisations in the system and, therefore, many of the modern studies deal with them in this sense¹²; however, we have not found works on the terminology used for the most important elements of this memory system: order, places and images. Order and places are usually called *ordo* and *loci/loca* respectively in the manuals, although certain authors refer not only to *loci*, but also to *sphaerae* perhaps as antonomasia for certain types of non-architectural places, which are often related to the celestial spheres¹³. In contrast, as far as images are concerned, there are different terms by which they are named: *imago*, *species*, *forma*, *figura*, *simulachrum*, *phantasma*, *idea*, *idolum*, *effictio*, *nota*, *effigies*... Despite this terminological variety, not much attention has been given to why this is the case, perhaps because not many treatises beyond Romberch offer such a clear definition and distinction between these concepts. In addition, the *Congestorium* has not yet been critically edited¹⁴, which undoubtedly makes it difficult to study the work.

In any case, if we stop to briefly analyse the concept of *imago*, understood as a mental likeness of something we want to remember, we will see that it is defined as early as the *Rhetorica ad Herennium* by the union of two apparently synonymous words¹⁵, considering the terms as equivalent.

¹² Some examples are the works of RIVERS (2002), TORRE (2009) or those edited by BERTHOZ and SCHEID (2018).

¹³ This name is used, for example, in the texts of Giulio Camillo or Giordano Bruno.

¹⁴ Our doctoral thesis consists precisely of a critical edition, translation, commentary and study of the text of the *Congestorium*. The text used as the basis for the edition is that of 1520, which contains fewer errata than the 1533 edition. In our work, we have adapted the spelling of the printed text to classical Latin and modified the punctuation. In addition, all translations in this work are our own.

¹⁵ In this work the following is stated (Rhet. Her., 3, 16): *imagines sunt formae quaedam et notae et simulachra eius rei quam meminisse volumus*. Years later, QUINTILIAN also points out that (Inst., 12, 2, 21): *opus est ergo locis quae vel finguntur vel sumuntur imaginibus vel*

We will try to show that this synonymy is no longer total in the *Congestorium*, or at least not in all cases. On the other hand, it is clear from the study of other treatises that there is a large number of processes and resources for forming these mental representations, for example, from the form of the word or from the reality itself that is to be remembered. Consequently, it is possible that the use of each term responds to a different process of image formation, i.e. that their *similarities* have different origins.

By virtue of the above, we propose to analyse in the following pages the different terms that Romberch uses in the *Congestorium* to name the images of memory, offering a definition of each of them and a reflection on their use in the treatise. Our intention is to discern whether the differentiation established between the terms is really operative in the system that Romberch proposes or whether it responds only to the author's desire to compile.

2. Image designations in the *Congestorium*

Before analysing the typology of the images in the *Congestorium*, we will dwell on the interpretation of the scholastic theory of signification that is intuited in the work¹⁶. We start from the assumption that the arts of memory *per locos et imagines* make use of a system that is often compared to writing, in such a way that the mnemonic images are identified with the characters. This simile already appears in the *Rhetorica ad Herennium*¹⁷ and, from this text onwards, is included in other manuals of memory, among them the *Congestorium*, f. 13r. However, Romberch goes further and attributes to images certain semantic properties of the linguistic sign, equating the images of realities and their signifiers in terms of their functioning: *Voces etenim sunt signa rerum; quare si rerum imagines habemus, illa quoque sint vocum oportet, alioquin conceptam rem per imaginemque in sede sua collocatam expremere non*

simulachris quae utique fingenda sunt. Imagines notae sunt quibus ea quae ediscenda sunt notamus ut, quomodo Cicero dicit, locis pro cera, simulachris pro litteris utamur.

¹⁶ In this respect, we follow the general theory put forward by SARANYANA (1978) or BEUCHOT (1996).

¹⁷ *Rhet. Her.* (3, 30): *Nam locis cereae aut cartae simillimi sunt, imagines litteris, dispositio et conlocatio imaginum scripturae, pronuntiatio lectioni. Oportet igitur, si volumus multa meminisse, multos <nos> nobis locos comparare, uti multis locis multis imagines conlocare possimus.*

possemus; Congestorium f. 60r¹⁸. Thus, both images and signifiers are means without which reality as it is conceived could not be expressed, and just as words acquire their meanings in different ways, images represent their content in different ways.

In this sense, the nineteenth chapter of the third treatise of the *Congestorium*¹⁹ deals with the types of images according to the relationship between what is to be remembered and the mental representation created for it. Thus, images can be vocal, real or *mixtae*. In verbal images, the similarity is based on the signifier of the term to be remembered, such as taking a man called John in order to remember that same name. In the real ones the link lies in the content itself, as if one thinks of a fox to mean a cunning person. And in the mixed ones the connection can be twofold, for example, taking a house to mean a house or the term "house" itself. Consequently, Romberch's approach to the attribution of meaning to images is particularly relevant to *imagines vocales*, where the form of the word is considered in order to devise a suitable and helpful image.

Thus, according to Romberch, the way of attributing meaning to an image depends on the type of relationship previously established between them and each user must do so in the way that is most natural to him, i.e. *ad placitum y libera cogitatione*²⁰. However, this does not entail absolute freedom, as this would incur a *fallatia aequivocationis*²¹, but there is a limit, set by the type of similarity:

¹⁸ *In fact, words are signs of things; so, if we have images for things, there must also be signs of words, otherwise we would not be able to explain reality as it is conceived and put in its place through an image.*

¹⁹ Structurally, the *Congestorium* is divided into four books, which Romberch calls treatises, each of which deals with one of the fundamental aspects of the *ars memorativa* of the time. Their content is distributed respectively among the treatises as follows: justification of the necessity of the *ars* and its functioning; places; images and practical examples of realisation according to his own system. Each of these treatises is divided into a series of chapters in which specific aspects of the four blocks of content are analysed.

²⁰ In this sense Thomas uses the term *imago* in the theory of perception he expounds in the *Summa Theologica*, in the words of ZARZO (2016) 137: *the imago is a natural sign that naturally represents another thing with which it has a relationship.*

²¹ In this regard, ARNOLDUS DE TUNGRIS, in *Epitomata* (1510) f. P ii-r, points out, referring to the name, the following: *Si nomen significaret ad placitum, sequeretur quod significativo*

Possunt quoque vocum imagines libera cogitatione fieri, non quidem consonantia quadam, sed representatione quam voluntas ex proprietate aliqua in ipsis constituit, ut dum tympanum pro certamine ponatur... (Congestorium f. 60v)²².

It is precisely this conformity (*consonantia*) that makes it possible to identify the type of relationship of similarity (*similitudo*), since it points to the common property on the basis of which the mnemonic image is created. In fact, the concept of *similitudo* will be key in this type of work.

Similitudo is a conceptual element related to intellective perception and knowledge. It is a resemblance, that is, the elements with which intellection operates, thus defending that knowledge is assumed from entities that are previously known²³. Scholastic authors such as Thomas Aquinas or Arnoldus de Tungris²⁴ had already developed the definition and scope of the term in this sense. In rhetoric, too, the term had been used to name the relationship established between the two members of a simile or metaphor. As far as the arts of memory are concerned, *similitudo* is at the basis of the images, but it seems that Romberch is the first to try to discern its transcendence. As far as we are concerned here, we can define *similitudo* as the relationship established between what is to be remembered and the image that each user devises for this purpose²⁵. This explains the following words of Romberch quoting Thomas

nominis posset variari et hoc videtur inconveniens. Patet quia placitum hominis est variabile. Solutio: nomen non significat ad placitum cuiuscumque, sed ad placitum primi instituentis et hoc placitum non variatur, sed manet eius auctoritas apud omnes posteriores suo placito se conformantes. Adapting the same to the *ars memorativa*, we can point out that each user must ensure the univocity of the images and the invariability of their meaning as long as the representation is in use, as advised in the treatises on the *ars memorativa*.

²² *Verbal images can also be made with free thought, not with any kind of accordance, but with the support of representation that the will makes from any property in them, as when a drum is put instead of a battle...*

²³ Precisely for this reason, in the arts of memory, it is advisable to take as a starting point, realities cognised by the senses in order to construct mental images.

²⁴ Specifically, this author relates *similitudo* to the theoretical proximity between certain accidents in *Epitomata* (1510) f. K iii-r: *Similitudo causatur ex eadem qualitate in rebus differentiis.* On the other hand, like Romberch, Arnoldus de Tungris determines that this similarity is not total, but merely partial.

²⁵ In several passages of the *Congestorium* *similitudo* is placed at the level of certain resources to characterise images (e.g. *inscriptio* or *notatio*). In these cases, Romberch refers

and Cicero in f. 32 v: *Similitudo superius quidem ad imaginem est, nam Cicero in tertio Novae Rethoricae: 'quoniam rerum similitudines imagines esse opum, ex omnibus verbis nosmet notas nobis similitudines eligere debemus'*²⁶. And it is the similarity that would be the object of memory and not the images on f. 33v: *memoria circa imaginem non negotiatur, ut circa rem, sed circa similitudinem eius.*

And if *similitudo* points to the relation established depending on matter of the object²⁷, that is, it is established as an *examplar* or principle, the *imago* is the *principium*, the realisation of that *similitudo*, endowed with meaning²⁸. The unmarked term for mental representations is precisely *imago*²⁹. Romberch defines it as a likeness of what is to be remembered, taken from that same reality³⁰ and, like Umhauser, a treatise writer of the early 16th century, stresses that it must have a meaning: *Imago est similitudo et significatio rei quam volumus locis tradere* (f. 33r). We can therefore conclude that all images are likenesses, but not all likenesses are images³¹.

to the pure representation, without other elements that refer to the meaning of the image. The term is sometimes also applied to places to warn against similarity between them.

²⁶ In fact, "similitudo" is at a higher level than image, as Cicero says in the third book of his *Rhetorica Nova*: "since it is necessary for images to be similitudes of things, we ourselves have to choose among all the words, the similitudes that are known to us". Sobre el concepto de notas similitudines, cf. MERINO (2015).

²⁷ Congestorium (III, 2; f. 33v): *sicque iuxta obiectalem rationem tanquam materiam, quam anterior est divisio proximi capit. And that anterior proximus caput* is the one we cite in this whole paper.

²⁸ *Similitudo quaedam est ut principium et haec 'exemplar' nuncupanda est, alia aut, ut principiatum, quae rectius 'imago' dicetur, sicque pariformiter species rei memoranda ad rem unde abstracta est si conferatur, eius similitudo venit nominanda. Romberch's reference is taken from the first part of Thomas Aquinas' Summa Theologica (q. 35, a. 1, ob. 1).*

²⁹ The term *imago* appears in the body of the Congestorium 385 times to refer to memory images. The next most used term is *figura*, which appears only 56 times, followed by *species*, which is repeated in 38 places. Despite the strong theoretical tinge of the Congestorium, it is worth noting that *similitudo* is only used 63 times in this sense.

³⁰ In the words of ROMBERCH f. 33r: *Est autem proprie 'imago' secundum Sanctum Thomam (q. 35 primae partis, a. 1) quod procedit ad similitudinem alterius. Also following Thomas, he indicates that there are two kinds of images, those that occur in one's own nature and those that occur in the nature of others, i.e. representations, the latter being the ones dealt with here.*

³¹ This statement is also found in other treatises such as MATEOLO OF VERONA in his *De arte memorandi*, f. 88v or in the anonymous *Tractatus solemnis artis...* f. 23v, where we read the following: *imagines sunt rerum aut verborum similitudines in mente conceptae.*

Once these two concepts have been analysed, it is easier to study the rest of the terms Romberch uses to refer to images. These are defined in the first chapter of the third treatise, which deals with images, and so this will be our starting point. It should be noted that we will not take as synonyms for *imago* the word *effictio*, "representation", since Romberch himself does not consider it in this passage, nor "*phantasma*", for the same reason. Moreover, the latter is only used on two occasions, quoting Aristotle on one of them, so it is not as common a term in the *Congestorium* as in other treatises, for example, Pedro Ciruelo's *Opusculum brevissimum de arte memorativa* (1528). Nor do we include in the present study the uses that go beyond the scope of memorial representation, such as when *species* is used in opposition to *genus* or *forma* alludes to one of the Aristotelian predicates.

First, Romberch deals with *species*, characterising it as follows: *si meminisse velim alicuius rei, non ipsam penes substantiam materialem in anima repono, sed tantummodo species eius* f. 32r³². Although we could interpret here that the *species* is a sort of equivalent of *similitudo* as the object with which memory operates, Romberch is not referring to the object itself, but to the formal-modelical part of the reality to be remembered. And, as the author himself indicates, *species* is one of the Latin terms that translates the Greek *eideia*³³. This is the reason why we consider that Romberch uses *species* in especially theoretical contexts, related to the Thomistic-Scholastic theory of knowledge as a non-material part of an object, following the example of Aristotle: *non enim (ut supra ex Aristolelis tertio De anima allegavimus) lapis est in anima, sed species lapidis; Congestorium* f. 32r.

Secondly, the *idolum* is discussed, of which Romberch states the following: *possumus proinde illas figurās quae nihil praeter se ipsas nobis significant nuncupare idola; Congestorium* f. 32v³⁴. Thus, an *idolum* is an image

³² If there is something I want to remember, I put in my soul not its own material substance, but only its species.

³³ *Congestorium* f. 33r: *Ideas, iuxta beatum Augustinum libro suo 80 Quaestiones, latine possumus vel formas vel species dicere.*

³⁴ Then, we can call *idolum* to the figures that do not have for us a different meaning than its own. We find the appearance of the term "figure" in the definition significant, since in the

that symbolises itself. Romberch uses the term on thirteen occasions, most of them alluding to frescoes or to images of reality that represent people. For this reason, this is the most difficult term to translate, since the relationship it indicates is almost that of a portrait, that is to say, a kind of reproduction. The reason why we consider that this term is so rarely used is that a self-representational image would no longer be appealing to the user, which is one of the main requirements for the functioning of the system³⁵.

Romberch then deals with *simulachrum*, which is rarely used to distinguish a type of image. He defines it as follows: '*Simulachrum*' autem proprie *ficta alicuius dicitur imago* f. 32v³⁶. The example that illustrates this explanation is to take a wolf to mean a voracious person, thus pointing to a semantic translation of metaphors³⁷. The word often appears in coordination with other types of image as a further possibility within the system; however, Romberch relates it to etymology. In the *Congestorium*, etymology serves the memory as a mechanism for creating images from the primary roots of the signifiers of what is to be remembered, in such a way that it is proposed to form a single image with the etymemes that will be interpreted as a kind of metaphor. With this in mind, it seems that Romberch uses the term in accordance with the definition he offers of it, a fact that does not always occur, as we shall see below.

The three remaining terms, *figura*, *forma* and *idea*, are the most complex to analyse, since they do not belong exclusively to our field of study, as they are rooted in the thought of Plato and Aristotle and, therefore, of their continuators and commentators. Moreover, both *forma* and *figura* and their diminutives (*formula* and *figurula*) designate in the *Congestorium* some of the images printed in it, *forma* encompassing the diagrams and *figura* encompassing

Platonic *Sophist* 235d-236c both terms are used as equivalents, from which it follows that they were not so far apart semantically.

³⁵ Cf. *Congestorium* f. 34v: *enimvero minus commovent, [...] sensum vix aut debiliter moveat neque phantasiam sufficienter commovebit et inde mala fiet impressio*. Stimulating the imagination and touching the mood are two essential prerequisites for the right impression of the images.

³⁶ *And the fictitious image of something is properly called "simulachrum".*

³⁷ On the possibilities of metaphors in the field of memory and the ways in which they acquire their meanings, cf. TENA (2022), in this same volume.

the rest of the representations. On the other hand, neither of the two terms has been taken into account for this study in cases where they designate predicaments, causes or qualities in the Aristotelian-Scholastic tradition.

Figura and *forma* are, in fact, so closely linked that Romberch considers them together, although he does not use them in the same way. His definition would be as follows:

Figura et forma paene idem esse vel propinqua noscuntur ex beato Thoma. Figura autem 'fingo' dicta est, quae dat quantitati terminationem (I parte, q. 7, art. 1). Sed forma dat esse specificum artificiato. Poterit [33r] proinde abstracta rei species in loco imaginata similitudinarie vel figura vel forma dici secundum quod hoc autve illo modo qualificatam concipimus (Congestorium, ff. 33v-33r³⁸).

Forma, on the other hand, is one of the terms least used for images in the *Congestorium*, since it seems to be reserved for the doctrine of predicaments. Likewise, as the external limit of a body, it is used for the disquisition on place, which appears in the first chapter of the second treatise of the work. On the other hand, *figura* is the term that is most frequently repeated. However, this could be explained by the fact that *figura* also designates the appearance of letters, *figura litterae* being nothing more than a spelling. In this respect, it should be noted that Romberch attaches particular importance to the writing of memory, either through inscriptions or notes to be added to the images to aid in their decoding or through mental writing itself, following Publicius. The incorporation of the latter type of writing by means of objects representing letters of the alphabet, all of which are taken from Publicius' text, deserves a separate study. We will limit ourselves here to mentioning that this resource is developed in several chapters of the treatise on images, offering an explanation of Publicius and alternatives for the use of this kind of mental writing.

³⁸ Due to Thomas Aquinas, we know that '*figura*' and '*forma*' are almost the same thing or quite similar. On the one hand, '*figura*' takes its name from the verb '*fingo*', because it delimitates quantity (I^a, q. 7, a. 1). On the other hand, '*forma*' gives its specific being to a created thing. This is the reason why the species, abstracted from reality and imagined in a place thanks to a similitude, can be called '*figura*' or '*forma*', depending on which way we think it is qualified. Other authors, such as ARNOLDUS DE TUNGRIS in *Epitomata*, (1510) f. K i-v, also define figure and form as two aspects of the same thing, relating figure to quantity and form to quality.

At this point, one last term remains: *idea*. *Idea* is a word of Greek origin whose possible Latin translations, as we have already indicated, are *forma* and *species*. The fact that Romberch prefers in most cases the translated terms rather than the proper Greek ones could explain why *idea* appears only six times in the *Congestorium*. On the other hand, the definition given by our author is very close to Neoplatonism³⁹, explaining ideas as models to be imitated, in this case to form images: *ipsum exemplar faciendi imagines rei memorandae 'idea' diceretur* f. 33r⁴⁰. It is, then, the model that each user has in his mind from which a likeness is developed.

By taking these descriptions into account, we can discern whether the use of the terms in their context really corresponds to the definition Romberch attributes to them. Certainly, our author presents a very clear distinction on the theoretical level, but this differentiation is not always evident in practice. In several passages, various types of images are presented as alternatives⁴¹, which points to the distinction, but it is true that these terms are placed on the same level as *imago*, which would be the general term. It is possible that in these cases *imago* includes all the other types of representation of *similitudines*, since these enumerations are always found in statements of a general nature that affect the whole memory system and not a specific example.

Romberch notes on two occasions that these terms are used interchangeably, both in other treatises⁴² and in his own⁴³, so that he will, he says, use the word *imago* following Cicero and Quintilian. However, in the light of Romberch's own use of these words, we do not believe his statement to be entirely true. As we noted earlier, *forma*, *figura* or *simulachrum* operate in an

³⁹ In fact, in Plotinus' *Enneads*, the terms "image" and "idea" can be understood as equivalent.

⁴⁰ *The model for making images of what we want to remember itself will be called 'idea'.*

⁴¹ For example, on f. 6v we find: *multiphariis idolis, simulachris, imaginibus et figuris*; and on f. 13r: *imagines, simulachra, idola sive ideas*.

⁴² *Congestorium* ff. 31v-32r: *Et quod ad primum attinet, huiusmodi figurae variam habent denominationem, utque species, idolum, simulachrum, similitudo, figura, forma, idea et imago saepe nominentur ac alterum [32r] pro altero dicatur.*

⁴³ *Congestorium* f. 32v: *Sed permixtim his terminis utimur. Vstitutioni attamen vocabulo imagines dicimus.*

apparently very specific semantic field, relating to logic, writing or painting, respectively. Another proof of this is the prominent presence of the term *species* in the first two treatises: the first is the most theoretical, as Romberch gives the art of memory a place in the studies, justifying it from scholastic philosophy; and the second deals with places, including a dense discussion on the definition and characteristics of places, also typical of the medieval Aristotelian tradition. *Imago*, on the other hand, is used more frequently in the last treatise, the most practical of all the *Congestorium*. This could be explained by the difficulty of distinguishing the types of *similitudines* in practice, since more importance is attached to the formation of the examples themselves than to their explanation from a logical point of view.

3. Conclusions

In conclusion, we would like to stress once again that the terms used in the *Congestorium* to name the different types of *imagines* and, therefore, of *similitudines* have a definition that allows them to be differentiated. However, their distinctions are not always evident in practice, which leads to a certain terminological confusion that Romberch resolves with the use of *imago* as a general term. The other words have a more or less restricted use to certain types of *similitudo*, a concept that we have defined as the semantic relationship between what is to be remembered and its mental representation. Thus, *species* is mostly used in the more theoretical sections, *idolum* figures realities that represent themselves, *simulachrum* implies a metaphorical translation, *figura* is frequent for letters and writing, *forma* has to do with appearance, place and predicaments and, finally, *idea* contains the Greek sense of the word.

On the other hand, terms are often interchanged or coordinated as if they were equivalent, as Romberch himself points out. This may be due precisely to the fact that the theoretical distinction is not always clear in its application, as the types of *similitudines* can be mixed or occur at the same time and, because the system is based on natural associations, it is not always possible to distinguish the first similarity from which the representation develops. The latter is evident from the fact that such confusions arise especially in the most practical part of the *Congestorium*, i.e. the fourth treatise.

Therefore, we believe that, although Romberch differentiates the terms on a theoretical level, neither he nor his predecessors really consider the distinction between the types of images necessary to put the *ars memorativa* into practice. Consequently, we think that the distinction does not always operate in the *Congestorium*, the compiler of theories per excellence in this field, although Romberch tries to be consistent in his use of the terms as he himself defines them. We also hope that from this analysis further studies can be developed on the different applications of the terminology of *imagines* in other treatises on the *ars memorativa*.

Bibliography

Primary sources

- Ad C. *Herennium de ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*. W. HEINEMANN (ed.) (1955). London, Harvard University Press.
- DE PERUGIA, M. (1480), *Tractatus clarissimi philosophi et medici Matheoli Perusini de memoria*. Rouen, Petrus Maufer.
- PLATO, *Platonis Opera*. J. BURNET (ed.) (1903). Oxford, Oxford University Press.
- QUINTILIAN, *Institutio Oratoria*. H. EDGEWORTH (ed.) (1920). London, Harvard University Press.
- ROMBERCH, J. (1520), *Congestorium artificiosae memoriae*. Venice, Georgius de Rusconibus.
- Tractatus solemnis artis memorativae*, ca. 1459. Available in https://search.wellcomelibrary.org/iii/encore/record/C__Rb1893481?lang=eng.
- DE TUNGRIS, A. (1500), *Reparationes logice*. Cologne, Quentell.
- DE TUNGRIS, A. (1508), *Epitomata que vulgo reparationes dicuntur*. Cologne, Quentell.
- DE TUNGRIS, A. (1510), *Epitomata nova que vulgo reparationes dicuntur*. Cologne, Quentell.
- UMHAUSER, C. (1501), *Ars memorativa S. Thomae, Ciceronis, Quintiliani, Petri Ravennae*. Nürenberg, Ambrosium Hueber.

Secondary sources

- BERTHOZ, A. & SCHEID, J. (eds.) (2018), *Les arts de la mémoire et les images mentales*. Paris, Collège de France.
- BEUCHOT, M. (1996), "Semiótica y filosofía del lenguaje en Tomás de Aquino": *Pontifícia Studiorum Universitas a Sancto Thomas Aquinate in Urbe* 73 (1996) 93-102.
- ECO, U. (1975), *Trattato di semiotica generale*. Milano, Bompiani.
- Merino, L (2015), "Notatae similitudines/ notae similitudines: de la *Rhetorica ad Herennium* al *Ars memorativaRevista de Estudios Latinos (RELAT)* 15 (2015) 97-111.
- Merino, L. (2020), "Iacobus Publicius Publicius's *Ars memorativa*. An approach to the history of the printed text": *Acta Universitatis Carolinae Philologica 2 Graecolatina Pragensia* (2020) 85-105.
- MERINO, L. (2021), "Un dominico en la estela del caso Reuchlin: el periplo italiano de Iohannes Host Romberch a la luz de su epistolario (1513-1520)": *Archivum Fratrum Praedicatorum. Series VI* 17 (2021) 250-284.
- PAULUS, N. (1903), "Die deutschen Dominikanen im Kampf gegen Luther (1518-1563)": *Erläuterungen und Ergänzungen zu Janssens Geschichte des deutschen Volkes* (1903) 134-153.
- PETERSE, H. (1995), *Jacobus Hoogstraeten gegen Johannes Reuchlin: ein Beitrag zur Geschichte des Antijudaismus im 16 Jahrhundert*. Mainz, Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte.
- RIVERS, K. A. (2002), "The Dangers of the Imagination: Mental Images in Mnemonic Tracts, 1400-1700": J. A. HARRIS (ed.) (2002), *Image Makers and Image Breakers*, 93-107.
- RUMMEL, E. (2002), *The Case Against Johann Reuchlin: Social and Religious Controversy in Sixteenth-Century Germany*. Toronto, Universidad de Toronto.
- SARANYANA, J. I. (1978), "Tomás de Aquino: significante, significado y palabras fundamentales": *Anuario Filosófico* 11 (1978) 197-207.
- TELLKAMP, J. (1995), "La teoría de la percepción de Tomás de Aquino: fuentes y doctrina": *Universitas Philosophica* 25-26 (1995) 45-67.
- TENA, L. (2022), "Espacios de la memoria en la poesía hispánica de los siglos de oro". En este mismo volumen.
- TORRE, A. (2009), "Patrones y funciones de la imagen mnémica en los siglos XVI y XVII": D. BEECHER y G. WILLIAM (eds.) (2009), *Ars Reminiscendi. Mind and Memory in Renaissance Culture*. Toronto, CRRS, 45-67.

- VASOLI, C. (2007), "Il domenicano tedesco Host Romberch e il *Congestorium artificiose memorie*": G. P. BRIZZI y G. OLMI (eds.) (2007), *Dai cantieri della storia. Liber amicorum per Paolo Prodi*. Bolonia, Clueb, 283-294.
- YATES, F. (1966), *The art of memory*. Londres, Routledge Kegan Paul.
- ZARZO, M. E. (2016), *Memoria retórica y experiencia estética*. Tesis doctoral por la Universidad de Alicante.

Resumo: O *Congestorium artificiosae memoriae* de Johannes Romberch (Veneza, 1520 e 1533) é um dos tratados mais abrangentes sobre a *ars memoriae*, especialmente do ponto de vista teórico. Nesse sentido, o papel dos termos que nomeiam as imagens é marcante. Além disso, a partir do conceito escolástico de *similitudo*, são várias as possibilidades de desenvolver relações de semelhança. Assim, as *similitudines* cristalizam-se em diferentes tipos de imagens (*simulachrum, forma, idolum, idea...*). Neste estudo pretendemos distinguir se essa diferenciação teórica também atua na parte prática do tratado de Romberch.

Palavras-chave: Romberch; *Congestorium; ars memorativa; imagines; similitudo*.

Resumen: El *Congestorium artificiosae memoriae* (Venecia, 1520 y 1533) de Johannes Romberch es uno de los tratados de *ars memoriae* más exhaustivos, especialmente desde un punto de vista teórico. En este sentido, el papel de las denominaciones de las imágenes es llamativo. Además, partiendo del concepto escolástico de *similitudo*, hay varias posibilidades para desarrollar relaciones de semejanza. Así, las *similitudines* cristalizan en distintos tipos de imágenes (*simulachrum, forma, idolum, idea ...*). En el presente estudio trataremos de discernir si esta diferenciación teórica también opera en la parte práctica del tratado de Romberch.

Palabras clave: Romberch; *Congestorium; ars memorativa; imagines; similitudo*.

Résumé : Le *Congestorium artificiosae memoriae* de Johannes Romberch (Venise, 1520 et 1533) est l'un des traités les plus complets sur l'*ars memoriae*, surtout du point de vue théorique. Dans ce sens, le rôle des termes qui désignent les images est frappant. En outre, le concept scolaire de *similitudo* offre diverses possibilités de développer des relations de similitude. Ainsi, les *similitudines* se cristallisent dans différents types d'images (*simulachrum, forma, idolum, idea ...*). Dans la présente étude, nous tâcherons de voir si cette différenciation théorique s'applique également à la partie pratique du traité de Romberch.

Mots-clés : Romberch; *Congestorium; ars memorativa; imagines; similitudo*.

Retórica, memoria y medicina: el *Ars memorativa* de Lorenz Fries

Rhetoric, memory and medicine: the *Ars memorativa* by Lorenz Fries

MANUEL MAÑAS NÚÑEZ¹ (*Universidad de Extremadura – España*)

Abstract: This article analyses the *Ars memorativa* (1523) by Lorenz Fries, a physician who was interested in the artificial memory technique as a system *per locos et imagines* and who also believed that natural memory can be strengthened through diet and with pharmacological and medical remedies.

Keywords: Rhetoric; Memory; Medicine; Humanism; Renaissance.

1. Introducción

El presente artículo se centra en la figura de Lorenz Fries, un médico que, en la línea de galenos anteriores y contemporáneos a él, tales como Mateolo de Perugia, Alberto de Carrara, J. Szklarka, Leporeo y otros, publica un *Ars memorativa* (1523) para resaltar la utilidad de la memoria artificial y consignar los medios por los que la memoria natural puede reforzarse, en la idea de que ambos tipos de memoria son necesarios y complementarios. A Lorenz Fries, en efecto, lo hemos de ubicar dentro esta tradición de médicos interesados por la mnemotecnia y que nos ofrecen en un solo volumen dos tratados mnemónicos independientes, pero que se complementan: uno sobre la memoria artificial y otro sobre la memoria natural. No está, pues, de más explorar, aunque sea someramente, los precedentes que alumbran la obra de Fries.

En efecto, desde finales del siglo XV y hasta mediados del siglo XVI hay un nutrido grupo de humanistas médicos que escriben y publican diferentes tratados, la mayoría de muy breve extensión, centrados en el análisis de la memoria en sus dos vertientes, esto es, en la memoria natural o aquella que es connatural a cada individuo y que cada cual tiene intrínsecamente por

Texto recibido el 06.04.2022 y aceptado para publicación el 22.04.2022. Este trabajo se ha realizado al amparo de los Proyectos de Investigación FFI2017-82101-P, subvencionado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, y IB20180, financiado por la Unión Europea (Fondo Europeo de Desarrollo Regional) y la Junta de Extremadura (Consejería de Economía, Ciencia y Agenda Digital).

¹ mmanas@unex.es.

nacimiento, y en la memoria artificial o aquella que es adquirida y puede reforzarse por medio de entrenamiento continuo y la observancia de una serie de preceptos emanados del *ars*.

Siguiendo, por tanto, los dictados de la *Retórica a Herenio* (3.16.28) y partiendo así de la premisa de que existen estos dos tipos de memoria, ya a mediados del siglo XV el médico Mateolo de Perugia (muerto en 1470, según se lee en el colofón de algunas ediciones de su *ars memorativa*) escribió su librito sobre mnemotecnia, que no fue publicado sino póstumamente ca. 1474 y que llevaba por título *Tractatus de memoria* o *Tractatus de memoria augenda per regulas et medicinas*, pues el título varía según los distintos manuscritos y ediciones. Como indicaba en el breve prólogo dirigido a Brocardo y a Buenaventura, dos supuestos colegas y amigos que le habían solicitado insistente mente que reuniera y publicara algunos preceptos para conservar y potenciar la memoria, Mateolo se lanza a tal aventura editorial porque, según confesión propia, no ha encontrado a ningún autor, antiguo ni moderno, que se ocupara de la memoria de forma completa, esto es, ofreciendo preceptos obtenidos del *ars* para aumentar la memoria y remedios medicinales para recuperar la memoria en aquellos casos en que se ha perdido o para fortalecer la que ya se posee. Mateolo, pues, como estudiioso de la mnemotecnia y médico de profesión, pondrá su empeño en ambos objetivos y, en consecuencia, dividirá su obra en dos capítulos: en el primero explicará cómo aumentar la memoria artificial mediante las reglas del *ars* y en el segundo dictará normas para conservar y aumentar la memoria *cum medicinalibus* (LEVI-DONATI (2006) 15-21).

También estudiioso de la memoria y médico, Giovani Michele Alberto de Carrara (1438-1490) escribió un tratado igualmente breve, pero bastante más amplio y exhaustivo que el de Mateolo, que sólo conoció una edición, y además póstuma, en Bolonia, 1491, bajo el título *De omnibus ingenii augendae memoriae*, dedicado al excelentísimo Luigi Manenti, *incliti Venetorum Senatus secretarius*. Habida cuenta de la importancia de la memoria dentro del andamiaje intelectual y cultural, Alberto escribe un tratado sobre la memoria en general, centrándose primeramente en la adquisición de la memoria artificial basada en lugares e imágenes (*Rhet. Her.* 3.16.29) y luego en la forma de potenciarla y consolidarla mediante remedios médicos, y todo ello lo hace ofreciendo preceptos breves y sistemáticos. Así, primeramente nos ofrece una veintena de reglas que

más parecen preceptos pedagógicos y didácticos, orientados a facilitar la educación y enseñanza de los jóvenes, que normas puramente mnemotécnicas. Posteriormente, remontándose a Aristóteles y diferenciando, como Mateolo hacía también, entre el *memorari* y el *reminisci*, esto es, entre memoria y reminiscencia, pasa a explicarnos la ciencia del recuerdo mediante *loci et imagines*, tomando por referencia la normativa expuesta en el libro tercero de la *Rhetorica ad Herennium*. Pero consciente, al igual que Mateolo, de que hasta ahora sus aportaciones habían sido poco originales, pues era doctrina que desde la Antigüedad había sido expuesta ya por numerosos estudiosos, quiere imprimir a su obra su sello personal, desea idear otro método mnemotécnico, desvelando al lector lo que, según él, los filósofos antiguos prefirieron ocultar; y, por ello, añade a toda la perceptiva anterior todo un segundo capítulo, completo y detallado, *De medicinalibus auxiliis*. Y esa es su aportación personal a la materia en cuestión: añadir a los preceptos técnicos más o menos tradicionales un amplio abanico de remedios medicinales destinados a aumentar y fortalecer la memoria:

Quapropter, si iudicio bene valeo, oportet excogitare aliam rationem memorandi, qua possumus prodesse pluribus, eaque tua gratia scribere et publice docere quae philosophi antiqui cellare maluerunt. Id nos ingenue faciemus, medicamina conscribentes, neque tamen negabimus quae sunt hactenus scripta plurimum ad memoriam conferre (ALBERTI (1491) Aviii v).

Este mismo método fijado por Mateolo y Alberto, que consiste, como hemos dicho, en abordar la memoria desde el doble punto de vista retórico, filosófico o psíquico, por un lado, y fisiológico o médico, por otro, es seguido por bastantes autores, muchos de ellos titulados en medicina y practicantes en dicha profesión. Así se hace en el anónimo *Opuscolum de arte memorativa* de 1504, atribuido a J. Szklarka por WÓJCIK (2006), obra en la que primero se expone toda la doctrina sobre la memoria artificial y luego se aborda la cuestión del robustecimiento de la memoria natural añadiendo al final del opúsculo el *Ars memorativa* del médico Arnaldo de Vilanova (SZKLARKA (1504) Ci v). Lo mismo observamos en el *Artificiosae memoriae libellus* de J. Spangenberg de 1539, en donde, tras el tratamiento de la memoria artificial, se añade un apartado *De iuvamentis memoriae* (SPANGENBERG (1539) Bvii v). El propio Leporeo dedica el libro IV de su *Ars memorativa* (1520 y 1523) a los remedios para mejorar y consolidar la memoria (MORCILLO (2016) XCV-CVIII). Y hay otros dos médicos

insignes de mediados del siglo XVI que, no contentos con tomar como bases de sus obras las publicaciones de Mateolo y, sobre todo, de Alberto de Carrara, los plagan descaradamente. Nos referimos al médico Walther Hermann Ryff (ca. 1500-1548), autor de un volumen en el que se ocupa conjuntamente sobre la forma de adquirir una memoria artificial y cómo potenciar la memoria natural por medio de la medicina: *De memoria artificiali quam memorativam artem vocant...* *De naturali memoria quomodo medicinae beneficio excitanda, augenda et confirmanda...* (s. l., 1541); y al también *artium et medicinae doctor* Guglielmo Grataroli (1516-1568) con su *De memoria reparanda, augenda conservandaque ac de reminiscentia, tutiora omnimoda remedia, pראהceptiones optimae* (Basileae, 1554). Ambos, Ryff (KRANICH-HOFBAUER (2012)) y Grataroli (ROSSI (1991) 91), nos reproducen, casi íntegramente y al pie de la letra, el tratado de Alberto de Carrara, alterando tan sólo el orden de algunos preceptos, insertando pequeñas modificaciones o añadiendo ciertas aportaciones doctrinales de otras fuentes.

Uno de esos médicos que se interesa por la técnica memorativa artificial como sistema *per locos et imagines* y que cree además que la memoria natural puede verse reforzada mediante el régimen y la dieta y con remedios farmacológicos y médicos es Lorenz Fries y su obra *Artis memorativae naturalis et artifitialis certa, facilis et verax traditio, quemque exigo (ut ita dicam) momento rei litterariae opulentissimum reddens, experientia Laurentii Phrisii med. Doc. Diligen-*tissime congesta (Estrasburgo, I. Grieninger, 1523). Del autor y de su tratado mnemotécnico nos vamos a ocupar en el presente trabajo.

2. El autor

Laurentius Phrisius, nombre latinizado de Lorenz Fries, Fryes, Friess, Friesen o Phryesen, pues su apellido aparece escrito de diferentes maneras en las portadas de sus obras², fue secretario y archivero del obispado de Würzburg (WÓJCIK (2012) 416), médico, astrólogo y geógrafo y uno de esos autores que, nacidos a finales del siglo XV y desarrollando su labor intelectual y

² Por ejemplo, en la portada de su obra más célebre, *Spiegel der Artzny (Espejo de la medicina)*, Strassburg, von J. Grieninger, 1518, su nombre aparece como Laurentio Phryesen von Colmar. En la versión alemana de su *Ars memorativa, Ein kurzer bericht wie man die gedenckniss wundbarlichen stercken mag* (Strassburg, von J. Grienninger, 1523), firma el tratado como Laurentzen Friesen.

literaria durante el primer tercio del siglo XVI, representan la transición de la Edad Media al Renacimiento. Es uno de esos médicos humanistas de cultura integral que, formados en la Escolástica, pero imbuidos ya de las ideas renacentistas, centran sus intereses intelectuales en diversas ramas del conocimiento y escriben, por tanto, sobre temas diversos y, además, lo hacen en vernáculo, preanunciando ya el programa reformista del sistema educativo y pedagógico que se está fraguando durante el primer tercio del siglo XVI (MERINO (1992)).

No conocemos con certeza ni la fecha ni el lugar de su nacimiento. Es probable que naciera entre 1480-1485 en Colmar (SCHMIDT (1890) 524); lo que sí es seguro es que allí residió de joven y publicó sus primeras obras, hasta que en marzo de 1519 se traslada e instala en Estrasburgo, donde se casó con Bárbara Thun, la hija de un vidriero aburguesado, matrimonio por el que obtuvo el derecho de ciudadanía el 23 de octubre de 1520. En Estrasburgo vivió y ejerció la medicina hasta 1525, fecha en la que abandona la ciudad y renuncia a su derecho de ciudadanía por sus desacuerdo con la Reforma. Se expatrió finalmente en Metz, donde vivió y debió morir antes de 1533 (MASSING (1984) 69)³.

Muchas de sus obras⁴, publicadas en su mayoría en Estrasburgo con su principal editor, J. Grieninger⁵, están en alemán: *Spiegel der Artzny (Espejo de la medicina)*, Strassburg, von J. Grieninger, 1518; *Ein kurtze Schirmred der kunst Astrologie*, Strassburg, 1520; *Synonima und gerecht ußlegung der wörter so man dan in der Artzny*, Strassburg, 1520; *Der juden Practica*, s. l., 1524; *Uslegung der mercarthen oder Cartha Marina*, Strassburg, 1527; *Prognostication oder Weissagung auss des hymmels lauff*, Strassburg, 1531. Como los títulos nos indican, Fries escribe sobre temas médicos y lingüísticos relacionados con la medicina; sobre geografía; sobre astrología, pues la considera una herramienta esencial para el arte médica y, en consecuencia, pronuncia una defensa de la misma, respondiendo

³ Sobre la vida de Lorenz Fries pueden verse especialmente SCHMIDT (1890) 523-575; THORNDIKE (1941) 430-438.

⁴ Las obras publicadas de Fries fueron catalogadas por BEZING (1962).

⁵ Fries perteneció al círculo de Thomas Murner y Johannes Grünninger, impresor y editor que publicó diversos tratados mnemotécnicos, incluidas varias ediciones de la *Margarita philosophica* de Reisch con el *Phoenix* de Pedro de Ravana (WÓJCIK (2012) 417).

así a las críticas de Lutero y de otros autores protestantes, dejando ver su posición claramente contraria a la Reforma (KAUFMANN (2013) 78); e incluso escribe sobre los pronósticos para cada nuevo año, llegando a predecir las desgracias futuras que les aguardan a los judíos. Otras de sus obras están ya escritas en latín, seguramente porque quiere que tengan mayor difusión y puedan ser leídas por los intelectuales europeos y no sólo por los lectores alemanes. Entre ellas, encontramos una *Defensio... Avicennae* (Argentorati, 1530), una *Epitome opusculi de curandis pusculis...* (Basileae, 1532); o unas *Sudoris anglici exitialis... ratio, praeservatio et cura* (Argentorati, 1529).

También escribió y publicó, en 1523, un tratado sobre la memoria natural y artificial, en latín y en alemán, prueba de que deseaba que tuviera una amplia difusión tanto en el ámbito cultural vernáculo como en el del Humanismo renacentista europeo.

3. El título y las epístolas nuncupatorias

Aunque en 1518 Fries había introducido en su *Spiegel der Artzny* (FRIES (1518) 106v-107v), al hablar sobre la cabeza, un breve capítulo de corte médico-filosófico sobre la memoria, el tema le parece lo suficientemente importante como para dedicarle cinco años después una obra independiente. Y lo hace, como hemos dicho, en dos versiones, una en lengua alemana y otra en latín, ambas publicadas en 1523 en las prensas de Grienninger en Estrasburgo y de forma casi consecutiva, con un intervalo de apenas ocho días, según puede leerse en los respectivos colofones: la edición alemana salió de la imprenta el día de san Gregorio, esto es, el 12 de marzo; la versión latina, en cambio, vio la luz *sole in 26 gradu piscium existente* (FRIES (1523a) Ciii v), esto es, “cuando el sol se encontraba en el grado 26 de Piscis”, una datación astronómica que, como indica MASSING ((1984) 70), se corresponde con el 20 de marzo de 1523. Aunque es la misma obra, en el propio título se aprecian matizaciones que diferencian las versiones. En alemán, en efecto, el título completo es el siguiente:

Ein kurtzer bericht wie man die gedechniss wunderbarlichen stercken mag, also das ein yed in kurtzer weil geschrifftreich werden mag. Erfanren und zusammen- gesetzt durch Laurentzen Friesen der artzny doctoren (FRIES (1523b) Ai r).

Se comprueba, en efecto, que Fries califica su obra como “un pequeño informe” o tratado sobre cómo robustecer o fortalecer “de forma mara-

villosa” o admirable la memoria o el recuerdo, prometiendo que, con los preceptos que va a ofrecer, uno podrá volverse “rico en escritura”, esto es, adquirir un rico acervo literario en muy poco tiempo.

El título de la versión latina, que dice prácticamente lo mismo, reza así:

Artis memorativae naturalis et artifitialis certa, facilis et verax traditio, quemque exiguo (ut ita dicam) momento rei litterariae opulentissimum reddens, experientia Laurentii Phrisii med. Doc. diligentissime congesta (FRIES (1523a) Ai r).

No obstante, observamos alguna ligera diferencia, pues en vez de referirse a su obra con la modesta denominación de “un pequeño informe”, ahora la define como *traditio*, esto es, un libro donde nos transmite, nos enseña y nos expone las doctrinas referentes a la memoria. Además, califica el sustantivo con tres adjetivos que nos prometen que sus enseñanzas son seguras e infalibles, fáciles y veraces, es decir, que no son dudosas, ni difíciles, ni tampoco engañosas ni falsas. Asimismo, frente al título en alemán, nos especifica que abordará tanto la forma de robustecer la memoria natural como de alcanzar una eficiente memoria artificial. También promete al lector que, si sigue los preceptos contenidos en el libro, logrará adquirir abundantes recursos literarios y todo ello de forma breve, concisa y en muy poco tiempo, como corresponde a un buen manual. Y es que la seña de identidad de este título latino es que ahora el autor nos descubre con claridad, exactitud y precisión que considera este pequeño librito como un *Ars memorativa*, como un manual que comprende una serie de preceptos y reglas necesarios para el cultivo y desarrollo de la memoria. Además de la declaración del ahorro de tiempo con el que se verá beneficiado el lector, los adjetivos *certa, facilis et verax* eran los habituales para calificar a cualquier tipo de *ars*.

Otra diferencia entre las dos ediciones la encontramos en las epístolas que preceden al tratado. Las dos versiones, la alemana y la latina, presentan la misma epístola nuncupatoria al lector, pero la edición en vernáculo se abre con una breve misiva, ausente en el ejemplar latino, dirigida a los laicos, legos o profanos, suponemos que en la lengua latina y en cuestiones de mnemotecnia, pero que están cualificados o instruidos y son hábiles, capaces y eficientes (FRIES (1523b) Aii r: *Zu den tütschen gelerten leyen*). En ella, Fries nos explica la intención de su proyecto, diciéndonos que, gracias a la imprenta, a la “santa” imprenta, los conocimientos y saberes que antes estaban escon-

didos y encadenados en lo más hondo de los conventos e iglesias, ahora se han divulgado y, también gracias a las traducciones de los textos, se han hecho accesibles a un público general. El problema, según Fries, radica en que un mal común en el hombre es su mala memoria, motivo por el que sus lecturas no le aprovechan suficientemente. Lo que el hombre lee, la más de las veces se le acaba borrando de la memoria en poco tiempo, así que, por culpa de esa memoria débil, leer es como trabajar en vano y perder el tiempo, es como intentar sacar agua de un cántaro con una criba o colador. En consecuencia, anima al lector a comprar esta pequeña *ars memorativa*, un breve librito cuya delgadez justifica diciendo que en los tiempos que corren ya no gustan los libros gruesos (SCHMIDT (1890) 558). Lo que se aprende leyendo, por tanto, sólo puede retenerse si se tiene una memoria despierta y robusta; y, con este manual, asegura Fries, lograremos una memoria competente, pues las recetas médicas conseguirán activar la memoria natural y el sistema mnemotécnico propuesto se encargará de proporcionarnos una potente memoria artificial (MASSING (1984) 69).

En cuanto a la epístola dedicatoria al *lector pio* (FRIES (1523a) Aii r-v), es la misma en ambas ediciones. La carta se abre con una cita de Plinio el Viejo (*Nat.* 7.168) en la que se afirma que el mejor regalo que la naturaleza ha ofrecido a los hombres es precisamente la brevedad de la vida, una opinión con la que Fries parece no estar de acuerdo y, en consecuencia, analizándola desde la perspectiva médica, propone interpretarla de otra manera. En efecto, para Fries el problema radica en que la unión entre el cuerpo y el alma humanos es muy frágil y, por ello, todos los esfuerzos y fatigas intelectuales que los hombres ponen en la adquisición de las artes y las ciencias, con las que buscan la inmortalidad, se vuelven vanos cuando se dan cuenta de que con el paso del tiempo se pierden aptitudes, se embotan la inteligencia y los sentidos, se entorpecen los miembros y degeneran, en fin, todas las facultades anímicas y corporales. Antes, pues, de poder alcanzar la última perfección del alma humana, que, como expresa Tomás de Aquino (*Quaest. disp., De anima*, q. 1.42), consiste en el conocimiento intelectual de la verdad, sobrevienen la vejez y la muerte; por ello Fries considera acertada la máxima de Hipócrates *vitam brevem, artem vero longam* (FRIES (1523a) Aiii r), interpretándola en el sentido, ya cristiano y neoplátonico, de que Dios, según expresión de Apuleyo (*Flor.* 18.11), no ha

concedido al hombre ninguna felicidad que no llevara también mezclada alguna dificultad.

Visto, pues, que, según esta percepción pesimista de la vida, el hombre dispone de poco tiempo para conquistar los frutos inmortales de las artes mediante el aprendizaje y el conocimiento de las mismas, Fries pretende ofrecernos este *ars memorativa* con el solo propósito de que cualquier estudioso, sin tardanza y en poco tiempo, pueda concentrar y retener en su cabeza todo tipo de textos en verso y en prosa:

...quisque studiosus, exigua mora ac pauculo temporis intervallo, omnis Musarum crateras, Nestoriam quoque eloquentiam uno fasce congerere possit (FRIES (1523a) Aiii v).

El peor enemigo del conocimiento, de las artes y de las ciencias, sentencia Fries, es el olvido. Cuando nuestra mente se ve turbada por el olvido, es como beber por un colador, pues todas nuestras lecturas y estudios se pierden irremediablemente y no fructifican. Ante este gran mal que para el estudioso es el olvido, Fries promete que su *ars memorativa* será un remedio efectivo, en primer lugar, para curar la memoria natural, pues, si ella está aquejada de la enfermedad del olvido, todo estudio es esfuerzo baldío y es como pedir peras al olmo:

...memoriae... naturalis emendatio, sine cuius vigore studium omne obmutescit, raditur ab asino lana (FRIES (1523a) Aiii v).

Por todo ello, compone Fries esta *ars memorativa*, un arte que, según él, es del todo natural, fácil y efectiva para acabar con el olvido, que es el enemigo de la memoria. Su *ars*, nos dice, no tiene nada que ver con la compleja y abstracta *Lluliana supersticio* ni tampoco atiende a *omnis artis notoriae stolidia observatio* (FRIES (1523a) Aii v). Fries, por tanto, en la línea de Cornelio Agrippa (MAÑAS (2013)), rechaza, por un lado, el arte que Raimundo Lulio había creado basándose en la utilización de círculos o ruedas, señalados con las letras del alfabeto (BCDEF...), correspondientes a las dignidades o atributos de Dios (*Bonitas, Magnitudo, Aeternitas, Potestas, Sapientia*, etc.) indicativos de las causas primordiales de la creación. Tales círculos, en efecto, giraban y producían combinaciones de letras que iban asociadas a contenidos mágico-simbólicos. Partiendo, así, de los modelos esenciales de la naturaleza, el *ars* de Lulio era aplicable a todo tipo de artes y ciencias y permitía el ascenso en la escala ontológica hasta llegar a la comprensión de la naturaleza divina (VINATEA

(2009) 10). Pero se trata de un sistema harto complejo que entra en contradicción con el método sencillo al que aspira Fries. Asimismo, desecha también, ahora por considerarlos una necesidad, seguir los medios supersticiosos del arte notoria, que prometía adquirir la sabiduría por ciencia infusa y sin estudiar, practicando sólo ayunos y ceremonias extravagantes. Su *ars memorativa*, según explica Fries, va a dejar a un lado toda superstición y necesidad, y nos va a ofrecer sólo *quod naturae consentaneum*, con la única intención de que los estudiosos no trabajen en vano, no pierdan el tiempo y no se arrepientan de todo el tiempo empleado en sus lecturas. Entiende, entonces, el autor que este *librito* será una herramienta retórica y hermenéutica importante, no sólo para entender los textos, sino también para la memorización de las ideas contenidas en ellos. Fries, en efecto, promete al lector que con este *ars memorativa* podrá desentrañar, comprender, penetrar y dominar todo tipo de textos, independientemente de que se trate de las obras de los filósofos, de los poetas, de los oradores o de los historiadores:

Nihil, crede mihi, tibi deerit; callebis Empedoclis carmina, Platonis dialogos, Socraticos hymnos, Epicharmi modos, Xenophontis historias et Xenocratis satyras
(FRIES (1523a) Aii v).

4. La memoria natural

Fries es un médico y, como tal, manifiesta que quiere huir de todas las disquisiciones filosóficas relativas a la memoria, evitando, principalmente, todas las, para él, vanas discusiones nacidas de la obra aristotélica y luego desarrolladas por la Escolástica. Por ello, nos advierte que no se ocupará de la cuestión de si hay diferencia entre la memoria y la reminiscencia y que tampoco abordará el tema de si la memoria es o no una pasión del sentido primario (cf. Arist., *Mem.* 450a.14) ni de si, en términos tomísticos y albertianos, es una potencia del alma. La intención de Fries es menos profunda y, si puede decirse, más empírica y, por ello, afirma que va a tratar sobre la memoria natural, no como lo hacen los filósofos y teólogos, sino al modo de los médicos, quienes están de acuerdo en dos cosas: que la memoria es, en términos galénicos, una virtud del alma o potencia psíquica (*dýnamis psýskē*) y que está ubicada en el cerebro, concretamente en el occipucio. Además, siguiendo a los médicos preceptistas de la memoria, para que ésta goce de perfecta salud tiene que darse en el mencionado occipucio o *in puppi cerebri* (FRIES (1523a) Aiii r), como Fries

denomina su ubicación, una *animalis spiritus temperantia*, esto es, una templanza o justa proporción en el espíritu del alma, que no es más que el espíritu, soplo, aliento o *pneuma* natural que, difundido a través de las arterias y del corazón por todo el cuerpo, llega al cerebro y se convierte en espíritu más sutil o *spiritus animalis*.

A los preceptistas que, como Fries, son médicos, les importan más las cuestiones fisiológicas de la memoria y, especialmente, la búsqueda y análisis de la etiología del deterioro de la misma, para intentar atenuar o curar esos males mediante la aplicación de remedios médicos. Así, en efecto, el origen de todos los males de la memoria está en la frialdad y en la humedad. Ya Aristóteles (*Mem.* 453b) había diagnosticado que, cuando falta este *temperamentum* y no se da en el cuerpo una combinación proporcionada de humores, la memoria se ve dañada, como se observa en los niños y en los ancianos, que son desmemoriados, los primeros porque están aún en pleno desarrollo y los segundos porque se encuentran en decadencia. La culpa de todo ello es la ausencia de *temperantia* en los humores y, especialmente, la humedad en la región sensitiva (*Mem.* 452b.24). También los médicos del primer renacimiento que se ocuparon de la memoria insisten en este punto. Mateolo, al final de su pequeño tratado, en el capítulo segundo, confirma que la memoria se vuelve frágil con lo húmedo y con lo frío. Alberto de Carrara nos dice igualmente que la memoria se ve obstaculizada por la frialdad y por la humedad:

Duae sunt causae praecipuae quae memoriae officiunt: altera frigiditas, altera humiditas est (ALBERTO (1491) 7v).

Y es que, en efecto, todos ellos, siguiendo a Galeno y Avicena, creen que la falta de proporción y equilibrio en los humores incide negativamente en la memoria, pudiendo dañarla de tres modos: o bien puede perderse por completo, en cuyo caso no hay remedio para su recuperación; o bien puede verse corrompida, mezclando y confundiendo los recuerdos; o bien puede sufrir una merma o disminución, que es el mal menor que puede acaecerle. Así lo expone Alberto de Carrara ((1491) 7v) y así también lo recoge Fries, dando cuenta de estas tres dolencias mnemónicas y explicando que sólo va a ocuparse de la disminución de la memoria, una afección que suele darse en cuerpos aparentemente sanos y que, a su juicio, una vez examinadas las causas, es remediable:

Patitur autem (ut medicis placuit) memoria triplex nocumentum, diminutionis videlicet, corruptionis et ablationis. De duobus ultimis non versatur nostra intentio. De diminutione autem, quae corporibus sub sospitatis solo solet accidere, sequentem placuit extendere sermonem (FRIES (1523a) Aiii r).

Y, de este modo, pasa Fries a tratar, en el capítulo segundo, titulado *De causa diminutionis memoriae*, la enfermedad de la disminución de la capacidad memorística, una dolencia que promete curar con sus consejos médicos sobre el régimen y el modo de vida. Pero lo primero que tiene que averiguar, como médico, es la etiología del mal. Para ello, según confesión propia, sigue a los médicos (galénicos) más eminentes y atribuye el daño y disminución de la memoria al humor frío y flemático y a una excesiva humedad en el cerebro; es una enfermedad que padecen aquellos que tienen la sustancia del cerebro más líquida de lo debido. Y es que, para tener buena memoria, hay que tener un cerebro frío y seco, pues el cerebro húmedo, si bien capta rápidamente las impresiones, las pierde aún más rápidamente. Frialdad y humedad, en fin, en la parte posterior del cerebro dañan la memoria y echan a perder todas sus operaciones. Por ello, insiste Fries, el que se dedique a las actividades intelectuales, para tener una memoria potente, deberá expulsar de su cerebro esa humedad excesiva con remedios y medicamentos que, de alguna manera, la resequen:

Concordes sunt medicorum Satrapes memoriam offendi algido humore, flegmatico, et inhabitibus cerebri substantiam debito plus liquidam notanter diminui... Quare liquet frigiditate et humiditate posterioris cerebri partis memoriam laedi atque in sua operatione prosterni. Quapropter in hunc modum studiosus quisque rem agere debet, ut contrariis contraria depellat siccantibusque medicamentis exuberantem liquorem deiiciat (FRIES (1523a) Aiii v).

Alberto de Carrara, basándose en algunos consejos ya dados por Mateolo⁶, explicaba que, cuando la memoria perdía facultades por un motivo frío y húmedo, había tres intenciones curativas: la primera consistía en la evacuación del cuerpo y, particularmente de la cabeza, y ofrecía hasta seis modos de evacuar la materia húmeda del cerebro (ALBERTO (1491) 9r-v); la segunda

⁶ Mateolo, al final de su tratado, en el capítulo segundo, ya había explicado que la memoria se vuelve frágil debido a la humedad y frialdad y que, por ello, hay que seguir los consejos que él, como médico, nos ofrece: *Quia memoria fit labilis ab humido et frigido, serventur istae regulae quae sequuntur.*

intención curativa se basaba en una dieta conveniente y nos dictaba doce reglas sobre el alimento y la bebida, pero también determinados cánones sobre el aire, el sueño, el movimiento, la repleción, el coito y los accidentes del alma (ALBERTO (1491) 9v-10v); y, por último, la tercera intención consistía en la confortación del cerebro y de la memoria con aplicaciones externas e internas (ALBERTO (1491) 10v). Pues bien, Fries, que sigue en este punto a pies juntillas a Alberto, va a resumir notablemente la extensa y detallada exposición ofrecida por su fuente y tan sólo va a recoger los consejos que el médico de Carrara presentaba en la segunda intención curativa antes mencionada. Fries, por tanto, estima que para la curación y restitución de una memoria disminuida habrá que cuidar diversos aspectos medioambientales y dietéticos así como diferentes hábitos y estados anímicos: del aire, del alimento, de la bebida, de la inanición y repleción, del ejercicio y tranquilidad, del sexo, del sueño y de la vigilia y, finalmente, de los afectos anímicos depende el buen estado de la memoria.

En efecto, como la memoria se ve disminuida por motivos de la frialdad y la humedad, es primordial conseguir respirar aire que, por naturaleza o artificio, sea caliente y seco; lo ideal es que tal aire sea así naturalmente, pero, en caso de vivir en un ambiente frío y húmedo, habrá que obtener aire caliente y seco artificialmente, por medio del fuego, quemando leños de enebro y encina y también arrojando sustancias aromáticas a los carbones al rojo vivo, tales como láudano, estoraque, palo aloe, jilobálsamo, nuez moscada, clavo, canela. Además, según Fries, la casa debe ser luminosa, clara y limpia, evitando su exposición a los vientos del sur y de poniente (FRIES (1523a) Aiv r-v). Son consejos relativos al aire o atmósfera que, como ya hemos avanzado, Fries ha tomado de Alberto de Carrara, quien fijaba cinco reglas para que el aire fuera beneficioso a la memoria: había de ser claro y luminoso; lo más seco posible; no debía ser ventoso, sino rehuir los vientos del sur y del norte; había que ventilar la habitación para que el aire se depurara, abriendo las ventanas y quemándose pequeñas haces de hojas olorosas, como las de enebro, laurel, salvia, orégano, etc.; y, finalmente fumigarse con incienso o con mirra y, en el caso de hombres importantes, con benzoe⁷ (ALBERTO (1491) 10r).

⁷ O benjuí, “incienso de Java”.

Asimismo, la dieta es importante y, si lo que hay que remediar es el exceso de humedad, habrá que tomar alimentos que coadyuven a la sequedad, pero que no sean incompatibles con la cocción ni generen demasiada bilis negra. Por tanto, Fries recomienda comer carne de pollo, de aves pequeñas y de liebres jóvenes, pero mejor asada que hervida; el resto de carnes, especialmente la de cordero y oveja, resultan nocivas. Desaconseja también la ingesta de alimentos ahumados, de hortalizas, de pan ácimo, de legumbres, de leche y sus derivados y de pescados de mar. Los huevos frescos se pueden comer, pero no fritos; asimismo, sólo permite la ingesta de pescado cogido en riachuelos pedregosos (FRIES (1523a) Aiv r: *squamosi in saxoso rivulo prensi*), es decir, en aguas frías de sierra o montaña, como, por ejemplo, la trucha; y, entre las frutas, aconseja sólo las astringentes y siempre tomadas tras las comidas, tales como membrillos, avellanas y camuesas (FRIES (1523a) Aiv r). Alberto de Carrara daba consejos parejos: evitar los alimentos que producen vapores y colman la cabeza (legumbres, frutas y berzas); evitar los alimentos húmedos y que favorecen la humedad, como caldos, sopas y hortalizas, especialmente la cebolla y, por su sabor fuerte, el ajo; eliminar la leche, los lácteos y los alimentos crudos, ni siquiera en vinagreta; cenar de forma ligera; acabar las comidas con cilantro, enebro o corteza de pan, pero sin beber nada encima, etc. (ALBERTO (1491) 9v-10r).

En cuanto a los consejos que Fries da sobre el vino, coinciden también plenamente con los ofrecidos por Alberto de Carrara ((1491) 9v-10r). En efecto, Fries rechaza el vino tinto y el blanco y aconseja el rosado, pero debe tomarse sin diluir con agua, esto es, en toda su pureza; y siempre con moderación, porque las borracheras y todo tipo de repleción son los mayores enemigos de la memoria y, en general, del *animalis spiritus* (FRIES (1523a) Aiv v). Alberto de Carrara iba más allá y recomendaba tomar vino joven, nunca añoso, pues el vino de solera es vaporoso y produce materia indigesta para la cabeza y el resto de miembros y, aun siendo caliente, genera enfermedades frías y, aunque favorezca la digestión y calme la sed más que el agua, sin embargo, si se bebe inmoderadamente, *suffocat virtutem* (ALBERTO (1491) 10r).

Según lo dicho, Fries invita a rechazar toda clase de repleción e inanición y evitar, sobre todo, la saciedad, porque sobrecarga el vientre, vuelve perezoso el cuerpo y embota la fuerza mental. Además, aconseja la

expulsión regular, por medios naturales o artificiales, de todos los residuos corporales mediante la defecación, la micción, la expectoración y la inspiración de los mocos (FRIES (1523a) Aiv v). Mateolo ya había prescrito al final de su tratado, en la primera regla para conservar y aumentar la memoria: *Corpus teneatur mundus a superfluitatibus; unde quotidie sit ventris beneficium, et si non naturale, fiat artificiale.* Y también Alberto de Carrara lo explicó en unos términos que luego Fries retomaría:

Repletio habet canones duos: primus, ut nunquam repleatur; secundus, ut omnem superfluitatem suis expellat temporibus aut per se ipsum, aut cum auxilio (ALBERTO (1491) 10r-v).

Conveniente también para tener una buena memoria es el ejercicio físico. Alberto de Carrara lo llamaba *motus* y daba seis reglas al respecto: debía hacerse antes de comer; durante bastante rato y con intensidad, para robustecer y relajar el cuerpo; por lugares amenos y secos; nunca después de comer; ejercitando todos los miembros del cuerpo; y, en fin, con asiduidad (ALBERTO (1491) 10r). Fries sigue de cerca las recomendaciones de Alberto y opina que el ejercicio físico es necesario y provechoso porque, realizado adecuadamente, aumenta el calor natural que puede disolver las superfluidades y nos ayuda a exhalar aire sin darnos cuenta. Ahora bien, debe hacerse con el estómago vacío y hemos de buscar actividades físicas que, además de ejercitar el cuerpo, aviven, deleiten y relajen nuestra mente, por lo que Fries estima que el ejercicio más completo es el juego de la pelota (FRIES (1523a) Aiv v-Bi r).

La actividad sexual también influye en la memoria. Ya Mateolo había ordenado *supervitet coitum superfluum* y Alberto nos presentaba nueve cánones al respecto: practicar sexo rara vez y cuando nos sentimos natural y espontáneamente inclinados a ello; no hacerlo con el estómago lleno ni con hambre, sino tras haber hecho la digestión y tras haber evacuado las superfluidades; realizarlo con la mujer amada y no con meretrices ni con una mujer a la que no se ame; dormir un poco tras la actividad sexual; abstenerse de ella si notas que te fatiga; y, finalmente, no practicar el sexo durante los últimos días de la luna cerca ya de su conjunción con el sol (ALBERTO (1491) 10v). Fries, por su parte, defiende el acto sexual como una actividad orgánica más del ser humano y tan sólo reclama moderación, pues el coito, practicado con mesura, es bueno para el correcto funcionamiento del cuerpo, mientras que, al contrario, la continen-

cia es nociva, precisamente porque no se evacuan suficientemente los humores genitales y se convierten en vapores venenosos, perturbando la mente y el *animalis spiritus* y convirtiendo la sabiduría en olvido, letargo y necedad. Y, en medio de esta encendida defensa del *coitus*, aduce Fries que nunca ha leído que los sabios, como Sócrates, Platón, Jenofonte o Aristóteles, se abstuvieran de las relaciones sexuales, siempre que, claro está, se trate de relaciones lícitas. No obstante, para no parecer Fries un panegirista del sexo, prefiere acabar el capítulo aconsejando al lector que no se deje esclavizar ni por el sexo ni por el vino, pues ambos, en exceso, son igualmente nocivos para el cuerpo y para el alma. El aviso final de nuestro médico es que, tras haber comido, lo mejor es no fatigar el cuerpo ni alterar el estado mental con la actividad sexual, sino relajar la mente con otro tipo de atractivos, tales como las conversaciones, las audições, los juegos o la observación de cosas bellas (FRIES (1523a) Bi r-v).

Asimismo, Fries, siguiendo también como fuente principal el tratado *De omnibus ingenii augendae memoriae* de Alberto de Carrara ((1491) 10r-v), aborda el tema del sueño, aconsejando dormir sólo de noche, nunca por la mañana ni tampoco la siesta y concluye sus avisos hablándonos en tono estoico de la necesidad de la *apátheia* o control de las pasiones. En efecto, si Alberto de Carrara ((1491) 10v) había ofrecido brevemente tres reglas para ello: evitar todo tipo de tristeza, alejar las preocupaciones familiares y deleitarse con la reflexión y meditación científicas, Fries, partiendo del médico italiano, se extiende en más amplias consideraciones y, además de recomendar la evitación de la tristeza, por arruinar el espíritu anímico y propiciar una vejez prematura, desecha también el resto de afectos, tales como la pusilanimidad, la solicitud y la excesiva avidez de riquezas. En cambio, estima recomendable la música y la aconseja como una especie de medicina del alma y, por ende, de la memoria (FRIES (1523a) Bi v-Bii r).

Finalmente, el capítulo séptimo que Fries dedica al tema de la memoria natural se centra en las medicinas que, según él, ayudan de modo admirable a la memoria, explicando también cómo deben aplicarse tales remedios médicos. El principio médico que le sirve de base es que, como la memoria se deteriora por el exceso de humedad, hay que auxiliarla con los medicamentos contrarios, esto es, con los que fomentan la sequedad, para así contrarrestar dicha humedad. Esa es la principal norma en la que fundamenta sus recetas

destinadas a regular y atajar esa humedad, pues en caso contrario se descompensa o desequilibra el *temperamentum* que debe regir en los humores del cuerpo humano. Y, si Mateolo recomendaba sucintamente al final de su tratado el *oleum philosophorum* que, según Mesué, untado en la nuca, reforzaba la memoria, Fries, al igual que Alberto de Carrara, se extiende con mayor amplitud en ofrecernos recetas médicas de pócimas y ungüentos que confortan y robustecen la capacidad memorativa. Especialmente, nos menciona una fórmula que él mismo ha mejorado con su propia experiencia médica y que denomina *donum sapientiae*, pero cuya composición se la guarda como un secreto que no quiere desvelar:

*Quare hanc ‘Donum sapientiae’ nominamus, cuius descriptionem pro nobilissimo
secreto tenemus* (FRIES (1523a) Biii r).

Concluye, en fin, nuestro médico humanista que este remedio suyo puede obrar milagros, pero sólo en aquellas mentes benéficas que se consagran a los estudios provechosos, especialmente a la filosofía y a la teología; en cambio, termina diciendo Fries, este *donum sapientiae* no causará ningún provecho a esas mentes maliciosas que se dedican a *spurcitiae scomatum*, en cuyo caso todo el esfuerzo empleado en tales porquerías es tiempo perdido y alejamiento seguro del *divinus flatus* (FRIES (1523a) Biii r-v).

5. La memoria artificial

El objetivo de Fries, como hemos venido viendo, es fortalecer la memoria natural y desarrollar la memoria artificial, que para nuestro humanista es claramente un instrumento retórico y hermenéutico, un *ars* que consiste en visualizar un conjunto de lugares (*loci*) y colocar mentalmente en ellos palabras o imágenes, una técnica que sirve no sólo para que los oradores se acuerden de sus discursos, sino también para que los lectores puedan deconstruir los textos y entenderlos plenamente. Así, en efecto, lo prometía, según hemos visto, al final de la epístola nuncupatoria de su tratado, afirmando que con su *ars* el lector podrá comprender plenamente y recordar las obras de poetas, filósofos e historiadores, tales como Empédocles, Platón, Sócrates, Epicarmo, Jenofonte y Jenócrates (FRIES (1523a) Aii v).

Fries comienza definiendo lo que él entiende por memoria artificial y, acudiendo a la doctrina de la *Retórica a Herenio* (3.16.28-29), nos la califica

como *inductio quaedam et ratio praeceptionis*, esto es, como una especie de aprendizaje y un sistema de reglas teóricas, lo que presupone la existencia de una memoria natural potente. Por ello, en la primera parte de su tratado Fries se ha ocupado de examinar las posibles enfermedades de la memoria y de ponerles remedio, pues de otra manera, sin una memoria natural sana, no podía pasar a presentarnos su sistema de memoria artificial. No obstante, partiendo de la premisa de que la memoria natural es efímera, conviene apretarla, sujetarla, retenerla (*stringere*) con el *artificium*, la *diligentia*, la *industria*, el *labor* y, por supuesto, el *exercitium*, el entrenamiento y el uso asiduo, pues, si no, se enmohece, como le ocurre a la espada que no se utiliza. Y, tras estos preámbulos, procede Fries a precisarnos, basándose en la retórica antigua (*Rhet. Her.* 3.16.29), cuáles son los componentes de la memoria artificial para que sea perfecta: los lugares y las imágenes:

Perficitur autem artificiosa memoria locorum et imaginum debita positione, de quibus iam sermo prodibit (FRIES (1523a) Bii v).

Abordando ya su doctrina mnemónica, vemos cómo Fries sigue fielmente lo preceptuado por la *Retórica a Herenio* (3.16.29) y opina que debemos escoger lugares fácilmente abarcables por la memoria natural, tales como un territorio, una iglesia, una casa insigne u otros parecidos:

Loca autem territoriorum, ecclesia aut domus aliqua insignis condonat (FRIES (1523a) Biv r).

Pero no parece estar de acuerdo con la retórica clásica respecto al hecho de que los lugares estén en sitios solitarios y poco concurridos, sino que, haciendo especial caso a las indicaciones del *Phoenix* de Pedro de Ravena, aconseja, según hemos leído, tomar como lugar mnemotécnico donde colocar los lugares una iglesia (YATES (1996) 135) o, en todo caso, un edificio público bien conocido, pues, como decía Pedro de Ravena, por concurridas que estén una iglesia o una plaza, siempre cabe la posibilidad de verlas vacías en algún momento (MERINO (2007) 58). Fries, entonces, está siguiendo de cerca el afamado *Phoenix* y escoge como ejemplo de “macrolugar” mnemotécnico, para ilustrar su teoría, la catedral de Estrasburgo. En efecto, como muestra de su método, Fries coloca diez lugares (pero podrían ser más, según nos advierte) en el interior del *templum summi collegii Argentoratensis* (FRIES (1523a) Biv r); y, entrando por un lateral del mismo, lo primero que se ve es el altar de San

Lorenzo, el altar principal de la catedral, que constituirá el primer lugar. Seguidamente, por ese mismo lateral, girando a la derecha, hallamos la fuente bautismal, que será el segundo lugar. El tercero será la escalera que sube al coro. Un poco más allá, las escaleras que bajan a la cripta conformarán el cuarto lugar. Avanzando un trecho, encontramos el pilar o columna noroeste del crucero como quinto lugar. Seguidamente, se encuentra la estatua, bellamente esculpida, de Santa Ana y luego el propio altar de dicha estatua, que funcionarán como lugares sexto y séptimo respectivamente, lugares que, como explica MASSING ((1984) 71-72), resultan actualmente difícilmente identificables porque fueron suprimidos por la Reforma. El octavo lugar es el altar de las diez mil mártires, mencionado en documentos antiguos, pero tampoco localizable hoy en día. El noveno es la *Leonardi solventis vincula sedes*, “la sede de san Leonardo quitando las cadenas” a los prisioneros; no se trata, por tanto, de un altar, sino de una representación del santo, posiblemente una de las obras de misericordia del coro alto. Y el décimo el *dominium* o *domicilium orpharum*, esto es, una especie de alberge de huérfanos, que también debía tratarse de una representación alusiva a otra obra de misericordia, en este caso la del socorro de los huérfanos (MASSING (1984) 72).

Estos son los diez lugares que, dentro del templo-catedral de Estrasburgo, Fries escoge como ejemplos con los que ilustrar su método mnemotécnico. Pero el propio humanista nos advierte que podemos seguir tomando más lugares hasta que tengamos un número suficiente para la inserción de todas las imágenes que precisemos. Y, aunque parece dar a entender, como otros humanistas preceptuaron⁸, que podemos hacernos con infinitos lugares, enseguida precisa que, como debemos ir numerando los lugares, lo mejor es tomar como referencia las veinticuatro letras del alfabeto, adquirir, consecuentemente, veinticuatro lugares y numerarlos del 1 al 24. Esos veinticuatro lugares, que podemos llamar “lugares mayores”, tendremos que visitarlos,

⁸ Por ejemplo Pedro de Ravenna, en su *Phoenix*, comenta que podemos entrar en un monasterio o en una iglesia y llenar todas sus estancias de lugares, porque el que quiera memorizar muchas cosas habrá de procurarse muchos lugares. Y menciona que, siendo joven, él mismo se procuró cien mil lugares en las Sagradas Escrituras, en el derecho canónico y en el civil, a los que ya en su madurez ha añadido otros diez mil más, para tener a mano un gran arsenal con el que poder hablar sobre cualquier tema, cf. Pedro de Ravenna, *Phoenix*, c. 1, 34-50 (MÉRINO (2007) 142-143).

según precisa Fries, tres o cuatro veces al mes, para así memorizarlos perfectamente y tener una especie de *charta* mental en donde poder insertar las imágenes. Pero el sistema mnemónico de Fries no acaba aquí, sino que aclara que estos veinticuatro lugares, numerados consecutivamente, irán definidos por las veinticuatro letras del alfabeto, a las que además les iremos añadiendo respectivamente, formando sílabas, las cinco vocales:

Et sic ultra procedere potes, quo usque sufficientem locorum venaberis portionem, quorum si viginti quatuor habes, ter vel quater in mense visitatas chartam habes variis imaginibus aptam. Loca insuper sic deputata numeris assigna secundum naturalem numeri progressionem, adiectis literis alphabeti ac sillabis cum quinque vocalibus (FRIES (1523a) Biv v).

El resultado de este método, poniendo sólo como ejemplo los diez primeros lugares que Fries nos ha ofrecido como muestra, es el siguiente:

- Lugar 1.- Altar de San Lorenzo: a, e, i, o, u.
- Lugar 2.- Fuente bautismal: ba, be, bi, bo, bu.
- Lugar 3.- Entrada al coro: ca, ce, ci, co, cu.
- Lugar 4.- Entrada a la cripta: da, de, di, do, du.
- Lugar 5.- Estanta grande: fa, fe, fi, fo, fu.
- Lugar 6.- Santa Ana: ga, ge, gi, go, gu.
- Lugar 7.- Altar de Santa Ana: ha, he, hi, ho, hu.
- Lugar 8.- Altar de las diez mil mártires: ia, ie, ii, io, iu.
- Lugar 9.- San Leonardo: ka, ke, ki, ko, ku.
- Lugar 10.- Domicilio de los huérfanos: la, le, li, lo, lu (FRIES (1523a) Ci r- Cii r).

Así podríamos seguir hasta fijar veinticuatro lugares. Y, echando cuentas, veinticuatro lugares mayores se multiplican por cinco si a cada uno de ellos le añadimos las cinco vocales, con lo que obtendríamos realmente ciento veinte lugares, esto es, de cada uno de los veinticuatro lugares mayores obtendríamos otros cinco que podemos denominar “lugares menores”.

Pero la fijación de los lugares en más de cien no es casualidad. Ya Publio, en el capítulo *De multititudine locorum* de su *Ars memoriae*, había preceptuado que quien quisiera multiplicar los lugares, había de buscar cien animales ficticios siguiendo el orden de las letras y del alfabeto y aplicar a cada figura

cinco animales enormes, deformes y, en todo caso, llamativos, para que así se le queden firmemente grabados en la memoria:

Centum etiam conficta animalia litterarum et alphabeti ordine exquireret ac unicuique figurae quinque maxima et difformia animalia accommodabit; vel res aliquas animalibus commiscere poterit, ut diversitate hac firmius memoriae impressa inhereant (PUBLICIO (1489)).

Asimismo, otro importante autor quinientista, el médico Balduino de Saboya, en su *Liber de arte memoriae*, publicado conjuntamente con la obra de Publicio, confirma que el perfecto arte de memoria es el que escoge cien lugares que nos resulten familiares y los fija en la memoria acudiendo a uno de estos dos procedimientos: o bien tomando veinte figuras distintas por forma y figura e insertando en cada una de ellas otros cinco lugares ordenados naturalmente según los miembros orgánicos de las mismas, cuidando siempre de que las veinte figuras guarden el orden alfabético; o bien tomando diez casas bien conocidas y poniendo diez lugares en cada una de ellas:

Primo pro facili locorum acceptione, quod perfectio huius artis ex parte locorum consistit in C locis familiaribus, quae facili poterunt haberi altero horum modum: prius est accipiendo XX figurae forma et figura distinctas, ita quod in quasque accipientur quinque loca naturaliter ordinata secundum membra organica earundem. Intelligitur tamen quod bonum est accipere istas XX figurae secundum ordinem alphabeti.... Secundo potest hoc idem fieri facillime accipiendo decem domos nobis familiarissimas, id est, a nobis optime frequentatas, ita quod in quasque accipiamus decem loca duntaxat. Sic enim per multiplicationem habebimus C loca familiaria (BALDUINO (1489) cap. IX).

Y, volviendo a Fries, nos explica que, una vez ubicados los lugares de este modo, habremos de fijar las imágenes mentales en ellos, lo cual podremos hacerlo de tres maneras: 1) por analogía, semejanza o similitud, proyectando en el lugar la imagen de aquello que queremos recordar; 2) mediante los gestos, esto es, mediante *imagenes agentes* que con sus movimientos y acciones expresen el mensaje que pretendemos transmitir; 3) o por descomposición, colocando las letras o sílabas iniciales del objeto que deseamos recordar (MESSING (1984) 74):

Locis sic dispositis, imagines inserenda sunt, quarum quaedam a similitudine, quaedam a gestis, quaedam vero a litteris initialibus sunt incorporandae (FRIES (1523a) Cii r).

Y, así, distinguiendo Fries entre el modo de recodar cosas, temas o ideas y el de recordar palabras o términos, esto es, diferenciando la *memoria rerum* y la *memoria verborum* de las que nos habla la retórica clásica (*Rhet. Her.* 3.20.33), pasa a ofrecernos casos prácticos sobre cómo recordar palabras, términos, frases e incluso sermones, conferencias o textos más o menos extensos.

En efecto, explica nuestro humanista que, si tenemos que recordar palabras, tanto conocidas como desconocidas, podemos acudir a dos métodos: primeramente, el método de la analogía, recurriendo a imágenes que tengan algún parecido con el objeto a recordar; en segundo lugar, el método de la descomposición, esto es, colocando en el lugar las sílabas del término digno de recuerdo.

Para ilustrar el modo *per similitudinem* nos ofrece el ejemplo de los nombres Antonio (San Antonio Abad, representado habitualmente como un anciano con el hábito de la orden de los antonianos y acompañado de un cerdo) y Pedro (San Pedro, cuya iconografía lo presenta como un anciano, portando las llaves del Reino de los Cielos). Así que, si queremos recordar los nombres “Antonio” y “Pedro”, pondremos en el primer lugar la imagen de un monje con barbas llevando una cruz y un cerdo y, en el segundo lugar, a un anciano con grandes entradas, esto es, desprovisto de pelo en la parte superior de la frente, y portando unas llaves. La visualización, pues, de estos dos personajes históricos y la proyección de sus imágenes en el primer y segundo lugares respectivamente nos permitirán acordarnos de ambos santos con tan solo recorrer mentalmente estos dos primeros lugares, en los que previamente habremos plasmado y memorizado las imágenes referidas.

Y como ejemplo de la segunda vía, esto es, del procedimiento *per sillabas*, nos enseña cómo acordarnos de palabras desconocidas, tales como el término hebreo *Adonay* y el griego *Kyrios*, que significan “el Señor”, descomponiéndolos en sus letras y sílabas. La cuadrícula mnemotécnica previamente fijada, con sus veinticuatro lugares y cada lugar con su letra correspondiente y las cinco vocales, nos ayuda a recordar estas palabras. El primer lugar nos proporciona la letra A, el cuarto la sílaba DO, el décimo cuarto la sílaba NA y el vigésimo tercero la letra Y; de este modo obtenemos el término A-DO-NA-Y. Respecto a *Kyrios* el procedimiento es el mismo: el noveno lugar nos trae al

recuerdo la sílaba KY, el decimoctavo la sílaba RI y el decimoquinto OS, llegando así a la palabra KY-RI-OS (FRIES (1523a) Cii r-v).

Para la memorización de los términos sustanciales, tanto los comunes como los propios, bastará una imagen que por su similitud nos recuerde dichos sustantivos, esto es, basta con proyectar en el lugar una imagen visual del nombre en cuestión. En cuanto a los términos que significan un accidente, una cualidad o que tienen simplemente un significado abstracto, acudiremos a imágenes con un significado simbólico; así, la blancura nos la evocará la imagen de un cisne, la crueldad quedará simbolizada por la figura de un dragón, la cobardía o miedo por la de una liebre, aprovechándonos de la riqueza simbólica que nos ofrecen los jeroglíficos egipcios (FRIES (1523a) Cii v). Fries, en fin, apela a la memorización de estos términos mediante la visualización de sus equivalentes simbólicos, es decir, recurriendo al lenguaje alegórico (MASSING (1984) 75).

Pero el método mnemotécnico de Fries nos ofrece también la posibilidad de memorizar citas de autoridad, *sententiae* o frases. La forma de hacerlo es, primeramente, entendiendo el contenido de la frase y, luego, colocando en el lugar un *simulachrum* que, por su parecido, nos evoque el sentido de lo que queremos expresar. Se trata, por tanto, de visualizar los elementos constitutivos de la frase mediante *imagenes agentes* y luego grabarlos en un lugar. El ejemplo que ofrece es la memorización de un verso de Ovidio: *Vt corpus redimas, ferrum patiaris et ignes* (Rem. 229): “Para curar el cuerpo, habrás de soportar el hierro y el fuego”: si nos imaginamos la *imagen agens* de un hombre lleno de úlceras al que un médico, para librarlo de la maloliente putrefacción de las llagas, le cauteriza las heridas con un hierro incandescente, y colocamos tal imagen en el lugar vigesimoprimero, es decir, en el lugar correspondiente a la letra V, que es la letra por la que comienza el hexámetro, recordaremos el verso entero, pues el cuadro, una vez grabado en nuestra mente, nos llevará al lugar donde hemos colocado la imagen y ésta nos irá evocando simbólicamente cada una de las palabras, con lo que lograremos reconstruir progresivamente la frase completa (FRIES (1523a) Ciii r).

Pero este método mnemotécnico ideado por Fries también vale, según nos asegura, para memorizar textos más largos, ya sean sermones, conferencias, historias o cualquier tipo de *orationes*. Y el procedimiento será especialmente útil para los neófitos, pues aunque en un principio les parezca que

resulta difícil retener en la memoria discursos más o menos extensos, Fries les confirma que, en realidad, es muy fácil, siempre y cuando se respete un principio básico: dividir en partes el texto que tenemos que fijar en la memoria, pues *sic etiam divisa oratio leviter memoriae imprimenda est* (FRIES (1523a) Ciii r). Su declaración no es novedosa, pues ya Quintiliano (*Inst.* 11.2.27) había señalado el provecho que supone dividir en partes la *oratio* a memorizar, teniendo en cuenta que dichas partes no deben ser excesivamente pequeñas. Fue una regla que luego siguieron de cerca Pedro Ciruelo, Tomás de Trujillo y El Brocense (MERINO (2007) 37), y cuyo precedente más cercano lo encontraba Fries en Alberto de Carrara:

Cum multa completi volumus, ea membratim seccemus (ALBERTO (1491) 2v-3r).

Y para ilustrarnos lo fácil que resulta memorizar un texto largo dividiéndolo en partes, escoge como ejemplo el capítulo *De insatiabilitate divitiarum* del tratado *De vita beata* de Baptista de Mantua. Se trata un discurso que, según Fries, puede memorizarse por dos razones: por la moralidad que contiene sobre la insaciabilidad humana de las riquezas y también por el estilo elegante que exhibe la prosa del Mantuano. En efecto, es un diálogo entre dos interlocutores, Adriano y Gago, en el que éste pregunta al primero si había oído alguna vez decir a alguien que tenía suficientes riquezas; Adriano le contesta que sí se lo había oido decir a alguno, pero que no había visto a nadie que de verdad pensara de esta manera. Gigo entonces confirma a su interlocutor que las más de las veces los hombres dicen una cosa, pero piensan realmente otra, así que no es raro que nadie pueda considerarse saciado de riquezas, pues la insaciabilidad, que es infinita, no puede colmarse con lo finito y acaba, así, su intervención citando una famosa anécdota sobre el ansia de gloria de Alejandro Magno transmitida por Valerio Máximo (8.14.ext.2).

Fries, entonces, nos dice que, para memorizar este breve discurso de unas quince líneas, lo primero que debemos hacer es darnos cuenta de que se trata de un diálogo con dos interlocutores, Adriano y Gigo, y retenerlos en la mente conforme al método antes prescrito; asimismo, tenemos que leer atentamente el texto entero de principio a fin (FRIES (1523a) Ciii v: *diligenter perlego dialogum*) y percarnos de que el que comienza dicha conversación es Gago, preguntando lo siguiente:

Dic, quaeso, audistine unquam quenquam, qui sibi satis divitiarum diceret esse?
 (FRIES (1523a) Ciii v).

Esta sería, por tanto, la primera frase que, dentro la división general del discurso en partes, tendríamos que fijar en la memoria. Y nos explica Fries que para hacerlo podremos colocar en el primer lugar mnemotécnico la imagen de un hombre importante y relevante (*gravis*) con una mano cargada de oro, pero lanzándolo o arrojándolo con la otra mano, y podemos imaginarnos a otro hombre sentado a su lado hablándole y golpeándole las orejas para aturdirle los oídos.

Luego, habremos de darnos cuenta de que lo que viene después es la respuesta de Adriano, que es el segundo miembro del discurso, en estos términos:

Audivi quidem qui hoc diceret, qui vero sic putaret vidi neminem (FRIES (1523a) Ciii v).

Este periodo, según Fries, podremos recordarlo poniendo en el segundo lugar mnemotécnico la imagen de un hombre ciego, pero dotado de una fina audición.

En cuanto al tercer pasaje a recordar, se trata de la intervención de Gigo:

Rectius inquis, nam saepius aliter quam sentiunt loquuntur (FRIES (1523a) Ciii v),

que, a su vez, fijaremos en nuestra mente ubicando en el tercer lugar la imagen de un hombre que, a pesar de ir al patíbulo para ser ahorcado, vaya cantando o riendo alegremente.

Y, procediendo de este modo, nos asegura nuestro autor que lograremos memorizar el discurso entero y recitarlo sin dificultad, siempre que nos familiaricemos con el método mnemotécnico que antes nos enseñó. Se trata, como puede comprobarse, de un método alegórico, que emplea *imagines agentes* y que, como explica MASSING ((1984) 75), propone correspondencias para las palabras o las ideas, visualiza dichos símbolos y los proyecta mentalmente en su sistema mnemotécnico. No en vano acaba Fries su tratado animando al lector a que, además de dominar su propio método, asimile también el sistema simbólico de los *Hieroglyphica* de Horapolo, porque le proporcionará, a través de las asociaciones, un rico arsenal de figuraciones representativas de valores o conceptos (FRIES (1523a) Ciii v).

6. Conclusiones

El *Ars memorativa* de Fries forma parte de una serie de obritas mnemotécnicas, generalmente de corta extensión, que se publican entre finales del siglo XV y principios del XVI como obra separada y que recogen los principios más importantes del arte; más concretamente, se trata de uno de esos tratados que incluyen una parte retórica, centrada en la memoria artificial *per locos et imagines*, y una sección médica o farmacológica y en la que se explican diversos hábitos de vida, recomendaciones de higiene y reglas dietéticas para mejorar o potenciar la memoria natural (WÓJCIK (2012) 407). En este sentido, el opúsculo de Fries está en sintonía con los de Mateolo de Perusia, Alberto de Carrara o Jan Szklarka, ofreciéndonos en un solo volumen dos tratados independientes, pero que se complementan.

No obstante hallamos una diferencia entre Fries y sus precursores, pues mientras estos autores precedentes se ocupan en sus tratados primeramente de las consideraciones teóricas y prácticas sobre la memoria artificial y dejan para el final los métodos de aumentar la memoria natural mediante fármacos y reglas vitales y dietéticas, Fries, en cambio, aborda primero lo relativo a la memoria natural y reserva para el final de su tratado lo tocante a la memoria artificial. Parece incluso que otorga mayor importancia, y por eso la pone al principio, a la parte que se centra en las cuestiones fisiológicas y médicas, mientras que da la impresión de que las cuestiones retóricas sobre cómo hallar lugares e imágenes mnemotécnicos ocupan un segundo plano y se ven trasladadas al final (WÓJCIK (2012) 417). El motivo está claro, pues el propio humanista explica al lector que, para poder alcanzar una memoria artificial eficaz, se da por sentado que previamente tiene que haber en el interesado una memoria natural sana y potente (FRIES (1523a) Biii v).

En cuanto a la sección de la memoria natural, Fries se muestra bastante canónico. Adhiriéndose a la teoría galénica de los humores, muy seguida en el Humanismo del renacimiento, investiga la causa de la disminución de la memoria humana y llega a la conclusión de que tal dolencia se produce por una humedad excesiva, por lo que prescribe una serie de *auxilia* que van encaminados, sobre todo, a resecer esa abundancia de humedad en el cerebro y también en el resto del cuerpo. En este sentido, siguiendo la senda de Mateolo y, principalmente, de Alberto de Carrara, nos ofrece unas recomendaciones

de régimen de vida (teniendo en cuenta el ambiente o atmósfera en la que se vive, el alimento, la bebida, la inanición y la repleción, el ejercicio físico, el sexo, el sueño y las pasiones) muy similares a las de este último e incluso en el mismo orden en el que aparecían en el tratado *De omnibus ingenii augendae memoriae* del carrariense. Respecto al apartado *De medicinis*, Fries nos desvela pócimas, preparados y confecciones medicinales basados en las prescripciones de médicos famosos como Mesué, Damasceno y Nicolao (FRIES (1523a) Bii v), tales como el *oleum philosophorum* o la *confectio sapientum*. No obstante, se muestra original cuando nos asegura que él, apoyado en su experiencia particular, ha mejorado estos remedios y ha compuesto un medicamento al que llama *Donum sapientiae*, sumamente efectivo para potenciar la memoria natural, siempre y cuando se observen a rajatabla las recomendaciones antes expuestas.

La segunda sección del opúsculo de Fries, como hemos dicho, se centra en la memoria artificial. Es cierto que el sistema mnemotécnico ideado por este humanista y basado en *loci et imagines* no es novedoso (MASSING (1984) 75), sino heredado de la retórica antigua (especialmente la *Rhetorica ad Herennium*) y de los escritos mnemónicos que proliferaron desde mediados del siglo XV, principalmente manuscritos y, luego, muchos de ellos ya publicados. Nos parece igualmente que sobre esta sección ejerce notable influencia el tratado de Alberto de Carrara, pero también los textos de otros humanistas, como, por ejemplo, el *Ars memorativa* de Publio (lib. I, cap. 8), sobre todo a la hora de explicar cómo multiplicar los lugares mediante las letras del alfabeto. En cambio, si nos resulta una aportación original el hecho de que Fries ilustre su doctrina memorativa escogiendo como sede de sus lugares mnemotécnicos la catedral de Estrasburgo, ofreciéndonos como ejemplo diez lugares relevantes del templo, perfectamente identificados por Massing (1984). Y debió parecer algo singular a sus contemporáneos (CROSSLEY (2010) 240), pues pocos años después, Juan Spangenberg, un pastor protestante de la Reforma, en el prólogo de su *Artificiosae memoriae libellus*, tras señalarnos que siempre profesó gran admiración por el arte de la memoria, nos revela que en 1501, cuando era aún un joven muchacho y estaba todavía en periodo de formación, probó si podía hacer alguna aportación original a esta clase de estudios. Así que tomó como sede de sus lugares mnemotécnicos la iglesia de San Juan en Gotinga y memorizó en

su mente algunos *loci* que en 1539, aun habiendo pasado ya treinta y ocho años, todavía conservaba en su memoria, asegurándonos que sigue recurriendo a ellos, cuando le resulta necesario, colocando en tales lugares las imágenes pertinentes para recordar los temas sobre los que tiene que hablar:

Comparavi mihi locos aliquot in templo divi Iohannis, quod adhuc mihi servo. In quos, cum opus est, imagines iuxta materiam memorandam colloco et memorata sine negotio recito (SPANGENBERG (1539) Aii v).

¿Por qué, en fin, escribe Fries un arte de la memoria? Habida cuenta de que no es un profesor universitario, pero sí un médico que ejerce activamente como profesional de la medicina, debió de escribir este *Ars memorativa*, en alemán y en latín, para demostrar, por un lado, sus conocimientos médicos en los tratamientos curativos de las afecciones físicas de la memoria natural; pero, por otro lado, es probable que también deseara continuar la dinámica retórico-literaria de los médicos humanistas que le precedieron, motivo por el que se vio forzado a añadir a su tratado un apartado específico sobre la memoria artificial.

Bibliografía

Fuentes:

- ALBERTI CARRARIENSIS, JOHANNIS MICHAELIS (1491), *De omnibus ingeniis auggendae memoriae*. Bononiae, per Platonem de Benedictis.
- BALDOVINUS SABAUDIENSIS (1489), *Ars memoriae*. Lugduni, J. de Prado.
- FRIES, LORENZ (1518), *Spiegel der Artzny*. Strassburg, von J. Grieninger.
- FRIES, LORENZ (1523a), *Artis memorativae naturalis et artifitialis certa, facilis et verax traditio, quemque exiguo (ut ita dicam) momento rei litterariae opulentissimum reddens, experientia Laurentii Phrisii med. Doc. diligentissime con gesta, opera I. Grieningeri, civis Argentoratensis.*
- FRIES, LORENZ (1523b), *Ein kurtzer bericht wie man die gedecktniss wunderbarlichen stercken mag, also das ein yed in kurtzer weil geschrifftreich werden mag. Erfahren und zusammengesetzt durch Laurentzen Friesen der artzny doctoren*, von J. Grienninger, Strassburg.
- GRATAROLI, GUGLIELMO (1554), *De memoria reparanda, augenda conservandaque ac de reminiscentia, tutiora omnimoda remedia, praeceptiones optimae*. Basileae, apud N. Episcopium iuniorem.

MATEOLO DE PERUGIA, *Tractatus clarissimi philosophi et medici Matheoli Perusini de memoria*, s. l., s. a. (Matheolus Perusinus, *Tractatus de memoria*, a cura di G. R. Levi-Donati. Perugia, Benucci, 2006).

PUBLICIUS, JACOBUS (1489), *Ars memoriae*. Lugduni, J. de Prado.

RYFF, WALTHER HERMANN (1541), *De memoria artificiali quam memorativam artem vocant. Opusculum rarum ac insigne totius eius negotii rationem mira industria et brevitate complectens. De naturali memoria quomodo medicinae beneficio excitanda, augenda et confirmanda capit is et cerebro bona contemperatione roborationeque libellus studiosis omnibus longe utilissimus*, s. l.

SPANGENBERG, J. (1539), *Artificiosae memoriae libellus, in usum studiosorum collectus, autore Ioanne Spangebergio Herdessiano, apud Norhusos verbi ministro*. Lipsiae, per M. Blum.

SZKLARKA, J. (1504), *Opusculum de arte memorativa longe utilissimum, in quo studiosus lector tam artificialibus preceptis quam naturalibus medicinalibusque documentis memoriam suam adeo fovere discet, ut quaecunque vel audita vel lecta illi commendaverit tamquam in cella penaria diutissime conservaturus sit*. Cracoviae, 1504.

Estudios:

BENZING, J. (1962), "Bibliographie der Schriften des Colmarer Arztes Lorentz Fries": *Philobiblon*, VI (1962), Hamburg, 120-140.

CROSSLEY, P. (2010), "Ductus and memoria: Chartres cathedral and the workings of rhetoric": M. Carruthers (ed.), *Rhetoric beyond Words. Delight and Persuasion in the Arts of the Middle Ages*. Cambridge, University Press, 214-249.

KAUFMANN, T. (2013), *Luthers "Judenschriften"*. Tübingen, Mohr Siebeck.

KRANICH-HOFBAUER, K. (2012), "Walther Hermann Ryff: Ein großer Plagiator oder ein Brückenbauer in der Wissensvermittlung am Übergang vom Mittelalter zur frühen Neuzeit?": K. Niedermair (ed.), *Die neue Bibliothek. Anspruch und Wirklichkeit*. Innsbruck, Wolfgang Neugebauer Verlag GesmbH Graz-Feldkirch, 88-94.

LEVI-DONATI, G. R. (2006), *Matheolus Perusino. Tractatus de memoria*. Perugia, Benucci.

MASSING, J. M. (1984), "Laurent Fries et son *Ars Memorativa*: La Cathédrale de Strasbourg comme espace mnémonique": *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg* 16 (1984) 69-78.

- MAÑAS, NÚÑEZ, M. (2013), *Enrique Cornelio Agrippa. Declamación sobre la incertidumbre y vanidad de las ciencias y las artes*. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- MERINO JEREZ, L. (1992), *La pedagogía en la Retórica del Brocense. Los principios pedagógicos del Humanismo renacentista (natura, ars, exercitatio) en la Retórica del Brocense (memoria, methodus y analysis)*. Cáceres, Institución Cultural El Brocense- Universidad de Extremadura.
- MERINO JEREZ, L. (2007), *Retórica y artes de memoria en el Humanismo Renacentista. Jorge de Trebisonda, Pedro de Ravena y Francisco Sánchez de las Brozas*. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- MORCILLO ROMERO, J. J. (2016), *El 'Ars memorativa' de G. Leporeo (estudio, edición crítica, traducción, notas e índices)*. Cáceres, Universidad de Extremadura (tesis doctoral).
- ROSSI, P. (1991), *Clavis universalis. Arts de la mémoire, loquique combinatoire et langue universelle de Lulle à Leibniz*. Grenoble, J. Millon.
- SCHMIDT, CH. (1890), "Laurent Fries, de Colmar, médecin, astrologue, géographe à Strasbourg et à Metz": *Annales de l'Est* IV (1890) 523-575.
- THORNDIKE, L. (1941), *A history of magic and experimental science*, vol. V. New York, Columbia University Press.
- VINATEA, E. (2009), "Las sombras de las ideas: una arquitectura discursiva del alma": E. Vinatea (prólogo) y J. Raventós (traducción), *Giornado Bruno. Las sombras de las ideas (De umbris idearum)*. Madrid, Siruela, 9-20.
- YATES, F. A. (2006), *El arte de la memoria*. Madrid, Siruela.
- WICKERSHEIMER, E. (1961), "Fries Lorenz": *Neue Deutsche Biographie*, V. Berlin, Duncker & Humblot, 609-610.
- WÓJCIK, R. (2012), "Masters, Pupils, Friends, And Thieves. A Fashion of Ars memorativa in the Environment of the Early German Humanists": *Daphnis* 41 (2012) 399-418.
- WÓJCIK, R. (2006), '*Opusculum de arte memorativa*' Jana Szklarka. *Bernardynski traktat mnemotechniczny z 1504 roku*. Poznan, Biblioteka Uniwersytecka, Poznanskie Studia Polonistyczne.

Resumo: Este artigo analisa a *Ars memorativa* (1523) de Lorenz Fries, um médico interessado na técnica da memória artificial como sistema *per locos et imagines* e que também considera que a memória natural pode ser fortalecida através da dieta e com remédios farmacológicos e médicos.

Palavras-chave: retórica; memória; medicina; Humanismo; Renascimento.

Resumen: El presente artículo analiza el *Ars memorativa* (1523) de Lorenz Fries, un médico interesado en la técnica de la memoria artificial como sistema *per locos et imagines* y que también estima que la memoria natural puede fortalecerse mediante la dieta y con remedios farmacológicos y médicos.

Palabras clave: Retórica; Memoria; Medicina; Humanismo; Renacimiento.

Résumé : Cet article analyse l'*Ars memorativa* (1523) de Lorenz Fries, un médecin qui s'intéresse à la technique de la mémoire artificielle en tant que système *per locos et imagines* et qui considère également que la mémoire naturelle peut être renforcée à travers l'alimentation et les remèdes pharmacologiques et médicaux.

Mots-clés : Rhétorique ; Mémoire ; Médecine ; Humanisme ; Renaissance.

Staging the Emotions in Giulio Camillo's Theatre: Syncretism, Embodied Cognition and the Arts of Memory

Encenação das emoções no teatro de Giulio Camillo: sincretismo, cognição incorporada e as artes da memória

CARLOS IGLESIAS-CRESPO¹ (*University of Cambridge — United Kingdom*)

Abstract: This paper examines a long-neglected aspect of Giulio Camillo's oeuvre: the role of the emotions and their systematic symbolisation via foot imagery in *L'Idea del Theatro* (1550) and *De l'humana deificatione* (c. 1542). A twofold hypothesis is suggested: on the one hand, Camillo's negative association of feet with the emotions stems from his syncretic reading of Kabbalah and Christian theology; on the other, this conceptual blending is supported by the embodied cognitive dynamics intrinsic to the arts of memory's *imagines agentes* in the tradition of the *Rhetorica ad Herennium*.

Keywords: Giulio Camillo; Kabbalah; Arts of Memory; Emotion; Embodied Cognition; *Imagines agentes*.

In this paper, I will examine a long-neglected aspect of Giulio Camillo's oeuvre²: the role of the emotions and their systematic symbolisation via foot imagery in his *magnum opus*, *L'Idea del Theatro* (1550; hereafter *L'Idea*), and a short epistolary treatise, *De l'humana deificatione* (c. 1542; hereafter *Deificatione*), where the Friulian presents an abridged version of the doctrinal underpinnings of the former³. Hence, I will focus on the doctrine of soul of *L'Idea*, highlighting its underlying ethics of deification as presented in *Deificatione*.

Text received on 05/04/2022 and accepted on 19/05/2022.

¹ ci244@cam.ac.uk.

² The project that gave rise to these results received the support of a fellowship from "la Caixa" Foundation (ID 100010434). The fellowship code is LCF/BQ/EU20/11810016. An earlier version of this paper was presented at the *Second Meeting of the Medieval and Early Modern Mnemonic Society* (Cáceres, 13-15 September 2021). I would like to express my gratitude to Abigail Brundin, Andrea Torre and Luis Merino for their generous observations and support.

³ I am following CAMILLO (2015) and (1984) for *L'Idea* and *Deificatione* respectively. Camillo has received wide scholarly attention since the late 1950's in the wake of ROSSI (1960) and YATES (1999[1966]). His work and influence have been most notably and extensively studied by BOLZONI (1992/2001/2011/2015/2017/2017b/2018), as well as by VASOLI (1984), BOLOGNA (1992), WEST (1997), PETERS (2004), ROBINSON (2006) or MATUSSEK (2012/2019), to name but only a few.

In so doing, I will use one of Camillo's minor works as a companion to *L'Idea*, in the wake of Bolzoni's observation that the former often "ci danno una chiave importante per penetrare i segreti del Teatro"⁴. The results will provide us with novel insight into how Camillo conceptualised and represented the emotions in a cognitively embodied manner, warranted by the Classical arts of memory, to support his syncretic doctrine of soul in the context of Italy's early modern Hermetic and Kabbalistic circles.

Camillo (Friuli c.1480–Milan 1544) was the epitome of the early modern polymath: humanist, philosopher, rhetorician and poet, well-versed in the Classical tradition, Christian theology, Kabbalah, Hermeticism, Neoplatonism, Ficinian magic and alchemy. He cultivated the friendship of Bembo, Titian, Lotto, Salviati and Serlio, but also the enmity of Erasmus and his circle⁵. Indeed, Camillo was dismissed by the Erasmists as a charlatan because he designed a magico-epistemic Vitruvian theatre, built upon the mnemonic system *per locos et imagines*, with the goal of unlocking total knowledge and the secrets of the universe through the exploration of man's mental and spiritual microcosm, bearing witness to his divine nature and unlimited creativity⁶. In the following pages, I will examine the role and the staging of the emotions in the theatre's central section, devoted to the doctrine of human soul, from two complementary perspectives: one focused on the sources of Camillo's discourse and another on the embodied dynamics of the images whereby the Friulian conveys it.

Sources and Syncretism

In *L'Idea*'s proem, Camillo depicts an ascension from a forest to slope to a hilltop, desiring to fathom the forest. He explains that

⁴ BOLZONI (2015) 65.

⁵ BOLZONI (2017) 66-67.

⁶ Most scholars accept the reconstruction of the theatre proposed by YATES (1999) as a Vitruvian edifice where the user of the theatre would contemplate from the stage the images placed in the *cavea*. However, there are some voices of dissent: BARBIERI (1980), for instance, advances the counterhypothesis that the images would be in a combinatory, octagonal machine placed at the centre of the stage—see TORRE (2000) for a commentary on these opposing views. For an overview of the role and spaces of magic in the Renaissance, see COULIANO (1987) and GHEZZANI (2022) in this volume.

Il bosco è questo nostro mondo inferiore, la erta sono i cieli, et il colle il sopraceleste mondo. Et a voler bene intender queste cose inferiori, è necessario di ascendere alle superiori, et di alto in giù guardando, di queste potremo haver più certa cognitione⁷.

This allegory signals the theatre's purpose: "col pensiero ci dobbiamo inalzare a questa altezza donde sono discese le anime nostre [...], ché questa è la vera via del conoscere et dell'intendere"⁸. This process structures Camillo's doctrinal thought, thus providing a crucial key to analyse the theatre⁹.

Camillo baptises this process in *Deificatione* as deification, "cioè fatte divine, anzi unite con Dio"¹⁰, thereby foregrounding *L'Idea*'s underlying ethico-theological programme: by a gradual, ascetic detachment from the world, man can reattain his divine nature in direct communion with God¹¹. Camillo weaves his uphill mystical roadmap around Kabbalah's tripartite division of the soul, drawn from the *Zohar* and replicated at the Gorgons' level of *L'Idea* and again in *Deificatione*¹². The tree souls of man are *Nephes*, "la più bassa et vicina et compagna del corpo nostro"; *Ruach*, "L'anima di mezzo, che è la rationale"; and *Nessamah*, "che è tutta divina". Deification is therefore conceived as an upward pull: when *Ruach*, enabled by ascetic detachment and inward meditation, interacts with the *Nessamah*, man's soul "passa nella natura dell' angelo et conseguentemente si trasmuta in Dio"¹³.

That said, deification is not foolproof and can be precluded by *Nephes* – the lowest, terrestrial, animal soul, the seat of "le passioni del corpo"¹⁴. For Camillo, who draws on Platonic, Stoic and Augustinian thought, the bodily passions risk derailing the whole process: "se per divina permissione [the rational soul, the *Ruach*] s'inchina a far unione con la *Nephes*, la *Nephes* si unisce con la carne, et la carne col demonio, et il tutto fa transito et transmute-

⁷ CAMILLO (2015) 151.

⁸ CAMILLO (2015) 152.

⁹ Ibid. 75.

¹⁰ CAMILLO (1984) 199.

¹¹ VASOLI (1984) 195-196.

¹² VASOLI (1984) 194, BOLZONI (2011) 22; cf. ZORATTO (2017). For a description of the theatre's different levels, see YATES (1999).

¹³ CAMILLO (2015) 206-207.

¹⁴ CAMILLO (1984) 208. Camillo, like many early modern thinkers, uses the terms *passioni* and *affetti* interchangeably – see KNUUTTILA (2014) 494.

tione in diavolo”¹⁵. However, unlike his sources, Camillo considers that no emotion or affect can ever be positive, since they are the weak link in the process of deification precisely because the Devil can hijack the *Nephes* amidst “li venti et le tempeste de le passioni”¹⁶.

Indeed, this doctrine of soul is crucial to understanding Camillo’s thought and his broader project, where the bodily emotions play a pivotal part, although a negative one: their value resides either in their subordination to or effective suppression by the rational soul. Camillo subscribes to a rather radical dualist position germane to the Church Fathers and the *Zohar*: the body is the prison of the soul¹⁷. And yet, the Friulian cannot simply dispense with the body. At the *Pasiphe* level of the theatre, he rehearses the Platonic idea that “cosa non si muove se non per mezzo del corpo”¹⁸, meaning that the divine operations of the human soul must be carried out by bodily activities, either natural or artificial¹⁹. Otherwise, the holistic claim of the theatre would be anything but, since it would ignore the material manifestation of the universe within man’s microcosm and his environment—incidentally the subject of more than half of *L’Idea*. That said, even if also committed to a material exploration of reality and man, Camillo will always rule against the grip of the emotions.

Camillo represents them at the Gorgons level of the theatre. Under Venus’s door, “Euridice punta nel piede dal serpe” signifies “i nostri affetti governate dalla nostra volontà” and “contenerà questa ancor la *Nephes*”. Camillo emphasizes his point with further images: on the one hand, “Christo, volendo dir che i nostri affetti et la nostra volontà stesse castigate et monda [...] lavò i piedi nel suo partir, cioè gli affetti a gli Apostoli”; on the other, “Achille fanciullo per essere stato immerso nelle acque stigie, esser divenuto in tutte le parti invulnerabile, salvo che ne i piedi [...] che significa che tanto huomo in tutte le parti poteva essere costante, pur che non fosse toccato ne gli affetti”.

¹⁵ CAMILLO (2015) 207.

¹⁶ CAMILLO (1984) 222. On the role of the emotions in the aforesaid traditions, see WILBERDING (2012), BYERS (2012) 62-69 and KNUUTILA (2014) 467-68.

¹⁷ RADCLIFF-UMSTEAD (1972) 54; TISHBY and GOLDSTEIN (1989) 683; OSMOND (1990) 11.

¹⁸ Ibid. 219; cf. PLAT. *Phaedrus* 245c-e.

¹⁹ BOLZONI (2015) 22.

Under Mars, “una fanciulla con un piede scalzo et con la vesta scinta” means “la deliberatione, overo proposito fermo et nato subito” —an interpretation provided by Virgil’s description of Dido as *unum exuta pedem vinclis, in veste recincta* amidst her suicidal outburst²⁰. Under Jove, “una gru, che vola verso il cielo portando nel becco un caduceo, et lasciandosi cader da’ piedi una pharetra”: the upward flight means “l’animo vigilante”, the “pharetra” stand for “le cure di questo mondo”. Finally, under Saturn, “Hercule, il qual leva Antheo sopra il petto”, an image which bears witness to Camillo’s dualism: the former is “l’humano spirito”, the latter “il corpo”. This image is allegorically interpreted to mean the victory of the spirit over the body: Antaeus’s lifted “piedi, cioè gli affetti”, prevent him from gaining strength, and thus he dies. Camillo concludes by noting that “se ’l corpo nostro non muore della morte degli affetti, non si può fare spirituale, né farsi uno in Christo”²¹.

There is a single thread that links all these images together: all of them are semiotically focused on feet to convey Camillo’s censure of the passions. This, however, posits the question of why feet are the passions’ seat: although the negative association between them is clear, Camillo does not substantiate this conceptual cluster either theologically or philosophically. The link is better contoured in *Deificatione*, where the soles of the feet stand for “appetito”; however, Camillo once again does not elaborate on the reasons why nor provides any source²². Although the term “appetito” refers back to Plato, Camillo’s spatialisation of the passions is anything but Platonic, given that the Athenian philosopher locates the appetitive soul in the stomach²³. Nor is it Neoplatonic, since Plotinus considers that the soul is indivisible and incorporeal, and thus Plato’s tripartite corporealization merely signposts where the soul’s activities take place²⁴. An answer must be found elsewhere.

Could Kabbalah provide the key, being moreover the explicit framework of Camillo’s discourse on the emotions? As noted above, Camillo draws important parts of his conceptual arsenal from Platonic thought and com-

²⁰ VIRGIL *Aen.* 4.518.

²¹ CAMILLO (2015) 214-216.

²² CAMILLO (1984) 209.

²³ PLAT. *Ti.* 70d-e; see BRICKHOUSE and SMITH (2010) 134, OSMOND (1990) 5.

²⁴ PLOT. *ENN.* 4., 3.23; TIELEMAN (1998) 323.

bines them with Kabbalah's doctrine of soul. This is sanctioned by Kabbalah authors, who sustained a close dialogue with (Neo)Platonic philosophy and considered that the appetitive soul was the counterpart of *Nephes*²⁵. However, this posits a potential problem: traditional Kabbalah literature, no doubt imbued with Neoplatonism, often identified the liver as the physical seat of the *Nephes*²⁶. That said, the problem can be solved by considering some crucial innovations of early modern Kabbalah: overlapping with an increasing suspicion of the flesh among Catholic thinkers leading up to Trent, for Italy's early modern Kabbalists "the body had become an arena reflecting the main issues of religious-pietistic activity, mostly the increasing occupation with sin, guilt and penitence", which resulted in a "quantitative and qualitative leap of verbalization about erotic issues and sexual morality" throughout the *Cinquecento*, with an emphasis on "sexual sins –in acts and in thoughts" as "the incarnations of sin and religious deviation in general"²⁷.

Incidentally, feet had strong sexual connotations in Jewish mysticism and Kabbalah as a symbol for the phallus, and sometimes for sexual relations. It is not outlandish to hypothesise that Camillo, who was fully immersed in these traditions to the point of being suspect of heresy, was acutely aware of both the Italian Kabbalah's new sexual politics –pertinently characterised by the anxiety for providing instructions "regarding emotions and bodily control"²⁸ –and the feet's sexual symbolism in the *Zohar*, the Kabbalistic text that Camillo was best acquainted with²⁹. In this sense, the relocation of the appetites and the *Nephes* in the feet could have been further motivated by *Zohar* 3.143a, where "it is stated that within each person are comprised the ten holy emanations (*sefirot*) and the ten demonic powers; the former are said to be represented by the fingers of the hands and the latter by the toes"³⁰. Taking the whole for the part, the feet, re-cast as the passions' symbol, become the new site of *Nephes*. In so doing, Camillo effectively illustrates how

²⁵ TISHBY and GOLDSTEIN (1989) 690-91.

²⁶ WEINSTEIN (2009) 39.

²⁷ WEINSTEIN (2009) 22-25; cf. FINE (1992) 131.

²⁸ WEINSTEIN (2009) 25.

²⁹ WOLFSON (1992) 164-65; BOLZONI (2011) 21-24.

³⁰ WOLFSON (1992) 163; cf. MATT (2014) 443-44.

early modern Kabbalah popularized its tenets “via new images and ideas about the body”³¹.

This is a possible explanation for the representation of the passions in Camillo’s work, but there is more to be said on this matter. We must bear in mind that Camillo was also an avid reader of Hermetic authors who represented “la cabala Cristiana”, and who exerted a tangible influence on his thought, such as Pico, Ficino or Giorgi³². Giorgi is especially important, given that he prefigures Camillo’s belief that “Cabala could prove, or rather had already proved, the truth of Christianity”³³. Indeed, Camillo’s understanding of Kabbalah’s tripartition of the soul does not merely stem from his acquaintance with the sources but is also shaped by his reading of Giorgi’s *De harmonia mundi* (1525)³⁴.

In *De harmonia mundi* 3.5.3, Giorgi lays out the *Zohar*’s doctrine of soul—man has three souls: *Nephes*, *Ruach* and *Nessamah*, etc. What is particularly relevant for the present argument is his description of *Nephes*:

peccato et errori remurmurat. Infimum in malo et concupiscentia semper immergitur, iuxta id quod ait apostolus: Video aliam legem in membris meis repugnantem legi mentis meae, et ducere me captivatum in legem peccati.

Giorgi explicitly re-elaborates *Nephes* in Christian terms by ascribing man’s drive towards sin to it, aided by *Romans* 7:23. It seems very plausible that he is rehearsing Aquinas’s well-known argument in *Summa Theologica* 1.2^a, 91 a.6, whose gist is that “the flesh still gives rise to inclinations that are contrary to reason, since grace does not heal the flesh, and thus Paul can state in 7:23 that he is still “captive” to the law of sin in the members (i.e. movements of concupiscence (*motus concupiscentia*))”³⁵.

It is not difficult to imagine why Camillo would have found both Aquinas’s and Giorgi’s accounts highly suggestive. Kabbalah already provided him with specific associations between feet, sin and the passions; *Romans* 7:23 sanctions them by linking concupiscence with *lex in membris*, and the

³¹ WEINSTEIN (2009) 22.

³² ROSSI (1960) 101.

³³ YATES (2001) 34.

³⁴ VASOLI (1984) 193-94, BOLZONI (2011) 21-22.

³⁵ RAITH (2014) 153.

connection would have been further supported by Giorgi's identification of such law with *Nephes* and by Aquinas's observations on the concupiscent pre-disposition of the flesh. Although the transition from the more generic *membrum* to the feet requires a metonymical conceptual jump, there is proof in the text that suggests that this is indeed Camillo's reasoning, who buttresses the association with an anatomical observation: "abbiamo a saper che gli anatomici dicono dal talone ai lombi essere una tal corrispondenza di alcuni nervi, la qual fa che le scritture alcuna volta piglino l'un per l'altro". Henceforth, the conceptual spatialisation of the emotions in the feet provides a perfect example of how Camillo re-elaborated "for his own purposes a scholarly tradition that sought to reconcile the Kabbalah with Christianity"³⁶.

These are the plausible sources that explain the cluster feet-emotions: Camillo reunites different intellectual traditions and recasts them into a symbol which moreover supports his ascetic programme. That said, it is important to remember that Camillo is also operating within the framework of the arts of memory. This means that there must be a quick, inferential way of grasping at a glance the overall logic of his censure of the emotions and its particular instantiations in each of the theatre's *imagines agentes*³⁷, since this will in turn enable their memorisation by creating an *inductio* (*Rhet. Her.* 3.28), a mental heuristic of inferential associations similar to a syllogism³⁸. Camillo conceived the theatre only for a chosen, initiated few who could unpack the overwhelming volumes of information stored in it; and yet, for the theatre to function as Camillo intended, a different, faster process is needed to intuitively and visually apprehend the doctrinal premises coded in its images – one that is cognitively embodied and properly mnemonic.

Embodied Cognition & The Arts of Memory

In the last two decades, there has been an increasing multidisciplinary dialogue between literary critics, linguists and cognitive scientists to explore

³⁶ BOLZONI (2011) 19.

³⁷ On *imagines agentes*, see MERINO (2007), BOLZONI (2017b) and IGLESIAS-CRESPO (2022).

³⁸ MERINO (2007) 51-52, CARRUTHERS (2008) 80.

the cognitive dynamics that string together embodiment and language³⁹. One of the main pillars of this endeavour is the role of perceptual simulations in communication. An ever-growing body of empirical evidence in cognitive psychology and linguistics suggests that those parts of the brain responsible for perception and motricity are pre-reflectively activated when we process, make sense of, and retrieve conceptual information of actions verbs, descriptions of movements, or active metaphors during both oral and written communication. This activation triggers “multimodal perceptual simulations that rely on and provide sensory, motor and introspective information”⁴⁰. This entails that our understanding of a sentence such as “tie the laces of your shoe” is informed by the perceptual simulation of the manual movements required to perform the action, the haptic feeling of the laces, the tensile qualities of a knot, the appropriate postural orientation, and so on. Even when we communicate these actions in face-to-face contexts, we tend to pre-reflectively resort to gestures to ostensibly convey what we mean⁴¹.

On these grounds, Guillemette Bolens postulates that any narrative “conveys a specific way of thinking the body and this particular conceptualization of corporeality has an impact in the shaping of the narrative”. Accordingly, she continues, “[i]n cases where a literary narrative makes room for kinesic particulars instead of simply referring to an unqualified handshake, these very nuances and details become narratorial utterances, as they are deliberately and effectively communicated to the reader”, thereby impacting his or her experience and engagement with the text –especially when the pre-reflective outcomes of simulation are foregrounded upon conscious reflection or in defamiliarization⁴².

³⁹ See GIBBS and MACEDO (2010), SANTANA and DE VEGA (2011), BOLENS (2012/2018/2018b/2021), GALLESE and WOJCIEHOWSKI (2011), DIJKSTRA *et alii* (2014), WEBB (2016), CAVE (2016), GIBBS (2017), OSTAREK and VIGLIOTTO (2017), ARMSTRONG (2020) or IGLESIAS-CRESPO (2021), among others.

⁴⁰ IGLESIAS-CRESPO (2021) 284. Cf. BOLENS (2012/2021), GIBBS (2017), BARSALOU (2008).

⁴¹ BOLENS (2018b) 83-84; cf. HOSTETTER and BONCODDO (2017).

⁴² BOLENS (2012) 25-28. Responding to the advances in embodied cognition, Bolens has developed a methodology known as “kinesic analysis”, which “focuses on the exact means —narratological, lexical, syntactic, grammatical, rhetorical, figural, and so forth— used in a text to construct meaning referring to bodily movement and by triggering

Pertinently to the present study, these recent developments in embodied cognition and cognitive literary studies resonate with early modern ideas about embodiment, cognition and communication —in the domain of the plastic arts as well as in rhetoric and the arts of memory⁴³. It was a common assumption of the early modern period that “[b]odily gestures and comportment in general were deemed to reflect [...] the inner intentions and motions of the soul”⁴⁴. Indeed, influential *Quattrocento* art theorists such as Leon Battista Alberti prescribed that “the motions of the mind are known from movements of the body”, and thus it was imperative that “the movements of the body are well known to the painter”⁴⁵. These maxims were closely observed in the arts of memory of the sixteenth century, since one had to be “like a painter who needs to master the semantics of gestures in order to make the emotions visible” when composing *imagines agentes*⁴⁶.

The role of embodiment for conceptual representation is central to the functioning of Camillo’s theatre. In *L’Idea*’s proem, the Friulian asserts that the only possible way of gaining access to the secrets of the theatre is “per cenni et per similitudini, a fine che per lo mezo delle cose visibili sagliamo alle invisibile”⁴⁷. This attention to gestures [*cenni*] as the communicative utterances of the theatre’s *imagines agentes* is indeed instrumental for the fast, inferential apprehension and subsequent memorization of Camillo’s postulates on the emotions —as recent research on embodied narratology and kinesis in literature suggests, the targeted interaction in a text between sensorimotor information and abstract concepts often leads to their correlative association, resulting in the figuration of the former as a marker for the latter⁴⁸.

sensorimotor perceptual simulations in the reader via linguistic and semantic codes” (*ibid.*) —see also BOLENS (2018/2018b/2021). For the relationship between perceptual simulation and defamiliarization, see IGLESIAS-CRESPO (2021).

⁴³ For a complementary take on the link between mnemonics and embodied cognition, see DELAINI (2022) in this volume.

⁴⁴ WEINSTEIN (2009) 28; cf. SIMONS (2016) 38.

⁴⁵ ALBERTI (2011) 61-62.

⁴⁶ BOLZONI (2001) 164-66.

⁴⁷ CAMILLO (2015) 147.

⁴⁸ See GALLESE and WOJCIEHOWSKI (2011), WEBB (2016) 35-36.

Considering this evidence, it is possible to advance that the mnemonic power of the *imagines agentes* is grounded in their capacity to marshal perceptual simulations for conceptual representation, warranted by their figurative combination of sensorimotor stimulation and introspective information with an encyclopaedic background. Crucially, this hypothesis retroactively buttresses and enriches the core principles of the classical and medieval arts of memory. Perceptual simulations are by definition “as-structures”. This means that they are not exact re-enactments, but echoic traces of past cognitive experiences that are instrumentally directed towards a cognitive goal different from themselves⁴⁹. The arts of memory weaponize these as-structures in the constitution of memory images, which, according to their Aristotelian definition, are “as-structures” themselves: the memory image is a picture in and of itself, and yet it is a representation of and for something else than the image itself at the same time⁵⁰. To represent something different from itself, the memory image always appealed to somatic and sensory experiences, which not only allowed to ground abstract concepts and imagined realities, but also to codify and recover specific emotional information in their recollection⁵¹. This was perhaps best epitomised by Aquinas, who prescribed for the memorisation of abstract, theological concepts that

*Ideo autem necessaria est huiusmodi similitudinum vel imaginum adinventio,
quia intentiones simplices et spirituales facilius ex anima elabuntur nisi quibusdam
similitudinibus corporalibus quasi alligentur, quia humana cognitio potentior est
circa sensibilia⁵².*

When each of the theatre's images is analysed from this perspective, one can ascertain how the perceptual simulations that they trigger support the censure of the emotions in an intuitive, pre-reflective manner, and how Camillo foregrounds sensorimotor awareness with his subsequent allegorical exegeses of what each image stands for—explicitly reinforcing what starts as a cognitive resonance below our reflective radar. Take for instance the image

⁴⁹ ARMSTRONG (2020) 119-120.

⁵⁰ ARISTOTLE, *Mem.* 450b 11-20. See CARRUTHERS (2008) 26-28, MERINO (2007) 45-46.

⁵¹ CARRUTHERS (2008) 75.

⁵² *Summa Theologiae* 2.2^a, q. 49.1. For Aquinas's psychosomatics of memory, see CARRUTHERS (2008) 69-73.

of Eurydice being bitten by snake. When simulating what being bitten in a foot feels like, it is likely that we would pre-reflectively conjure the feeling of our flesh being pierced, the clamping pressure on our skin and bones, the subsequent potential muscular stiffness and numbness associated with it, as well as the introspective feeling of pain and discomfort. When Camillo explains that the aforesaid image signifies our rational will controlling our emotions, the physical rigidity and immobility inferable from the sensorimotor simulations of being bitten become reflectively salient to convey such control. This conceptual inference would be moreover buttressed by the contextual location of this image under Venus's door —suggesting the sexual, appetitive symbolism of the image.

Other images would be examples passed down by tradition and repurposed by Camillo. For instance, the image of Christ washing the apostles' feet gains its concrete signification in the theatre due to the fact that this *imago agens* conflates together the literal source of the image in the Gospels (*John* 13) with *L'Idea*'s discourse on the emotions, partially drawn from *Romans* 7:23. Hence, the perceptual simulations associated with washing the feet —the rubbing of the soft palms against the skin, the warmness or coldness of the water, and so on— embodies the purgatory action of Christ, who delivers us from the sinful *lex in membris* linked to the emotions. It is likely that this would be further simulated as the feeling of dirt being washed away from the skin —a hypothesis supported by the findings of Zhong and Liljenquist, who provide empirical evidence for the “Macbeth effect”: we resort to terms referring to physical dirt or cleanliness, and even feel the compulsion to wash ourselves, when addressing moral virtues and transgressions⁵³.

The image of the girl under Mars offers, on the other hand, an exemplary instantiation of an allusive poetic memory at work within the combinatorial dynamics of the theatre. This “fanciulla con un piede scalzo et con la vesta scinta” possibly triggers the perceptual simulation of the feeling of the soil against the sole of a foot, as well as the friction of a disorderly textile fabric against our skin; Camillo weaponizes these feelings and associates it with the “proposito fermo et nato subito”. In order to seal the impression,

⁵³ ZHONG and LILJENQUIST (2006).

Camillo confers a concrete resonance and mood to the image by his allusion to Dido's death in the *Aeneid*, and thus it becomes one of the images of the theatre which "gives unified form to something that has previously been deposited in the literary tradition"⁵⁴. Once again, a foot signals a sinful passion: a wrathful determination to commit suicide, appropriately placed under warlike Mars.

The last image of Camillo's series recapitulates his argument so far in the Gorgons section: Hercules strangling Antaeus by holding him with his feet up in the air programmatically summarises the theatre's ethics of deification, as Camillo explicitly comments in *Deificatione*⁵⁵. Here, the perceptual simulations triggered by the image have a well-defined target. The simulations of struggling against a weighty object, as well as that of being lifted with someone's arms seizing our hips, emphasises how "la carne resurge contra lo spirito", underlying Camillo's hostility towards the passions and his prescribed imperative to suppress them, to the point that "se 'l corpo non muore della morte degli affetti, non si può fare spirituale"⁵⁶. This conceptual elaboration also highlights the tense fragility of the process via the aforesaid perceptual simulations: it takes a great physical strength in order to lift and hold a heavy weight up in the air without dropping it —which, in the case of the fight between the body and the soul, would prove fatal for the latter.

The perceptual simulations triggered by each of these images support Camillo's contempt for the emotions. However, it must be noted that each image only instantiates specific aspects of his discourse on this subject. Perceptual simulations are traces of past experiences, and thus they provide building blocks for higher-order reasoning, not a top-down, organisational principle that can justify the overall mnemonic logic behind the feet imagery itself. Consequently, although the interactions between pre-reflective simulations and conceptual content provide a powerful explanatory framework for the embodied dynamics behind each *imago agens*, it is necessary to look for the structuring principle that grounds their common mnemonic *inductio* elsewhere.

⁵⁴ BOLZONI (2001) 205-206; cf. VIRGIL *Aen.* 4.518.

⁵⁵ CAMILLO (1984) 209.

⁵⁶ CAMILLO (2015) 216.

That said, the embodied dynamics inherent to perceptual simulations offer an important clue to this purpose: simulation requires a concrete spatial orientation⁵⁷. In the case of the feet imagery, the spatial orientation is structured along the vertical axis with a downward focus. This suggests that Camillo's discourse on the emotions and their symbolisation responds to one of the embodied structures of thought first unearthed by Lakoff and Johnson —the orientational metaphor “rational is up, emotional is down”, which is grounded in the “unique ability to reason that places human beings above other animals and gives them this control”⁵⁸. Not only has the embodiment behind this and other orientational thought structures been successfully tested in cognitive psychology and linguistics⁵⁹, but the adduced cultural explanation for the concrete binomial reason/emotion was also the predominant paradigm in early modern conceptions of human rationality against animal irrationality⁶⁰. Case in point: Camillo considers that *Nephes*, “percioché in lei capeno tutte le nostre passioni, la habbiamo noi commune con le bestie [sic]”⁶¹. Pertinently, its opposite in the theatre, the rational deification of man, is ostensibly conceptualised as an upward movement along the vertical axis, as the ascending crane which drops the emotions down or Hercules's “rational” lifting of Antaeus eloquently demonstrate.

Henceforth, embodied cognition and mnemonics come together in the underlying *inductio* behind Camillo's images. Of man's three souls, *Nephes* is the terrestrial and animal one, “la più bassa et vicina et compagna del corpo nostro”⁶². The passions properly belong to the sphere of *Nephes*. The earthly nature of the passions is moreover symbolized at the lower end of the body's vertical axis —a representation conditioned by the negative connotations of “emotional is down”—, as evinced by all the aforesaid *imagines agentes*. At this lower end, the feet not only have strong sinful and sexual connotations in the traditions that Camillo draws on, but are also the only part of the

⁵⁷ See GIBBS (2017) 223; BOLENS (2012) 12-13.

⁵⁸ LAKOFF and JOHNSON (1980) 17.

⁵⁹ See SANTANA and DE VEGA (2011), DIJKSTRA *et alii* (2014) and GIBBS (2017).

⁶⁰ See BOWD and COCKRAM (2017) 183, CELLAMARE (2017) 87-88.

⁶¹ CAMILLO (2015) 206.

⁶² Ibid. Cf. CAMILLO (1984) 222.

human body always in contact with the earth. Therefore, the logical outcome of this mnemonic reasoning is that the feet are the seat of the passions, and thus of *Nephes*. Consequently, all the images which deal with the passions and *Nephes* must semiotically focus on feet, and the perceptual simulations triggered by their gestures and bodily movements must be the communicative utterances that convey in a memorable manner Camillo's censure of the passions, supported by their implicit doctrinal premises and their explicit conceptual exegeses.

Conclusion

In sum, Camillo pays very careful and purposeful attention to the role and representation of the emotions in his works. His dualist convictions, his syncretic philosophical and theological beliefs, and his own ethics of deification are all coded into the feet of his theatre's *imagines agentes* and are supported by their embodied, cognitive dynamics. His particular association between feet and the passions, motivated by his acquaintance with Kabbalah and *De harmonia mundi*, is idiosyncratic and original; in this sense, he is following standard mnemonic practice as prescribed by the *Rhetorica ad Herennium* (3.38): every *memoriosus* must create their own images to their own convenience when applying the art of memory. And yet, his attention to the body is symptomatic of a time when the body was routinely treated as a locus of knowledge, somesthetic experiences, religious and political thought, and emotive self-fashioning—with especial urgency in the heterodox intellectual ecosystem inhabited by Camillo, where the body and its affects mark the difference between a life of sin, guilt, and condemnation on the one hand, and deification and the rational apprehension of the cosmos on the other. The stakes could not have been higher.

Bibliography

- ALBERTI, L. B. (2011), *On Painting. A New Translation and Critical Edition*, trans.
R. SINISGALLI. Cambridge, Cambridge University Press.
- ARMSTRONG, P. B. (2020), *Stories and the Brain: The Neuroscience of Narrative*.
Baltimore, Johns Hopkins University Press.

- BARBIERI, G. (1980), "L'artificiosa rota: il teatro di Giulio Camillo": L. PUPPI (ed.) (1980), *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*. Milano, Electa, 209-12.
- BARSALOU, L. W. (2008), "Grounded Cognition": *Annual Review of Psychology* 59.1 (2008) 617-45.
- BOLENS, G. (2012), *The Style of Gestures: Embodiment and Cognition in Literary Narrative*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- BOLENS, G. (2018), "Relevance Theory and Kinesic Analysis in *Don Quixote* and *Madame BovaryReading Beyond the Code. Literature and Relevance Theory*. Oxford, Oxford University Press, 55-70.
- BOLENS, G. (2018b), "Kinesis in Literature and the Cognitive Dynamic of Gestures in Chaucer, Shakespeare, and Cervantes": *Costellazioni. Rivista di lingue e letterature* 5 (2018b) 81-103.
- BOLENS, G. (2021), *Kinesic Humor: Literature, Embodied Cognition, and the Dynamics of Gesture*. New York, Oxford University Press.
- BOLOGNA, C. (1992), "Esercizi di memoria. Dal 'Theatro della sapientia' di Giulio Camillo agli "essercizi spirituali" di Ignazio di Loyola": L. BOLZONI & P. CORSI (eds.) (1992), *La cultura della memoria*. Bologna, Il Mulino, 35-56.
- BOLZONI, L. (1992), "Costruire immagini. L'arte della memoria tra letteratura e arti figurative": L. BOLZONI & P. CORSI (eds.) (1992), *La cultura della memoria*. Bologna, Il Mulino, 57-96.
- BOLZONI, L. (2001), *The Gallery of Memory*, trans. J. PARZEN. Toronto, University of Toronto Press.
- BOLZONI, L. (2011), "Giulio Camillo's Memory Theatre and the Kabbalah": I. ZINGUER, A. MELAMED & Z. SHALEV (eds.) (2011), *Hebraic Aspects of the Renaissance: Sources and Encounters*. Leiden; Boston, Brill, 14-26.
- BOLZONI, L. (2015), "Introduzione": G. Camillo (2015), *L'Idea del Teatro*, L. BOLZONI (ed.). Milano, Adelphi, 9-128.
- BOLZONI, L. (2017), "The Memory Theatre of Giulio Camillo: Alchemy, Rhetoric, and Deification in the Renaissance": P. J. FORSHAW (ed.) (2017), *Lux in Tenebris: the Visual and the Symbolic in Western Esotericism*. Leiden-Boston, Brill, 66-80.
- BOLZONI, L. (2017b), "Art of Memory and Literary Invention (Dante and Giulio Camillo)": M. A. IRIMIA, D. MANEA & A. PARIS (eds.) (2017), *Literature and Cultural Memory*. Leiden- Boston, Brill-Rodopi, 109-27.
- BOLZONI, L. (2018), "Théâtres de mémoire à la Renaissance : poèmes et galeries de peintures": A. BERTHOD & J. SCHEID (eds.) (2018), *Les arts de la*

- mémoire et les images mentales.* Paris, Collège de France.
doi: 10.4000/books.cdf.5504.
- BOWD, S., & COCKRAM, S. (2017), "Introduction. The animal in Renaissance Italy": *Renaissance Studies* 31.2 (2017) 183-200.
- BRICKHOUSE, T. C., & SMITH, N. D. (2010), *Socratic Moral Psychology*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BYERS, S. C. (2012), *Perception, Sensibility, and Moral Motivation in Augustine. A Stoic-Platonic Synthesis*. Cambridge, Cambridge University Press.
- CAMILLO, G. (1984), *De l'humana deificatione*: C. VASOLI (ed.) (1984), "Uno scritto inedito di Giulio Camillo: "De l'humana deificatione"": *Rinascimento* (1984) 24 191-227.
- CAMILLO, G. (2015), *L'Idea del Teatro con «L'idea dell' eloquenza», il «De Transmutatione» e altri testi inediti*, L. BOLZONI (ED.). Milano, Adelphi.
- CARRUTHERS, M. (2008), *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, 2nd Edition. Cambridge, Cambridge University Press.
- CAVE, T. (2016), *Thinking with Literature. Towards a Cognitive Criticism*. Oxford, Oxford University Press.
- CELLAMARE, D. (2017), "Renaissance Psychology. Franciscus Vallesius (1524-1592) & Otto Casmann (1562-1607) on Animal & Human Souls": S. BUCHENAU & R. lo PRESTI (eds.) (2017), *Human and Animal Cognition in Early Modern Philosophy and Medicine*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 74-88.
- COULIANO, Ioan P. (1987), *Eros and Magic in the Renaissance*, trans. M. COOK. Chicago: University of Chicago Press.
- DIJKSTRA, K. *et alii* (2014), "Embodied cognition, abstract concepts, and the benefits of new technology for implicit body manipulation": *Frontiers in Psychology* 5 Article 757 (2014) 1-8.
- FINE, L. (1992), "Purifying the Body in the Name of the Soul: The Problem of the Body in Sixteenth-Century Kabbalah": H. EILBERG-SCHWARTZ (ed.) (1992), *People of the Body. Jews and Judaism from an Embodied Perspective*. Albany-NY, State University of New York Press, 117-42.
- GALLESE, V., & WOJCIEHOWSKI, H. (2011), "How Stories Make Us Feel: Toward An Embodied Narratology": *California Italian Studies* 2.1 (2013) <http://dx.doi.org/10.5070/C321008974>.
- GEORGII VENETI, Francisci [Francesco Giorgi] (1545), *De Harmonia Mundi totius Cantica tria. Cum indice eorum, quae inter legendum adnotatu Digna visa fuere, nunc recens addito*. Paris, apud Andream Berthelin, via ad divuum

- Iacobum, in domo Gulielmi Rolandi sub insigni aurae corone: & in vico Longobardorum in domo eiusdem G. Rolandi.
- GIBBS, R. W., Jr., & MACEDO, A. C. P. S. (2010), "Metaphor and embodied cognition": *DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada* 26 (2010) 679-700.
- GIBBS, R. W., Jr. (2017), "Embodied Dynamics in Literary Experience": M. BURKE & E. TROSCIANKO (eds.) (2017), *Cognitive Literary Science: Dialogues between Literature and Cognition*. Oxford, Oxford University Press, 219-37.
- HOSTETTER, A. B. & BONCODDO, R. (2017), "Gestures Highlight Perceptual-Motor Representations in Thinking": R. B. CHURCH, M. W. ALIBALI, & S. D. KELLY (eds.) (2017), *Why Gesture? How the Hands Function in Speaking, Thinking and Communicating*. Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 155-74.
- IGLESIAS-CRESPO, C. (2021), "Energeia as Defamiliarization: Reading Aristotle with Shklovsky's Eyes": *Journal for the History of Rhetoric* 24.3 (2021) 274-89.
- IGLESIAS-CRESPO, C. (2022), "La metarretórica cognitiva aristotélica y su influencia sobre el tratamiento de la memoria en la *Rhetorica ad HerenniumRhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 40.1 (2022) 1-22.
- KNUUTTILA, S. 2014. "Emotions from Plato to the Renaissance": S. KNUUTTILA & J. SIHVOLA (eds.) (2014), *Sourcebook for the History of the Philosophy of Mind: Philosophical Psychology from Plato to Kant*. Dordrecht, Springer, 463-98.
- LAKOFF, G., and JOHNSON, M. (1980), *Metaphors We Live By*. Chicago, University of Chicago Press.
- MATT, D. C. (trans. & commentary) (2014), *The Zohar. Pritzker Edition, Volume Eight*. Stanford, CA, Stanford University Press.
- MATUSSEK, P. (2012), "Memory Theatre in the Digital Age": *Performance Research* 17.3 (2012) 8-15.
- MATUSSEK, P. (2019), "Inventing Interfaces: Camillo's Memory Theater and the Renaissance of Human-Computer Interaction": C. VILLASEÑOR BLACK & M. ÁLVAREZ (eds.) (2019), *Renaissance Futurities. Science, Art, Invention*. Berkeley, CA: University of California Press, 41-64.
- MERINO, L. (2007), *Retórica y artes de memoria en el Humanismo renacentista (Jorge de Trebisonda, Pedro de Rávena y Francisco Sánchez de las Brozas)*. Cáceres, Servicio de Publicaciones Universidad de Extremadura.
- OSMOND, R. (1990), *Mutual Accusation. Seventeenth-Century Body and Soul Dialogues in Their Literary and Theological Context*. Toronto, University of Toronto Press.

- OSTAREK, M. & VIGLIOCCHI, G. (2017), "Reading *Sky* and Seeing a Cloud: On the Relevance of Events for Perceptual Simulation": *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition* 43.3 (2017) 579–90.
- PETERS, J. S. (2004), "Theater and Book in the History of Memory: Materializing Mnemosyne in the Age of Print": *Modern Philology* 102.2 (2004) 179-206.
- RAITH II, C. (2014) *Aquinas and Calvin on Romans*. Oxford, Oxford University Press.
- ROBINSON, K. (2006), *A Search for the Source of the Whirlpool of Artifice: The Cosmology of Giulio Camillo*. Edinburgh, Dunedin Academic Press.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (1996), *Teatro de la Memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*. Salamanca, Junta de Castilla y León- Consejería de Educación y Cultura.
- ROSSI, P. (1960), *Clavis Universalis. Arti Mnemoniche e Logica Combinatoria da Lullo a Leibniz*. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi Editore.
- SANTANA, E., & DE VEGA, M. (2011), "Metaphors are embodied, and so are their literal counterparts": *Frontiers in Psychology* 2 Article 90 (2011) 1-12.
- SIMONS, P. (2016), "Emotion": S. Broohmhall (ed.) (2016), *Early Modern Emotions: An Introduction*. London: Routledge, 36-39.
- TORRE, A. (2000), "Scena Speranze. Il paradigma del teatro nell'arte della memoria rinascimentale": *Scena<e>: studi sulla vita delle forme nel teatro* 3. 5-6 (2000) 11-33.
- TIELEMAN, T. (1998), "Plotinus on the Seat of the Soul: Reverberations of Galen and Alexander in *Enn.* IV, 3 [27], 23": *Phronesis* 43.4 (1998) 306-25.
- TISHBY, I. & GOLDSTEIN, D. (1989), *Wisdom of the Zohar: An Anthology of Texts*. Oxford- Portland- Oregon, The Littman Library of Jewish Civilization.
- VASOLI, C. (1984), "Uno scritto inedito di Giulio Camillo: 'De l'humana deificatione)": *Rinascimento* 24 (1984) 191-227.
- WEBB, H. (2016), *Dante's Persons: An Ethics of the Transhuman*. Oxford, Oxford University Press.
- WEINSTEIN, R. (2009), "The Rise of the Body in Early Modern Jewish Society: The Italian Case Study": M. DIEMLING & G. VELTRI (eds.) (2009), *The Jewish Body. Corporeality, Society, and Identity in the Renaissance and Early Modern Period*. Leiden; Boston: Brill, 15-56.
- WEST, W. N. (1997), "The Idea of a Theater: Humanist Ideology and the Imaginary Stage in Early Modern Europe": *Renaissance Drama* 28 (1997) 245-87.

- WILBERDING, J. (2012), "Curbing one's appetites in Plato's *Republic*": R. BARNEY, T. BRENNAN & C. BRITTAINE (eds.) (2012), *Plato and the Divided Self*. Cambridge, Cambridge University Press, 128-49.
- WOLFSON, E. R. (1992), "Images of God's Feet: Some Observations on the Divine Body in Judaism": H. EILBERG-SCHWARTZ (ed.) (1992), *People of the Body. Jews and Judaism from an Embodied Perspective*. Albany-NY, State University of New York Press, 143-82.
- YATES, F. (1999), *The Art of Memory*. London, Routledge.
- YATES, F. (2001), *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*. London, Routledge.
- ZHONG, C. & LILJENQUIST, K. (2006), "Washing Away Your Sins: Threatened Morality and Physical Cleansing": *Science* 313 (2006) 1451-52.
- ZORATTO, I. (2017), "Il simbolismo della tradizione mistica giudaica nel *Theatro di Giulio Camillo*": *Ce Fastu? Rivista della Società Filologica Friuliana "Graziadio I. Ascoli"* XCIII.1-2 (2017) 7-24.

Resumo: Este artigo examina um aspecto muito negligenciado da obra de Giulio Camillo: o papel das emoções e sua simbolização sistemática através da imagem dos pés em *L'Idea del Theatro* (1550) e *De l'humana deificatione* (c. 1542). Uma dupla hipótese é sugerida: por um lado, a associação negativa dos pés feita por Camillo com as emoções decorre de sua leitura sincrética da Cabala e da teologia cristã; por outro lado, essa mistura conceitual é sustentada pela dinâmica cognitiva incorporada intrínseca às *imagines agentes* das artes da memória, na tradição da *Rhetorica ad Herennium*.

Palavras-chave: Giulio Camillo; Cabala; artes da memória; emoção; cognição incorporada; *imagines agentes*.

Resumen: Este artículo examina un aspecto relegado de la obra de Giulio Camillo: el papel de las emociones y su simbolización sistemática a través de la imagen de los pies en *L'Idea del Theatro* (1550) y *De l'humana deificatione* (c. 1542). Se sugiere una doble hipótesis: por un lado, la asociación negativa de los pies hecha por Camilo con las emociones proviene de su lectura sincrética de la Cábala y la teología cristiana; por otro lado, esta mezcla conceptual se apoya en la dinámica cognitiva incorporada intrínseca a las *imagines agentes* de las artes de la memoria, en la tradición de la *Rhetorica ad Herennium*.

Palabras clave: Giulio Camillo; Cábala; Artes de la memoria; Emoción; Cognición incorporada; *Imagines agentes*.

Résumé : Cet article examine un aspect longtemps négligé de l'œuvre de Giulio Camillo : le rôle des émotions et leur symbolisation systématique au moyen de l'imagerie des pieds dans *L'Idea del Theatro* (1550) et *De l'humana deificatione* (c. 1542). Une double hypothèse est proposée : d'une part, l'association négative des pieds aux émotions par G. Camillo découle de sa lecture syncrétique de la Kabbale et de la théologie chrétienne et, d'autre part, ce mélange conceptuel s'adosse à la dynamique cognitive incarnée, intrinsèque aux *imagines agentes* des arts de la mémoire dans la tradition de la *Rhetorica ad Herennium*.

Mots-clés : Giulio Camillo ; Kabbale ; Arts de la mémoire ; Émotion ; Cognition incarnée ; *Imagines agentes*.

Habituation and wonder: embodied knowledge in Renaissance Italy's memory

Habituação e maravilha: saberes incorporados na memória da Itália renascentista

LUCIA DELAINI¹ (*Northwestern University — USA*)

Abstract: Renaissance techniques of memorization utilize the body, intentionally and precisely, to enhance memorization. The analysis of three Italian memory manuals from the late 1500 highlights an impressive expertise of the unique possibilities offered by an embodied acquisition of knowledge. Some concepts from current cognitive theory will help appreciate the efficacy and complexity of such techniques. This interdisciplinary reflection contributes to the delineation of a pre-Cartesian conception of human cognition.

Keywords: Memory; memorization; cognition; early modern; habit; wonder.

In the memory arts, the Aristotelian principle according to which “It is not possible to think without an image”² is particularly central. Nowhere more than in the intricate descriptions of memory palaces, i.e. imaginary architectures for mnemonic purposes, can we in fact witness the way this principle pervaded early modern conceptions of human cognition. Not only does the memory palace technique utilize this principle: it represents it. In the memory palace, ideas and abstract thought are converted into concrete, lived scenes. The effectiveness of such conversion is recognized through centuries of empirical proof: when using sense-derived images, memorization is faster and more durable. And while sight is the leading sense in this operation, the others are involved as well:

And once you prepared all this, start contemplating the images in those Loci in your mind, as if they were really there; and walking around, greet them, touch them, call them by name, talk with them, observe them again and again, frontally and from the sides. And repeat this exercise for two, three days in a row, or even more; until you will perfectly see that your Memory and Mind will present the images, and offer them in a straight or reverse order: as if they were right before your eyes. (Gesualdo, Plutosofia 23r)³.

Text received on 05/04/2022 and accepted on 08/06/2022.

¹ luciadelanini2015@u.northwestern.edu.

² In *De Memoria et Reminiscentia*, chapter 1, 449b 31- 450a.

³ This, as well as the following quotations, are my translations from the original Italian into English, if not otherwise indicated. The only exception is Della Porta's *L'Arte del Ricordare*, which was translated by Alberto Maggi and his students in 2012.

This study aims at highlighting and better understanding the role of the body within early modern (1500s) Italian conceptions of human cognition. Instead of looking for coherence with the time's theories, this analysis will focus on the principles and goals mobilized through the mnemotechnics, to reconstruct the functioning of memorization as portrayed within the manuals. Moreover, this study proposes a role for today's cognitive sciences in such exploration. A dialogue between Renaissance and current hypotheses about the same cognitive mechanisms, in fact, can be a fruitful way of operating, as demonstrated by the works of Miranda Anderson, Ellen Spolsky, Evelyn Tribble, and other scholars⁴. In Anderson's words, conflating current cognitive research with Renaissance discourses helps both perspectives "illuminate each other" (vii). In particular, today's scientific endeavors help identify and validate the mechanisms of early modern practices; on the other hand these latter ones point to the potential gains that would derive from recuperating the body as a central factor in human cognition.

In particular, what will be here analyzed is the process of forming different and coordinated kinds of long-term memories, as performed through the main technique among early modern practices: the memory palace. This was a very powerful device, which marshalled and coordinated several practices able to activate different abilities: from that of subconsciously retaining spatial information, to that of quickly incorporating new relevant data. These mechanisms mobilize different cognitive principles, recognized by Renaissance authors and 21st century ones alike. However, recognition of their mutual reinforcement, especially towards ready retrieval, and of the possibilities offered by embodied procedures, are peculiar to 16th century memory manuals. Indeed, after Cartesian dualism affirmed the ontological distance of body and

⁴ A non-exhaustive list of works approaching the early modern period from a cognitive angle would include: ENENKEL & NEUBER, *Cognition And The Book: Typologies Of Formal Organisation Of Knowledge In The Printed Book Of The Early Modern Period* (2005); SPOLSKY, *Word vs. Image: Cognitive Hunger in Shakespeare's England* (2007); TRIBBLE, *Cognition in the Globe: Attention and Memory in Shakespeare's Theatre* (2011); JOHNSON, SUTTON, TRIBBLE, *Embodied Cognition and Shakespeare's Theatre: The Early Modern Body-Mind* (2014); ANDERSON, *The Renaissance Extended Mind* (2015); CEVOLINI (ed.), *Forgetting Machines: Knowledge Management Evolution in Early Modern Europe* (2016); BANKS, CHESTERS (eds.), *Movement in Renaissance Literature: Exploring Kinesic Intelligence* (2018).



mind, we start witnessing the abstractification and eventually dismissal of memory arts' embodied practices. These events are not necessarily in a causal relationship; nevertheless, they are expressions of a worldview that we now identify as modern. As neurosciences and popular culture alike explore ways to reintegrate embodiment in Western culture, the study of these pre-modern manifestations of a body-mind unit can guide us in this reintegration, while deepening our understanding of historical as well as contemporary structures.

Memory manuals at a crossword of knowledge

When the memory arts get emancipated from the rhetoric manual during the 16th century, their presentation changes⁵; from the scanty, essential lists of precepts á la Petrus Ravennas' *Phoenix, sive de artificiosa memoria* (1491), we get to end-of-the-century works which are almost encyclopedic in intent. To this latter group belong the three books I selected as representative for this study, which show different ideological standpoints, as well as both geographical and social positioning on the part of their authors. However, they also show a similar intent toward popularization, grounded in the belief that this technique would increase awareness of, and agency over, one's cognitive processes.

The first is Lodovico Dolce's *Dialogo del Modo di Accrescere e Conservar la Memoria*, published by Sessa in Venice in 1562. This was the adaptation and translation of Romberch's *Congestorium Arificiosae Memoriae*, ca. 40 years prior. Dolce, operating from Venice, a major book-production center of the time, was a prolific translator and adaptor of texts toward a vernacular, printed dissemination. Andrea Torre points to the author's choice of texts for publication as intended toward both commercial success and the common good, where the second goal was prevalent. The *Congestorium*, which Torre reads as part of its author's effort to propose a Catholic perspective able to contrast and compete with the nascent Lutheran movement, is significantly recuperated by Dolce in Tridentine times. His effort to popularize a Scholastic-inspired Latin treatise on a rather obscure practice, can thus be interpreted as part of a Catholic effort to virtuously approach images (and the senses more in general). Recognizing the latter's cognitive power, such work indeed proposed education and training as

⁵ For a deeper treatment of the role of the memory arts in (the Italian) 1500s, ROSSI (1960) 27-39 and BOLZONI (2001).

efficient tools to manage the effects of sensory stimuli, such a reading contrasted the Protestant suspicion and opposition (at least in its self-narrative) toward a too active role of the senses in religious practices⁶.

The second book, Della Porta's *Arte del Ricordare* (Naples: Cancer, 1566) also proposes a project of dissemination of the memory arts for the common good. Unlike Dolce's however, Della Porta's book clashes with Tridentine scopes. Translated in Italian from a Latin draft by Dorandino Falcone da Gioia, with a close supervision of Della Porta himself, the book was republished in 1602, this time in Latin, under the title *Ars Reminiscendi*⁷. For Della Porta, the memory arts were an analytic tool used to investigate reality, rather than just to remember information. Translating the book in Italian indicates thus the intention of offering the tool to more and diverse kinds of peoples; significantly, while the later Latin version circulated freely, the vernacular one was banned by the Inquisition. As a particularly independent intellectual, this was not the only time Della Porta got into trouble with the post-Tridentine institution: his attitude towards knowledge and its dissemination was quite combative, and his theories were highly controversial. In this booklet, the strong emphasis on experience and on the physicality of a virtue-creating process surely did not help his case.

Lastly, Filippo Gesualdo's *Plutosofia* (Padua: Megietti, 1592)⁸, was another form of popularization of knowledge. A well-educated Franciscan, Gesualdo was appointed in that same 1592 by Pope Clemens VIII as moral and practical reformer of the Order in Tridentine fashion. The effectiveness of Gesualdo in this role, which won him several renewals, was due to his scrupu-

⁶ For an in-depth exploration of Protestant relationships with the senses, see J. M. BAUM, *Reformation of the Senses: The Paradox of Religious Belief and Practice in Germany*. An explicity take on memory in this sense can be found in chapter 5 of A. KVICALOVA's *Listening and Knowledge in Reformation Europe: Hearing, Speaking and Remembering in Calvin's Geneva* (133-160).

⁷ Maggi says that the Latin text "Besides the avalanche of classical references and the significant rearrangement of the single chapters, *Ars reminiscendi* differs from the Italian edition primarily in its more formal and austere tone, and the expanded definition of memory responds to this new rhetorical timbre." (25)

⁸ I here quote the *Plutosofia* from its original Paduan edition (digitized), I instead approach Dolce's and Della Porta's texts from their relatively recent editions curated by, respectively, Andrea Torre and Raffaele Sirri.

lousness and radicality. These characteristics emerged especially in his capacity, well visible in the *Plutosofia*, to translate abstract principles into simple precepts, applicable in the everyday. Most of Gesualdo's writings have been lost, but we know enough of them to observe his determination in proposing ways of organizing one's soul through the right habits, in numerous different fields, and to a wide range of people, from cardinals to the most ignorant friars, or even to laypeople.

In these books, theory and practice have become almost equal factors: the first mostly trying to contextualize and explain the second, which still constitutes the core of this genre. It is precisely while theoretically exploring the nature and behavior of the memory images, of their origins, and of their cognitive (thus moral) role, that the authors struggle. Such vivid and life-like scenes in fact, are problematic to justify in a cultural climate like that of the Council of Trent. On the other hand, the conceptualization of the memory arts was too reliant on previous theory to be compatible with the new philosophical trends enhancing empiricism, which were emerging from Paris to Padua. These authors' attempts are significant thus because in defending the feasibility of the techniques, they defy both conventional theories and the most innovative ones.

These three authors are representative of a specifically Italian combination of philosophical and practical positions, which is still underexplored and particularly interesting for a study of Renaissance cognition. These authors took the chance of expressing their position in the vernacular, and thus with a remarkable circulation, despite a potentially hostile climate. While Dolce's text was less controversial⁹, and Gesualdo's was protected by his curial role, Della Porta instead faced the risk fully, and his book was indeed strongly challenged. In all three cases, the problem emerges of a yet-uncharted, complex, and original theory of a body-mind unit in early modern Italy. The practice-centered nature of the manual genre is, in this instance, the stimulus for an unconventional, almost empirical, reflection on the nature of human

⁹ In the long introduction to his edition of the *Dialogo* by Dolce, Torre reads Romberch's original text as an act in favor of a specifically Catholic devotional practice involving the senses. However, Dolce's less political intent, the screen of translation (into the dialogic form, as well), and the original anti-Lutheran stance of the text, all contribute to lighten the political load of this text.

knowledge. The re-elaboration of ancient techniques for memorization shown in these books reveals a specifically early modern thought on the functioning of intellectual faculties, which is deeply embodied and personal. Especially in their preferred technique, the memory palace, these books show an understanding of human cognitive processes that is remarkably accurate even when compared with today's neuroscientific and cognitive studies.

Embodied cognition and personalization in the memory palace

Embodiment is here meant as the central role assigned to the body in cognitive processes, encompassing both conscious and unconscious actions and elaborations. This refers not only to the centrality of perception in processes of knowledge formation, in line with Aristotelian tradition, which attributes the origin of all information to lived experience. But also, to the vastly recognized extended nature of Renaissance cognition¹⁰; and to the widespread use, especially in practical disciplines, of the body as a center for intellective elaboration of perceptive stimuli.

The memory palace incorporates Greek and Latin, as well as Medieval monastic traditions¹¹. It consists in the mental representation of physical spaces (*loci*, composing the palace), which could be humanbuilt or not, and which are filled by the memorizer with scenes and images (*imagines agentes*). Each of these latter ones represents a piece of information and is placed in a specific point of the palace, so as to keep them in the right sequence. The memorizer then mentally walks through the palace in the established order, seeing the images and remembering the concept or fact they represent. This rather cumbersome technique is described in almost every memory manual of the 16th century. The specific focus of early modern mnemonics on conscious retrieval, as opposed to, for example, procedural skills or rote repetition, is an expression of the general need of an oral culture thinker to access their knowledge. But it is also

¹⁰ For this, I refer to the above-mentioned works, especially JOHNSON, SUTTON, TRIBBLE (2014) and ANDERSON (2015) 114-115. For an explanation of how extension works in the early modern context, see ANDERSON's 3rd chapter of the same work.

¹¹ See CARRUTHERS AND ZIOLKOWSKI (2002) 1-31, for a brief treatment of the memory arts in the Middle Ages. For a recent approach to the Graeco-Roman tradition of Aristotle and the *Rhetorica ad Herennium*, see IGLESIAS-CRESPO (2022).

the result of a specific disciplinary history, which traditionally incorporated memory techniques into the repertoire of the orator. The scope of the memory arts was thus conceived not just in terms of structuring and storing information; but also, and especially, in terms of making information readily available for the time-sensitive activity of oral, and often impromptu, composition.

The rhetorical origins and catering of these techniques determined some of their key traits¹², e.g., the necessity to reduce retrieval time to the minimum change for; as well as a structuring of data on linear spaces (walking through a palace), mirroring the temporal development of a speech. These became impediments when Renaissance thinkers started applying memory techniques to rationalize post-Gutenberg amounts of available information. The memory arts tried to adapt to this information overload, preferring more flexible and modular spaces for their structuring; and less impactful, but possibly more complex, images to populate them. Both Schenkel's rectangular houses¹³ and Camillo's theater¹⁴ are examples of this evolution of the memory arts. In this essay, the focus remains on more traditional, but still sophisticated, examples of the memory palace. The authors selected, who published in Italy around the end of the 16th century, chose to stay within the received model: they saw a resource in its deeper involvement with the memorizer's first-person, physical experience.

Short-term to long-term through embodiment

The main task of the traditional memory palace technique is that of quickly and orderly embedding information into one's memory, so that it can be readily retrievable for reuse. In contemporary terms, this translates into an intentionally crafted passage from short-term to long-term memory. This distinction of memory systems between short- and long-term is not unanimous in Cognitive Science: the scientific community is still divided on whether these workings and outcomes can be attributed to two distinct types of memory¹⁵. Nevertheless, the

¹² Again CARRUTHERS, in *The Craft of Thought* (1998) elaborates in depth on this relationship.

¹³ KUWAKINO in CEVOLINI (2016) 64-67.

¹⁴ For a description and an analysis of Giulio Camillo's theater, see Bolzoni's introduction to her edition of *L'idea del Theatre* (1991). See also IGLESIAS-CRESPO (2022b) in this volume.

¹⁵ See Cowan's chapter (n. 20) titled "What are the differences between long-term, short-term, and working memory?": *Essence of Memory*, the 169th volume of the *Progress in Brain Science* book series published by Elsevier (2008).

short-/long-term labeling is effective in explaining the operations registered, at least at the neurological level, which highlights the involvement and interaction of distinct brain areas. Moreover, this distinction helps accounting for the difference in practical results, lasting between milliseconds and minutes in the case of short-term memory, and up to a lifetime for long-term memory.

Not only the sheer distinction is controversial, but also the connection between the various types of memory. For example, the modal model by Atkinson and Shiffrin (1968)¹⁶ makes sense of such variance in terms of progressive transformations: from the myriad of data registered by the rapidly decaying sensory memory, some are selected as relevant and passed into short-term memory, which keeps them present for a few seconds or even minutes. Of these, those deemed most important are finally consolidated into long-term memory, where, if sufficiently remarkable or rehearsed, they can remain forever. The modal model has been outdated by more recent research, its linear movements countered by the empirical emergence of an undeniable complexity underlying human memory mechanisms. However, its structure is remarkably similar to that utilized by memory arts authors. Their scheme, derived from Aristotle and mediated to the West by his Arab commentators, divides the brain in chambers where different tasks are carried out¹⁷. The first chamber (*Sensus Communis*), in the frontal region of the brain, is dedicated to sensory stimuli, collected from the various parts of the body¹⁸ and converted into spiritual entities. These are then re-elaborated and refined in the next chambers, until they reach the last one, *memoria*, where they are finally stored¹⁹. Just like with

¹⁶ ATKINSON, R. C., & R. M. SHIFFRIN (1968), "Human memory: A proposed system and its control processes": SPENCE & SPENCE (1968), Vol. 2, 89-195.

¹⁷ VIDAL (2011) 33.

¹⁸ Aristotle in *De Anima* does not speak of a precise place for the combination of sensory stimuli. However, the Galenic re-elaboration of the Arab commentators brings more attention to the brain, and permits the creation of this first chamber, known as *Sensus Communis*.

¹⁹ About the first point: the simulacrum (memory image) is made into us mostly from the senses, who receive the sensory images (simolacri) and then, through those same senses, like though windows and doors, they pass into the inner chambers of the *Sensus Communis* and *Memoria*, where they settle. ... As to the second point: our memory not only receives the simolacri, which were wholly in the senses. But also those imagined in our Cogitative



the modal model, albeit for different reasons, this Renaissance one too presents a main weak point: a difficulty in explaining the passage from sensory, immediate retention of information, to a more permanent, structured one²⁰.

While repetition is recognized by early modern and contemporary authors alike as a major factor of long-term memorization, other factors are not as clearly defined. Since memory arts authors are not constrained by scientific responsibilities, they can quite freely express their conclusions on the factors influencing the passage from short- to long- term memory. Often, the authors engage in theoretical explanations of such passages, which happens frequently in these encyclopedic manuals. Here, they struggle to either justify what are unmistakably embodied practices as the basis of the technique, or, as it often happens, to avoid the justification altogether --for instance, by juxtaposing several theories regardless of their contradictions, like Dolce does; or by affirming the failure of authorities in providing convincing explanations, like Gesualdo; or by refusing to venture into theory altogether, and relegating such enterprise to philosophers, like Della Porta.

Indeed, the memory palace notably resorts to embodied techniques both to acquire information in the form of sensory stimuli and to memorize them permanently. The palace is thus a device capable of making sensible all the information to be memorized:

Thus, following Aristotle's book on Memory, things perceived by the senses are already convenient for Memory: but things that are not perceived by senses, need to be mediated: it is necessary to link these things to sensory ones so that they can be remembered. From this principle we derive the Method of this Art, in which we make sentences or words remembered through sensory supports. GESUALDO 12v.

faculty, which can, contemplating those in our memory, connect a simulacrum with another and craft from it new images, which then get stored back into memory. GESUALDO, 7v.

²⁰ In following decades and centuries, the tendency was that of going toward a simplification of the model to three, and finally one, chamber. This evolution was already available to our authors: however, it eliminated the subdivisions that made it safe for them to point out the role of embodied techniques in intellectual enterprises. In a unified brain, sense-derived data circulated unrestricted by the multi-passage, flexible yet rigorous, purifying process ensured by separated chambers. The traditional theory instead justified the origin and destination of data as embodied, and reassured readers about the presence of built-in devices to contrast their sinful action within the brain.

Even though only imagined, the palace in fact translates abstract ideas into simulations of lived scenes, where the self roams, and explores with the senses. The almost empirical nature of these manuals' observations highlights a great efficiency of embodied practices in quickly and permanently creating long-term memories. In the palace, the most effective ways to perform this kind of memorization involve a body-mind combination. Hence, they harnessed, on the one hand, our capacity to remember how to navigate places we know very well; and on the other hand, our tendency to remember emotion-ridden events and scenes more promptly and permanently. The palace makes this process available for more abstract and distant data, by turning such data into physical entities, thus making them open both to the senses and to personal, even emotional, involvement.

For example, if I want to remember [the word] 'che,' [which] I imagine two 'oche.' [geese] To show that the letter at the first part of the word is an addition, we remove the heads from the geese and imagine them in this way so that the lack of heads in the image indicates that we must remove the first part of the expression. DELLA PORTA, 112 (Italian: 89)

Here we can see the transformation of an abstract word (an adverb) into a concrete (sense-involving) animate being: we recognize thus the principles of physicality, which is also employed to signal this transformation process: cutting the heads of the geese indicates that the "head" of the word "oche" needs to be cut, too. Moreover, to enhance the ability of the images to move emotions and senses, they should be animate and not just physical: whenever possible, like in this example, they should represent something capable of movement and interaction. That of the palace is thus an exquisitely embodied process: it relies on inner and outer senses; it utilizes in full one's autobiographical and contextual knowledge; it takes advantages of unconscious processes of the body itself. In the next section, we will see how these embodied elements are combined in the creation of long-term memories.

Hexis, Thaumathein, and the intentionality of the palace

There are then two main ways in which manuals teach how to create long-term memories: through "navigational" memory (roughly pertaining to *loci*), and through "emotional" memory (*imagines agentes*). These two approaches strongly resonate with today's distinction between implicit vs explicit

memory²¹, the two main types of long-term memory. The first lies below the threshold of consciousness and manifests as spontaneous, effortless action, like walking or using a fork; the second instead regards information whose retrieval is intentional and conscious, like remembering that Dakar is in Senegal. In a different formulation that is as simple as effective, although there are many grey areas²², while implicit memory constitutes the “knowing how”, explicit memory is the “knowing what”.

Despite the neat distinction present in the palace itself —with *loci* and *imagines* constituting independent parts of the manual, and requiring in many cases a specific cognitive treatment— the memory arts authors do not highlight the components different workings. The kinds of memory that are individuated in the manuals, following Aristotle, are *memoria* and *reminiscientia*: the first is spontaneous memory, the second is characterized by intentional retrieval. Rather than distinguishing short- and long-term, the manuals focus on retrievable (thus long-term) memory only, and on the modality of retrieval.

Key to the practices was then their ability to turn contingent situation into material worth storing into long-term memory, be it implicit or explicit. Awareness and intentionality are thus central for early modern formulations as well; however, our contemporary analysis attributes the difference to an inner quality of the memory itself, to the point of individuating different brain areas for each type. Renaissance authors instead intend intentionality and awareness more broadly: they see them not just as the consequence, but also as the cause, the origin, of differences in memory types. *Loci* and *imagines* thus need to be both *reminiscientiae*, i.e. mental images that one can recall at will.

Hence, an episode that happened to me yesterday can classify as *memoria* if it presents itself to me unsolicited; whereas it will be *reminiscientia*

²¹ For a more complete, yet approachable, exposition of explicit and implicit memory, see KIHLSTROM, DORFMAN, PARK, “Implicit and Explicit Memory and Learning”: VELMANS, SCHNEIDER (eds) *The Blackwell Companion to Consciousness* (2007).

²² “Although it has been well established that there are numerous critical distinctions between explicit and implicit memory at both behavioral and neural levels, recent research has also identified several ways in which these memory phenomena may be interrelated.” DEW & CABEZA (2011) 185.

if I have to make an effort to remember it. Even if the practices memory arts authors suggest for each are different, however, in explicit formulations they did not seem to think of them as distinct entities:

Because we know that not only our intellect can take up habits, but also the hand, and the tongue: the first one for writing, the second for reciting; and that when we learn twenty, or thirty verses and we get used to reciting them for many days, the tongue gets used to it, so that it recites without thinking and without paying attention, line after line impeccably flowing. GESUALDO 10v

This description parallels intellectual and physical habits as equally valid toward knowledge; moreover, it characterizes this type of knowledge as coming “without thinking and without paying attention” (*senza pensarci o darci mente*), and also “flowing”. These are traits typical of implicit memory, which relies on unconscious mechanisms. Indeed, memory arts authors attribute especially *loci*-pertaining memory to automatism, that is, to a very low level (if any) of consciousness. They also insist that such automatisms can be acquired and consolidated on purpose, and explain this phenomenon through Aristotle’s habituation, or *hexis*²³. This specific operation allows the acquisition of a “flowing” kind of knowledge, which does not require effort, thus cognitive focus, to be recalled. The *loci*, which keep order and connection among the memorized information, are therefore almost transparent to attention. On the other hand, the memory of the content, the *imagines agentes*, is kept as conscious as possible by making it attention-grabbing and emotionally charged, following another Aristotelian principle: *thaumathein*, or wonder, the kind of inquisitional curiosity that gives birth to philosophy. *Hexit* and *thauma-thein* constitute a theorization of different cognitive mechanisms, one expressing the human ability to acquire habits on purpose, and the other regarding the capacity to direct attention and create meaning. Such a coordination between these two principles allows the memorizer to place all their conscious cognitive effort on the *imagines agentes*, while still maintaining the right order among them through the unconscious.

While memory arts’ authors do not quote them explicitly, *hexis* and *thaumathein* represented an accepted and common way in which Renaissance

²³ See LOCKWOOD, “Habituation, Habit, and Character in Aristotle’s Nichomachean Ethics” (19-36, esp. 21): SPARROW, HUTCHINSON (2013).

people thought about the human mind²⁴. Not only do they often refer to Aristotle for their theorization of memory, but they also apply the principles of his theory of the soul in their proposed techniques. Importantly, Aristotle insists on the possibility to acquire virtue for personal and communal betterment: it is possible, in his system, to change human behaviors and natural predisposition. To do that, it is however necessary to elaborate a good technique, able to work with the limitations and potentialities of human organisms. The memory arts represent samples of these techniques, forged on the presuppose that humans can know themselves well enough to overcome their instinctual limits through training. Interestingly, such a training often involves the body; in the following sections, such involvement will be explored and analyzed in detail.

Habituation: Pushing into the unconscious

In the memory palace, the most visible exploitation of the intentional habituation principle (*hexis*) is the structuring of the palace, the *loci* system. Like paper for the ink, *loci* are the basis onto which *imagines agentes* are placed. The *loci* thus need to be arranged to be almost transparent to consciousness, which translates into a system of automatisms. All automatisms are picked up through repeated exposure to a stimulus, always accompanied by a precise response to it. Once learned, the choice to react to that stimulus with the selected response does not require a conscious decision, resulting in both faster and easier procedures. The response is interiorized and re-enacted through repeated interaction with one's lived, bodily context, so much so that it can be referred to as "muscle-memory"²⁵. This kind of unconscious, embodied relationship constitutes the core of the type of memory regulating the actions we know how to perform in everyday life (tying shoes) as well as complex patters of movement (playing bas-

²⁴ BLUM & BLUM's excursus on wonder in early modern philosophy goes beyond the Aristotelian definition according to which philosophy originates in wonder (in the second chapter, first book of the Metaphysics), including a long analysis of the Platonic tradition. See also DECKARD, LOSONCZI (2010) 1-42.

²⁵ "These embodied memories derive from many repeated experiences rather than one. There is no single, specific past event which causes my current activity, [...] nor do I need be aware at all of any previous performances or of the historical source of my know-how." SUTTON & WILLIAMSON: SHAPIRO (2014) 320.

ketball). While today we would call this procedural memory, Renaissance thinkers knew these as processes of habituation. In the palace, this specific goal is attained through multiple means: beyond repetition, which is common to all memorization practices, we will here focus on the two most comprehensive and important ones, namely: perceptual ease, and direct experience. Both are based on sensory perception, thus substantially relying on embodiment.

The first way in which *loci*-images work towards habituation is by being as suitable to easy repetition as possible; meaning, that their perception should be as seamless and inviting as it can be. As seen in the quotes below, the authors, following a long tradition, tend to recommend choosing well-lit places, big enough to host the figures of the *imagines agentes*, so that these can fit like in a frame.

A dark place is not right for this art, because it buries, covers, and blinds the image. Conversely, an image in an open space becomes too bright for the eye, because of the excess light, and the eye itself is darkened when looking at it, unable to contemplate it clearly and comfortably. Similarly, the mind cannot effectively grasp, nor memory can show, an image upon which an excessive light is cast. GESUALDO 16v.

About quantity and size [of the memory images], they must not be small (like we said for the loci), because small things do not move and cannot be seen well or at all (the same way points, atoms, and such things do; since they are so small, that they barely move the senses). And similarly, they will not move fantasia enough. DOLCE 89.

Loci are also provided with signposts that help segment the scenes, so that they can be subdivided into smaller units (*loci particulares*) and considered one at a time, which is much less burdensome to cognition. To make them even less taxing, the stimuli provided by the *loci* are selected and controlled: interference is limited to the minimum by keeping *loci* at a distance from each other, and by involving only some of the senses to avoid overwhelm. In other words, the memorizer, in building their palace, should utilize their mind's eye (and ear, nose, and hand) with maximum ease. In the palace, they should be able to reach, smell, hear, and see the images without making efforts, or having to choose which stimulus to focus on. As Gesualdo indicates, while designing *loci particulares*, if two of them are close "Make them face each other: so that standing in the middle, you can see both of them without turning your head [lit. "your eyes"] around too much" (28v).

Another very common way that the palace quickly and effectively produces habituation is by relying on what is already embedded in the me-

memorizer's unconscious memory. Applying a sort of shortcut to avoid the work of fabricating and internalizing the *loci*, Renaissance authors often recommend using places that are already familiar to the memorizer.

Above all, try to have images from things that are known to you, as familiar as possible. Thus, if you have images from real things, stay away from using fabricated ones; and if you have images from things you know, stay away from the unknown ones. GESUALDO 48r

This way, the habituation has already taken place for what regards the distribution of space within the *loci* and their general characteristics like signposts, colors, orientation, type of material, etc. However, their choice and re-semantization as memory devices needs to be carefully tailored. Not every place can be used for *loci*: there are some characteristics listed as necessary, like the possibility to subdivide the place into recognizable *loci particulares*. Moreover, each of these sections should be made salient in some way, usually by signposting: if they do not contain a signpost (like a column, a window, or a piece of furniture) the memorizer should be able to imagine one:

If while establishing this variety I encounter uninterrupted or identical walls, steps, or columns that cannot be differentiated, it is necessary to imagine tables, beds, shelves, chests, and similar household fittings, which are often along the walls of chambers. DELLA PORTA 93 (Italian: 64)

Experience-derived *loci* are not the only prospect, however. All authors admit the possibility of utilizing imaginary places. These can include book-derived ones, familiar to the common reader, but not through their direct sensory experience –like Dolce's suggestion to use Dante's cosmology²⁶. They also include *loci* entirely fabricated in one's mind, like Schenkel's, who even recommends tailoring them to one's content. However, the value of first-person involvement remains overriding for these Italian authors, as specified by Gesualdo again:

Because this level of our Memory is originally formed through the Senses: thus, it is necessary that the Loci Formator [the memorizer] avoids choosing places as Loci if

²⁶ A similar tendency can be registered for the composition of visual scenes codified with a specific meaning; a private activity akin to that of forming *imagines agentes*, which thanks to the printing press become more standardized, see BOLZONI, VOLTERRANI (2004) 11-12 and BOLZONI (2001) 179-187.

he hasn't seen those place more than once, touched them again and again with his eye and hand (14r&v).

Wonder: pulling toward the conscious

Against this automatized background, *imagines agentes* stand out sharply. However, a strong presence is not enough to guarantee their memorization. Other elements are engineered in the palace to make *imagines* memorable, as we can see here:

If I want to remember the word 'lover,' I will not imagine the person of that place well-dressed and in the act of sighing and doing other similar things suitable to an enamored gentleman, but I will depict him just like Ovid describes the enamored Polypheus: shaving his beard with a sickle, combing his hair with a rake, mirroring himself in the water, playing a strange musical instrument and singing. Since the image is so ridiculous, it will trigger recollection in the memory with greater ease. DELLA PORTA 104 (Italian: 79)

Most memory arts manuals agree that "When we meet something absolutely horrible or beautiful, exceedingly dishonest or honest, incredible, huge or ridiculous, that is what we easily remember." (DOLCE, 92). In accord with this general rule, instructions on how to choose and build *imagines* utilize various appeals to relevance, most of which involve the memorizer's embodied, personal experience: familiarity, dynamism, sensory stimuli, bizarreness, morbidity, etc.²⁷ The common trait between these approaches lies in the reaction they elicit, which is characterized by a regulated movement (physical or figurative) of "moving", "going towards". Relevance and attention are closely tied together²⁸, and it is a specific type of attention that the *imagines* need to elicit: the puzzlement leading to a curiosity to understand, *thaumathein*. In the embodied dynamics of the palace, the grabbing of attention is not just a

²⁷ For a complete list, see the rest of page 104 in DELLA PORTA, and following.

²⁸ According to Spivey and Huette in SHAPIRO (2014) 306-314, attention is an embodied phenomenon in the perception-action loop: this means that what is important for action is perceived differently. The making-physical of the palace is also making-actionable, engaging the action-ready body and therefore, stimulating attention. In order to model this even more explicitly, memory authors recommend that *imagines* model action: "It is better to imagine inanimate things as instruments, since it is needed that someone moves and works with them". DOLCE 104.

metaphor, it is a proper physical action²⁹. In other words, the *imagines* need to literally move us, in order to work; and the movement that is needed to start a fruitful relationship with the scene, is one of wanting to go closer and examine it. At the same time, the memorizer needs to maintain a certain detachment to be able to view and understand the scene without becoming embedded in it, or without coming so close as to distort it. *Imagines* are thus meant to be seen at a certain distance, which is, again, a physical rendering of a “mental” attitude – detachment.

But how is this double reaction to the image (going-towards, looking from a distance) ensured in the palace? The precise selection of the emotions and actions involved is performed through an artful use of cognitive mechanisms. The most important “moving”, yet reassuring stimuli, are those characterized by weirdness (“The weirder and clumsier they are, the better they will move us. Like that guy who used the image of a roasted pig [*Arrosto*] to mean Ariosto.” Gesualdo 39r) and familiarity (“We should try ... to use images of people that we know very well and are well-known, because those move us more effectively” 35r).

This desired “moving” is not explained theoretically, but we can still derive its main characteristics through the text. Usually, its necessity is justified via direct experience: “We naturally notice that we remember novel things with great pleasure” writes Della Porta at the beginning of a list of empirical observations on the nature of human memory (103). Crude details like Della Porta’s headless geese are not thus uncommon, in the memory arts; as the author explains, “Horrible and frightful things also trigger memory, because the dreadfulness of what happens leaves our spirits battered and suspended for some time” (103). However, he also states:

We also remember the things that we like. And even against our will, memory represents them to our mind; whereas not only do we not remember the things we

²⁹ In “Memory and Action”, Dijkstra and Zwaan explain experimental data as follows: “Memory is embodied in the sense that it interacts with action systems and shares a common neural basis with action.”: SHAPIRO (2014) 301.

dislike, but we abhor them even with our thoughts, and we flee their memory as much as we can with our imagination. (103, Italian: 79)³⁰

Therefore, while horrific things are fine to use, dislikeable things are not. This distinction sheds some light on the way of the palace to regulate emotions to memory's advantage. In multiple instances of these manuals, we witness gruesome scenes: however, they rarely regard the same *imagines* that express affection and familiarity, instead they are mostly applied to inanimate objects, animals, and mythical figures. Indeed, while fear and disgust can be surprising and elicit curiosity, they cannot do so if they turn into anguish and distress, because such sentiments (similarly to intoxication and love) linger, hindering memory and incapacitating the intellect. Since the palace must be navigated multiple times to be fixated and reused, the images should encourage the memorizer to come back. Hence, negative, lingering emotions like sadness need to be avoided; to perform the pull-in motion, positive, playful stimuli are favored, followed by perplexing, upsetting, confusing ones that stimulate *thaumathein*.

The distancing movement instead is visible in other aspects of the *imagines agentes*: the overall absence of noises or smells, which is counter-intuitive, especially since the stories behind the *imagines* are full of these sensory stimuli. These are at times utilized during the construction of the palace, as seen in Ge-sualdo's passage quoted above, where he encourages readers to interact very physically with the *imagines*: "Greet them, touch them, call them by name, talk with them, observe them again and again, frontally and from the sides" (23r). However, when roaming the palace, the memorizer is supposed to keep their distance, stand by the rooms' doors, and limit the physical interaction to looking around with minimal movements. Just like with repulsion and attention, the cognitive action of focusing becomes embodied in the palace.

If we understand the *imagines* as devices of emotion-production, we should also keep in mind that this is a controlled production: the memorizer needs to be stimulated just enough to dedicate intense attention, and not too much, loosing themselves in an *imago*. The fruition of the palace is thus not an

³⁰ A special note should be dedicated to fear, which is kind of an exception to the negative rule because of its effectiveness in producing recall, but whose uncontrollable effects seem to make most author shy away from its use.

algid, intellectual process, but rather a tranquillized emotional rollercoaster in which the senses are constantly stimulated and calmed down. The memorizer's body, even though always imaginary, is constantly pulled towards the images, and constantly calmed into a detached pose; all this is regulated through sensory stimuli. Thus, the memorizer can go through rather shocking scenes, as long as they are not too close: metaphorically, through affection; but also literally, through physical proximity, as they should be witnessed "without turning one's eyes around too much", in Gesualdo's words (28v). Once again, the palace translates concepts into the physical, embodied, dimension.

Conclusions

Analyzing Renaissance memorization in its own terms means not only evaluating the theory it presents, but also the practices. In doing so, it becomes evident that early modern knowledge of the mechanisms of human cognition was profound and articulated. The memory palace, an incredibly sophisticated device, was able to fabricate long-term memories with different characteristics, so that they could work together towards a common scope, that of remembering complex datasets in both content and inner organization. In this essay, such device was analyzed in its functioning through Renaissance concepts like *hexis* and *thaumathein*, but also through contemporary concepts like implicit and explicit, long-and short-term memory. These different lenses allow us to focus on various elements of the palace, one by one but especially in combination. The comparison and interaction between early modern and today's beliefs is fruitful in that they highlight each other's dark spots.

Renaissance concepts in fact focus on human agency: even though there is much of our behavior that is not under our control, early modern authors are inclined to think that it should be. Better yet, that even the deepest automatisms and instincts can be regulated through specific techniques. This cursory overview showed how effectively memories were artfully fabricated through processes of habituation and wonder-eliciting in the memory palace. Not only the awareness of unconscious mechanisms, but also the ability to redirect them to one's advantage, is remarkable as it emerges from this Renaissance practical knowledge. Moreover, the productive permeability of the boundary between conscious and unconscious learning in Renaissance

thought, challenges our current theory, which is struggling around their neat distinction. The memory arts thus constitute an example of the practical uses and consequences possible when overcoming such strict distinctions. Our current approach, much more descriptive than prescriptive, could benefit from recognizing its premodern roots, and with them, a focus on the research of the “good life” beyond disciplinary distinction.

Conversely, today’s rigid divisions shed light on the functioning of the memory palace, and on the unformulated theory that early modern authors utilized. Even though Renaissance thinkers did distinguish between *memoria* and *reminiscentia*, they did not theoretically separate elements of habituation from those of wonder. They treated them in different parts of the manuals, but they did not, for example, give different names to the mechanisms of memorization for *loci* and *imagines*. The remarkable embodied character of the techniques employed, and their strategic use, appear more clearly when analyzed through contemporary lenses, which tend to separate embodied from mental work. In turn, the strong presence of the body as a cognitive tool, be it as a source of sensations, or more generally of first-person, physically lived experiences, constitutes a challenge for today’s sciences. Tracing the history of this idea to the Italian Renaissance could help effectively integrate it into the narrative of Western culture.

Finally, this instance in particular would facilitate the formation of an interdisciplinary common ground between Humanities and Cognitive Sciences, as well as with generally quantitative explorations of the human nature. The memory manuals’ goals were eminently humanistic, but their methods gesture towards an empiricism that philosophy could hardly sustain yet, but whose expression this backseat genre could risk. This exploration thus contrasts the stereotypical division between rhetorical, authority-bowing Humanities and emerging, experimental Sciences at the dawn of modernity. Methodological proximity and possible shared goals can be recognized at the origin of Western scientific endeavors: among these, an investment in embodied practices and the exploration of their working. Hence, not only do we find in these texts an early modern awareness that embodied, individual experiences are central for processes of knowledge-formation; but we also gain a collaborative perspective for a critique of our current beliefs regarding such processes.

Bibliography

Primary sources:

- DELLA PORTA, G. (aut.), SIRRI, R. (cur.) (1996), *Ars reminiscendi; aggiunta L'arte del ricordare tradotta da Dorandino Falcone da Gioia*. Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- MAGGI, A. (cur.) (2012), *Giovan Battista Della Porta, The Art of Remembering – L'arte del ricordare*. Ravenna, Longo.
- DOLCE, L. (aut.), TORRE, A. (cur.) (2001), *Dialogo del modo di accrescere e conservar la memoria*. Pisa, SNS Edizioni.
- GESUALDO, F. (1592). *Plutosofia: nella quale si spiega l'Arte della Memoria con altre cose notabili pertinenti, tanto alla Memoria Naturale, quanto all'Artificiale*. Padua, Megietti.

Secondary sources:

- ANDERSON, M. (2015), *The Renaissance Extended Mind*. Springer.
- BAUM, J.M. (2019), *Reformation of the Senses: The Paradox of Religious Belief and Practice in Germany*. Urbana (IL), University of Illinois Press.
- BOLZONI, L. (2001), *The Gallery of Memory: Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press*. Toronto, University Of Toronto Press.
- BOLZONI, L. (ed.) (1991). *Giulio Camillo, L'Idea del Theatro*. Palermo, Sellerio.
- BOLZONI, L. (ed.) (2004), «Con parola breve e con figura». *Emblemi e imprese fra antico e moderno*. Lucca, Maria Pacini Fazzi.
- BLOCH, D. (2007), *Aristotle on Memory and Recollection: Text, Translation, Interpretation, and Reception in Western Scholasticism*. Leiden – Boston, Brill.
- BANKS, K. & CHESTERS, T. (eds.) (2018), *Movement in Renaissance Literature: Exploring Kinesic Intelligence*. London, Palgrave Macmillan.
- CARRUTHERS, M. (1998), in *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge, Cambridge UP.
- CARRUTHERS, M. & ZIOLKOWSKI, J. M. (eds.) (2002), *The Medieval Craft of Memory: An Anthology of Texts and Pictures*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- CEVOLINI, A. (ed.) (2016), *Forgetting Machines: Knowledge Management Evolution in Early Modern Europe*. Leiden, Brill.
- COX, V. & WARD, J. O. (eds.) (2006), *The Rhetoric of Cicero in Its Medieval and Early Renaissance Commentary Tradition*. Leiden, Brill.
- DECKARD, M. F. & LOSONCZI, P. (eds.) (2010), *Philosophy Begins in Wonder: An Introduction to Early Modern Philosophy, Theology, and Science*. Eugene, Pickwick.

- DEW, I. T. Z. & CABEZA, R. (2011), "The porous boundaries between explicit and implicit memory: behavioral and neural evidence": *Annals of the New York Academy of Sciences* 1224 (2011) 174-190.
- ENENKEL, K. A. E. & NEUBNER, W. (eds.) (2005), *Cognition And The Book: Typologies Of Formal Organisation Of Knowledge In The Printed Book Of The Early Modern Period*. Leiden, BRILL.
- IGLESIAS-CRESPO, C. (2022a), "La metarretórica cognitiva aristotélica y su influencia sobre el tratamiento de la memoria en la *Rhetorica ad HerenniumRhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 40.1 (2022) 1-22.
- IGLESIAS-CRESPO, C. (2022b), "Staging the Emotions in Giulio Camillo's Theatre: Syncretism, Embodied Cognition and the Arts of Memory": *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 25 (2022) 83-103.
- JOHNSON, L., SUTTON, J. & TRIBBLE, E. (2014), *Embodied Cognition and Shakespeare's Theatre: The Early Modern Body-Mind*. New York, Routledge.
- KVICALOVA, A. (2019), *Listening and Knowledge in Reformation Europe: Hearing, Speaking and Remembering in Calvin's Geneva* (133-160). Cham, Palgrave Macmillan.
- SHAPIRO, L. (ed.) (2014), *The Routledge Handbook of Embodied Cognition*. New York, Routledge.
- SOSSIN, W. et alii (eds.) (2008), *Essence of Memory*. Amsterdam, Elsevier.
- SPARROW, T. & HUTCHINSON, A. (eds.) (2013), *A History of Habit: From Aristotle to Bourdieu*. Lanham, Lexington Books.
- SPENCE, K. W. & SPENCE, J. T. (eds.) (1968), *The psychology of learning and motivation: Advances in research and theory*. (Vol. 2). New York, Academic Press.
- SPOLSKY, E. (2007), *Word vs. Image: Cognitive Hunger in Shakespeare's England*, New York, Palgrave-St. Martin's Press.
- TRIBBLE, E. & KEENE, N. (2011), *Cognitive Ecologies and the History of Remembering Religion, Education and Memory in Early Modern England*. London, Palgrave Macmillan.
- ROSSI, P. (1960), *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*. Milano-Napoli, Ricciardi.
- VELMANS, M. & SCHNEIDER, S. (eds) (2007), *The Blackwell Companion to Consciousness*. New York, Wiley-Blackwell.
- VIDAL, F. (2011), *The Sciences of the Soul: The Early Modern Origins of Psychology*. Chicago, University of Chicago Press.

Resumo: As técnicas renascentistas de memorização utilizam o corpo, de forma intencional e precisa, para melhorar a memorização. A análise de três manuais de memória italianos do final de 1500 destaca uma impressionante perícia das possibilidades únicas oferecidas por uma aquisição corporificada de conhecimento. Alguns conceitos da atual teoria cognitiva ajudarão a avaliar a eficácia e a complexidade de tais técnicas. Essa reflexão interdisciplinar contribui para o delineamento de uma conceção pré-cartesiana da cognição humana.

Palavras-chave: Memória; memorização; cognição; início da era moderna; hábito; maravilha.

Resumen: Las técnicas renacentistas de memorización utilizan el cuerpo, de forma intencionada y precisa, para potenciar la memorización. El análisis de tres manuales de memoria italianos de finales del siglo XVI pone de manifiesto una impresionante experiencia de las posibilidades únicas que ofrece la adquisición corporizada de conocimientos. Algunos conceptos de la teoría cognitiva actual ayudarán a evaluar la eficacia y la complejidad de dichas técnicas. Esta reflexión interdisciplinaria contribuye a delinear una concepción pre-cartesiana de la cognición humana.

Palabras clave: Memoria; memorización; cognición; edad moderna temprana; hábito; maravilla.

Résumé : Les techniques de mémorisation de la Renaissance utilisent le corps, de manière intentionnelle et précise, pour améliorer la mémorisation. L'analyse de trois manuels de mémoire italiens datant de la fin du XVI^e siècle met en évidence une expertise impressionnante des possibilités uniques offertes par une acquisition corporelle des connaissances. Quelques concepts issus de la théorie cognitive actuelle permettront d'apprécier l'efficacité et la complexité de ces techniques. Cette réflexion interdisciplinaire contribue à la délimitation d'une conception pré-cartésienne de la cognition humaine.

Mots-clés : Mémoire ; mémorisation ; cognition ; début des temps modernes ; habitude ; émerveillement.

Paolo Beni's *Trattato della Memoria Locale* and Applied Mnemonics

Trattato della Memoria Locale de Paolo Beni e a mnemónica aplicada

ANDREA TORRE¹ (*Scuola Normale Superiore of Pisa — Italy*)

Abstract: The essay aims at analyzing the manuscript *Trattato della Memoria Locale* by Paolo Beni (1552-1625), which tested the classical mnemotechnic rules in the architectural structure of Santa Giustina's church in Padua. By showing us a logical mental way to represent our memories through the introjections of an artificial external order, the treatise also implicitly suggests a way to analyze a real architectural space and the iconic-plastic elements that it contains, e.g. the precious and impressive wooden choir of the fifteenth century composed of two series of stalls with illustrated backs: the scenes of Jesus' life in the upper side are semantically and mnemonically linked to the underlying emblems of Virtues and Vices.

Keywords: Architecture; Mnemotechnics; Preaching; Emblematics; Rhetoric.

If we consider the art of memory not only as a set of theoretical rules, but also as a collection of practices and experiences related to memories, it assumes a more complex structure, and becomes something similar to the concept of cognitive activity seen as an act of constructing thought that is governed by rules, procedures and rituals (as stated by CARRUTHERS [1998]). Since ancient times but with greater intensity since the Middle Age, organizing and educating memory means objectifying it in mental structures, and living it by traveling through these inner spaces occupied by all our experiences. It is to the topography and above all to the architecture of the actual world that mnemonists refer to delineate a mental space in which it is possible to orient oneself thanks to precise coordinates. The relationship between actual places and interior spatiality is dialectical. On one hand, in fact, the introjection of the topography and architecture of the outside world suggests an increasingly rationalized mental space and a representation of memory as an ordered and measured place. On the other hand, the rules of memory also contribute to an increasingly geometric and abstract perception, as well as conceptualization, of the external sensitive space².

Text received on 05/04/2022 and accepted on 16/05/2022.

¹ andrea.torre@sns.it.

² See SACCARO DEL BUFFA (1993-1994). On the relationship between art of memory and architecture see also CARPO (1998), KIRKBRIDE (2008) and KUWAKINO (2011).

On the basis of these general considerations, I would like to focus my attention on a mnemotechnical treatise which, in addition to showing us how to build a logical mental path of representations of our memories through the introduction of an artificial external order, also suggests a way to analyze an actual architectural space and the iconic-plastic elements that compose it. We are dealing with the manuscript *Trattato della Memoria Locale nel quale si spiega il modo facile per acquistarla* by the Paduan scholar of rhetoric Paolo Beni (1552-1625)³. The treatise, now kept in the Secret Archive of the Vatican City (Archivio Beni, Serie II 129), dates back approximately in the late Sixteenth Century and is presented by the author as “an exercise about the art of memory [...] an important technique which is very useful to learn and to use the knowledge, notably the eloquence”⁴. It is immediately evident that the mnemonic techniques are considered as part of the art of rhetoric. And it is not just by chance that Beni starts his work by stating that *memoria verborum* is useless, because the faithful and complete reproduction of a series of memorized words implies a high possibility of error and waste of energy. A powerful *ars memoriae* refers, on the contrary, to the concept (*memoria rerum*) and is useful both for the person discoursing and the person listening.

In order to be memorized, the concepts have to be translated into fixed images (that is to say, places of memory) and into movable images (that is to say, images of memory).⁵ Beni’s terminological distinction derives from the observation of the persistence or disappearance of the mental representation even after its memorial use. In this way, Beni is considering the local memory in its literal meaning, that is to say as a technique that is able to visualize a regular system of mental spaces, mainly architectonic places. In addition to this define-

³ On Paolo Beni see: MAZZACURATI (1966); DIFFLEY (1989); TOMASSINI (1994).

⁴ “Mentre dunque bramate di apprender sì maestrevol’arte, la qual è veramente di molt’uso all’acquisto et esercizio delle scienze, e particolarmente dell’eloquenza” (f. 1r). All the translations from Beni’s text are mine.

⁵ “Ma posto che pur si voglia usar per concetti la Memoria Locale, e con figure rappresentative disporli in luoghi, fia ben sapere o supporre che quest’artificio è composto d’Immobile e Mobile. Immobile è il luogo over per opra dell’intelletto o imaginativa si locano le figure rappresentanti i concetti. Mobile è la figura rappresentante; perché servito ch’abbia a spiegar il concetto nell’occorrenza presente, non più si adopra ma si lascia sviar di mente e porre in oblio” (1v).

tion of local memory, the author considers also the traditional rules about the invention and the composition of the images (both *fixed* and *movable*): namely, medium size and linear uniformity of the *locus memoriae*; correct disposition of the *loci* proceeding from left to right, "because this recollection will take place as an act of reading" (3v); clear distinction between the parts that make up the locus, because "the dissimilitude is distinctive and agrees well with the variety of *simulacra* and concepts"; and finally, perfect knowledge of the local structure, of which "every corner must be known, and have it in the imaginative in the manner that one has a hand with his fingers or a picture with his figures"⁶.

Beni refers both to the canonical *imagines agentes* which must give body to the concepts, as well as to more specific animated *simulacra* which act as minor places inscribed in the main structure. Both the *loci* and these *simulacra* must then be adequately marked through five or ten characteristic symbols such as a cross or a hand, in order to be able to easily and neatly reconstruct the memorial sequence that is articulated thanks to them. Even if Beni followed the canonical precepts regarding the art of memory without further elaboration, the rules exposed by the author are illustrated with a clarity that is rarely found in the treatises on this discipline. Beni said he tested the efficacy of mnemotechnic in the Paduan church of Santa Giustina, along whose internal walls he was able to recognize 173 possible places of memory to be numerated by the positioning of mnemonic hands and crosses, and to be seen from left to right more or less in the same way as if you were reading: "I take an example of the place of memory. When I enter the church of Santa Giustina passing through the left door, I am used to employ all the cloth of the wall and chapels and going all the way to the right door. In this way I have created an immobile place"⁷. Here the mental diagrams of the mnemonic techniques find an archi-

⁶ "3^a che il luogo si trascorra con la mente dalla sinistra alla destra, e dalla sinistra alla destra pur vengano disposti et ordinati detti simulacri, perché tal rammentazione succederà più commodamente a guisa del leggere, in cui abbiam uso di passare dalla sinistra parte alla destra [...] 4^a che detto luogo abbia diverse parti le quali non siano in tutto simili, e ciò perché la similitudine delle parti può confondere la memoria [...] 6^a che del detto luogo generale o immobile devrà sapersi ogni cantoncino, et avesi nella immaginativa nella guisa che si ha una mano con le sue dita, o un quadro con le sue figure" (3v).

⁷ "Ma di gratia prima che passiamo più oltre, rechisi esempio dell'Immobile. Io entrando nella chiesa di Santa Giustina di Padova per la porta sinistra soleva servirsi di tutta

tectural representation characterized by a strong consistency that allows the mnemonist to leave the abstract mental space in favour of the concrete three-dimensionality of an external space. However, this memory space rarely coincides with a church. Among the few examples we can recall, as particularly contextual to our discourse, I would mention the example of the Strasbourg's cathedral in the *Ars memorativa* by Lorenz Fries, or the *Phoenix* by Pietro of Ravenna, who recalled one of his most impressive mnemonic performance he experienced in the Italian church of San Sisto in Piacenza⁸.

The mental diagrams developed in the art of memory find in the spaces of the Santa Giustina church an architectural representation with full material consistency, which allows the mnemonist to abandon the abstractness of mental space for the concreteness of a three-dimensional physical outer space. Furthermore the exemplary choice of the Padoan church is based on its immensity (it is in fact the eleventh largest church in the world) and on the way it is adequately structured in an homogeneous series of small chapels. In this case, the mnemonic imagery does not find direct expression on the page of the treatise as an illustration but can find its realization through the elements of a well defined cultural context, that is to say the interior of a church and, more generally, the artistic-architectonic cultural heritage of the city of Padua:

[...] if you wish to locate a higher number of concepts, you can go out [...] from the church door where the 173 places started and finished, and proceed on to "the cloth of the wall" which connects the church to the monastery; and you will be able to find more and more places on the cloth of the monastery wall, which have spacefull dozens of loci; and then, if you are still curious, from the corner of the monastery wall, which goes to the stables, you can make good use of the very long wall that leads to the walls of the

quella tela di muro e di capelle in giro ritornando fino alla destra porta, e vi stabiliva luogo immobile per cento settanta tre luoghi, o parti del detto luogo immobile" (6v).

⁸ PIETRO DA RAVENNA (1491) 25r: "Dum essem Placentiae monasterium monachorum nigrorum intravi ut illud viderem in dormitorioque eius comitante monacho quodam bis deambulans monachorum nomina quae in ostiis cellarum erant collocavi: deinde congregatis eis nomine proprio quem libet salutavi; licet quem nominabam digito demonstrare non potuissem; mirabantur monachi quo pacto ego peregrinus nomina eorum memoriter profertem ipsis mirari non desinentibus; dixi tandem hoc potuit mea artificiosa memoria; quorum unus dixit ergo hoc Petrus Ravennas facere potuit et non alius." On Petrus Ravennas see MERINO JEREZ (2007).

city; in this way you will have, besides the 173 places that I found, a further 80 interesting places⁹.

Such an exploitation of the city space leads the mnemonist on one hand to intertwine his own personal memories with the collective memory of a local community reified in places, buildings and monuments; on the other hand, it induces him to project an order of distinct places onto the urban space, to mentally redesign the plan of the city following the utopian modalities of a memorial encyclopedia. In this reflection between subjective interior space and collective physical spaces, a famous passage by the almost contemporary architect Andrea Palladio also seems to echo: "And finally when choosing the site for building a Villa, we have to take into account the same considerations done when choosing the site for the Cities: since the City is nothing more than a certain big house, and on the contrary the house is a small town"¹⁰. The extension of the mnemonic path to the external spaces of the church and to the wall perimeter of the city at the same time constitutes a natural increase in the mnemonic power, and a way to facilitate the mnemonist in the mental operation of *compositio loci*. This is a rhetoric strategy which is similar to the one used by preachers when they want to assure people about the truth and the feasibility of their sermon by collocating it in the well-known reality of the city and creating the illusion of a direct, intimate, and daily involvement in the path of salvation¹¹.

A recurrent and interesting expression, *tela di muro* — the cloth of the wall —, defines the spaces on the internal wall of the church that can be used

⁹ "Quando tu baldanzosamente aspirasti a locar maggior moltitudine di concetti, potrai ... uscirtene della porta della Chiesa ove noi abbiamo terminati li 173 luoghi, e di fuori continuar nella tela del muro il qual congiunge la Chiesa col Monasterio; [...] E molti più ne potrai formar seguitamente nella tela del muro del Monasterio, il qual muro è capace di qualche dozzina di luoghi: et indi, se maggior curiosità sia la tua, dal cantone del muro del Monasterio, il qual volta alle stalle, potrai valerti del muro longhissimo, il qual va a ferire alle mura della Citta: et in tal modo potrai stabilirti, oltre ai 173 luoghi da me divisati, 80 altri luoghi assai capaci" (5v).

¹⁰ PALLADIO (1570) 46: "E finalmente nell'eleggere il sito per la fabbrica di Villa tutte quelle considerazioni si deono avere che si hanno nell'eleggere il sito per le Città: conciosiaché la Città non sia altro che una certa casa grande, e per lo contrario la casa una città piccola".

¹¹ See BOLZONI (2004).

as *loci memoriae*. I have not found this expression in other treatises on the art of memory, and this particular meaning is not indeed one of the possible readings among the customary uses of the word *tela* in the Italian language. We can read this new nuance realistically and we could think of a possible *ut pictura memoria* illustrated by the Paduan scholar through the images on canvas actually present in the church and ready to be considered as motionless *simulacra* that characterize the structures of *loci*; or, once they are re-defined by the imagination, ready to be taken in our mind as real *imagines agentes*:

[...] you can then create another three loci on the first cloth of the continuous wall by putting a St Francis at the end of the first place of that cloth of wall and a Serafino with his crucifix while being addressed by St Francis from a distance at the beginning of the third. Thanks to these two distinguishing and easily memorised marks, you will get three loci, making five with the two previous ones. And you will get five further loci on the opposite facade, which is very similar. This will be possible, for example, if in front of St Francis and Serafino (where the former reminds us of the latter) you put St Peter with the keys in one hand as the first distinguishing mark, and St Paul with a big sword as a second mark; yet again where each of them will reminds us of the other¹².

The current configuration of Santa Giustina's transept does not present the holy iconographic elements described by Beni. This fact, however, does not reduce the importance and originality of the mnemotechnic as treated by the Paduan author. By showing us a logical mental way to represent our memories through the introjections of an artificial external order, the treatise implicitly suggests a particular interpretation of a real architectural space (the Paduan church in this case) and of the iconic-plastic elements that it contains. From this point of view, the relationship between the art of memory and the church of Santa Giustina loses its instrumental characterization and gains an exegetical dimension. The church of Santa Giustina is no longer just a useful example to explain how the art of memory works, but it can also becomes an

¹² “e poi formi tre altri luoghi nella p.^a tela di muro continuata, mettendo al fin del p.^o luogo di tal tela di muro un S. Francesco, e nel principio del 3.^o un Serafino col Crocefisso, a cui S. Francesco alquanto da lungi si rivolga; che così con tai due segni distintivi e ben rammemorativi, avrai tre luoghi, siché con li due precedenti siano cinque, e cinque altri ne potrai formar nella facciata o tela di muro opposta che è similissima, il che benissimo ti succederà se incontro a S. Francesco et al Serafino ove l'uno è rammemorativo dell'altro, porrai per esempio un gran S. Pietro con le chiavi in mano per lo p.^o distintivo, et un gran S. Paolo con un spadone, per lo 2.^o, che pur saranno rammemorativi l'un dell'altro” (7r).

example of a place whose structure and functions can be interpreted mnemonically. An example of mnemotechnical theory becomes a case of applied mnemonics. We can for example consider the precious and impressive wooden choir of the fifteenth century composed of two series of stalls with panelled and oval backs: in the upper side they show some scenes of Jesus' life and, most important, in the lower side emblematic representations of the sacraments, the Virtues and the Vices¹³.

Beni's treatise does not mention the choir, but an early seventeenth-century description of this wooden cycle was offered by the abbot Girolamo of Potenza in his manuscript *Iconology of the choir of S. Giustina* (Padova, Biblioteca Universitaria, Ms. C77). The description "of the choir chairs" is proposed as a "pedagogy or first rudiments for strangers, as they come to see the beauty of this work, and to have some interpretation of the hard meaning of the images placed in the lower chairs".¹⁴ The interpretation of the iconologies is essentially based on scriptural passages but sometimes it also resorts to modern symbolic repertoires (such as Pierio Valeriano and above all Cesare Ripa) or even to literary sources, such as Ludovico Ariosto. This means that Girolamo's *Iconology* is offered both as a description of iconographies actually made in a specific work of art, and as a repertoire of iconographies that can be used for the creation of new artistic images. The seventeenth-century explanation of these carved figures is obviously allegorical and serves the observer to go beyond a superficial knowledge and reach the core of the Christian message:

[...] the corporal and spiritual works of mercy, the evangelical precepts and counsels, and other virtues, and vices opposed to those, by our instruction, symbolically described in the lower chairs, with various painted and carved hieroglyphs, which exposure seems necessary to me in that obscurity, since the scholars of sacred writing do not stop only in the rind and intelligence of the simple littera¹⁵.

¹³ On the Santa Giustina's wooden choir see FIOCCO *et alii* (1970) 224-271.

¹⁴ "Pedagogia o primi rudimenti per forestieri e genti estranee, quali vengono per vedere la loro bellezza e del lavoro abbino parimente qualche chiarezza di quanto si contiene di oscurità nelle sedie da basso, e quanto in brevità in esse si conchiude" (1r).

¹⁵ "Le opere della misericordia, corporali et spirituali, li precetti e consigli evangelici et altre virtù e vitii opposti a quelli per instruttione nostra simbolicamente descritta nelle sedie da basso, con diversi geroglifici dipinti et intagliati; quel espositione mi pare ne-

Just as the prophecies and stories of the Old Testament reveal themselves to be understood only in the light of the message of the New Testament, also the hieroglyphs that occupy the lower part of the choir chairs see their meaning fulfilled only in relation to the illustrations of the events of the New Testament present in the upper stalls. The images of the life of Christ, offered to the faithful for a salvific *imitatio*, are therefore confirmed by the prefigurations suggested by the Old Testament and memorized thanks to singular symbolic-hieroglyphic images:

In the 14th chair of the first choir we can see the temptation of Christo in the desert. The figure remembers Adam and Eve living in the terrestrial paradise; in the lower chair there is a symbolic representation of the sacrament of marriage, namely a deer, a doe, and a man who drink in a cistern¹⁶.

The subject carved in the lower chairs is almost always related to the one portrayed in the upper stalls and often establishes a syntagmatic, narrative relationship with those represented in the chairs of the same level. The syntagmatic connection between the various iconographies is also consolidated by the double poetic synopsis placed in the appendix to the *Iconology* of Girolamo of Potenza. The subjects of the various carvings were in fact exhibited both in Latin and in Italian verses. All the poetic texts are dedicated to the explanation of the subject of a chair, promptly referred to by the number in the margin. Here we can see the verses related to the previous example:

14. *Arte Sathan Christum cum triplici tentat eadem
primaque sub pomo fallitur angue parens.* (50v)
[...]
14. *Tenta Christo il Demonio nel deserto,
De Superbia, Gola e Vanagloria,
L'istesso tenta Adamo poco esperto.* (53v)

We could perhaps consider these two poetic synopses as memorial tools that function in association with the carved symbolic images. In the case

cessaria in quella oscurità poiché li studiosi della sacra scrittura non si fermano solamente nella scorza et intelligenza della semplice littera”» (3r).

¹⁶ “Nella 14^a sedia del p[rimo] choro è la tentaz[ione] di Christo nel deserto. La fig[ura] è d’Adamo et Eva abitanti nel parad[iso] terrestre; nella sedia da basso v’è il simbolo del sacram[ento] del matrim[onio], il cervo e cerva e un huomo quali tutti bevono in una cisterna” (14v).

of Santa Giustina the picturae would be two, one of a symbolic-hieroglyphic character and one more referential; the verses look directly at the latter, revealing (as a caption) the scriptural passages of reference, both the New Testament directly viewed, and the Old Testament which prefigures it at an analogical level. Two biblical memories are therefore condensed into a single image, associated in turn with another image also of allegorical nature. We could therefore conclude that the symbolic carving is to the referential carving just as the Old Testament story is to the New Testament one, and also (passing to another level of fruition) as the Latin verses are to the Italian ones (or vice versa, depending on the level of culture of the reader). These symbolic images are presented in strictly regular series already linked to a possible double edifying content to be memorized. Later in the XVII Century the Jesuit Daniello Bartoli found stringent similarities between the allegory and the art of wood inlay, because both these way of symbolic expression are developed by 'fitting' very different elements to obtain a new artistic object:

I have often seen evidence of the ancient art of inlay [...] The admirable and delightful thing about these artistic products is to see that something is used to represent something different from it. [...] This art is therefore similar to that expressive language that uses fables, stories and myths to express moral concepts that have nothing to do with them¹⁷.

The carved images are characterized by high mnemonic appeal, offering themselves as real prefabricated *imagines memoriae* that the believer can read and use as a local system, each stall to be contemplated in its turn.

Here we observe something similar to what can be found in the wooden choir of Santa Maria Maggiore in Bergamo, where Lorenzo Lotto between 1524 and 1532 devised a system of significant relationships between the inlays showing stories from the Old Testament and those, emblematically designed, which must have served as wooden covers for the former. If, due to the enlargement of the choir, the covers had not been used as isolated

¹⁷ BARTOLI (1677) 101: "Io in più luoghi ho veduti lavori e pruove maravigliose dell'antica, e oggidì poco men che dismessa arte dell'intarsiare [...] L'ammirabile dunque, e perciò il dilettevole in un tal genere di lavori, non è egli nel vedere applicata una cosa ad esprimerne un'altra? [...] Hor così avviene dell'adoperar ch'io diceva un che che sia, preso dalle istorie, dalle favole, dalla natura, dall'arte, a rappresentare un tutt'altro di ragion morale ch'egli non è".

inlays to cover all the stalls, the carved device (*impresa*) would in fact have had to perform the dual memorial function of preserving and reminding in a synthetic and intuitive way important concepts contained in the illustrated scriptures¹⁸. The morphological affinity of cognitive mechanisms that induce the observer to memorize and remember, to preserve and recreate knowledge is evident¹⁹.

Consider, for example, the table showing the image of an ermine placed between two branches crossed and tied by a ribbon. The animal stretches out sinuously, placing its front legs on a palm leaf and the rear legs on a branch of chaste tree, the latter branch to which the lace of the ermine collar is also attached. The achievement is completed by the motto POCIVS MORI ('I'd rather die'), engraved on a tablet hanging from the knot of the same ribbon that binds the two branches. As Cortesi Bosco opportunely stated, Lotto introduces a topical devise of the courtly environment "in a figurative context that intends to expand its meaning by moving it from the moral to the mystical spiritual level, referring to a specific condition of religious life, rather than secular"²⁰. This semantic shift is not induced only by specific iconographic variants found in the table, but rather by the communicative system within which it is placed; that is, from the position it should have occupied in the structure of the choir and from the biblical subject of the inlay that it should have protected and preserved (physically, and in the memory of the spectator).

The inlay is in fact dedicated to illustrate the Old Testament story of Susanna (*Daniel* 13), young and beautiful Joachim's wife, who was threatened by two old judges while taking a bath in a private garden. The threat of the old Jews — falsely accusing the woman of treason with a young man — does not have the desired effect of undermining the solid fidelity of Susanna, who

¹⁸ Cf. ALBANI LIBERALI (1981), CORTESI BOSCO (1987), FRANCO (2011), and FERRETTI (2013).

¹⁹ See GALLIS (1980) 375: "All of Lotto's designs for *coperti* conceal yet reveal 'sacred wisdom'. [...] They are sentential and didactic, and their lessons have universal application, being the lessons of history, philosophy, and theology. In particular, the lessons are those of biblical history and of moral and theological commentary on it. The *coperti* are therefore functionally hieroglyphic".

²⁰ See CORTESI BOSCO (1987), 333 (translation mine).

prefers to suffer an unjust death sentence for adultery *rather than* ("pocius" tarnish her own chastity giving in to their cravings. Lotto had already dealt with the story in 1517 in a painting now preserved in the Uffizi Gallery, which presents an iconographic layout similar to that of the inlay (although, specifically, focused more on the moment of the woman's denunciation than on that of the erotic assault), and that accompanies the figure of Susanna with a scroll bearing a variant of the canonical motto: "*Satius duco mori quam peccare. Heu me*" ('I prefer to die than to sin')²¹. Lotto's elaboration is therefore explained in relation to the illustration of Susanna's story which underlies (materially and conceptually) the *impresa* of the covered, and which already develops on a narrative and not a symbolic level the theme of the virtuous choice. It is Susanna's movement — horizontally developed from right to left — that fully represents the moral meaning proverbially associated with the ermine, indicating the right direction to take in front of the crossroads that oppose the temptations of the *voluptas* (and of the lie) to the difficult and fatal path of *virtus*; the way of evil (FOEDARI) and that of good (MORI). The organization of movement within the space of the painting confirms the axiology and didactic message: Susanna's movement proceeds in fact from left to right, towards the polarity that has always been associated with divine good and always opposed to the (sinister) place of error and sin. The impresistic inlay confirms the moral significance of biblical history, translating it on a symbolic level. The ermine shows its heraldic value as a plastic representation of the *virtus* of chastity heroically challenged by his faithful wife. The palm bears with it the memory of the concept of spiritual victory through martyrodom, the victory of modesty over the *voluptas* and of justice over deception (at the end of the story Susanna will in fact be exonerated by a witness). Finally, the chaste tree declines the edifying story in religious *exemplum*, and does so on the basis of the aphrodisiac qualities that already in the Middle Ages made it the elected food of those who had made a vow of chastity.

Placed in the first stall of the left wing of the religious choir, the pair of images should therefore have fully fulfilled the function of reminder of one of the fundamental requirements requested of the man of faith. The

²¹ For an iconological analysis of Lotto's *Susanna e i vegliardi* see: GENTILI (1981), and BROCK (1990), 35-64.

correspondence between the biblical inlay and the blanket is not a coincidence limited to the case just illustrated, but is the result of a *modus operandi* consciously adopted by Lotto, and repeatedly stated in his letters relating to the Santa Maria Maggiore's job. In an epistle dated September 16, 1527, for example, Lotto complains about the delay with which the inventions of the companies and the indications about the general structure of the choir reach him, and underlines the danger of inconsistency between the symbolic expression of the cover and the subject scriptural of the inlay²².

The mnemonic functioning of the Santa Maria Maggiore's and Santa Giustina's choirs, and their relationships to the iconographic whole, can affect not only the profane instrumental uses of that local structure, as Beni shows us, but also and principally the applications which are closer to that structure, namely the liturgical and catechistical. The monk who found himself in the need of thinking about something particularly complicated, (for example the content of a difficult lesson or the text of a long and articulated sermon), had to do nothing but divide everything into distinct concepts and link the individual concepts to the images that can be found in the choir stalls placed in a precise sequence. In this way, the sequence of these images reproduces the right sequence of the whole concept to remember. In fact the memorial dynamics and aims, that characterize the religious offices, cannot do anything but benefit from the awareness of a natural osmosis between actual place and *locus memoriae*, between the inside and outside: that is to say, they take advantage of the possibility to interiorise, as memory spaces, the real places where the offices take place. Inversaly, there is the possibility of perceiving, through a strong effort of concentration, which is also an act of meditation, the actual space of the church as a materialization of a memorial *thesaurus*²³. All the

²² LOTTO (1962) 53: "[...] me importa a sapere et dove particolarmente se ne li cantoni immediate siano dui o uno et al pilastro più dentro la quantità perché mi fano bisogno per el rispetto tanto de comodar de le istorie quanto de la luce. Etiam mi bisogna sapere se 'l numero de la banda de la sacrestia se 'l sia compito, per el lume o quanti ne mancha et da l'altra parte sotto l'organo quanti de piccoli bisogna a compir, perché voglio darli principio a tuti per cavarmene i piedi con la gratia de Dio. Et de le imprese me siano mandate perché siano de più che de mancho 'per ellegerne quelle che siano più al proposito in un sugetto'".

²³ See OHLY (1979).

actions, all the movements carried out in these spaces, are therefore the metaphoric equivalent of continuous acts of memorization and remembering aimed to benefit the believer in intellectual and spiritual ways.

Bibliography

- ALBANI LIBERALI, C. (1981), "Una tarsia del coro di S. Maria Maggiore a Bergamo: il tema della fortuna e Lorenzo Lotto": *Artibus et Historiae* 2 (1981) 3, 77-83.
- BARTOLI, D. (1677), *De' simboli trasportati al morale*. Roma, Lazzari.
- BOLZONI, L. (2004), *The Web of Images. Vernacular Preaching from Its Origin to Saint Bernardino Da Siena*. London, Ashgate.
- BROCK, M. (1990), "La Suzanne de Lorenzo Lotto ou comment faire l'histoire": *Symboles de la Renaissance*. Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 35-64.
- CARPO, M. (1998), *L'architettura dell'età della stampa*. Milano, Jaca Book.
- CARRUTHERS, M. (1998), *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge, Cambridge University Press.
- CORTESI BOSCO, F. (1987), *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*. Bergamo, Credito Bergamasco.
- DIFFLEY, P. (1989), *Paolo Beni: a biographical and critical study*. Oxford, Oxford University Press.
- FERRETTI, M. (2013), "Tarsia e xilografia, Lotto e Capoferri": M. DONATI, V. E. GENOVESE (coord.) (2013), *Forme del legno. Intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento*. Pisa, Edizioni della Normale, 271-310.
- FIOCCHI, G. (1970), *La basilica di S. Giustina in Padova. Arte e storia*. Castelfranco Veneto, Edizioni del Grifone.
- FRANCO, M.T. (2011), "La Bibbia narrata nelle tarsie di Santa Maria Maggiore a Bergamo. Lorenzo Lotto, Giovan Francesco Capoferri": L. TREVISAN (coord.) (2011), *Tarsie lignee del Rinascimento in Italia*. Schio, Sassi editore, 177-203.
- GALLIS, D. (1980), "Concealed Wisdom. Renaissance Hieroglyphic and Lorenzo Lotto's Bergamo Intarsie": *The Art Bulletin* 62 (1980) 3, 363-375.
- GENTILI, A. (1981), "Virtus e voluptas nell'opera di Lorenzo Lotto": P. ZAMPETTI (coord.) (1981), *Lorenzo Lotto*. Treviso, Comitato per le celebrazioni lottesche, 415-424.
- KIRKBRIDE, R. (2008), *Architecture and Memory. The Renaissance Studioli of Federico da Montefeltro*. New York, Columbia University Press.

- KUWAKINO, K. (2011), *L'architetto sapiente: giardino, teatro, città come schemi mnemonici tra il XVI e il XVII secolo*. Firenze, Olschki.
- LOTTO, L. (1962), *Lettere inedite su le tarsie di S. Maria Maggiore in Bergamo*. Bergamo, Monumenta Bergomensia.
- MAZZACURATI, G. (1996), *Beni, Paolo: Dizionario Biografico degli Italiani*, VIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 494-501.
- MERINO JEREZ, L. (2007). *Retorica y artes de memoria en el Humanismo renacentista*. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- OHLY, F. (1979), *La cattedrale come spazio dei tempi. Il Duomo di Siena*. Siena, Biblioteca degli Intronati.
- PALLADIO, A. (1570), *I quattro libri dell'Architettura*. Venezia, Domenico de' Franceschi.
- SACCARO DEL BUFFA, G. (1993-1994), "Dalla narrazione alla scena pittorica mediante le tecniche della memoria": *Arte Lombarda* 38 3-4 (1993-1994) 79-84.
- TOMAI DA RAVENNA, P. (1491), *Phoenix seu Artificiosa Memoria*. Venezia, Bernardinus de' Choris.
- TOMASSINI, S. (1994), *L'“heroico”, ad esempio*. Torino, Genesi.

Resumo: Este ensaio tem como objetivo analisar o manuscrito *Trattato della Memoria Locale* de Paolo Beni (1552-1625), que testou as regras mnemónicas clássicas na estrutura arquitectónica da igreja de Santa Justina em Pádua. Ao mostrar-nos uma forma lógica mental de representar as nossas memórias através das introjeções de uma ordem externa artificial, o tratado também sugere implicitamente uma forma de analisar um espaço arquitetónico real e os elementos icônico-plásticos que ele contém, como, por exemplo, o precioso e imponente coro de madeira do século XV composto por duas séries de cadeiras com fundos ilustrados: as cenas da vida de Jesus na parte superior estão semanticamente e mnemonomicamente ligadas aos emblemas subjacentes de Virtudes e Vícios.

Palavras-chave: Arquitetura; mnemócica; pregação; emblemática; retórica.

Resumen: Este ensayo pretende analizar el manuscrito *Trattato della Memoria Locale* de Paolo Beni (1552-1625), que puso a prueba las reglas mnemotécnicas clásicas sobre la estructura arquitectónica de la iglesia de Santa Justina en Padua. Al mostrarnos una forma mental lógica de representar nuestros recuerdos a través de las introyecciones de un orden externo artificial, el tratado también sugiere implícitamente una forma de analizar un espacio arquitectónico real y los elementos icónico-plásticos que contiene, como, por ejemplo, el precioso e imponente coro de madera del siglo XV compuesto por dos sillerías con respaldos ilustrados: las escenas de la vida de Jesús en la parte superior están semántica y mnemotécnicamente vinculadas a los emblemas subyacentes de Virtudes y Vicios.

Palabras clave: Arquitectura; mnemotécnica; predicación; emblemática; retórica.

Résumé : Cet article vise à analyser le manuscrit *Trattato della Memoria Locale* de Paolo Beni (1552-1625) qui a testé les règles mnémotechniques classiques en œuvre dans la structure architecturale de la Basilique Sainte Justine à Padoue. En nous montrant une voie mentale logique pour représenter nos souvenirs à travers l'introduction d'un ordre extérieur artificiel, le traité suggère aussi implicitement une manière d'analyser un espace architectural réel et les éléments iconique-plastiques qu'il contient. C'est par exemple le cas du précieux et impressionnant chœur en bois du XVe siècle, composé de deux séries de stalles aux dos illustrés : les scènes de la vie de Jésus dans la partie supérieure sont liées sémantiquement et mnémotechniquement aux emblèmes sous-jacents des Vices et Vertus.

Mots-clés : Architecture ; mnémotechnique ; prédication ; emblématique ; rhétorique.

La transmisión del saber mnemotécnico en la Europa católica de los siglos XVII y XVIII: circulación oral y difusión impresa. Case study del *Fénix de Minerva* (1626) de Juan Velázquez de Azevedo

The transmission of mnemonic knowledge in Catholic Europe in the 17th and 18th centuries: oral circulation and printed diffusion. The *Fénix de Minerva* (1626) by Juan Velázquez de Azevedo as a case study

CLÉMENT POUPARD¹ (*École Normale Supérieure de Paris — Francia*
y Università di Torino — Italia)

Abstract: This article describes the transmission of mnemonic knowledge in Catholic Europe in the seventeenth and eighteenth centuries, whether orally or via a written medium (manuscript or printed). The second part of the article concentrates on *Fénix de Minerva* by Juan Velázquez de Azevedo (1626) and shows that an important part of it is a translation of Gesualdo's *Plutosophy* (1592). In conclusion, this article emphasizes the need to consider mnemonic texts in both their local and European contexts in order to understand them and the motivations of their authors.

Keywords: art of memory; *Fénix de Minerva*; Juan Velázquez de Azevedo; *Plutosophy*; Francesco Panigarola; mnemonics.

Este trabajo se enfoca en la transmisión del arte de la memoria en los siglos XVII y XVIII. El término “transmisión” se utiliza para poner en relieve tanto la dimensión temporal como la dimensión espacial del proceso². De hecho, estudiar dicha transmisión del saber mnemotécnico permite revelar un fenómeno dinámico: el desplazamiento de un corpus técnico en el espacio se acompaña de una modificación de sus técnicas, modificación que depende del contexto histórico en el que el corpus es recibido. En el estudio de la transmisión de un saber, sus dos dimensiones cronológicas y espaciales no se pueden disociar. Si un estudio tal debe tener en cuenta la complejidad de la transmisión-modificación-recepción del saber, superar esa dificultad permite aproximarse al arte

Texto recibido el 06.04.2022 y aceptado para publicación el 20.04.2022.

¹ clement.poupard@edu.unito.it.

² Seguimos así la terminología del geohistoriador francés Christian Grataloup, el cual prefiere el término “transmisión” a “circulación” para referirse a un fenómeno evolucionado en el tiempo como en el espacio. GRATALOUP (2015) 86.

de la memoria *in the making*, y analizar cómo un mnemonista³ elige qué técnicas utilizar.

Para plantear esa metodología y los resultados que permite obtener, esbozaremos las modalidades más comunes de la transmisión del saber mnemotécnico en la Europa católica de los siglos XVII y XVIII. Nos concentraremos sobre todo en la Europa católica, no porque la mnemotécnica protestante fuera muy diferente, sino porque las lógicas lingüísticas e institucionales no atraviesan las fronteras confesionales. Después haber visto las características de la transmisión oral del saber mnemotécnico y las modalidades de la transmisión escrita de dicho saber, concluiremos el trabajo con el *case study* del *Fénix de Minerva* de Juan Velázquez de Azevedo, el cual posibilita el estudio del saber mnemotécnico *in the making*, entre oralidad y escritura.

La transmisión oral del saber mnemotécnico

La circulación⁴ del saber mnemotécnico dependía mucho más del medio oral de lo que la literatura científica nos hace pensar⁵. La difusión del arte de la memoria de individuo a individuo era algo común, particularmente gracias a las redes religiosas. De hecho, muchos dominicos, franciscanos y jesuitas eran mnemonistas y enseñaban las técnicas de memorización en el interior, pero también en el exterior de la Orden. Además, las órdenes religiosas de la época moderna son estructuras cuyos miembros tienen una movilidad internacional, llegando de un lugar de formación a otro y a los pueblos y ciudades en los cuales predicen. Esos dos factores hacen de los miembros de las órdenes reli-

³ Para una mejor fluidez de lenguaje, utilizaré el sustantivo “mnemonista” para hacer referencia a una persona que utiliza las técnicas de memorización. Encontramos a menudo ese sustantivo en la literatura científica italiana, y además el nombre “mnemonista”, “mnémoneste”, “mnemonist” es empleado hoy en día por los utilizadores del arte de la memoria para referirse a ellos mismos.

⁴ Utilizamos en esa comunicación el término “circulación” para referirnos a la transmisión en el espacio. Obviamente, no es posible transmitir cualquier cosa en el espacio sin transmitirla también temporalmente, pero encontramos útil esa distinción semántica la cual pone de relieve la dimensión espacial más que la dimensión temporal, así como ha podido ser utilizada por los geógrafos y unos historiadores (e. g. ROCHE (2010)).

⁵ De manera general, la circulación y la transmisión oral del saber ha sido poco estudiado por los historiadores. El caso mnemotécnico no es una excepción. Sobre ese tema, ver BOUZA (1999) 17, y WAQUET (2003).

giosas los vectores del saber mnemotécnico entre lugares que pueden ser lejanos entre sí.

Así, Juan Velázquez de Azevedo, bien conocido por su *Fénix de Miner-va*, dijo haber aprendido el arte de la memoria gracias a “un caballero irlandés [...] cuyo nombre es don Juan Bateo”⁶. Juan Bateo (1564-1614) o, como se llama en inglés, William Bathes, fue un jesuita irlandés, quien probablemente descubrió las técnicas de memorización en Irlanda o en Oxford. Entró en la Sociedad de Jesús en 1595 y estudió en Courtrai y Saint-Omer antes de trabajar en el colegio de jesuitas irlandés de Salamanca⁷. Quizás enseñó el arte de la memoria en esos distintos lugares, no lo sabemos; únicamente tenemos el testimonio de Velázquez de Azevedo, que parece indicar que la enseñanza que recibió tuvo lugar en Salamanca⁸.

Otro jesuita irlandés tiene un perfil similar. Patrick Lenan (1561-1621) estudió también en Oxford, y luego en los Países Bajos Españoles, antes de entrar en la orden jesuita en Roma en 1596⁹. En 1592 en Amberes enseñó el arte de la memoria a un profesor llamado Lambert Schenckel, que se convirtió en unas décadas en el mnemonista más conocido de su tiempo¹⁰.

Lambert Schenckel es el ejemplo paradigmático de un segundo tipo de circulación oral del saber mnemotécnico. No formaba parte de ninguna orden religiosa. Era un profesor independiente y, después de haber conocido a Patrick Lenan, se convirtió en un maestro del arte de la memoria. Durante treinta años, viajó a los Países Bajos Españoles, a Francia, pero también más al Este, en el Sacro Imperio Romano Germánico, hasta Praga¹¹. Su modelo de negocio era

⁶ AZEVEDO (1626) 29r.

⁷ Sobre William Bathes, ver MATHÚNA (1986).

⁸ No es inverosímil, visto que “Los cursos de Artes que se daban en el domicilio jesuítico estaban destinados a externos”, notablemente los dominicanos. LEÓN PERERA (2020) 405-406.

⁹ MAC CUARTA (2015) 80 n°98. Vivía durante algún tiempo en el colegio irlandés de Salamanca, pero se había ido antes que llegó William Bathes. MOYNES (2019) 797-799.

¹⁰ HOVEN (1978) 122-123. Falta todavía una biografía detallada de L. Schenckel.

¹¹ Al final de una publicidad para sus cursos de latín, Schenckel añade en elenco de las ciudades visitadas (elenco puntualmente confirmado por otras fuentes). SCHENCKEL (1619) 125-126.

sencillo: llegaba a una ciudad, hacía demostraciones públicas de sus capacidades mnemotécnicas para atraer clientes, daba clases y, una vez que había transmitido su saber a sus alumnos a cambio de dinero, cambiaba de ciudad.

Tenemos entonces dos modelos bastante diferentes. El nomadismo pecuniario de Lambert Schenckel estaba hecho para difundir en todo lo posible el saber mnemotécnico porque, cuantos más alumnos lo aprendieran, más dinero ganaba Schenckel. Por el contrario, los miembros de las órdenes religiosas se mudaban según las necesidades de sus misiones. Pero en cualquiera de los dos casos, la transmisión oral difunde geográficamente el saber mnemotécnico. No obstante, la transmisión oral del saber puede también estar muy localizada.

Si las órdenes religiosas pueden ser vistas como redes, no todas las partes de esas redes son iguales. Las instituciones educativas tienen el papel de nudos, de puntos de encuentro entre personas, objetos y conocimientos. Como ya habíamos visto, William Bathes enseñaba en un colegio jesuita. Otro jesuita fue también Cristoforo Borri, también llamado Cristóvão Bruno (1583-1632). Este Milanés enseñaba matemática alrededor de 1620 en Coimbra y después en Lisboa, donde daba lecciones de astronomía a futuros navegantes¹². En un manuscrito escrito en 1628, después del texto de su *Arte de Navegar*¹³, dejó un ensayo sobre la memorización en el cual explica que es un método muy útil para recordar el nombre de las estrellas, entre otras cosas. El último párrafo del manuscrito indica que “estas Materias” corresponden a clases que tuvieron lugar en la Aula da Esfera, en el colegio S. Antão de Lisboa¹⁴.

Hasta el momento hemos tratado ejemplos de la orden de los jesuitas. Aún si, después del trabajo de Jonathan Spence sobre Mateo Ricci¹⁵, es la Orden más conocida por su utilización de la mnemotécnica en la época moderna, no es en absoluto la única que utilizó el arte de la memoria. Por ejemplo, el francis-

¹² Para una biografía sintética sobre Borri, ver el *Dizionario biografico degli Italiani*: ([https://www.treccani.it/enciclopedia/cristoforo-borri_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cristoforo-borri_(Dizionario-Biografico)/)) (02/10/2021)

¹³ Sobre el manuscrito de navegación, ver CANAS (1995) 249-273.

¹⁴ BRUNO (1628) 153v.

¹⁵ SPENCE (1985).

cano Francesco Panigarola (1548-1594), el orador más conocido de su tiempo¹⁶, enseñaba también la mnemotécnica. Efectivamente, entre 1578 y 1582, continuó su carrera de predicador mientras enseñaba retórica en Roma. Entonces, sus lecciones de mnemotecnia tenían lugar en ese contexto escolar¹⁷.

Un último ejemplo sería el de Filipo Gesualdo (1550-1618). Este fraile franciscano calabrés fue *lettore* en los *studia* de Trento y Roma, y *reggente* en los *studia* de Palermo, Nápoles y Padoua entre 1573 y 1593¹⁸. Podemos únicamente hacer hipótesis sobre su enseñanza en general, pero tenemos fuentes referidas a sus clases en Palermo¹⁹. De hecho, como Panigarola, enseñaba el arte de la memoria en el ámbito retórico.

Así pues, hemos visto tres casos de transmisión del saber mnemotécnico de manera oral que tenían lugar en estructuras de formación vinculadas a las órdenes religiosas. Subrayamos a su vez la centralidad de esos lugares en la transmisión oral del arte de la memoria, pero también su papel como nudos en esas redes que son las órdenes religiosas: tanto los profesores de mnemotecnia como los alumnos tenían una gran movilidad²⁰. Pero esos nudos, esas estructuras de formación, no permitían únicamente un encuentro entre diferentes técnicas de memorización y una difusión mayor de algunas de ellas, sino que conducían también a una mayor formalización del contenido técnico. En efecto, visto que Borri, Panigarola, Gesualdo y otros enseñaban el arte de la memoria a grupos de alumnos, tenían que elegir qué técnicas exponer, tenían que escoger el mejor método pedagógico para explicarlas, el orden más eficiente de organizar los cursos, etcétera. Así formalizaron cada uno un conjunto de técnicas. Y nosotros conocemos esos conjuntos porque fueron publicados.

¹⁶ Sobre la carrera de orador de Panigarola, ver BENZI, (2016).

¹⁷ Su tratado de retórica es dedicado “A Frati che studiano nella casa di Araceli di Roma” de la parte de “Frate Francesco Panigarola loro maestro”. PANIGAROLA (1603) A3v.

¹⁸ Sobre la vida de F. Gesualdo, ver RUSSO (1972).

¹⁹ GESUALDO (1592).

²⁰ Para utilizar las palabras de Steven J. Harris, esos nudos son “simultaneously centres of concentration and centres of dissemination” del conocimiento (en su caso, del conocimiento geográfico y de la historia natural; aquí, de las técnicas de memorización). HARRIS (1999) 232.

El tratado manuscrito de Borri fue publicado con su autorización por uno de sus alumnos de Lisboa²¹. De forma similar, Gesualdo conservó el derecho de control sobre la impresión de su libro. Al contrario, Panigarola no prestó atención a la publicación de su obra. Así, tenemos todavía hoy en día varios manuscritos de su tratado de memorización, con diferencias entre ellos, al igual que dos versiones impresas diferentes. La edición del 1599 es deficiente: incluye contrasentidos y pasajes que parecen casi un galimatías, porque los apuntes fueron mal hechos o porque el tipógrafo hizo mal su trabajo²²

Así hemos visto que los colegios y *studia* mendicantes son lugares valiosos para la transmisión oral del saber mnemotécnico, y que esos lugares son también centrales en el proceso de formalización y de escritura del dicho saber. De la transmisión oral nace el tratado de memorización.

La transmisión escrita del saber mnemotécnico

Una diferencia importante entre la transmisión oral y la escrita es la permanencia en el tiempo. Si los autores de tratados de memorización pueden citar a Cicerón o Quintiliano mil quinientos años después de sus muertes, es gracias a la conservación escrita de sus obras. Pero también una duración más razonable permite hacer sobresalir ese rasgo de la transmisión textual. Por ejemplo, una página del *Asombro elucidado de las ideas, o arte de memoria*, escrito por el Conde de Nolegar en 1735²³, explica cómo memorizar palabras desconocidas o extranjeras cambiando el orden de sus letras o sílabas. Así “trocando los sitios de las silabas, como por RECO, CORE”²⁴, es posible memorizar la palabra “Reco” imaginando un “Core”, es decir un corazón, lo que es más fácil de visualizar que el “Reco” desconocido. Todo eso es muy clásico, tradicional. Es tan clásico que se encuentra exactamente el mismo ejemplo 174 años antes,

²¹ VÉRA (1631).

²² Por ejemplo, falta una negación en PANIGAROLA (1599), 82v-83r.

²³ En la suma del privilegio, el autor, un astrologo italiano, es referido como “D. Geronymo Argenti, Conde de Nolegar Giatamor”. Parece que su pertenencia a la academia de los Intrépidos de Ferrara, la cual afirma en la página del título del *Assombro*, sea verá: una lista manuscrita de los miembros de la dicha academia indica la presencia de un “Argenta Girolamo Ferrarere Medico”. FAUSTINI (siglo XVIII) MSS CL. I. 311.

²⁴ NOLEGAR (1735) 118.

en Italia, en la obra de Giovanni Battista Della Porta²⁵. Nolegar es más sintético, no utiliza todos los ejemplos de Della Porta, pero la filiación textual es muy clara. Tenemos aquí un ejemplo de transmisión de un saber mnemotécnico en el tiempo de manera mucho más precisa que si hubiera sido transmitido oralmente. No obstante, es probable que Nolegar no hubiera leído jamás el tratado de Della Porta. En realidad, las técnicas dellaportanias para memorizar las palabras extranjeras han sido copiadas por un franciscano que acabamos de encontrar, Filipo Gesualdo. Entonces ¿Nolegar habría plagiado a Gesualdo? De nuevo, la respuesta es negativa. La identidad del eslabón perdido no es un secreto: Nolegar reprodujo el *Fénix de Minerva* de Juan Velázquez de Azevedo en casi su totalidad. Fue este último quien tradujo y modificó la *Plutosofia* de Gesualdo. De esta manera tenemos unas técnicas y ejemplos que permanecen en los tratados de décadas en décadas y de siglos en siglos²⁶. No obstante, aun si las técnicas son reproducidas fielmente, la transmisión del saber mnemotécnico de Della Porta al *Assombro elucidado* no consiste en una duplicación del saber mnemotécnico; de hecho, el tratado español es un libro diez veces mayor que *L'arte del ricordare*. En 174 años, el saber mnemotécnico expuesto por Della Porta ha sido traducido, reformulado tres veces, contrastado con otro saber mnemotécnico y, para resumir, adaptado a nuevos públicos.

Ese último ejemplo permite subrayar el carácter dinámico de la transmisión textual, pero también su dimensión espacial entre Italia y España. De hecho, los libros circulaban tal como los hombres o, más bien, gracias a los hombres —y los ejemplares restantes permiten acercarse de los mnemonistas pasados que se han ido sin dejar rastro documentario de sus actividades. Así un ejemplar de la *Plutosofia*, hoy en día en Australia²⁷, era poseído por el inglés John Donne (1572-1631), quien hizo predicaciones estructuradas gracias al arte de la memoria²⁸. Otro ejemplar pertenecía a Remigius Fesch,

²⁵ PORTA (1561) C4r, “come dicendo RECO, che non so come sia fatto, volgo la seconda sillaba al primo luogo, e la prima all’ultimo, e dirà CORE, potrà meglio dipingersi un CORE, che un RECO”. La utilización de las mayúsculas es igual en los dos textos.

²⁶ AZEVEDO (1626) 98r-v, y GESUALDO (1592) 39r.

²⁷ State Library Victoria, RAREEMM 321/23.

²⁸ GUIBBORY (1980) 266.

un jurista y director de la universidad de Basilea (1595-1667)²⁹. Otro ejemplar, hoy en día en Besançon, pertenecía a un convento de la Orden de las Carmelitas Descalzas de Saint Claude³⁰ y un último era parte de la biblioteca del botánico alemán Christoph Jakob Trew (1695-1769)³¹. Hubiera podido seguir añadiendo ejemplos, pero creo que la existencia de la circulación de la *Plutosofia* fuera de Italia ya está bastante clara. Encontramos también *ex libris* de orígenes tan diferentes en las copias del *Fénix* de De Azevedo³².

Una modalidad de esa difusión del saber mnemotécnico atendiendo al medio escrito es la traducción. De hecho, si acabamos de ver ejemplos de lectores que han sido capaces de leer tratados en italiano, un idioma vernáculo diferente a los suyos, los letrados utilizaban sobre todo el latín como herramienta para intercambiar ideas en la República de las Letras. Por eso Della Porta publicó la edición latina de su tratado de memorización en 1602³³. Por su parte, los editores o impresores también estaban interesados en traducir tratados de memorización. Pero estaban más centrados en las ventas de los libros que en el saber mnemotécnico en sí mismo.

Así el *Modo di comporre una predica* de Francesco Panigarola fue traducido al francés con el título *L'art de prescher et bien faire un sermon* en 1601. Desafortunadamente, la traducción se hizo con la edición de 1599 y su texto es deficiente. Sin embargo, debió de ser un éxito comercial, porque el mismo editor parisino, Regnault Chaudiere, lo reeditó cuatro veces en veinte años. Además, su componente mnemotécnico interesaba a los compradores, puesto que, a partir de la segunda edición, en 1604, el editor añadió una traducción del tratado de Marafioti tras el libro del Panigarola. Quiero destacar el hecho de que estamos hablando de una mera operación comercial. El editor y el traductor no conocían probablemente el arte de la memoria, porque han traducido literal-

²⁹ Universitätsbibliothek Basel, UBH DA IV 8:3.

³⁰ Bibliothèque d'étude et de conservation de Besançon, 246875.

³¹ Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Hauptbibliothek / AV-Medien H05/2015 K 534.

³² El estudio exhaustivo de los *ex libris*, inscripciones manuscritas y otras marcas de posesión de los ejemplares de tratados mnemotécnicos restantes sería un objeto de futura investigación en el cuadro de mi tesis doctoral.

³³ PORTA (1602).

mente pasajes de la edición de 1599 que no tenían mucho sentido. Comparamos el mismo pasaje en las ediciones italianas:

Pongasi dunque due Ocche con la testa tagliata in mane ad una donna sopra l'uscio, & subito l'esser senza testa mostrerà la parola doversi proferire senza la prima sillaba, & in veci di ocche, si potrà proferire (che)³⁴

Pongasi dunque duoi occhi con la testa tagliata in mano, od una donna sopra l'uscia, & subito l'esser senza testa mostrerà la parola doversi proferire senza la prima syllaba, & in veci di occhi, si potrà proferire (che)³⁵

En ese ejemplo, la idea es visualizar dos ocas, que se pronuncian “oche” en italiano, para simbolizar la conjunción coordinante “che”. Tienen la cabeza cortada para indicar que no se pronuncia la primera silaba (“o”). Pero el texto de 1599 no menciona las ocas, y no se entiende muy bien la imagen mental que tenemos que visualizar. La traducción francesa es literal, y no tiene ningún sentido, ya que ahora la conjunción “que” debería ser recordada con una imagen de “yeux”:

Pongasi dunque duoi occhi con la testa tagliata in mano, od una donna sopra l'uscia, & subito l'esser senza testa mostrerà la parola doversi proferire senza la prima syllaba, & in veci di occhi, si potrà proferire (che)³⁶

Deux yeux, avec la teste tranchée en main, ou une femme sur l'huis, & incontinent l'estre sans teste monstrera que la parole se doit proferer sans la premiere syllabe, & au lieu d'yeux se pourra proferer (que)³⁷

Es un fracaso total desde un punto de vista fonético, y el resto del pasaje no ayuda al lector para nada.

Entonces, si las traducciones permiten una mejor transmisión y circulación del saber mnemotécnico, la calidad de esas traducciones dependía mucho del socio comanditario: estaban generalmente bien hechas cuando el propio autor las realizaba o las supervisaba; en cambio, el resultado es mucho más aleatorio cuando el editor le pedía una traducción a alguien que no conocía el arte de la memoria. El libro podía ser un producto comercial exitoso, pero el contenido podía también carecer de sentido.

³⁴ PANIGAROLA (1603) 53v-54r.

³⁵ PANIGAROLA (1599) 85r.

³⁶ PANIGAROLA (1599) 85r.

³⁷ PANIGAROLA (1604) 72v.

Un *case study*: Juan Velázquez de Azevedo y el saber mnemotécnico *in the making*

Circulación oral de individuo a individuo; enseñanza vía las estructuras educativas de las órdenes religiosas; transmisión temporal y espacial del libro estampado; traducción: todas esas modalidades de transmisión del saber mnemotécnico se encuentran en el *case study* de Juan Velázquez de Azevedo y de su *Fénix de Minerva*. Si el *Fénix* es el tratado de memorización español más conocido de la época moderna³⁸, quedan todavía muchas carencias en su estudio y hasta ahora no se ha analizado cómo de Azevedo había elegido y formalizado sus propias técnicas.

No se sabe mucho sobre de Azevedo. Su pertenencia al “Orden de mi Padre santo Domingo”³⁹ es una de las pocas indicaciones biográficas que nos da su tratado, tal como su condición de “vezino” de la ciudad de Madrid⁴⁰. Fernando Rodríguez de La Flor lo identificó como un “vicario general de la corte” (en 1622)⁴¹, lo que es verosímil visto la inclinación del *Fénix* verso la retórica sagrada, sus ejemplos religiosos y unas anécdotas que cuenta el autor sobre la corte real. Es mucho más difícil llegar a otras conclusiones biográficas. A lo mejor podemos hacer hipótesis: así, es posible que sea un miembro de la familia de los Velázquez de Acevedo de Medellín, en Extremadura. De hecho, son numerosos sus miembros a tener el nombre de “Juan”. Es difícil ser más preciso, visto que nuestro autor no parece pertenecer al árbol genealógico reconstruido por Mira Caballos y García Muñoz⁴². Un Juan Velázquez, hijo de Alonso Velázquez y sobrino de otro Juan Velázquez (enriquecido en América), vivía a la misma época, pero tenía un hijo, lo que parece poco compatible con la posesión de un cargo eclesiástico. Quizás investigaciones futuras permitieran afirmar o infirmar la pertenencia de nuestro autor a esa familia. Para el momento, podemos únicamente precisar su perfil después del estudio de la selección y formalización técnica realizada en el *Fénix*.

³⁸ Ha sido descrito como “la obra teórica sobre mnemotécnica más significativa de todo el barroco hispano” LA FLOR (2012) 84.

³⁹ AZEVEDO (1626) 54v.

⁴⁰ AZEVEDO (1626) 3r.

⁴¹ AZEVEDO (2002) XLVII n°58.

⁴² MIRA CABALLOS y GARCÍA MUÑOZ (2013) 219.

El tratado debe mucho a las técnicas de memorización de la *Plutosofia* de Gesualdo. De hecho, la mayor parte del *Fénix* es una traducción de la *Plutosofia*⁴³. El otro libro que inspiró mucho a de Azevedo es el *Ars memorativa* de Juan de Aguilera. Visto que el análisis de la influencia del *Ars memorativa* sobre el *Fénix* ha sido ya efectuado por Patricia López Diez en su tesis⁴⁴, puedo concentrarme en la fuente italiana. La traducción realizada por de Azevedo tiene una calidad muy buena, que se explica por el conocimiento técnico del autor, pero también por la proximidad entre el italiano y el castellano. Así, Gesualdo explica cómo memorizar una palabra como un jeroglífico con el ejemplo de la palabra “Amorosa”, memorizada gracias a la visualización de un “amo” (gancho) y de una “rosa”⁴⁵. De Azevedo tradujo el ejemplo, pero lo adaptó a la lengua castellana y aconsejó la visualización de “un amo y una rosa”. Esa reutilización del ejemplo “amorosa” es entonces posible porque la palabra es igual en las dos lenguas, pero también porque de Azevedo tiene el conocimiento técnico suficiente para adaptar el jeroglífico al castellano⁴⁶.

De Azevedo no ha copiado únicamente unos ejemplos de técnicas, sino secciones enteras. La magnitud de la inspiración que tuvo la obra de Gesualdo es muy visible en el capítulo en el cual el autor explica cómo crear una biblioteca mental, donde colocar una grande cantidad de información de manera permanente⁴⁷.

Gesualdo

- 1) Tener “migliara e migliara di Luoghi”
- 2) “Quel tanto che il formatore alla giornata ordinatamente, secondo l’ordine della Scientia ò Arte, studia della sua pro-

Velázquez de Azevedo

- 1) “Teniendo gran copia de Sferas estable, que no sirvan de otra cosa, y que no se mude lo que una vez se colocare en una”
- 2) “Que no se mezclen las facultades, ni en ellas las materias, sino que en las Sferas

⁴³ Barbara Keller-Dall’Asta es la única investigadora que indica una fuerte influencia de la *Plutosofia* en el *Fénix*, pero aun ella no se entere de la magnitud de la traducción que hizo de Azevedo (KELLER-DALL’ASTA (2001) 105).

⁴⁴ LÓPEZ DIEZ (2019) CCXLVI-CCLIV.

⁴⁵ GESUALDO (1592) 40r.

⁴⁶ AZEVEDO (1626) 80r. Por cierto, la imagen de “Amorosa” ilustra también como un ejemplo puede ser transmitido de tratado en tratado, visto que tiene su origen en PORTA (1566) C4v.

⁴⁷ AZEVEDO (1626) 119v-122v y GESUALDO (1592) 55v-58v.

fessione; giornalmente collochi il tutto nelli formati Luoghi”

3) “Questi Luoghi pieni sempre restano pieni [...] pigliar un giorno di vacanza della settimana, e ripetere quel che novamente si è collocato in quella settimana [...] che per ciascun Mese sia ripetita e revista tutta la Libraria”

4) Poner pinturas y retratos de autores y sabios sobre las paredes de la biblioteca mental.

5) “La Libraria come scrive Vitruvio debbe esser fatta dirimpetto all’Oriente, poiche l’uso di libri ricerca il lume matinale”

6) Organización temática de las informaciones: tal disciplina está ubicada en una ciudad, tal otra disciplina en otra ciudad.

[Tabla número uno; las reglas de creación de la biblioteca mental]

Las reglas de creación de la biblioteca son casi iguales en los dos libros, pero no se formalizan exactamente de la misma manera. Así, la regla número dos de De Azevedo incluye las reglas dos y seis de Gesualdo. El autor español no copia la regla número cuatro, la cual no tiene un papel técnico importante.

Después de la exposición de esas reglas, el autor italiano respondió con anticipación a las potenciales críticas contra su biblioteca mental. El español tradujo, a veces palabra por palabra, siete de los ocho párrafos del autor italiano. Estamos frente a una apropiación de un saber mnemotécnico difundido gracias al medio impreso.

Gesualdo

1) Crear la biblioteca cansa

2) “Pare che la Memoria non possa soffrire tanto peso”

3) El resultado es un chao, una confusión (no se puede encontrar las informaciones almacenadas)

4) “Come si farà, in voler formare un ragionamento da questa Libraria”

Velázquez de Azevedo

1) Crear la biblioteca necesita mucho trabajo

2) “Parece imposible poder tolerar, y sufrir la memoria tanto peso”

3) “Esta librería, mas parece caos que estorve que Arte que ayude”

4) “No se podrá sacar provecho desta librería, ni formar una oración, o sermon”

- 5) "Se occorresse allá giornata aggiungere allí soggetti albergati nuovi concetti; non si potrà far questo senza confusione"
- 6) "Come si potrà contemplare in questa Libraria"
- 7) "Como podrá il formatore servirsi di luoghi vacoi (*sic!*)"
- 8) "Se conviene à Padri di famiglia far che li Figli studiosi siano arricchiti di questa Libraria"

5) "Si se ofreciesse tener que añadir a la materia que oy coloque, no se podrá hacer sin confusión"

6) "Que no se podra contemplar en la libreria, ni en sus materias"

7) "Que este no es estudio para los adultos en edad, y ciencias"

[Tabla número dos; las criticas anticipadas de la biblioteca mental]

De Azevedo citó a menudo a Gesualdo en toda su obra, pero lo hace sobre todo cuando copió un pasaje que le parece sobresaliente, lo que esconde la importancia de la influencia de la *Plutosofia* sobre el *Fénix*⁴⁸. Por ejemplo, en la parte teórica, encontramos una explicación del proceso fisiológico de creación de las imágenes.

*Per esempio, nella Memoria vi è il simolacro del Sole, & il simolacro del verde visti dal Senso; presentandosi questi due simolacri alla Cogitativa; li congiunge, è dice, il Sole verde, & indi la Memoria riceve questo simolacro del Sole verde*⁴⁹

*Tengo en la memoria la idea del Sol, y la del color verde, que las he percibido con el sentido de la vista, y presentandose estas dos imágenes a la cogitativa, las junta, è imagino un Sol verde, y luego la memoria recibe y guarda la idea deste Sol verde*⁵⁰

Aquí, el texto castellano es una traducción muy fiel del texto italiano, pero Gesualdo no viene citado. Podría multiplicar esos ejemplos, tanto en la parte teórica como en la parte práctica.

No obstante, de Azevedo no hizo una mera traducción, sino una selección: no copió el sistema de lugares corporales elaborado por Gesualdo, según el cual el mnemonista ubica sus imágenes mentales en cuarenta y dos lugares de un cuerpo humano, y organiza así sus informaciones⁵¹. Entonces, podemos ver que unas técnicas le interesaban más que otras. Pero sería tam-

⁴⁸ Patricia López Diez ha también notado esa versatilidad de De Azevedo hacia Juan de Aquilera. LÓPEZ DIEZ (2019) CCLII-CCLIV.

⁴⁹ GESUALDO (1592) 7v.

⁵⁰ AZEVEDO (1626) 34v.

⁵¹ GESUALDO (1592) 27r.

bien falso imaginar una selección binaria, en la cual o la técnica sea copiada *verbatim*, o sea descartada. En verdad, las prácticas de De Azevedo se encuentran en un *continuum* entre esos dos extremos.

Por ejemplo, Gesualdo propuso una técnica para memorizar palabras troceadas. La imagen que representa la palabra tiene que mostrar la parte eliminada. Así, para memorizar la palabra “amaro”, el lector debería imaginar una persona lampiña agarrando un “calamaro”, un calamar. La falta de barba o pelo significa que tiene que cortar la primera sílaba de “calamaro” y así quedarse con “amaro”⁵². El mnemonista indica así que parte de la palabra eliminar, desnudando o cortando la cabeza, el pecho, el estómago, los genitales, los muslos, las piernas o los pies. Este sistema permite indicar con precisión qué sílaba retirar, hasta palabras con siete sílabas. De Azevedo copió esa idea, pero no todo el sistema corporal. Así, para memorizar “Franrio”, basta visualizar a un tal Francisco con la mitad del cuerpo en un río⁵³. Entonces, el autor español se quedó con la idea de esconder la mitad de la imagen para descartar la mitad de la palabra, pero no utilizaba las equivalencias miembros/sílabas, una técnica más organizada pero más difícil de poner en práctica.

Además, hay otras técnicas que de Azevedo copió sin modificarlas, pero visiblemente no las utilizaba. Por ejemplo, Gesualdo propuso la utilización de un stock de imágenes predefinidas, que sirvieran para simbolizar “parole non figurate”, como conjunciones “et, an, in, quia, ad, per”. Esas palabras serían simbolizadas de manera arbitraria, cada una asociada con una persona⁵⁴. Sin hacer referencia al fraile italiano, de Azevedo expuso la misma técnica, también para memorizar conjunciones “que, en, aunque, con, sin, pues”⁵⁵. Pero, aun si el autor español indicó esa técnica a sus lectores, él mismo no la utilizaba jamás en sus ejemplos de textos a memorizar. Podemos preguntarnos si de Azevedo utilizaba realmente esa técnica, o si la consideraba bastante interesante para enseñarla, pero que no era de su gusto⁵⁶. De todas maneras, esas diferentes técni-

⁵² GESUALDO (1592) 37r-v.

⁵³ AZEVEDO (1626) 80r.

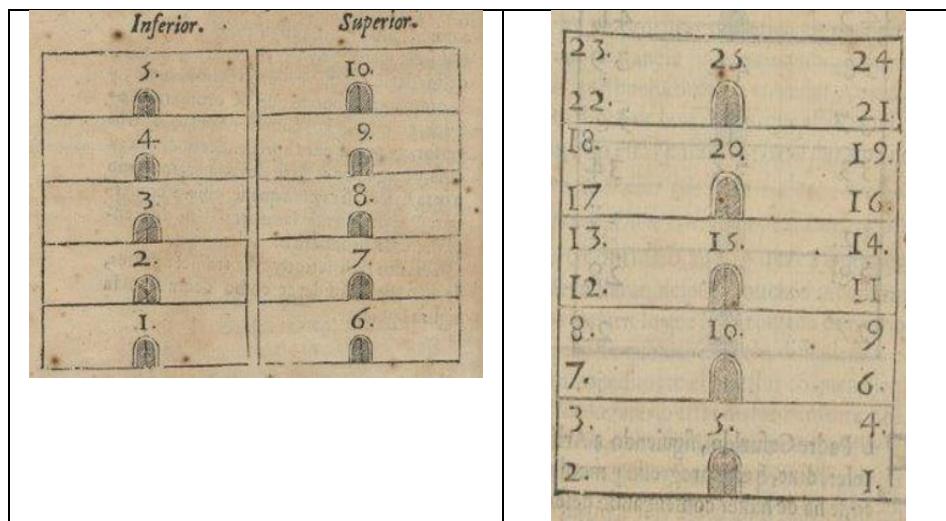
⁵⁴ GESUALDO (1592) 43r-44v.

⁵⁵ AZEVEDO (1626) 82v.

⁵⁶ Se comporta de manera similar con la tipología de imágenes de Gesualdo: la copió, pero no la utiliza. AZEVEDO (1626) 76r, y GESUALDO (1592) 34r.

cas ilustran como la transmisión del saber mnemotécnico es un proceso activo, hecho de selecciones, de interpretaciones, y de juicios personales.

Analizar la transmisión técnica entre un tratado (*la Plutosofia*), y un mnemonista (Juan Velázquez de Azevedo) tiene ventajas para el investigador, siendo más fácil comparar dos conjuntos técnicos escritos que buscar influencias orales. Pero, en la realidad, el tratado de memorización puede ser periférico en la creación de un saber técnico personal. Así, si la imprenta de la *Plutosofia* en el *Fénix* es importantísima, otra influencia puede ser aún mayor. Efectivamente, me parece que el elemento más personal de un sistema de memorización es el conjunto de lugares. Si las reglas de creación de las imágenes parecen a menudo similares, los mnemonistas proponían palacios, iglesias y otros edificios mnemotécnicos que difieren de un mnemonista al otro. Justamente, de Azevedo no copió esa parte de su tratado sobre Gesualdo, pero propuso otra manera de establecer un edificio mnemotécnico. La construcción tiene dos niveles, subdivididos en cinco habitaciones cada uno. Las habitaciones se siguen una después de la otra. Cada habitación contiene cinco imágenes ubicadas según un orden inmutable⁵⁷.



⁵⁷ AZEVEDO (1626) 64v-56v.

Ese edificio puede ser una invención propia de De Azevedo, o puede ser una creación de su profesor William Bathes/Juan Bateo. De hecho, no sabemos lo que “el maestro” enseñó a su alumno. Quizás no fue nada más que las bases del arte de la memoria o quizás fue ese sistema de edificio mnemotécnico. En ambos casos, la técnica propuesta en el tratado de Gesualdo ha sido descartada por la técnica transmitida oralmente o deducida por experimentaciones personales.

Por supuesto, el *Fénix* también fue objeto de ese proceso de selección y de creación de técnicas personales. Un ejemplar del *Fénix* que encontramos hoy en día en el Fondo Young en San Marino presenta un esquema que propone otro orden de disposición de las imágenes en una habitación⁵⁸. El autor del esquema hace referencia a otros mnemonistas, como Lambert Schenckel o Guillermo Gratarolo, quienes utilizaban esa disposición alternativa. En este caso, el trayecto no empieza por la esquina derecha después de abrir la puerta, sino por la esquina izquierda, con un desplazamiento en sentido horario.

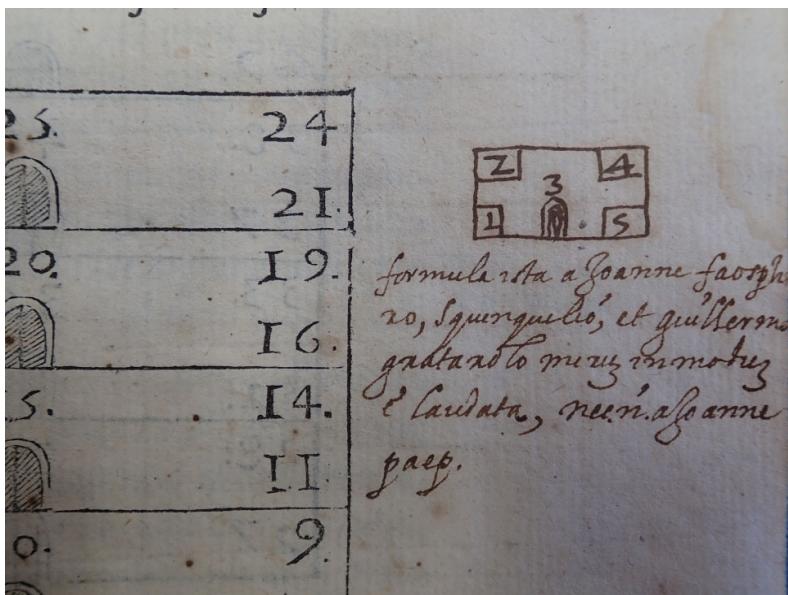


Diagrama como *marginalia*; Fondo Young sulla memoria e la mnemotecnica, Università degli Studi di San Marino, n°188, 65v]

⁵⁸ Fondo Young sulla memoria e la mnemotecnica, Università degli Studi di San Marino, n°188.

Aquí, el lector ha comparado varios manuales y ha elegido la disposición que le gustaba más. Así, para el lector, ya sea la *Plutosofia* de de Azevedo, ya sea el *Fénix*, el tratado no consistía en un conjunto de leyes inflexibles, sino más bien en una base sobre la cual edificar sus propias técnicas. Las técnicas realmente utilizadas pueden nacer del encuentro entre uno o varios tratados, una o varias transmisiones orales y el proceso de ensayo y error del mnemonista.

Conclusión

A modo de conclusión, quiero volver sobre unos puntos del trabajo, los cuales me parece importante tener en la mente para indagar y escribir la historia del conocimiento mnemotécnico:

- 1) La transmisión oral del saber mnemotécnico era una realidad habitual en la época moderna, sea en las ordenes religiosas o fuera de ellas. Esta transmisión oral ha sido poco estudiada y merecería una mayor indagación.
- 2) En los lugares de enseñanza (colegios, *studia*), ese saber oral era organizado y, a veces, esa formulación era puesta por escrito y impresa.
- 3) La transmisión técnica en el tiempo gracias al medio escrito no debe hacer olvidar su papel en la circulación de las técnicas en el espacio.
- 4) La traducción es una modalidad de la transmisión del saber mnemotécnico escrito, pero la calidad del saber técnico puede ser rebajada según la eficacia del traductor.

El *case study* nos permite también destacar la importancia de la metodología histórica en el estudio de los tratados de memorización.

En práctica, el mnemonista encuentra las diferentes modalidades de transmisión (oral, escrita, traducción, etc.) y crea su propio conjunto técnico hecho de selecciones e invenciones personales. Entonces, para aproximarse al interés y a la práctica de un mnemonista, es necesario analizar su interpretación de los varios saberes mnemotécnicos que había adquirido. De esta manera podemos evitar interpretaciones excesivas⁵⁹ y acercarnos más a la sensibilidad y al interés del autor.

⁵⁹ Hemos visto que la técnica de la biblioteca mental, que incitaba Fernando Rodríguez de La Flor a considerar Velázquez de Azevedo como un promotor de “un ideal enciclopédico”

Además, una vez puestas en relación las características formales y técnicas del tratado y los escasos datos biográficos, se puede precisar un perfil autoral. ¿Por qué un vicario general de la corte escribiría un tratado mnemotécnico? Probablemente no para obtener una retribución pecuniaria, una práctica incompatible con su condición social, sino más bien para presentarse como un conocedor de la retórica y de la cultura clásica. En efecto, la pedagogía y la calidad técnica del tratado se unen con los rasgos formales de un ensayo de letras: cuando de Azevedo copia los pasajes teóricos de Gesualdo, añade referencias escolásticas y citaciones en latín de autoridades como Plinio, Galeno, Santo Tomás de Aquino, etc.⁶⁰ El latín, rechazado por Gesualdo para facilitar la lectura de su tratado, es utilizado aquí como signo de la sabiduría del autor, el cual no duda en corregir citas copiadas de otros tratados para mejorar la calidad de la lengua⁶¹. Entonces, sea con el trabajo de selección y de formalización del arte de la memoria, sea por las características lingüísticas y formales del texto del *Fénix*, podemos concluir que Juan Velázquez de Azevedo, vicario general de la corte, escribió su tratado de memorización para presentarse como una persona culta, de fuerte capital cultural, que dominaba la retórica y la cultura clásica.

Bibliografía:

Fuentes primarias:

- AZEVEDO, J. V. (1626), *El Fénix de Minerva y arte de memoria*. Madrid, Juan Gonzales.
- BRUNO, C. (1628), *Arte da memoria*. Coimbra, Biblioteca Geral, Ms. 44, 144r-153v.
- FAUSTINI, G. (siglo XVIII), *Catalogo degli Accademici Intrepidi di Ferrara*. Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea MS Cl. I 311.

mezclado de platonismo, magias y hermetismo, no era mas que un pasaje copiado sobre el libro de Gesualdo. Ver la edición del Fénix por de La Flor: AZEVEDO (2002) XXX-XXXI. En resumen, como lo había ya señalado Barbare Keller, el *Fénix* no forma parte de un plano especulativo de acceso a un saber total. KELLER-DALL'ASTA (2000) 363-378. Tampoco tiene un papel filosofico la *Plutosofia*, cual titulo obedece mas a la logica *marketing* de la epoca que a una cualquiera postura filosofica.

⁶⁰ Entre otros ejemplos, ver AZEVEDO (1626) 7r-10v, y GESUALDO (1592) 5r-6v.

⁶¹ Lo hizo por una citación de Cicero expuesta por Aguilera. LÓPEZ DIEZ (2019) CCXLIX.

- GESUALDO, F. (1592), *Plutosofia*. Padoue, Paolo Meietti.
- NOLEGAR, G. (1735), *El assombro elucidado de las ideas, o arte de memoria*. Madrid, Herederos de Francisco del Hierro.
- PANIGAROLA, F. (1601), *L'art de prescher et bien faire un sermon*. Paris, Regnault Chaudiere.
- PANIGAROLA, F. (1604), *L'art de prescher et bien faire un sermon*. Paris, Regnault Chaudiere.
- PANIGAROLA, F. (1599), *Modo di comporre una predica*. Padoue, Francesco Bolzetta.
- PANIGAROLA, F. (1603), *Modo di comporre una predica*. Venice, Giacomo Vincenti.
- PORTA, G. B. (1602), *Ars reminiscendi*, Nápoles, Joan Baptisam Subtilem.
- PORTA, G. B. (1566), *L'Arte del ricordare*, Nápoles, Mattio Cancer.
- SCHENCKEL, L. (1619) *Methodus, sive declaratio in specie quo modo latina lingua sex mensium spacio dociri*. Strasbourg, Eberhardi Zetzneri.
- VÉRA, A. F. (1631), *Orthographia ou modo para escrever certo na lingua Portuguesa com hum trattado de memoria artificial*. Lisbonne, Mathias Rodriguez.

Fuentes secundarias:

- Azevedo, J. V. (2002), *El Fenix de Minerva y arte de memoria*. Editado por F. R. DE LA FLOR. Valencia, Teratos.
- BENZI, U. (2016), *Francesco Panigarola (1548-1594): l'éloquence sacrée au service de la Contre-Réforme*. Genève, Droz.
- BOUZA, F. (1999), *Communication, Knowledge, and Memory in Early Modern Spain*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- CANAS, C. A. (1995), "Os Portugueses e a determinação da longitude": *Anais do Clube Militar Naval* 125 (1995) 249-273.
- GUIBBORY, A. (1980), "John Donne and Memory as «The Art of salvation»": *Huntington Library Quaterly* 4 (1980) 261-274.
- GRATALOUPE, C. (2015), *Introduction à la géohistoire*. Paris, Armand Colin.
- HOVEN, R. (1978), "Specimen artis memoriae... : des brochures rarissimes de Lambert-Thomas Schenckels": *Gutenberg Jahrbuch* 53 (1978) 121-126.
- KELLER-DALL'ASTA, B. (2000), "Auflösung und «Aufklärung». Ein Beschreibungsversuch zur spanischen Mnemonik des 17. und 18 Jahrhunderts": J. J. BERNS y W. NEUBER (coords.) (2000), *Seelenmaschinen: Gattungstraditionen*,

- Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne.* Vienne, Böhlau Verlag, 363-378.
- KELLER- DALL'ASTA, B. (2001), *Heilsplan und Gedächtnis. Zur Mnemologie des 16. Jahrhunderts in Italien*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter.
- LÓPEZ DIEZ, P. (2019), *El Ars Memorativa De Juan de Aguilera, Estudio, Edición, Traducción, y Notas*. Cáceres, Tesis doctoral por la Universidad de Extremadura.
- LA FLOR, F. R. (2012), *Mundo simbólico*. Madrid, Akal.
- LEÓN PERERA, C. J. (2020), *La Compañía de Jesús en la Salamanca universitaria*. Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca.
- MAC CUARTA, B. (2015), "Irish Government Lists of Catholic Personnel, c. 1613 [with Index]": *Archivium Hibernicum* 68 (2015) 63-102.
- MATHÚNA, S. P. Ó. (1986), *William Bathe, S.J., 1564–1614. A pioneer in linguistics*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.
- MIRA CABALLOS, E. y GARCÍA MUÑOZ, T. (2013), "Los Velázquez de Medellín: fundaciones y donaciones de una familia de peruleros": *Coloquios Históricos de Extremadura* 42 (2013) 191-220.
- MOYNES, V. (2019), *Irish Jesuit Annual Letters 1604-1674*. Dublin, Irish Manuscripts Commission, Vol. 2.
- PETECH, L. (1971) "Borri, Cristoforo": *Dizionario Biografico degli Italiani*. ([https://www.treccani.it/enciclopedia/cristoforo-borri_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cristoforo-borri_(Dizionario-Biografico)/)) (02/10/2021).
- ROCHE, D. (2010), *Les Circulations dans l'Europe moderne*. Paris, Fayard.
- RUSSO, G. (1972), *Filippo Gesualdi da Castrovilliari, ministro generale dei minori conventuali e vescovo di Cerenzia-Cariati: 1550-1618 : monografia storica*. Roma, Gesualdi.
- SPENCE, J. (1985), *The Memory Palace of Matteo Ricci*. New York, Penguin Books.
- WAQUET, F. (2003), *Parler comme un livre. L'oralité et le savoir (XVIe-XXe siècle)*. Paris, Albin Michel.

Resumo: Este artigo descreve a transmissão do conhecimento mnemónico na Europa católica nos séculos XVII e XVIII, seja oralmente ou através da escrita (manuscrito ou impresso). A segunda parte do artigo centra-se na *Fénix de Minerva* de Juan Velázquez de Azevedo (1626) e mostrará que uma parte importante da *Fénix* é uma tradução da *Plutossófia* de Gesualdo (1592). Em conclusão, este artigo sublinha a necessidade de considerar os textos mnemónicos tanto nos seus contextos locais como nos europeus para os poder entender e compreender as motivações dos seus autores.

Palavras-chave: arte da memória; *Féart de la nix de Minerva*; Juan Velázquez de Azevedo; *Plutossófia*; Francesco Panigarola; mnemónica.

Resumen: Ese artículo describe la transmisión del saber mnemotécnico en la Europa católica de los siglos XVII y XVIII, que sea oralmente o vía el *médium* escrito (manuscrito o estampado). La segunda parte del artículo se concentra sobre el *Fénix de Minerva* de Juan Velázquez de Azevedo (1626) y demostrará que una importante parte del *Fénix* es una traducción de la *Plutossófia* de Gesualdo (1592). En conclusión, ese artículo subraya la necesidad de considerar los textos mnemotécnicos a la vez en sus contextos locales y europeos para poder entenderlos y comprender las motivaciones de sus autores.

Palabras clave: arte de la memoria, *Fénix de Minerva*; Juan Velázquez de Azevedo; *Plutossófia*; Francesco Panigarola; mnemotécnica.

Resumé : Cet article décrit la transmission des connaissances mnémoniques dans l'Europe catholique des XVII^e et XVIII^e siècles, que ce soit oralement ou par le biais d'un support écrit (manuscrit ou imprimé). La deuxième partie de l'article se concentre sur *El Fénix de Minerva* de Juan Velázquez de Azevedo (1626) et montre qu'une partie importante du *Fénix* est une traduction de *Plutossófia* de Gesualdo (1592). En conclusion, cet article souligne la nécessité de considérer les textes mnémoniques dans leurs contextes à la fois locaux et européens afin de comprendre les dits textes ainsi que les motivations de leurs auteurs.

Mots-clefs : art de la mémoire ; *Fénix de Minerva* ; Juan Velázquez de Azevedo ; *Plutossófia* ; Francesco Panigarola ; mnémotechnique .



Artigos — Segunda Secção

La *Oratio pro memoria et de eloquentia in integrum restituenda* de Nicolaus Mameranus (1561)

The *Oratio pro memoria et de eloquentia in integrum restituenda* by Nicolaus Mameranus (1561)

LUIS MERINO JEREZ¹ (*Universidad de Extremadura – España*)

Abstract: The *Oratio pro memoria* by N. Mameranus is a plea in defence of memory presented in the context of the *orationes quodlibeticae* held in 1560 at the University of Louvain. Mameranus criticises the practice of reading speeches in writing. This *chartaceus et sedentarius orator* Mameranus does not consider him worthy of being called an orator. The main argument against reading is the tedium it causes in the audience and the inability to move the affections of the listeners. He proposes that memory should be reestablished as an essential part of oratorical practice.

Keywords: memory; Mameranus; *Oratio pro memoria*; *oratio quodlibetica*.

Nicolaus Mameranus

Nicolaus Mameranus es el nombre latinizado de Nick Wagener (o Vagner), un humanista nacido hacia 1500 en Marmer, una pequeña villa cercana a Luxemburgo, de la que toma el *nomen*. Procedente de una familia de agricultores, en 1521 participó en la expedición de Carlos V contra los franceses y estuvo presente incluso en el sitio de Mézières. En 1525 lo encontramos estudiando en la escuela capitular de Emmerich y más tarde, ya en 1531, figura como matriculado en la Universidad de Colonia, donde alcanzó el grado de bachiller y poco después, en 1533, el de licenciado². Muy probablemente entre junio de 1533 y mayo de 1535 recorrió la Península Ibérica recopilando inscripciones antiguas, que en su mayor parte copió *in situ*³. Su periplo en búsqueda de anti-

Texto recibido el 06.04.2022 y aceptado para publicación el 24.04.2022.

¹ limerino@unex.es. Este trabajo ha sido posible gracias a la financiación del Fondo Europeo de Desarrollo Regional/Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades - Agencia Estatal de Investigación (proyecto FFI2017-82101-P).

² Sobre la biografía de Mameranus siguen siendo imprescindibles DIDIER (1915), VANNÉRUS (1949), VOCHT (1954) y más recientemente TIBBLE (2020).

³ *Epitaphia et antiquitates Romanorum per Hispaniam* es el título de una obra que, a pesar de que nunca viera la luz, no por ello pasó desapercibida para otros humanistas que pudieron leerla en algunas de las dos versiones manuscritas que se conservan todavía hoy o bien a

güedades le llevó a Madrid, Barcelona, Córdoba y, entre otros lugares más, a Sevilla, desde donde parece que se desplazó hacia Salamanca pasando por Extremadura. En 1535 se matriculó como *magister* en la Universidad de Burdeos, pero sin coste alguno para su persona en atención a sus escasos recursos y a su dominio de la elocuencia⁴. Pero pronto abandonó este destino para entrar en contacto con la corte del Emperador Carlos V, probablemente de la mano de Matthias von Held y John von Naves, bajo cuya protección asumió la tarea de describir las expediciones militares y los sucesos más importantes en los que participó el monarca en su prolongado y, a veces, accidentado periplo por sus vastos dominios⁵. Pero no fue hasta el día mismo de su abdicación⁶ que el monarca dejó constancia pública de su agradecimiento por los servicios prestados otorgándole escudo de armas, privilegios nobiliarios y el título de poeta laureado en virtud de sus méritos y servicios, según reza en los diplomas reales. De su proximidad al monarca dan cuenta también las expresiones mismas que Carlos V usa para referirse a él, pues lo llama *familiaris et aulicus noster continuus domesticus*⁷. Acaso pudo contribuir a tanto afecto y familiaridad el reconocido buen humor del humanista, que le hacía ser reclamado en la mesa de príncipes y prelados como *vir facetus et iocosus*⁸, al menos hasta que perdió su lucidez poco tiempo antes de morir⁹.

La *Oratio pro memoria y las disputationes quodlibeticae*

La discusión sobre la importancia de la memoria en la práctica oratoria del siglo XVI tiene uno de sus hitos menos conocidos en la *Oratio* que Mameranus pronunció ante el claustro de profesores y estudiantes de la Universidad de

través de las noticias proporcionadas por el mismo Mameranus: TORNAY (2012-2013) 33. Aunque no hay unanimidad respecto a las fechas de este viaje epigráfico, el período citado es el más comúnmente aceptado: VANNÉRUS (1949) 302 y EDMONDSON (2001) 107. HÜBNER, en cambio, sostiene que tuvo lugar con posterioridad a 1538 (CIL II, viii).

⁴ VANNÉRUS (1949) 301.

⁵ VOCHT (1954) 467-470. Para una completa descripción bibliográfica de las obras historiográficas de Mameranus y, en general, de toda su producción: TIBBLE (2020) 334-359.

⁶ Concretamente el 25 de octubre: VOCHT (1954) 474, TIBBLE (2020) 12.

⁷ VANNÉRUS (1949) 306.

⁸ VANNÉRUS (1949) 305, TIBBLE (2020) 6.

⁹ Su muerte tuvo lugar a finales del 1566 o comienzos del 1567, según VOCHT (1954) 471.

Lovaina en diciembre de 1560 en el marco de las *disputationes quod-libeticae* que esta Universidad celebraba anualmente. Estas *disputationes quod-libeticae* no eran sino conferencias o discursos sobre un tema *honestum, sanum et modestum* que se le proponía a un ponente para que lo abordara argumentando a favor o en contra del mismo a modo de ejercicio y entretenimiento. En respuesta, cualquier profesor o estudiante podía preguntar o responder libremente¹⁰. Ante el rector, los profesores y alumnos, Nicolaus Mameranus planteó *An magis conveniat oratorem stantem dicere quam sedentem*, esto es, si es preferible que los oradores hablen de pie o sentados. En su exposición Mameranus criticó duramente a los que denominaba *oratores sedentarii*, es decir, a quienes dentro o fuera de las aulas leían sentados y de corrido *ex charta*. Según Mameranus, la correcta práctica oratoria exige que los oradores hablen de pie y sin leer, para lo cual resulta imprescindible la memoria. De ahí que, al publicarla poco después, en 1561, le pusiera el título de *Oratio pro memoria et de eloquentia in integrum restituenda*¹¹.

Además de la *Oratio* propiamente dicha, que constituye el elemento central, el volumen contiene otros textos igualmente interesantes, como son la epístola dedicatoria al rector y claustro de la universidad de Lovaina; un *prohemium*, que precede a la *Oratio pro memoria* propiamente dicha; la *responsio* del maestro de artes Iohannes Everardus; y otros dos textos menores, titulados res-

¹⁰ VERBERCKMOES (2000) 399-400. Mameranus las denomina *Disputationes Saturnales* y confirma que se celebraban anualmente entre el 14 y el 20 de diciembre a modo de ejercicio y entretenimiento: (...) in *Disputationibus illis Saturnalibus, quae pulcherrimo laudabilissimoque exercitii et recreationis instituto quotannis haberi solent, a 19 Calend. Ian. usque ad 13 eiusdem, id est, incipi postridie Luciae et terminari pridie Thomae Apostoli, MAMERANVS* (1561) aii.

¹¹ En el ejemplar que he manejado, la *Oratio* de Mameranus se encuentra maridada en un volumen facticio con otra también *quodlibetica* e igualmente pronunciada en Lovaina y publicada en Amberes, en 1564. Su autor es Hugo Blotio y lleva por título *Oratio ad iuventutem studiosam paraenetica*. A esta *Oratio paraenetica*, que realmente da cuerpo a la obra, le siguen otras dos *Oratiunculae sine argumentis*, que son exposiciones más breves y desenfadadas. Especialmente interesante es la que plantea si debemos creer o no lo que Plinio (y otros autores) nos han transmitido sobre la naturaleza de los elefantes. Evoca aquí su memoria excepcional y su afinidad con los humanos. Aunque Plinio y Aristóteles son las fuentes primeras de Blotio, creo que en más de una ocasión evoca los *Hieroglyphica* de Piero Valeriano. TALAVERA (2011) 189-205. No obstante, la coincidencia en el volumen facticio de ambas *orationes* no se debe tanto a la relevancia que le reconocen a la memoria como a su común naturaleza de *disputationes quodlibeticae* expuestas con una perspectiva escolar y pedagógica en el ámbito académico de la Universidad de Lovaina.

pectivamente *Solutio obiecti* y *Quaestio Mamerani*. Añadamos a todo ello que en los preliminares del volumen se reproduce el único retrato que se conserva del humanista y unos versos del también luxemburgoés Nicolaus Valerius Hugonellus con los que el lector se topa a vuelta de portada. El poema es interesante porque reproduce el tópico que inaugurara el retrato de Erasmo por Durero (1526): el artista reconoce la incapacidad de la imagen para reflejar en sus justos términos el interior del personaje que retrata. Esta suerte de *renuntiatio* nada tiene que ver con las limitaciones técnicas del artista, sino que más bien denuncia la incapacidad de la imagen para expresar por sí sola lo mejor del personaje que retrata. Por eso se añade en griego la leyenda siguiente: “la mejor (imagen) la mostrarán los textos”¹². Y del mismo modo leemos en el retrato de Melanchton: “Pudo Durero retratar el rostro de Felipe, pero su docta mano no pudo retratar su pensamiento”¹³. En este mismo sentido hay que entender los dos primeros versos del retrato de Mameranus: “Estás viendo, cándido lector, el retrato de Mameranus; nada de su interior ves desde ahí”¹⁴. Se alude así a la incapacidad de la imagen para expresar el pensamiento del humanista, que trasciende su apariencia externa.

A partir de estos materiales es posible reconstruir las circunstancias de la exposición de la *Oratio pro memoria* y de la reacción del auditorio¹⁵. Significativamente, el retrato presenta a Mameranus como *poeta laureatus* y así se hace constar, incluso, en la inscripción que acompaña a su rostro (N.M. / P.L.: *Nicolaus Mameranus/ Poeta Laureatus*). Insisten en ello los versos finales del poema, donde su paisano Hugonellus justifica que las sienes de Mameranus estén ceñidas de laurel, porque tales coronas son las que merecen los *grandisoni*¹⁶. Un término este — *grandisoni* — de escasa raigambre clásica pero que cuadra bien con un Mameranus que se presenta aquí en su doble condición

¹² THΝ ΚΡΕΙΤΤΩ ΤΑ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ ΔΕΙΞΕΙ.

¹³ Viventis potuit Durerius ora Philippi / mentem non potuit pingere docta / manus, grabado, 1526.

¹⁴ Suspicias effigiem Mamerani, candide lector, / conspicias ipsius pectoris inde nihil, MAMERANVS (1561) ai(v).

¹⁵ DIDIER (1915) 113-116, 255-262; VOCHT (1954) 478-480; TIBBLE (2020) 13-14.

¹⁶ Et mage, si poscas, lector, quur Laurea cingant / tempora, grandisonos talia serta decent. MAMERANVS (1561) ai(v).

de poeta y orador. Responde de esta forma a uno de los reproches que se le había hecho cuando tuvo a bien presentarse ante su auditorio lovaniense como *poeta laureatus*, es decir, con la corona de laurel ceñida en sus sienes.

Que de esta guisa pronunciara la *Oratio* no debió de ser del gusto del auditorio. El propio Mameranus ofrece algunos detalles del episodio en una epístola preliminar dirigida al rector y claustro de la universidad en la que se hace eco de las objeciones habidas a su discurso¹⁷. Entre sus detractores, a quienes llama *meriones* ('bufones'), señala especialmente a un tal Andreas Kettel, cuyo nombre latiniza como *Andreas Cacabarius*, acaso con un propósito satírico¹⁸. De este *Cacabarius* nos dice Mameranus que se dejó llevar más por su temeridad juvenil que por los argumentos cuando intervino el último día de las *disputationes* leyendo una *oratio* contraria a la defensa que Mameranus había hecho de la memoria¹⁹. También fue, al parecer, quien reprochó a Mameranus que pronunciara su *oratio pro memoria* coronado de laurel, siendo esta una insignia más propia de poetas que de oradores. En este contexto se explica la presencia del retrato de Mameranus coronado como poeta, los versos de Hugonellus y la propia defensa que hace Mameranus recurriendo a Cicerón para alegar que poesía y oratoria son disciplinas afines²⁰.

Pero más allá de esto, lo que más indignó a los académicos de Lovaina fue escuchar de un orador ajeno a la institución una dura invectiva contra la

¹⁷ Fechada el 4 de enero de 1561, es decir, a los pocos días de que se pronunciara la *oratio* (14 de diciembre).

¹⁸ 'Ketel' en neerlandés significa 'caldero' (*Caccabus*), de ahí que con cierta sorna le aplique el *nomen* de *caccabarius*. Sobre la traducción de 'ketelmaker' como *caccabarius*: FUCHS (1978) 530.

¹⁹ *Temeritate magis iuvenili quam ulla vel minima rationabili motus causa, ex charta fastuose et iuveniliter exultans plenis recitavit buccis, impulsum, se esse ait, ad dicendum.* MAMERANVS (1561) aiv(v).

²⁰ *Quanquam vero poetica professio nos sit aliena ab oratoria sed socii sint sibi invicem et ex affini professione pares poeta et orator, sicut Cicero lib. 1 de oratore sentit, ut sic scribit: Est etiam finitimus oratori poeta, numeris astrictior paulo, verborum autem licentia uberior, multis vero orandi generibus socius ac pene par.* MAMERANVS (1561) biiii(v); CIC., *De orat.* 1, 70. El mismo argumento se aduce al final mismo de la *Oratio*: MAMERANVS (1561) 20(v)-21(r). También se le criticó por emplear términos de escasa latinidad, como, por ejemplo, '*hemmare*'; que Mameranus justifica como un neologismo ajustado al uso y a la norma de la lengua latina. MAMERANVS (1561) ai(v).

práctica de leer sentados *ex charta*, que tilda de *turpis et ignara consuetudo*²¹. La incongruencia de los profesores de Lovaina es manifiesta, denuncia Mameranus, porque ni siquiera ellos mismos se molestan en dar ejemplo a sus propios alumnos aplicándose las enseñanzas que predicen, pues en sus clases leen textos ya preparados mientras que a los alumnos les exigen memorizar muchas cosas²². Para mayor escarnio, recuerda al auditorio que en Italia los profesores de todas las disciplinas enseñan de memoria (*memoriter docent*) y que ninguno de ellos acude a su cátedra con libro alguno²³. Por ello, insiste, corresponde a las autoridades académicas impedir que se imponga esta *nova declamandi turpis et ignava et barbara consuetudo* impidiendo que consigan sus títulos aquellos candidatos que no sean capaces de pronunciar sus discursos de memoria, lo cual provocó la protesta de los estudiantes²⁴. Se dirige luego a los juristas para reprocharles que reciten larguísimos pasajes del manual (*Breviculum*) para fastidio de todos los presentes²⁵. La potestad de leer sentados, dice Mameranus, corresponde solo a los jueces, a quienes se les permite hacerlo así para no equivocarse²⁶.

No es extraño que profesores y alumnos se sintieran ofendidos por la invectiva de Mameranus y que al día siguiente respondieran de manera vehe-

²¹ DIDIER (1915) 112, VOCHT (1954) 478.

²² *Cum puerorum nonnulli praeceptores doceant et iubeant discipulos multa memoriae mandare memoriterque dicere, saepe ipsimet pro titulorum insignibus dicturi in publico, quod docuere discipulos, non praestant, sed ex charta, quam composita orationem, legunt, contra suam ipsorum doctrinam.* MAMERANVS (1561) 13(v).

²³ *In Italia omnes trium facultatum aliarumque disciplinarum professores memoriter docent nullusque eorum ullum secum librum in cathedram defert.* MAMERANVS (1561) 13(v).

²⁴ *Videre igitur etiam atque etiam volo omnium universitatum et academiarum proceres ne, si hanc ignavam et indignam consuetudinem admittant, titulosve ullos et gradus studiorum ulli ex scripto dicenti conferant, non studiosorum et soleritum sed ignororum et inertium magistri iure vocari et haberi mereantur.* MAMERANVS (1561) 13(v).

²⁵ *Vos (iuristae) autem contra in iudicium functionem et privilegia impetuosi irruentes, longissimas etiam orationes ex illo breviculo ad omnium taedium et nauseam recitatis. Et quidem sic brevicula illa instituitis ut etiam ipsis sacerdotum breviariis saepe sint prolixiora. Solis autem iudicibus competit ex breviculo et sedendo pronunciare, ut quieto corpore et composito atque sedato animo Decretum sententiae ex certis et praescriptis verbis recitent, ne usquam ullo in verbo errent, neve quid plus vel minus dicant quam constitutum decretum contineat.* MAMERANVS (1561) 14. Y lo mismo cabe decir de los médicos. MAMERANVS (1561) 15.

²⁶ MAMERANVS (1561) 15.

mente e incluso, si creemos a Mameranus, irrespetuosa²⁷. Mameranus confiesa sentirse indignado con la desaprobación de quienes, ofendidos por su discurso, decidieron que no se debía celebrar el vino de honor que otros pensaban ofrecerle²⁸, aunque finalmente el presidente del *Collegium Porcense* — uno de los cuatro colegios de la Facultad de Artes de Lovaina — se encargó de evitar el agravio haciéndole llegar el merecido agasajo²⁹. Se lamenta el humanista de que el auditorio de Lovaina no hubiera tenido en cuenta el tono jocoso y lúdico de su exposición y en su defensa alega la tesis, defendida por los poetas, de que nada prohíbe decir la verdad cuando se hace en un ambiente lúdico y cordial³⁰. Se trata, insiste Mameranus, “de una burla festiva e ingeniosa, con la que jocosamente toqué a algunos para decirles que asisten a una *oratio* de igual modo que algunos exquisitos se acercan a la mesa cuando se ponen los asados”³¹.

Y, efectivamente, en la *Oratio Mameranus* se queja de que por culpa del tedio que provoca la lectura de lo escrito los oyentes solo prestan atención a la parte final del mismo, esto es, al epílogo. En cambio, si supieran que el discurso se va a pronunciar de memoria desearían estar presentes antes incluso del exor-

²⁷ (*Cacabarius*) *intra modestiae se limites continere debuerit et a convitiis, contumeliis ac confusione personae abstinuisse. Solum autem ipsum argumentum libere validis impetibus arietibus, servato personae honore ac dignitate, servata illaesa et inoffensa fraterna charitate. Et nihil minus quam convitiatorem publicum eo in loco, qui nihil minus quam tale genus hominum ferre debet, egisse, dum me sexagenarium sine ingenio, sine mente, sine iudicio hominem Rhadmantum, Trasonem, poetastrum aliisque nominibus vocat.* MAMERANVS (1561) bi(v).

²⁸ *Illud autem dissimulare interim non possum, non parum tulisse indigne me, quorundam qui magis possunt invidere quam meliora praestare, haud perinde candidum in me iudicium, qui dicendi solita mea libertate, licet non mordaci quidem neque iniuriosa sed modesta, festiva, iucunda et vera offensi, idcirco vinum honorarium quod alii propinandum existimabant, sicut et factum est, non esse praestandum censebant.* MAMERANVS (1561) aii(v).

²⁹ Se trata de *Henricus Verreptus Dommilanus, vir doctissimus simul et humanissimus*. Fue él quien le hizo llegar un vino magnífico, un espléndido banquete y, en contra de su voluntad, dinero: *Non solum misso ad hospitium meum (...) vino optimo sed etiam deinde convivio splendido auroque insuper invito obtruso me honoravit.* MAMERANVS (1561) aii(v).

³⁰ Cita Mameranus los versos de PERS. 1, 116–17; HOR. *Sat.* 1.1.24–25; PERS. 1.107.

³¹ *Festivum scomma et urbanum erat, quo nonnullos iocose adtigi ut dicerem eos aliquando ita ad orationem accedere quemadmodum delicatuli quidam ad mensam cum assa apponuntur.* MAMERANVS (1561) aiii(r).

dio³². Al no hacerlo así, se comportan igual que algunos comensales exquisitos que, para hacerse con el mejor plato, solo se acercan a la mesa al final de la comida, es decir, cuando se han retirado los entrantes, habitualmente menos sabrosos, y se han servido ya las carnes asadas³³. A modo de anécdota añade que en un colegio de Lovaina vivía un maestro de muy distinguido paladar que no bajaba al comedor hasta que no dejaba de oír el ruido de la cocina, porque era entonces cuando tenía la certeza de que los asados estaban ya servidos en la mesa³⁴. En una ocasión, sigue contando Mameranus, los demás comensales, que no soportaban su actitud, decidieron burlarse de él. Acordaron con el cocinero que el asador siguiera funcionando después de haber retirado la carne. Como el ruido del asador no cesaba, el maestro, enfadado por un retraso mayor de lo habitual, bajó a ver qué pasaba. Cuando llegó al comedor, se encontró ya con los postres³⁵. Esto mismo es lo que pasa, dice Mameranus, cuando algunos de nuestros maestros y doctores leen sus textos a sabiendas de lo tedioso que resulta para su auditorio que, por ese motivo, a veces “llega a la mesa” demasiado tarde.

Este es el episodio que menciona en la epístola dedicatoria, cuando se defiende de sus adversarios alegando que, al fin y al cabo, la crítica a profesores y alumnos no es sino el corolario de una anécdota jocosa y que, además, está sutilmente acotada en tiempo y número (*nonnulli, aliquando*). Por todo ello,

³² *Non accedunt nisi sub finem orationis audituri tantum epilogum, id est, delicatiorem orationis partem, quae breviter omnia ante dicta cursoria resumptione perstringit. Cum alioqui si memoriter habendam esse orationem scirent, proculdubio ante exordium omnes adesse vellent, sicut id decere se sciunt ad cohonestandum sua matura praesentia totum auditorium.* MAMERANVS (1561) 10(v).

³³ *Nunc vero hac sola de causa serius accedunt, est (...) nisi sub finem, cum iam prioribus epulis, quae minus lautae esse solent, remotis assa apponuntur, ut ex delicatiore se cibo facient.* MAMERANVS (1561) 10(v). También aduce el proverbio *Sero venientes, male sedentes* y el verso de Virgilio: *Venit et upilio, tarde venere bubulci* (VERG., Ecl. 10, 19).

³⁴ *Huiusmodi quidam palati tam delicati aliquando hic Lovanii in quodam paedagogio vixisse magister dicitur, qui non descendebat e cubiculo ad mensam quamdiu audivit strepitum assatorii, quod vertit veru, sed illo cessante statim descendit, quod certus esset iam tum assa esse apponenda. Sed fuit semel egregie delusus.* MAMERANVS (1561) 10(v).

³⁵ *Curarant enim commensales hanc eius lautitatem indigne ferentes apud coquum ut detractis ex veru assis perpetuo currere sineret assatorium instrumentum. Quod, cum faceret coquus, audivit ille perpetuo istum strepitum, tandem taedio longioris solito morae affectus, descendit visurus quidnam rerum ageretur et quae causa tam diurnae esset morae. Et cum venisset, invenit bellaria esse apposita.* MAMERANVS (1561) 11(r).

Mameranus concluye que no está justificado el enfado de los académicos de Lovaina y finalmente se pregunta: “Si no pueden evitar indignarse y enfadarse con cosas tan ligeras, tan agudas y modestas, ¿qué pasaría si ahora pusiera por escrito más abiertamente lo que entonces el pudor y el respeto me prohibieron decir a las claras”?³⁶

La *Oratio pro memoria et eloquentia in integrum restituenda*

La estructura de la *Oratio* reproduce las partes típicas del discurso, es decir, son perfectamente reconocibles el *exordium*, la *partitio*, la *narratio* y la *peroratio*³⁷. El argumento principal del texto estriba en la necesaria conjunción de memoria y elocuencia: *Verum enim et solida eloquentia, quae in oratore maxime ad persuadendum requiritur, sine memoria nulla esse potest*³⁸.

Comienza el exordio subrayando la importancia del cultivo (*cultura*) y de la práctica (*exercitatio*) en todas las cosas humanas. Tal como apunta Cicerón, el cultivo de los campos es lo que hace que estos den sus frutos. Y lo mismo sucede con las viñas, los prados y los huertos. Del mismo modo, todas las artes y disciplinas, tanto las liberales como las mecánicas, florecen y prosperan gracias a su práctica, cultivo y uso. Pero si les privas de la memoria, todas ellas serán inútiles y estériles, caerán en desuso y serán sepultadas en el olvido. Sin *exercitatio*, sentencia Mameranus, el *ingenium* se debilita y se atrofia³⁹. Pero, a su vez, el cultivo y la práctica del ingenio se basan fundamentalmente en la memoria. La elocuencia misma se basa fundamentalmente en la memoria, pues sin ella no puede ser *solida et perfecta*, pues la memoria es padre y tesoro de la elocuencia, y del resto de disciplinas⁴⁰. Al comprobar que la memoria hace tiempo ya que

³⁶ *Si haec tan lenia tam faceta et modesta ferre non possunt sine indignatione et stomacho, quid si scripto diceretur apertius, quod tunc coram dicere prohibuit pudor ac reverentia?* MAMERANVS (1561) aiii(r).

³⁷ A diferencia de las demás partes, la *peroratio* no aparece señalada como tal en los *marginalia*.

³⁸ *Sic exercitatione, cultura et usu omnes florent ac vigent artes et disciplinae tam liberales quam moechanicae. A quibus si hanc studii partem removeris, ipsarum memoriam removeris, qua amissa, omnes sient inanes ac steriles, in desuetudinem et senium recedent, in obliviscientiamque inseperientur.* MAMERANVS (1561) 4.

³⁹ *Eloquentia nec ulla sine ea solida et perfecta esse possit, quod parens et thesaurus eloquentiae sit memoria.* MAMERANVS (1561) 4(v).

⁴⁰ MAMERANVS (1561) 5(r).

ha sido desterrada de la Universidad, se pregunta Mameranus cómo puede devolverla a su uso, brillo y dignidad originales para recuperar el provecho que otorga a quienes la cultivan. Achaca la desaprobación de la memoria a la confianza que se deposita en los libros y a la ignorante costumbre de leer los textos⁴¹.

Sigue a continuación la *partitio*, con la que señala los tres puntos fundamentales de su exposición. Primero, recordará qué es la memoria; después, en qué medida resulta conveniente practicarla; y finalmente cuáles son los beneficios de la memoria, la gloria que permite alcanzar; y quiénes han destacado por su uso.

Quid sit memoria

Para definir la memoria acude primero a las fuentes clásicas, a saber, la *Rhetorica ad Herennium*⁴², Cicerón⁴³ y Plutarco⁴⁴, pero inmediatamente después ofrece su propia definición de memoria: “la memoria es la despensa, el guardián y el recuerdo reciente de las cosas leídas y de las percibidas por los cinco sentidos (vista, oído, olfato, gusto y tacto), sin la cual nada puede decirse ordenada, fluida y consecuentemente”⁴⁵. A la suya, le sigue otra cascada de definiciones

⁴¹ El exordio concluye con una suerte de *captatio attentionis*, mediante la que recuerda la importancia del tema sobre el que va a hablar, por ser la memoria la que en cualquier disciplina alcanza la primacía en clase, autoridad, fama y provecho.

⁴² Curiosamente atribuye a Cicerón la autoría de la *Rhetorica ad Herennium*: ‘memoria, igitur, ut eam M. Cicero ad Herennium lib. 1 definit, ‘est firma animi rerum et verborum dispositionis perceptio’. MAMERANVS (1561) 6(v). RHET. Her. 1, 3, 7-8. Esta definición se repite con algunas variantes desde la *Rhetorica ad Herennium* hasta los rétores tardíos: CIC., Inv., 1, 9; VICTORINVS, 1, 7, 6-8 (*Rhetores latini minores*, emendabat C. Halm, Lipsiae, 1863, p. 178); IVLIVS VICTOR, *Ars rhetorica*, 23, 1 (Halm p. 440); MART. CAP., *De rhetorica*, 6, 8 (Halm, p. 455); CASS., *Rhet.*, 2, 19-20 (Halm p. 495); ALBINVS, *De arte rhetorica dialogus*, 4, 27-28 (Halm. p. 526) e incluso en la *Rhetorica* de Trebisonda. MERINO (2007) 93. 8.

⁴³ *Memoria est per quam animus repetit illa quae fuerunt*. CIC., Inv., 2, 53, 160. Et lib. 1 Tusc. Q. de scientia loquens: ‘Vsus’, inquit, ‘me genuit, mater est memoria. MAMERANVS (1561) 6(r). En realidad, la cita no es suya sino de Aulo Gelio, quien lo atribuye a Afranio. GELL. 13, 8, 3: *Versus Afranii (...) Vsus me genuit, mater peperit memoria*’.

⁴⁴ MAMERANVS (1561) 6(r). PLUT., *Moralia* 1, 13: *Memoria est mater Musarum et quasi cella penaria. Nulla enim a natura res tantum gignere et nutrire potest quantum memoria.*

⁴⁵ *Vel ut nos eam definimus: memoria est rerum lectarum et quinque sensibus (visu, auditu, odoratu, gustatu et tactu) perceptarum promptuarium et custos recensque recordatio, sine qua nihil disposite, nihil constanter et consentanea dici potest*. MAMERANVS (1561) 6(r).

de la memoria tomadas de la *Rhetorica ad Herennium*⁴⁶, Séneca⁴⁷, Cicerón⁴⁸ y de las *Lectiones antiquae* de Ludovicus Caelius Rhodiginus, que, acaso por una mala interpretación de las abreviaturas, se atribuye aquí a un desconocido Lucius Lelius⁴⁹. El hilo conductor de esta serie de definiciones no parece ser otro que la mera erudición, excepto la que aparece en último lugar, que es, además, la más extensa de este apartado. La cita desborda la mera definición de la memoria y recoge literalmente la reflexión que hace Caelius Rhodiginus sobre la sorprendente naturaleza de la memoria, que es capaz de recuperar los detalles de los recuerdos más antiguos y de olvidar, en cambio, lo que ha pasado el día anterior⁵⁰. A partir de ahí, Mameranus menciona a Simónides como descubridor del arte de memoria y a Metrodoro como a uno de sus más consumados practicantes⁵¹. Añade, además, que el arte de memoria aporta la mayor luz a la memoria, poniendo así de manifiesto que es partidario de su uso⁵².

⁴⁶ Cicero alicubi memoriam vocat thesaurus inventorum omniumque partium rhetoricae custodem. MAMERANVS (1561) 6(r). RHET. Her. 3, 28, 11. Menos literalmente: CIC., *De orat.* 3, 28, 11.

⁴⁷ *Memoria est res ex omnibus partibus animi maxime delicata et fragilis, in quam primum senectus incurrit.* MAMERANVS (1561) 6(v). SEN., *Contr.* 1, 1.

⁴⁸ *Vtrum memoriam, capacitatem aliquam in animo putamus esse, qua tamquam in aliquo vase, quae meminimus, infundantur? absurdum id quidem; qui enim fundus aut quae talis animi figura intellegi potest aut quae tanta omnino capacitas? an imprimi quasi ceram animum putamus, et memoriam esse signatarum rerum vestigia? quae porro tam immensa magnitudo, quae tam multa effingit, videtur in mortali natura concreta.* MAMERANVS (1561) 6(v). CIC., *Tusc.* 1, 25, 61.

⁴⁹ *Et Lucius Lelius, Lect. Ant. lib. 6, cap. 15 sic de ea meminit: memoria necessarium maxime vitae bonum et thesaurus eloquentiae ac tanquam lumen aliquod, saepeque, ut Plinius ait, deficere tentat et meditatur vel quieto corpore et valido.* MAMERANVS (1561) 6(v). RHODIGINVS (1520) 526. PLIN., *Nat.* 7, 24, 88.

⁵⁰ *Est profecto huius memoriae natura miranda: subito vetusta ex longiore intervallo revocata, ingeunt sese atque exhibent (...) Excidunt quandoque proxima, inherenter affixa quae vetusta sunt, hesterorum oblita, acta pueritiae in digitos mittimus.* MAMERANVS (1561) 6(v). RHODIGINVS (1520) 526. PLIN., *Nat.* 7, 24, 88.

⁵¹ La mención a Simónides como descubridor del arte de la memoria está ampliamente atestiguada en la antigüedad clásica. Baste citar a modo de ejemplo: CIC., *De orat.* 2.352 y ss; y QVINT., *Inst.* 11, 2, 11: *Artem autem memoriae primus ostendisse dicitur Simonides, cuius vulgata fabula est.* Y lo mismo cabe decir de Metrodoro de Escepsis, un afamado rétor que actuó en Atenas y en Rodas a finales del s. I a. C., a quien Cicerón menciona en *Tusc.* 1, 59, y en *De orat.* 2, 365 y 3, 75.

⁵² *Simonides medicus fertur invenisse artem memoriae, quam Metrodorus consummaverit, atque in ea potissimum posuisse ordinem, qui maximum afferret memoriae lumen.* MAMERANVS (1561) 6(v).

En este punto, Mameranus da un paso más y expone que la memoria consta de los siguientes cuatro elementos: *intellectus, ordo, cura et exercitatio*⁵³. Los tres primeros son los mismos de los que habla Erasmo en un pasaje del *De ratione studii*, en el que, tras elogiar la importancia de la memoria como tesoro de lecturas, reconoce que la memoria puede ser ayudada por lugares e imágenes⁵⁴. Tal vez por ello, es precisamente en este punto de la *Oratio* donde Mameranus establece la distinción entre memoria natural y memoria artificial, para lo que se sirve de la *Rhetorica ad Herennium*. La memoria natural, dice Mameranus, es la que reside en nuestra mente y nace con el pensamiento⁵⁵. La artificial es la que depende de reglas ciertas. En este caso se aleja un tanto de la definición clásica, pues prescinde de la alusión a su funcionamiento como *inductio*⁵⁶. Sin embargo, señala que la memoria artificial se basa en la combinación de lugares, signos e imágenes. Obviamente, alude a la memoria artificial *per locos et imagines* que se explica en las fuentes clásicas, que, por cierto, Mameranus demuestra conocer bien pues remite a los pasajes concretos de la ya citada *Rhetorica ad Herennium*, del *De oratore* de Cicerón y de las *Institutiones oratoriae* de Quintiliano⁵⁷. La lista de fuentes se cierra con la mención de sendas obras de Erasmo (*Eras. De instit. puer. et de ratione studii*) que identificamos con la *Declamatio de pueris statim ac liberaliter instituendis* y el tratado *De ratione studii*. No obstante, cabe recordar que la posición de Erasmo respecto al arte de memoria está más cerca del escepticismo de Quintiliano que del entusiasmo de la *Rhetorica ad Herennium*. En la *Declamatio de pueris instituendis* resultan evidentes

⁵³ MAMERANVS (1561) 6(v).

⁵⁴ *Neque negligenda memoria, lectionis thesaurus. Eam tametsi locis et imaginibus iuvari non inficior, tamen tribus rebus potissimum constat optima memoria: intellectu, ordine, cura.* ERASMO (1971) 118. MERINO (2007) 43.

⁵⁵ *Naturalis memoria est quae nostris animis insita est et simul cum cogitatione nata.* MAMERANVS (1561) 6(v). RHET. Her. 3, 28.

⁵⁶ *Artificiosa quae ex certis pendet praeceptis.* MAMERANVS (1561) 6(v). En cambio, RHET. Her. 3, 28: *artificiosa est ea, quam confirmat inductio quaedam et ratio praeceptionis.* En la retórica latina clásica la *inductio* alude a un mecanismo probatorio que se basa en la relación de semejanza entre causa y ejemplos. QVINT., *Inst.* 5, 1, 3. MERINO (2007) 93.

⁵⁷ *De artificiosa quomodo sit constituenda per locos, signa et imagines, fusissime tradit Cicero ad Herennium in fine libri tertii; et de oratore, in fine libri secundi.* Quintil. lib. 1 et 11. MAMERANVS (1561) 7(r). RHET. Her. 3, 29-40; CIC., *De orat.* 2, 350-360; QVINT., *Inst.*, 1, 1, 36; 11, 2.

las reservas de Erasmo respecto a un sistema cuyos practicantes están más preocupados por el beneficio económico y la ostentación que por los resultados prácticos⁵⁸. En cambio, en el *De ratione studii* se muestra algo más receptivo pues admite que la memoria natural puede ser ayudada por la artificial, aunque inmediatamente después añade que la mejor memoria es la que se basa en la comprensión (*intellectus*), el orden (*ordo*) y la práctica (*cura*)⁵⁹, es decir, tres de los cuatro elementos con los que, según Mameranus, se constituye la memoria.

Vuelve luego Mameranus a la memoria natural para recordar que también puede fortalecerse con reglas y abundante práctica. Para ello glosa un pasaje en el que el autor de la *Rhetorica ad Herennium* sostiene que, en el caso del arte de la memoria, como en cualquier otra disciplina, las reglas apenas sirven de algo si no se confirman con *industria, estudio, labore et diligentia*⁶⁰. Siguiendo a Quintiliano, añade que nada afecta más al buen funcionamiento de la memoria que el descuido de la misma⁶¹. La memoria es el principal signo de talento en los niños y su capacidad es doble: percibir con facilidad y retener con fidelidad⁶². Incluso Erasmo, concluye Mameranus, parece haberlo tenido en cuenta cuando dice que lo más importante de la memoria es la suce-

⁵⁸ *Quemadmodum sunt machinae quaedam tam operosae ut moram adferant negocio peragendo. Huius generis ferme sunt quae de arte memoriae quidam ad quaestum aut ostentationem potius quam utilitatem excogitarunt. Nam istam memoriam corrumpunt potius.* ERASMO (1966) 451; MERINO (2007) 42.

⁵⁹ *Neque negligenda memoria, lectionis thesaurus. Eam tametsi locis et imaginibus adiuvari non inficior, tamen tribus rebus potissimum constat optima memoria, intellectu, ordine, cura.* ERASMO (1971) 118. MERINO (2007) 43.

⁶⁰ *Simulque et naturalis quomodo sit augenda et confirmanda praceptione et exercitatione, multa industria, studio assiduo, labore, diligentia.* MAMERANVS (1561) 7(r). RHET. Her. 3, 39: *Sed cum in omni disciplina infirma est artis praceptio sine summa adsiduitate exercitationis, tum vero in nemonicis minimum valet doctrina, nisi industria, studio, labore, diligentia comprobatur.*

⁶¹ Consecuentemente, la *cura* es la que más le beneficia: *Et Fabius Quintilianus: nihil, inquit, magis augetur cura vel negligentia intercidit quam memoriae bonitas.* MAMERANVS (1561) 7(r). QVINT., Inst., 11, 2, 40: *Si quis tamen unam maximamque a me artem memoriae quaerat, exercitatio est et labor: multa ediscere, multa cogitare, et si fieri potest cotidie, potentissimum est: nihil aeque vel augetur cura vel negligentia intercidit.*

⁶² *Et in alio quodam loco: Ingenii, inquit, signum in parvis praecipue memoria est; cuius duplex est virtus: facile percipere et fideliter continere.* MAMERANVS (1561) 7(r). QVINT., Inst., 1, 3, 1.

sión de comprensión, orden y práctica⁶³. Cabe señalar, no obstante, que Erasmo no dice exactamente eso. Mameranus ha modificado sutilmente la cita poniendo *memoriae pars* en lugar de *memoriae ars*, de modo tal que se evita así la condena del *ars memorativa* explícita en el texto de Erasmo, quien, como hemos señalado, no es partidario de la memoria artificial *per locos et imagines*, y, en su lugar, acepta solo la comprensión, el orden y el ejercicio en el buen desempeño de la memoria natural. En definitiva, la alusión a la doble condición de la memoria, natural y artificial, la relación de fuentes clásicas que explican el sistema *per locos et imagines*, y las alusiones, convenientemente ajustadas, a sendas obras de Erasmo permiten concluir que Mameranus aprueba y recomienda el uso de la *artificiosa memoria*.

Quatenus exerceri memoriam conveniat

El segundo argumento incluido en la *narratio* de la *Oratio pro memoria* trata de la necesaria ejercitación de la memoria. Para disponer de una memoria tenaz, estable, fiel y viva Mameranus recomienda acostumbrarse a declamar de memoria y en público, repasando por la tarde todo lo que a lo largo del día se ha leído, visto, oído o hecho, así como dónde, cuándo y con quiénes⁶⁴. En defensa de un reto memorístico tan ambicioso como este, aduce la autoridad de Cicerón y de Quintiliano⁶⁵. Reproduce aquí el pasaje del *De senectute* donde leemos que “a la manera de los pitagóricos, para ejercitar

⁶³ Ad quod et Erasmus respexisse videtur in *De instit. pue. et ratione studii*, cum inquit: ‘Optima memoriae **pars** est penitus intelligere, intellecta in ordinem redigere, postremo subinde repetere’. MAMERANVS (1561) 7(r). ERASMO (1966) 451: Optima memoriae **ars** est penitus intelligere, intellecta in ordinem redigere, postremo subinde repetere quod meminisse velis.

⁶⁴ Exerceri autem memoriam, augere et confirmare, quo pacto quibusque modis et rationibus conveniat ut tenax fiat, stabilis, fidelis vivaeque reminiscentiae, multa idem Cicero ad Herennium praecepta tradit, plura Quintilianus (...). Nos e multis unum hic recensuisse contenti erimus, quod et Fabius Quintilianus in primis approbat: nimirum frequentem memoriter in publico declamandi consuetudinem et usum nobis si faciamus, plurimaque quotidie si ediscamus et eadem a nobis ipsi saepius exigamus cum summa cura et diligentia mane et vesperi. Et si quae tota die legimus, quae audiowimus, quae vidimus, quae diximus et egimus, ubi, quando et apud quos, vesperi sub aspectum et tanquam oculos recognoscendo revocabimus... MAMERANVS (1561) 7(r).

⁶⁵ Ad quod idem etiam Quintilianus lib. 11 cap. 2 respexisse videtur, ubi sic scribit: ‘Fateor memoriam naturae munus esse’ sed illa excitando quoque augetur nec immorito thesaurus eloquentiae dicitur. MAMERANVS (1561) 7(v). QVINT., Inst., 11, 2, 1.

la memoria recuerdo por la noche todo lo que he dicho, oído y hecho a lo largo del día”⁶⁶. En el caso de Quintiliano no estamos ante una cita textual propiamente dicha sino más bien ante una paráfrasis que recoge solo parcialmente el enunciado de la fuente. Como dice Quintiliano, la memoria es un don de la naturaleza, pero incluso así, si se la excita, se acrecienta, y por ello con razón se la denomina tesoro de la elocuencia. Y añade, parafraseando de nuevo a Quintiliano, “si alguien me pregunta por la única y más grande arte de memoria, le diré que es el ejercicio y el trabajo, sobre todo, aprender y pensar muchas cosas”⁶⁷.

Pudiera pensarse entonces que en este punto Mameranus renuncia al arte de memoria *per locos et imagines* y, sin embargo, no es así, pues inmediatamente a continuación traslada el pasaje del *De oratore* en el que Cicerón legitima el *ars memorativa*: “Dice Cicerón que la memoria también se debe ejercitar aprendiendo de memoria y literalmente el mayor número posible de escritos propios y ajenos. En este tipo de práctica no me desagrada usar, si estás acostumbrado, el método de lugares e imágenes que se enseña en las reglas”⁶⁸. Señala Mameranus que el arte de memoria *per locos et imagines* resulta útil para pronunciar de memoria largos discursos y, por ello, lo recomienda incluso a quienes gozan de una buena memoria natural, pues, sirviéndose de lugares, marcas, signos, notas e imágenes será posible recordar qué se debe decir, en qué orden y en qué momento del discurso⁶⁹. Tal es su

⁶⁶ Sic et Cicero in *De senectute lib.: Pythagoricorum, inquit, more exercendae memoriae gratia, quid quoque die dixerim, audiverim, egerim, commemoro vesperi.* MAMERANVS (1561) 7(v). CIC., Cato 38.

⁶⁷ Si quis a me roget unam maximam est artem memoriae, exercitatio est et labor: multa ediscere, multa cogitare potissimum. MAMERANVS (1561) 7(v). Si quis tamen unam maximamque a me artem memoriae quaerat, exercitatio est et labor: multa ediscere, multa cogitare, et si fieri potest cotidie, potentissimum est. QVINT., Inst., 11, 2, 40.

⁶⁸ Atque in ea exercitatione non sane displicet mihi adhibere, si consueris, istam etiam locorum simulachrorumque rationem, quæ in arte traditur. MAMERANVS (1561) 7(v). CIC., *De orat.* 1, 157.

⁶⁹ Nam in prolixis orationibus memoriter dicendis, locorum et imaginum signorumque dispositionem accedere opportet scribunt, praesertim ubi artificiosa est constituenda memoria. Quae eadem saepe etiam in naturali et foeliciter enata non sunt inutilia, ut per constitutos certos locos, terminos, signa, notas et imagines memoria circumducta recordetur, quid et quo ordine, quoive loco sit dicendum. MAMERANVS (1561) 7(v).

confianza en el método que concluye diciendo que deben seguir estos preceptos quienes quieran procurarse una memoria muy fiel y muy sólida⁷⁰.

Acaso cabría esperar algunas consideraciones más sobre el arte de memoria y las principales reglas que a partir de la *Rhetorica ad Herennium* se desarrollan en una amplia y nutrida tradición de la que, sin duda, Mameranus tenía conocimiento. Sin embargo, no sucede así, pues para conocer las reglas que ayudan y consolidan la memoria, remite a la *Epistola de recte formandis studiis* de Rodolfo Agrícola, en la que se defiende que la memoria es más propia de la naturaleza que de las reglas, aunque, concede el autor, con ejercicio puede acrecentarse y consolidarse⁷¹. Agrícola, en realidad, propone un método de enseñanza basado en *diligens lectio, fides memoria y assidua exercitatio*, que, a tenor de las explicaciones dadas por el humanista, puede resumirse en comprender, memorizar y practicar lo aprendido. Tal como Mameranus señala, Agrícola asume la existencia de una doble memoria, la natural y la artificial. Pero solo admite este última cuando sea necesario improvisar y cuando el documento a memorizar sea tan extenso que resulte difícil mantener el orden de los contenidos y el ritmo de la exposición. Pero incluso en ambos casos las reglas que propone poco tienen que ver con el sistema de *loci et imagines* de la *Rhetorica ad Herennium* pues se reducen a una serie de consejos inspirados en Quintiliano⁷².

En cualquier caso, la defensa que hace Mameranus del arte de memoria suscitó el rechazo de una parte, al menos, de su auditorio. Prueba de esta oposición es la *Responsio ad orationem Mamerani* del profesor Iohannes Everardus, que se recoge al final del volumen impreso⁷³. Aunque Everardus alaba la

⁷⁰ *Qui itaque fidelissimam tenacissimamque comparare sibi memoriam cupiunt, ea quae diximus praecepta sequantur necesse est.* MAMERANVS (1561) 7(v).

⁷¹ *Cuiusmodi praecepta per quae adiuvetur et confirmetur memoria, multa habet Rodolphus Agricola in Epistola de recte formandis studiis, ubi dicit magis naturae esse memoriam quam artis, sed augeri eam firmarique exercitio. Nullo siquidem alio artificio magis augetur et roboretur memoria quam tali ediscendi plurima et exigendi et observandi et declamandi memoriter, usu atque exercitatio.* MAMERANVS (1561) 7(v)-8(r).

⁷² *Constat autem memoria in primis natura, ea tamen adiuvatur arte, quam alii quidem aliter tradidere, sed sic tamen ut summa rerum eodem fere redeat.* AGRÍCOLA (1967) 196-197. MERINO (1992) 48-49.

⁷³ Sobre Iohannes Everaerts de Arendock y su papel como *quodlibetarius* de Mameranus cf. VOCHT (1954) 479-480. La *Responsio*, en MAMERANUS (1561) 22.

claridad expositiva de Mameranus⁷⁴ y sus notas sobre el funcionamiento y utilidad del arte de memoria⁷⁵, sin embargo, denuncia que la turba de lugares, imágenes y signos mnemotécnicos suponen un grave riesgo para el orador que, abrumado por el peso del artificio, termina balbuceando ante su auditorio, si es que no llega a enmudecer del todo⁷⁶. Al contrario de lo que propone Mameranus, Everardus sostiene que el orador que habla de memoria está más preocupado de seguir el guion inicialmente previsto que de expresarse conforme a lo que en cada caso exigen las palabras y las sentencias. De ahí que, en abierta contradicción con Mameranus, prefiera la lectura frente a la falsa improvisación de quienes hablan de memoria⁷⁷.

Tras su disquisición sobre el arte de memoria, Mameranus pone algunos ejemplos en los que se exige el uso de la memoria para garantizar el

⁷⁴ *Audivisti, viri clarissimi auditoresque humanissimi, luculentam, lepidam, solidam atque latinam eruditissimi domini poetae laureati responsionem, qui tanta dexteritate, artificio, obscuram duplicitis memoriae distinctionem, in apertum produxit, ut quae prius tenebris obvoluta erat neque a quoque multis ab hinc annis explicata iam lucem receperit.* MAMERANVS (1561) 22(r).

⁷⁵ *Praeter enim naturalem memoriam, quae mentibus nostris insita est, naturalis quaedam facultas retinendi, quae antea dixeris, legeris, audieris, feceris alteram esse docuit, quam (secutus Ciceronem ad Herennium, libro tertio, cap. 2) artificiosam commode nominavit atque isthaec quanquam addiscendis retinedisque disciplinis minus quam prior sit necessaria, conferre tamen docuit plurimum, quod prolixam orationem notis quibusdam, signis, locis, imaginibus componere ac in partes distinguere doceat, quorum intuitu, admonitione singularum ex ordine partium memoria facilius excitetur, firmius retineatur, extincta minimo negotio renovetur.* MAMERANVS (1561) 22(r).

⁷⁶ *Ego tamen, ne meo desim officio, e multis argumentis quibus totius orationis tuae fundamentum subverti posse videatur, unicum proferam. Cum enim artificiosa fretus memoria, memoriter quis dicere conatur, saepe numero rerum, signorum, formarum, locorum confusione turbetur confundaturque memoria et fallat, adeoque memoriter dicere conantem saepe numero balbutire contingat, haesitare, obscuro turbatoque ordine sententiis discriptis ita dicere ut quid velit minus intelligi queat.* MAMERANVS (1561) 22(v).

⁷⁷ *Adde quod memoriter qui dicit, magis videatur esse solitus ut verba quae concepit et praemeditatus est, aut in scriptum retulit, retineat, quam ut rerum et sententiarum pondera exprimat. Ex scripto vero contrarium fieri. Non igitur video cur memoriter dicendi rationem usque adeo dixeris esse accommodam, contra, ea videtur esse commodior, in qua scripta oratio memoriam confirmat.* MAMERANVS (1561) 22(v). Sobre las dificultades que tenían algunos profesores y predicadores para memorizar los textos cabe recordar el testimonio de Tomás de Trujillo, quien en su *Thesaurus concionatorum* señala que muchos predicadores olvidan la *concio* justo antes de pronunciarla, y que conoce a muchos candidatos a cátedras que a la hora de exponer su lección se quedan paralizados. MÉRINO (2007) 33.

éxito. Cita el caso de los monjes benedictinos⁷⁸, y de los actores de comedias y tragedias, tanto latinas como vernáculas⁷⁹. Recuerda, incluso, que en la propia universidad los estudiantes estaban obligados a repetir de memoria todo Aristóteles y sus comentarios⁸⁰. Incluso los animales, dice Mameranus, se benefician del uso de la memoria⁸¹. Por todo ello, exclama que es una vergüenza que la universidad renuncie a los ejercicios de memoria y ampare a quienes leen en público. El *chartaceus et sedentarius orator* no merece, en su opinión, ser considerado un auténtico orador, porque para Cicerón y Quintiliano solo cabe llamar así a quienes pronuncian sus discursos de memoria⁸².

Sigue luego una encendida defensa de la *memoria* y de la *pronuntiatio* como partes ambas de la *rhetorica* a partir del argumento principal de que sin ellas la *oratio* no puede *movere, flectere et persuadere*. Por eso, dice Mameranus, Cicerón nunca leyó sus discursos. Y en el mismo sentido alaba a Porcio Latrón, a Esquines y Demóstenes⁸³. Finalmente, a modo de refutación, a quienes se excusan diciendo que no quieren perder su precioso tiempo en estas naderías, les responde que más fastidioso aún le resulta a sus oyentes tener que escuchárselas a ellos⁸⁴. De esta obligación exime, no obstante, a los profesores de mayor edad,

⁷⁸ Según Mameranus, para acceder a esta orden hay que recitar de memoria todo el Psalterio y los cantos del coro. MAMERANVS (1561) 8(r).

⁷⁹ Se pregunta en este caso que quién acudiría a una representación en la que los actores no se hubieran aprendido de memoria sus respectivos papeles. MAMERANVS (1561) 8 (r).

⁸⁰ *Et non ita multi anni sunt quod in academiis quoque illud exercendae memoriae erat studium. Cogebantur enim totum fere Aristotelem cum commentariis ipsoque Porphyrio ediscere et memoriter reddere. Et ego memini me libros priorum et posteriorum, de coelo et mundo, et de anima memoriter recitare.* MAMERANVS (1561) 8.

⁸¹ Añade aquí la anécdota de un sapo vengativo que no está exenta de un tono fabuloso y moralístico, aunque dice haber sido testigo de la misma. MAMERANVS (1561) 8(v)- 9(r).

⁸² *Nam sic oratorem Cicero (...) definit: Orator est qui quaecumque res inciderit, quae dictione sit explicanda, prudenter, copiose et ornata et memoriter dicet cum quadam actionis etiam dignitate. Et Quintilianus ait: videri sibi omnem vim oratoris professionemque ipsam benedicendi, hoc suspicere ac polliceri, ut omni de re quaecumque sit proposita ornata ab eo, copiose et memoriter dicatur.* MAMERANVS (1561) 9(v). CIC., *De orat.* 1, 15, 64. QVINT., *Inst.* 2, 21, 5.

⁸³ MAMERANVS (1561) 11. SEN., *Contr.* 1, 13. CIC., *Tusc.* 3, 63.

⁸⁴ *Quae est igitur ista nova eorum, qui in publicum declamaturi prodeunt, pigrities? Quis blandus et deses in dedecus torpor? (...) Et adhuc pulchre excusatos se quidam existimant, cum oraturi dicunt se nolle bonas horas in ediscendis suis nugis perdere et ideo ex charta recitare malle.*

ya sea por su falta de memoria, por su menor fortaleza física o simplemente por estar dedicados a estudios y asuntos de mayor trascendencia. Les exige, eso sí, que no pretendan actuar como si fueran a hablar de memoria y que sean conscientes de que no van a evitar el aburrimiento del auditorio⁸⁵.

Quis sit memoriae fructus

El tercer y último *argumentum* de la *Oratio* expone los frutos de la memoria. Mameranus despliega un amplio abanico de virtudes y adornos cuya posesión solo es posible gracias a la memoria⁸⁶. Lo que no está grabado en la mente ni siquiera puede usarse, de tal modo que con razón decimos que ignoramos cuantas cosas somos incapaces de recordar o de exponer de memoria⁸⁷. La idea de que el saber está supeditado al aval de la memoria se traduce en que no puede ser considerado buen orador aquel que no pueda decir de memoria todos los conocimientos que haya podido adquirir⁸⁸. Esta es la razón por la que, en

Egregiam vero ignaviae excusationem et bella. Si nugae sunt, ad quid illas adferunt? Si taedet ediscere, quantum existimabunt magis taedere alios illas ipsorum nugas frigide et nauseabunde recitari audiri? MAMERANVS (1561) 12(r).

⁸⁵ *Senes autem ob defectum memoriae et ingravescentem debilitatem, et simul occupatos maxime gravioribus studiis atque negotiis doctores et professores hic excipio, ita tamen ut, cum ex scripto dicunt, non oratoris tunc sed lectoris officio fungi videri debeant nec sine taedio auditorum se audiri existimare.* MAMERANVS (1561) 12(v). Sobre este tema vuelve en la recapitulación que hace al final de la *Oratio*, donde advierte que aquellos que están exentos de la obligación de memorizar sus alocuciones en ningún caso pueden hacerse pasar por oradores, ni siquiera cuando ocasionalmente se vean obligados a improvisar: *Senes tamen et occupatissimos doctores supra excepti, sed sic ut tunc, cum legunt, retinere nomen oratoris nequeant; ad quod nullae prorsus occupationes excusant, nec senium nec repentina et extemporalis dicendi incumbens necessitas.* MAMERANVS (1561) 20(v).

⁸⁶ No falta tampoco aquí un esbozo de *captatio benevolentiae*, cuando anuncia que esta parte la tratará con mayor brevedad para no abusar de la paciencia del auditorio. En cuanto a los frutos propiamente dichos, despliega un amplio abanico de virtudes y adornos, tales como: *ingenii cultum et ornatum, morum elegantiam et gravitatem, prudentiam, humanitatem, mansuetudinem, virtutum decus, honores deinde, dignitates, authoritatem, divitias, omnemque fortuna splendorem et plausum.* MAMERANVS (1561) 15(v)–16(r).

⁸⁷ *Quod enim memoriae non inhaeret, ne quidem etiam in usum proferri, ut cognoscatur, potest. (...) Nam quaecumque memoriter memorare et referre non valimus, illa ignorare recte dicimus.* MAMERANVS (1561) 16(r).

⁸⁸ *Si enim omnem rerum et artium scientiam quis sit consecutus tamen memoriter de iis nisi dicat, verbisque ad audiendum iucundis, sententiis ad probandum accommodatis utatur, in forensibus simul et communibus negotiis, bonum eum esse oratorem non posse existimat M. Antonius (...) et Crassus.*

general, la memoria es más necesaria que ninguna otra potencia y, a su vez, imprescindible para quienes pretenden influir en el ánimo de las personas⁸⁹. Se repite así la idea de que sin memoria no puede existir la verdadera y firme elocuencia que el orador precisa para persuadir. Los mejores oradores clásicos, Demóstenes y Cicerón, destacaron también por su memoria. Demóstenes, por ejemplo, pudo convencer a los atenienses para que se enfrentaran a Filipo de Macedonia. Las *Catilinarias* y otros muchos discursos de Cicerón no hubieran tenido éxito si la elocuencia no hubiera contado con el concurso de la memoria⁹⁰.

A la manera de los tratadistas de *ars memorativa*, Mameranus reproduce la abultada lista de ilustres memoriosos de la antigüedad a la estela del *De oratore* de Cicerón y de Quintiliano. Aparecen aquí los nombres habituales, como Temístocles, Mitrídates, Craso, Ciro, Teocles, Simónides, Porcio Latrón, Pirro y Hortensio⁹¹. También cita a Séneca, pero en este caso para mostrar su incredulidad con las hazañas mnemotécnicas de las que hace gala⁹². En cambio, dice haber conocido a un fraile jerónimo que, a pesar de su avanzada edad, era capaz de recitar la Biblia de principio a fin sin perder o cambiar palabra alguna⁹³. La lista incluye las hazañas registradas de otros memoriosos menos

Alude a la discusión sobre la definición de orador en la que Cicerón hace intervenir a Marco Antonio y Craso. CIC., *De orat.* 1, 49, 212-213. MAMERANVS (1561) 16(r).

⁸⁹ *Vera enim et solida eloquentia, quae in oratore maxime ad persuadendum requiritur, sine memoria nulla esse potest. Nam omnes quicunque extitere viri eloquentes memoriae etiam fuere maxime, quam in primis usu et exercitatione firmam et excultam habuere, tam apud Graecos quam Latinos.* MAMERANVS (1561) 16.

⁹⁰ MAMERANVS (1561) 17.

⁹¹ Las fuentes reconocidas por MAMERANVS (1561) 18) son: CIC., *De orat.* 2, 365; QVINT., *Inst.* 11, 2, 50; CIC., *Tusc.* 1, 159; SEN., *Contr.* 1 praef. 2; a las que habría que añadir otras, tanto antiguas (PLIN., *Nat.* 7, 24; VAL. MAX. 8.7 ext. 15; SOL. 1, 108-112), como modernas (RAVISIVS TEXTOR, (1560) 403). MERINO (2007) 21-24.

⁹² *Insuper ipsem Seneca de seipso gloriatur tantam in se iuvene fuisse memoriam ut duo millia nominum, quo ordine essent dicta referre memoria potuerit. Credetis vos hoc Domini Senecam praestare potuisse? Credat Iudaeus Apella, non credit Mameranus.* SEN., *contr.* 1 praef. 2. MAMERANVS (1561) 18(v). La expresión *Credat Iudaeus Apella, non ego*, está tomada de un pasaje de Horacio en el que el poeta muestra su incredulidad respecto a los milagros que anuncian algunos santuarios (HOR., *Sat.* 1, 5, 100-101).

⁹³ La hazaña que Mameranus atribuye al fraile recuerda las exhibiciones de las que hacía gala Pedro de Rávena. MAMERANVS (1561) 19(r). MERINO (2007) 168-179.

conocidos e incluso el recordatorio de aquellos que terminaron perdiendo su ingente memoria, como Mesala Corvino o Jorge de Trebisonda⁹⁴.

Peroratio

Llegados a este punto, Mameranus inicia la conclusión del discurso insistiendo, a modo de recapitulación, sobre la importancia y beneficios de la memoria. Sin ella no es posible conseguir la *vera eloquentia*, una *perfecta prudentia* ni la *ubertas*. Resulta, pues, evidente la necesidad de cultivar y practicar la memoria para alcanzar la excelencia del ingenio en universidades y colegios⁹⁵. Pero son las autoridades académicas las que deben recuperar la antigua y fructífera costumbre de hablar de memoria (*memoriter dicendi consuetudo*) y extinguir, por tanto, la actual práctica de la lectura pública que tacha de “equivocada, extraña, adultera, tediosa, madre de ignorantes” y culpable del des prestigio de las universidades. La universidad debe ser, en palabras de Horacio, ‘un muro de bronce’, un castro inexpugnable, a la hora de impedir que pueda llamarse o considerarse orador quien desprecia a la memoria⁹⁶. La universidad que admite las lecturas por escrito y otorga títulos y grados a quienes no usan la memoria incumplen sus obligaciones y, por así decirlo, actúa en detrimento de los ingenios, de los estudios y de la sociedad misma. Por ello, exhorta a quienes gobiernan la universidad a que no toleren la práctica de leer por escrito⁹⁷.

Conclusión

La *Oratio pro memoria* de Mameranus debe ser entendida en el contexto de las *orationes quodlibeticae* que se celebraban regularmente en la Universidad de Lovaina en un ambiente lúdico y distendido que permitía plantear cues-

⁹⁴ MAMERANVS (1561) 20(v). El caso de Mesala Corvino está bien atestiguado en las fuentes clásicas: PLIN., *nat.* 7, 24; SOL. 1, 110. La amnesia de Trebisonda es recogida por algunos enciclopédistas modernos, como RAVISIVS TEXTOR (1560) 404.

⁹⁵ *Memoria constat vera et perfecta eloquentia, perfecta prudentia, quibus nihil est in rebus publicis praeclarius, nihil praestantius; sola memoria constat rerum excellentium et maximarum dicendarumque prompta ubertas, praesens recordatio facilisque recensio.* MAMERANVS (1561) 20(r).

⁹⁶ *Hic enim semel ‘murus aheneus esto’, et inexpugnabile castrum, ut neque possit neque debeat ulla ratione, ullave excusatione, qui ex scripto dicit, veri oratoris nomen mereri, neque in numerum oratorum posse recipi.* MAMERANVS (1561) 20(v). Hor., *Ep.* 1, 5, 60-61.

⁹⁷ MAMERANVS (1561) 20(v)-21(r).

tiones controvertidas por parte de una suerte de ponente a quien respondían los miembros de la academia. En este caso la reacción de los académicos lovainenses fue, según Mameranus, desmesurada e irrespetuosa. Tres fueron las objeciones que suscitó su discurso. Primera, la extraña puesta escena como poeta laureado que pronuncia un discurso ante profesores y estudiantes. Segunda, algunas licencias léxicas. Y tercera, la tesis misma de su discurso, en el que condena la lectura en clase y, en general, en cualquier acto público, hasta el punto de exhortar a las autoridades académicas para que erradiquen de las aulas universitarias esta práctica.

Desde un punto de vista formal, la *Oratio pro memoria* está estructurada a la manera de un discurso clásico, de tal modo que sus partes son perfectamente reconocibles (exordio, división, narración y conclusión). Con el propósito de mantener la atención de su auditorio incluye anécdotas que dice haber conocido en primera persona. Como testimonios de autoridad aduce pasajes de poetas clásicos, aunque sus principales fuentes son Cicerón, la *Rhetorica ad Herennium* y Quintiliano. También cita a Rodolfo Agrícola y a Erasmo de Rotterdam, a sabiendas, seguramente, del mucho predicamento del que ambos gozaban entre sus oyentes.

El rechazo que la propuesta de Mameranus suscitó entre profesores y alumnos revela hasta qué punto estaba ya arraigada en Lovaina la práctica de la lectura de textos en el seno de la universidad. Se trataba, sin duda, de una cuestión controvertida. En otras latitudes también estaba mal visto el *chartaceus et sedentarius orator* que tanto critica Mameranus. En España, por ejemplo, dan testimonio de ello Miguel de Salinas⁹⁸ y Huarte de San Juan⁹⁹.

⁹⁸ El caso de Miguel de Salinas es paradigmático pues, amparándose en Erasmo, abre la puerta a la lectura: “no tiene Erasmo por mengua, aunque sea en púlpito y delante de quienquiera que sea, leerlo por el mismo libro donde está, o por un papel en que lo traía escrito”. CASAS (1980) 190-191.

⁹⁹ Huarte de San Juan cuenta que Nebrija “leía por un papel la lección de retórica a sus discípulos” sin que nadie le reprochara nada en atención a su edad y condición. A su muerte, se le encargó el sermón a un predicador que por falta de tiempo “inventó y dispuso lo que había de decir como mejor pudo”. No se lo aprendió de memoria y leyó el texto ante la desaprobación de su auditorio: “Pareció tan mal al auditorio esta manera de predicar por escrito y con el papel en la mano que todo fue sonreír y murmurar”. MERINO (2007) 32.

El planteamiento de Mameranus supone una recuperación arqueológica, por así decirlo, de la memoria, que choca abiertamente con las doctrinas retóricas más renovadoras que llevan a sus últimas consecuencias la idea ciceroniana de que la memoria es común a todas las artes. Los ramistas, por ejemplo, defienden que la memoria no es exclusiva de los oradores por ser una facultad que procede mentalmente, es decir, sin la participación de las palabras, por lo que se identifica con la *dispositio* y ésta, a su vez, con la dialéctica¹⁰⁰. Mameranus, en cambio, sostiene que la memoria está indisolublemente unida a la elocuencia, de tal modo que no se puede considerar orador a quien prescinde de la memoria a la hora de hablar en público.

Condena la lectura por escrito que practican los *sedentarii et cartachei oratores* con el argumento de que aburre al auditorio, impide mover los afectos y, en definitiva, resulta incapaz de influir en el ánimo del oyente. En este sentido está próximo a Quintiliano cuando éste condena la *resistens ac salebrosa oratio* de los oradores que leen sus discursos delante de los jueces¹⁰¹. Pero la alternativa que propone Mameranus no es exactamente la *extemporalis oratio* de la que hablan Cicerón y Quintiliano¹⁰², sino el uso de la memoria como ejercicio previo a la pronunciación. En otras palabras, no se trata de renunciar a la escritura sino a la lectura del texto. Y para que esto sea posible resulta necesario el concurso de la memoria, que interviene en el proceso como una técnica retórica más. En consecuencia, Mameranus propone que la memoria siga siendo parte fundamental de los *oratoris officia* y, en ese sentido, deja la puerta abierta al uso de técnicas de memorización, más o menos complejas, según las necesidades de cada caso.

Bibliografía

- AGRICOLA, R. (1967), *De inventione dialectica, Lucubrationes*. Nieuwkoop (reprod. facs. de Coloniae, apud Ioannem Gymnicum).
CASAS, E. (1980), *La retórica en España*. Madrid, Editora Nacional.

¹⁰⁰ MERINO (2007) 29.

¹⁰¹ QVINT., *Inst.* 11, 2, 46.

¹⁰² QVINT., *Inst.* 10, 2, 46; 10, 7. CIC., *De orat.* 1, 150-151. NORTON (2016) 265-270.

- DIDIER, N. (1915), *Nikolaus Mameranus. Ein Luxemburger Humanist des XVI. Jahrhunderts am Hofe der Habsburger*. Freiburg im Brisgau, Herdersche Verlagshandlung.
- EDMONDSON, J. (2001), "El redescubrimiento de los monumentos funerarios con retrato. Siglos xvi-xx": *Imagen y memoria. Monumentos funerarios con retrato en la Colonia Augusta Emérita*. Madrid, Museo Nacional de Arte Romano.
- ERASMO, D. (1966), *Declamatio de pueris statim ac liberaliter instituendis*, étude crit., trad. et comm. par J. C. Margolin. Genève, Droz.
- ERASMO, D. (1971), *De ratione studii ac legendi interpretandique auctores libellus*, en *Opera omnia*, I, 2; ed. J. C. Margolin y P. Mesnard. Amsterdam.
- FUCHS, J. W. and WEIJERS, O. (1978), *Lexicon latinitatis nederlandicae medii aevi: fasc. 8 (C-carentia)*. Leiden, Brill.
- HÜBNER, E. W. E. (1869), *Corpus inscriptionum latinarum. Volumen secundum. Inscriptiones Hispaniae latinae*. Berolini, apud Georgium Reimerum, 1869.
- MAMERANVS, N. (1561), *Clarissimi oratoris et poetae Laureati, Nicolai Mamerani ab Lucemburgo, Oratio pro memoria et de eloquentia in integrum restituenda; et de triplici genere oratorum, tribusque praecipuis orationis partibus, nova et para doxa enarratio, Lovanii habita in Disputationibus quodlibeticis, die 14 Decembr. 1560*. Bruxellae, excudit Michael Hamontanus. Ejemplar: München, Bayerische Staatsbibliothek — Res/4 L.eleg.g. 34.
- MERINO, L. (1992), *La pedagogía en la retórica del Brocense*. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- MERINO, L. (2007), *Retórica y artes de memoria en el humanismo renacentista (Jorge de Trebisonda, Pedro de Ravena y Francisco Sánchez de las Brozas)*. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- NORTON, G. (2016), "Improvisation, Time and Opportunity in the Rhetorical Tradition": LEWIS, G. E. and B. PIEKUT, B., *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*. Vol. 1, ed. by Oxford University Press, 262-288.
- RAVISIVS TEXTOR (1560), *Officinae Epitome*. T. II. Lugduni, apud haeredes Seb. Gryphii.
- RHODIGINVS, C. (1520), *Lectionum antiquarum libri triginta*. Coloniae Allobrogum, excudebat Philippus Albertus.
- TALAVERA, F. J. (2011), "El elefante, símbolo y obsequio de reyes en Pierio Valeriano": ANTÓN MARTÍNEZ, B. y MUÑOZ JIMÉNEZ, M. J. (coords.), *Estudios sobre florilegios y emblemas: Manet semper virtus odosque rosae*, Universidad de Valladolid, 189-205.

- TIBBLE, M. (2020), *Nicolaus Mameranus: Poetry and Politics at the Court of Mary Tudor*, Leiden, Brill.
- TORNAY, M. (2012-2013), “El señorío de Galisteo y los III Condes de Osorno: un ejemplo de mecenazgo renacentista en Extremadura”: *Norba, Revista de Arte*, 32-33 (2012-2013), 25-40.
- VANNERUS, J. (1949), “Nicolas Mameranus et sa famille”: *Biographie nationale du pays de Luxembourg depuis ses origines jusqu'à nos jours* (collection présentée par Jules Mersch), fasc. II, Luxembourg, 299-321.
- VERBERCKMOES, J. (2000), “Puteanus’ *Democritus sive de risu*”: *Humanistica Lovaniensia*, 49 (2000) 399-410.
- VOCHT, H., (1954), *History of The Foundation and the rise of the Collegium Trilingue Lovaniense 1517-1550. Part the Third: The Full Growth. Humanistica Lovaninsia* 12. Louvain, Librairie Universitaire.

Resumo: A *Oratio pro memoria* de N. Mamerano é um apelo em defesa da memória apresentado no contexto das *orationes quodlibeticae* realizadas em 1560 na Universidade de Lovaina. Mamerano critica a prática de ler discursos escritos. A este *chartaceus et sedentarius orator* Mamerano não o considera digno de ser chamado orador. O principal argumento contra a leitura está no tédio que provoca na plateia e na incapacidade de comover os afetos dos ouvintes. Propõe que se restabeça a memória como parte essencial da prática oratória.

Palavras-chave: memória; Mamerano; *Oratio pro memoria*; *oratio quodlibetica*.

Resumen: La *Oratio pro memoria* de N. Mameranus es un alegato en defensa de la memoria expuesto en el contexto de las *orationes quodlibeticae* que se celebraron en 1560 en la Universidad de Lovaina. Mameranus critica la práctica consistente en leer los discursos por escrito. A este *chartaceus et sedentarius orator* Mameranus no lo considera digno de llamarse orador. El principal argumento en contra de la lectura estriba en el tedio que provoca en el auditorio y la incapacidad de mover los afectos de los oyentes. Propone que se restablezca la memoria como parte esencial de la práctica oratoria.

Palabras clave: memoria; Mameranus; *Oratio pro memoria*; *oratio quodlibetica*.

Résumé : La *Oratio pro memoria* de N. Mameranus défend la mémoire dans le contexte des *orationes quodlibeticae* réalisées en 1560 à l'Université de Louvain. Mameranus critique la pratique de la lecture de discours écrits. Mameranus considère que ce *chartaceus et sedentarius orator* n'est pas digne d'être appelé un orateur. Le principal argument contre la lecture est l'ennui qu'elle provoque chez le public et l'incapacité d'émouvoir les auditeurs. Il propose de rétablir la mémoire comme partie essentielle de la pratique oratoire.

Mots-clés: mémoire ; Mameranus ; *Oratio pro memoria* ; *oratio quodlibetica*

El tratamiento de la memoria local en algunos manuales de *Ianuae linguarum* del siglo XVII

The treatment of local memory in some 17th century manuals of *Ianuae linguarum*

CARLOS SALVADOR DÍAZ¹ (*Universidad de Extremadura – España*)

Abstract: In 1611 a new manual for the teaching of Latin was published in Salamanca, the *Ianua linguarum siue modus maxime accommodatus quo patefit aditus ad omnes linguas intelligendas*, which was to enjoy great success in Europe during the 17th and 18th centuries, as demonstrated by the appearance of another 30 editions in different languages and countries.

It based the learning of Latin on the memorisation of short sentences, for which it advocated the use of local memory. Our aim is to study the place occupied by this technique, this *ars memorativa*, in several significant 17th century editions of the *Ianuae linguarum*.

Keywords: teaching; Latin; local memory; *Ianua linguarum*; 17th century.

1. Introducción

El punto de partida del presente estudio es un pequeño manual para aprender latín que vio la luz por primera vez en Salamanca, en el año 1611, titulado *Ianua linguarum siue modus maxime accommodatus quo patefit aditus ad omnes linguas intelligendas*. Firmado por los padres jesuitas del Colegio de los Irlandeses salmantino, ofrecía, según podemos leer en el prólogo, la nota del editor y las cartas de aprobación de diferentes personalidades de la época recogidas en los preliminares del libro, un nuevo y eficaz método para aprender el vocabulario y la gramática latinos, basado en la memorización de frases de corta extensión y estructura simple.

Texto recibido el 06.04.2022 y aceptado para publicación el 20.04.2022.

Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación "Gramáticas en Europa (ss. XVII-XVIII). Estudios y Ediciones" (FFI2016-78496-P), financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad de España y dirigido por los profesores Eustaquio Sánchez Salor y M^a Luisa Harto Trujillo. Dicho proyecto se incluye, a su vez, en el Grupo de Investigación "Las artes de la palabra de la Antigüedad al Renacimiento. LAPAR" (HUM 002), financiado por la Junta de Extremadura.

¹ salvadordiaz@unex.es.

Para la correcta memorización de estas frases breves o *sententiae*, en la *Ianua linguarum* se aconsejaba el uso de la memoria local. Esta técnica mnemotécnica, conocida ya entre los griegos² y descrita en la *Rhetorica ad Herennium*³ y en el *De oratore*⁴ de Cicerón, consistía en que el orador imaginase una especie de gran edificio repleto de diferentes habitaciones o *loci*, en cada una de las cuales iría situando distintas imágenes o *imagines* que debían evocar un término, frase, texto, hecho, etc. que le servirían de guía al recitar un determinado discurso⁵. En las siguientes páginas, intentaremos profundizar sobre el papel de la memoria local en la *Ianua Linguarum* salmantina y en algunas de sus numerosas adaptaciones posteriores.

2. Antecedentes

A pesar de que en la portada de la *editio princeps* de la *Ianua* aparezcan como autores los padres jesuitas del Colegio de los Irlandeses de Salamanca, debemos considerar como verdadero artífice de esta *puerta de las lenguas* al jesuita irlandés William Bathe (1564-1614)⁶, director espiritual de dicho colegio. Sin embargo, parece probable que contase con la ayuda de algunos de sus compañeros⁷ para la redacción de la obra, como el también padre jesuita Stephen White (1575-1646) o su hermano John Bathe (1565-1634).

Casualmente, sabemos que John Bathe era conocido en la corte española como *Don Juan de la Gran Memoria*⁸, y que, además, había instruido en el *ars memoratiua* a Juan Velázquez de Acevedo, como él mismo declara en su arte de

² Los primeros testimonios sobre esta *ars* son del poeta lírico griego Simónides de Ceos (ss. IV-V a.C.) (BOLZONI (2007) 243-4).

³ *Rhet. Her.* 3. 28-40.

⁴ *CIC. de Orat.* 2. 350-356.

⁵ Para saber más sobre la memoria local, cf. MERINO (2002).

⁶ Así lo confirman autores del siglo XVII como Gaspar Scioppius, en su *Mercurius Quadrilinguis* (SCHOPPE (1637) 6), o I. A. Comenius en el *Nouissima linguarum methodus* (COMENIUS [1648] (2005) 139). Más adelante, estudiosos de diferentes épocas reafirmarán su autoría: SOMMERVOGEL (1890), CORCORAN (1911), BRECKLE (1975), STAMMERJOHANN (2009), SUSO LÓPEZ (2016).

⁷ El papel de estos colaboradores se discute en MATHÚNA (1986) 59, 99.

⁸ NIEREMBERG (1892) 232-236.

memoria titulado *El fénix de Minerva*⁹, el primero de este género escrito en lengua castellana¹⁰. No sería extraño, por tanto, que hubiera prestado consejo a su hermano William para la composición de la *Ianua linguarum*.

Nacido en el seno de una acomodada familia noble irlandesa¹¹, William Bathe recibió una educación esmerada desde sus primeros años, como correspondía a un hijo heredero. Estudió tanto latín y griego, con el capellán de la familia, como otras lenguas extranjeras, probablemente con un método de enseñanza que había sido utilizado por sus antepasados durante años y que su primo Christopher Nugent (1544-1602), barón de Devlin, había recopilado por escrito para la misma reina Isabel I en 1562¹². En cuanto a su educación superior, el propio Bathe da buena cuenta de ella en su juramento al ingresar en la Compañía de Jesús, en Tournai, Bélgica, en 1596:

Ego Gulielmus Batheus Hibernus Dubliniensis, natus anno 1564, festo Paschae ex legitimo matrimonio, patre Johanne Batheo, Iudice, matre Eleanora Preston, in Dominio defunctis. Studi in Hibernia literis humanioribus, in Anglia Oxonii perfunctiae philosophiae; aliquid Louaniæ theologiae. Admissus Curtraci ad Societatem Iesu a R. P. Georgio Duras, praeposito prouinciali in Belgio. Veni ad domum probationis

⁹ VELÁZQUEZ DE ACEVEDO (1626) 99v.: [...] y quando don Iuan Bateo, Cavallero Yrlandes, que fue mi Maestro, vino a la Corte [...]. También *El fénix* hace referencia a la *Ianua* como un buen método para aprender brevemente cualquier lengua (VELÁZQUEZ DE ACEVEDO (1626) 106r). Dicha referencia es quizás el origen de otro capítulo de la historia de este manual que, lamentablemente, se sale de los límites temporales de este artículo: en 1735, el italiano Girolamo Argenti publica *El asombro elucidado de las ideas, o arte de memoria especulativo y práctico*, un nuevo tratado de *ars memorativa* que resultó ser un plagio de *El fénix de Minerva*, al que se habían añadido, como práctica de memorización, algunas de las sentencias de la *Ianua linguarum* de 1611.

¹⁰ EGIDO, A. (1986) 36.

¹¹ Según HOGAN (1894) 365, Bathe era *the son and heir of a Chancellor of the Exchequer, grandson of a Chief Baron, first cousin of the Earl of Roscommon, nephew of the third Viscount Gormanston and Viscount Tara, grand-nephew of the ninth Earl of Kildare, and related to the Earls of Thomond, Tirconnell, Fingal, Ormond, Desmond, Roscommon, to Lords Slane, Delvin, Kingsland, and Neterville, and to the Irish chiefs O'Connor Failge and O'Carroll of Ely, as well as to the Earl of Lincoln, and to Queen Elizabeth herself*.

¹² Este método habría sido utilizado para aprender irlandés por la abuela de Bathe y Nugent, de origen inglés, y recogía algunas frases útiles para las conversaciones del día a día en irlandés, latín e inglés (MATHÚNA, S. P. Ó. (1981) 134 y SÁNCHEZ PÉREZ, A. (1992) 118). Si Bathe lo conocía realmente, estaríamos ante el primer antecedente claro de la *Ianua linguarum* que compondría años después.

*Turnacensem, in festo Assumptionis Diu. Virg. anno 1596 et examinatus fui a P. Michaele Viron iuxta examen generale eiusdem Societatis*¹³.

Fue durante sus años en Oxford cuando empezó a interesarse realmente por el papel de la memorización en la enseñanza de las lenguas y por la memoria local. Concretamente, sabemos que durante 1584 prestó especial atención a la encendida controversia entre partidarios de las nuevas ideas mnemotécnicas del filósofo italiano Giordano Bruno (1548-1600), recién llegado a Inglaterra, y las del humanista francés Pierre de la Ramée (1515-1572), que contaba ya con acérrimos seguidores en dicho país. Mientras que De la Ramée había simplificado el arte de la memoria local abogando por el uso de imágenes sencillas y ordenadas sistemáticamente, Bruno, recuperando las ideas del español Ramón Llul (1235-1316)¹⁴, aconsejaba la utilización de imágenes más impactantes e interrelacionadas¹⁵.

Probablemente, fue esta también la época en la que nuestro autor empezó a considerar la idea de la redacción de una *Ianua linguarum*, ya que en esta tarea empleó, según fuentes posteriores, unos veinte años¹⁶. Por su parte, los siguientes años en Lovaina le servirían a Bathe para recopilar el vocabulario que acabó recogiendo en su método, como nos dice él mismo en el proemio:

*Vnde, ut prudenter in hoc opere procederetur, vocabulorum selector certis se limitibus circumscripsit, qui fuere status discipulorum operam literis humanioribus in Belgio nauantium, ubi et ipse amoenum studiorum stadium percucurrit*¹⁷.

En 1603, ya ordenado jesuita, llega a España, primero a Valladolid y después a Salamanca, donde redacta finalmente su manual. En el 1608, la *Ianua* ya estaba lista para impresión¹⁸, pero el irlandés hubo de esperar

¹³ *Bibliothèque Royale de Belgique* Ms. 1016 (fol. 282) *apud* MATHUNA (1986) 33.

¹⁴ CARRUTHERS, M. (2011) 331.

¹⁵ Esta polémica ha sido brillantemente estudiada en YATES (2005) 319-340.

¹⁶ Amaro de Roboredo (ca. 1580 - post 1653), portugués que editaría su propia *Porta de lingus* en el 1623, nos dice: *Contudo ainda que o inventor [...] confessou na primeira impressao da obra que se deteversa nella vinte annos.* DE ROBOREDO, A. (1623) pref. 66. Sin embargo, no encontramos en la *Ianua linguarum* ninguna mención a estos veinte años de preparación que corrobore el testimonio del portugués.

¹⁷ BATHE (1611) 16.

¹⁸ Año de la carta de recomendación más antigua que aparece en los preliminares del libro, la del maestro Baltasar de Céspedes, catedrático de Prima de Gramática en la Universidad de Salamanca. (BATHE (1611) 5).



hasta 1611 para verla en las librerías. Falleció tres años después, en un retiro espiritual en Madrid.

3. *Ianua linguarum* (1611)

Para Bathe, como para la mayoría de jesuitas, el aprendizaje del latín era *una cuestión de memoria más que de otra cosa*¹⁹. Sin embargo, en su *Ianua* el contenido a memorizar no consiste en enormes listas de reglas, excepciones, declinaciones y conjugaciones, como en la gramática de Álvares²⁰ u otros manuales de la Compañía, sino en frases breves o *sententiae*. En este sentido, podríamos decir que la *Ianua* era un manual de gramática para hacer *buenos latinos*²¹: pequeños manuales que buscaban que el alumno aprendiera a leer, escribir y hablar latín en el menor tiempo posible, ofreciendo pocas normas gramaticales y confiando el aprendizaje a la memorización de frases o párrafos cortos.

En sus poco más de doscientas páginas se recopilan, divididas en doce centurias, 1141²² sentencias latinas numeradas y con su correspondiente traducción castellana. Cada una de estas doce *centuriae* tenía un título relacionado con la virtud y la moralidad, como *de iustitia et iniustitia* o *de temperantia et intemperantia*, aunque las frases recogidas no tenían siempre relación con el título de la centuria a la que pertenecían. Veamos algunos ejemplos:

- | | |
|---|--|
| 240.- <i>Aurum ideo carum, quia rarum.</i> | 240.- <i>El oro por eso es caro, porque es raro.</i> |
| 361.- <i>Agricola metit quod seminavit.</i> | 361.- <i>El labrador siega lo que ha sembrado.</i> |
| 764.- <i>Funestum omen ad lamenta inclinat.</i> | 764.- <i>Un triste agüero inclina a llantos.</i> |

Al comienzo del manual, encontramos un *prooemium*²³ y diez pequeños capítulos²⁴ donde Bathe expone sus presupuestos metodológicos y gramaticales. Tras el conjunto de frases, un *appendix de ambiguis*²⁵, que presenta dobletes

¹⁹ CARAVOLAS (1991) 7.

²⁰ ÁLVARES, M. [1572] (2002).

²¹ Tomamos el término de SÁNCHEZ SALOR (2012) 23.

²² En la centuria undécima faltan 59 sentencias; aparecen los números correspondientes seguidos de un espacio en blanco. Según la nota del editor (BATHE (1611) fol. 4r-4v), Bathe dejó estos huecos para que los futuros alumnos pudieran escribir otras frases ideadas por ellos mismos, aunque podría discutirse si la razón era esa o que, a tales alturas del manual, se le hacía cada vez más y más complicado completar las cien frases de cada centuria.

²³ BATHE (1611) 7-10.

²⁴ Ibid. 11-24.

²⁵ Ibid. 132-139.

de sentencias con palabras homófonas, para que el alumno entienda los significados según el contexto. Cerrando el manual, se recoge un *index* o *dictionarium breue*²⁶ que recopila todos los términos usados en las sentencias anteriores, con números que remiten al lugar exacto donde se encuentran.

Es en los capítulos iniciales ya mencionados donde Bathe nos explica su visión de la enseñanza de las lenguas y cómo concibió el método de la *Ianua linguarum*. En primer lugar, parte de la idea de que toda lengua consta de cuatro elementos que un posible estudiante ha de conocer: el vocabulario, que puede estudiarse con el diccionario; la concordancia, que se puede estudiar con la gramática; las frases, que se toman de los autores; y las elegancias, a las que se dedica la retórica. En sus años como estudiante y profesor, Bathe se había dado cuenta de que la parte más complicada del latín para los alumnos era el vocabulario, por lo que solucionar este problema era el objetivo principal de su libro.

En segundo lugar, según el irlandés, existen dos formas de aprender una segunda lengua: la *regular* y la *irregular*. La *regular*, usada, por ejemplo, en las clases de gramática en la escuela, se sirve principalmente de la memorización de reglas. La *irregular*, por su parte, consiste en el aprendizaje de una lengua a través de su uso. Tradicionalmente, en las escuelas jesuitas, para aprender latín se debía utilizar la vía *regular*²⁷, ya que no era una lengua que pudiera hablarse como tal. Esta vía, sin embargo, funcionaba con la gramática, la concordancia o las elegancias, pero no con el vocabulario, según decíamos antes, y Bathe creía saber por qué: los significados de las palabras, colocadas aisladamente, sin relacionarse con otras de alguna forma, eran muy difíciles de memorizar; si los alumnos no podían hacer uso de su capacidad memorística, no podían aprender²⁸:

²⁶ Ibid. 141-215.

²⁷ Como nos dice HARTO TRUJILLO (2020) 223-224, *la historia de la gramática latina desde la Antigüedad [...] avanzó con movimientos oscilantes*. Por un lado, encontramos gramáticas centradas en la morfología y en la memorización de reglas, y, por otro, gramáticas que estudian el uso de la lengua latina y los esquemas mentales que subyacen a este. Cada una de estas tendencias podría asimilarse, respectivamente, a la vía *regular* e *irregular* de Bathe. Para un estudio a fondo de esta cuestión, cf. SÁNCHEZ SALOR (2002).

²⁸ Ya Quintiliano, al tratar de la memoria en su *Institutio Oratoria*, consideraba que nada podía aprenderse si no se retenía en la memoria: *Nam et omnis disciplina memoria constat, frustraque docemur si quidquid audimus praeterfluat* (QUINT. Inst. 11. 2. 1).



Verba in uocabulario posita nullum habent sensum, unde prouenit ut memoria intellectus ope destituta non sit illorum tenax²⁹.

Por tanto, lo que se necesitaba era, ante todo, un sistema para que los estudiantes de latín memorizaran mejor el vocabulario. O, lo que es lo mismo, una manera exitosa de aplicar la vía *regular* al aprendizaje de los significados de las palabras. Concluyó que los estudiantes debían estudiar las palabras relacionadas entre ellas en *sententiae memoriae aptae breuitate summa*³⁰, frases de suma brevedad y aptas para la memoria, de estructura simple. De esta forma, además, podrían aprender no solo el vocabulario latino más importante, sino también la gramática del latín, tomando como ejemplo la construcción de dichas frases.

Asimismo, después de redactar estas sentencias, debían traducirse al español o a cualquier otra lengua que el alumno conociera; de tal modo, el método podía ser universal. Con ello, el alumno podría entender el significado de las palabras y *mandarlas* a la memoria con sus *explicationes*, es decir, con su traducción. Crea así lo que él llama una tercera vía, una vía *media*, que conjugaba lo mejor de las dos anteriores.

*Quae in solis sententiis cum explicationibus memoriae mandandis consistit.
Quod quam facile et quanta cum breuitate quisque praestare poterit, nouerit qui se suamque memoriam penitus perspexerit³¹.*

Una vez sentadas las bases del método, Bathe, para elegir qué términos debían aparecer en la *Ianua*, emprende, en primer lugar, la tarea de componer el *index*³². Para ello, tomó aquellas palabras que consideró más frecuentes, *frequentiora*, y más conocidas por sus alumnos, *familiaria*, del Calepino³³, recopilando un total de casi 5300 entradas. Después, para recoger la mayor cantidad de palabras posible en el menor número de páginas, decidió construir las sentencias de tal forma que ninguna palabra se repitiera dos

²⁹ BATHE (1611) 14.

³⁰ Ibid. 14.

³¹ Ibid. 23.

³² Ibid. 15.

³³ El *Dictionarium* de Ambrosio Calepino (1435-1510), conocido simplemente como *Calepino*, fue uno de los diccionarios más usados de los siglos XVI y XVII y uno de los textos instituidores de la lexicografía moderna (VERDELHO (1999) 125).

veces a lo largo del tratado. Esta idea era arriesgada³⁴, pues no solo podía dificultar la redacción de las *sententiae* a medida que menguaba el vocabulario disponible³⁵, sino que también podía suponer un problema para los alumnos memorizar los significados de una palabra usada solo una vez.

Sin embargo, Bathe tenía plena confianza en que esto no ocurriría si se hacía uso de la memoria local, puesto que las frases que había compuesto podrían crear *imagines firmes*³⁶ que permanecieran fácilmente en los lugares de la memoria, de manera que, una vez leída y aprendida una palabra, estuviera siempre disponible para el alumno. De hecho, consideraba que con la memoria local el aprendizaje del alumno sería rápido y fácil:

Si quis diuina arte memoriae localis praeditus foret, de qua tot mirabilia antiqui tradunt, unius illum bidui aut tridui curriculo hoc assequuturum, ut omnes has centurias in lingua sibi nota memoriae mandare posset³⁷.

Si finalmente la *Ianua linguarum* de Bathe ayudaba o no a dominar el vocabulario latino, no nos corresponde debatirlo en estas páginas. Para muchos estudiosos posteriores, el manual fue un éxito, y consideran al jesuita un pionero en la enseñanza de segundas lenguas y un adelantado a su tiempo en cuanto a sus planteamientos metodológicos y sus criterios de selección de vocabulario³⁸. Para otros, la *Ianua* es simplemente un episodio más en la historia de la enseñanza del latín.

Lo que sí podemos afirmar es que la obra gozó de una gran fama por toda Europa: aparecieron nuevas versiones en países como Inglaterra³⁹, Ale-

³⁴ Con el paso del tiempo, encontraremos tanto detractores (MATHÚNA, S. P. Ó. (1981) 133, STAMMERJOHANN (2009) 108) como defensores (SÁNCHEZ PÉREZ (1986) 489, CARAVOLAS (1991) 7) de esta decisión.

³⁵ Cf. nota 23.

³⁶ Sobre las *imagines firmae*, MERINO (2007) 61 y ss.

³⁷ BATHE (1611) 23.

³⁸ [La *Ianua linguarum*] se trata de una obra no solamente singular sino también una de las pocas que destacan entre lo habitual en aquellos años [...]. Sus criterios lingüísticos y sobre todo metodológicos sorprenden porque, enunciados con palabras del siglo XX, habrían coincidido en gran medida con los que nosotros manejamos. (SÁNCHEZ PÉREZ (1986) 498).

³⁹ *Ianua linguarum quadrilinguis or a messe of tongues* (1617), con las sentencias en latín, español, inglés y francés.

mania⁴⁰, Suiza, Portugal o Italia. De las versiones publicadas en estos dos últimos países, hablaremos con más detalle a continuación.

3. *Porta de linguas* (1623)

En 1623, el gramático y pedagogo portugués Amaro de Roboredo (ca. 1580 - post 1653) publica en Lisboa una nueva edición de la *Ianua linguarum* titulada *Porta de linguas ou modo muito accommodado para as entender publicado primeiro com a tradução Espanhola*. Lo hace como añadido a un completo curso de enseñanza del latín para el que ya había compuesto la *Verdadeira Grammatica Latina para se bem saber em breve tempo* (1615), un manual de gramática latina escrito en portugués; el *Methodo grammatical para todas as linguas* (1619), un método universal para aprender lenguas extranjeras; y las *Raízes da lingua latina* (1621), un diccionario con entradas en latín y su traducción al portugués y al español, adaptación del *Index* de la *Ianua linguarum*⁴¹.

Es poco lo que sabemos de la vida de Roboredo, aunque lo que conocemos a través de su bibliografía es lo suficientemente interesante para este trabajo: que se formó durante sus primeros años con los jesuitas, probablemente en Braganza, por lo que estaba familiarizado con sus ideas pedagógicas y lingüísticas; y que estudió Artes en la Universidad de Salamanca⁴², donde, muy probablemente, tuvo acceso a la edición española original de la *Ianua* que años más tarde reeditó⁴³.

En la *Porta de linguas* se recogen, traducidos al portugués, el proemio, los capítulos iniciales, el conjunto de sentencias y el apéndice de palabras equívocas o *ambiguis* de la *Ianua linguarum*. Sin embargo, no nos encontramos ante una simple traducción o reedición del manual de William Bathe: los cambios que introduce Roboredo en su modelo van mucho más allá, mejorán-

⁴⁰ *Ianua linguarum silinguis* (1629), con las sentencias latín, alemán, francés, italiano, inglés y español.

⁴¹ SALAS QUESADA (2006) 450.

⁴² Assunção, C. y Fernandes, G. (2007) XIV.

⁴³ Si era consciente, además, de la autoría de Bathe, no podemos decirlo, puesto que *por humildad* (DE ROBOREDO (1623) pref. 66) decide no dar el nombre del autor.

dolo⁴⁴ y convirtiéndolo no solo en un libro de texto muy superior⁴⁵, sino también en una de las ediciones más interesantes dentro del conjunto de las *Ianuae* del siglo XVII.

Además de añadir la traducción en lengua portuguesa, el autor, en primer lugar, completa la lista de sentencias de la centuria undécima⁴⁶, que Bathe había dejado vacía para que, precisamente, los futuros usuarios de la *Ianua linguarum* la llenaran con sus propias frases; en segundo lugar, añade una introducción o *manuductio ad sententias* tras el proemio y los capítulos iniciales⁴⁷; por último, añade a las frases números interlineales, que relacionan los términos en latín con sus traducciones al portugués y al español, así como anotaciones sobre declinaciones, conjugaciones, tiempos, otros significados, etc. Por ejemplo, las frases que vimos anteriormente aparecen en la *Porta de linguas* de tal forma:

240.- Aurum¹ um, i. n. ideo² carum⁴ us.,
quia⁵ rarum⁶ us..

361.- Agricola¹ a, a. m. metit² to, is. ac.
quod⁴
seminauit⁵ no, as. ac..

764.- Funestum² us. omen¹ men, is. n.
ad⁴ lamenta⁵ um, i. n. inclinat³ no, as. ac..

240.- O ouro¹ por isso² he³ caro⁴, porque⁵ he
raro⁶.

El oro por eso es caro, porque es raro.

361.- O lavrador¹ segua² o que⁴ semeou⁵.
El labrador siega lo que ha sembrado.

764.- O triste² agouro¹ inclina³ a⁴ lamentações⁵,
ou prantos.

Un triste agüero inclina a llantos.

En cuanto al papel de la memorización y la memoria local en este nuevo manual, Roboredo, formado en un ambiente jesuita, suscribe las ideas vertidas por Bathe en la *Ianua*. Sin embargo, a diferencia del irlandés, ofrece, en su *manu-*

⁴⁴ Además de Roboredo, otros autores, como Scioppius con su *Mercurius quadrilinguis* (SCHOPPE, C. (1637) 7), se sintieron impelidos a mejorar el método de la *Ianua linguarum*. Probablemente, el caso más significativo sea el de Comenius, que, con la intención de corregir la *Ianua castellana*, en 1631 publicó un manual totalmente diferente que llegó a eclipsar a su modelo, la *Ianua linguarum reserata* (DOÑAS (2015) 14-17).

⁴⁵ Mathúna, S. P. Ó. (1986) 86.

⁴⁶ Para ello, siguiendo los preceptos de Bathe, vuelve a repasar el *Calepino* en busca de otros términos que pudieran considerarse frecuentes y familiares y que el irlandés no hubiera incluido anteriormente, aunque confiesa no haber tenido mucho éxito (DE ROBOREDO (1623) pref. 68).

⁴⁷ Ibid. 22-33.

ductio ad sententias, algunos preceptos para un correcto aprendizaje de memoria de las frases, como, por ejemplo, que el alumno debía ejercitarse cada mañana y cada tarde⁴⁸, leyendo y mandando a la memoria todas las frases que pudiera. Al principio serían pocas, pero con el tiempo, con el mismo esfuerzo, podría recordar cada vez más:

*Singuli diebus mane et uespere memoriae commendabis quotquot sententias pro captu potueris, quinque, sex, uel septem in ingressu; post uiginti dierum progressum plures eodem labore capies, quia memoria et intellectus exercitatione augmentur*⁴⁹.

En segundo lugar, para recordar adecuadamente lo que se leía, el alumno debía hacerlo en voz alta. Además, concebía la *Porta de lingua* para ser estudiada de forma autónoma, sin necesidad de ningún profesor de latín:

*Omni tempore et loco potes hunc nouum ac fidelem hypodidascalum simul tecum habere, qui nullo sumptu, nullo fastu, tua tantum uoce propria uerborum copiam una cum illocum syntaxi memoriae fideliter affiget*⁵⁰.

Por último, antes de fijarse en las palabras, el aprendiz debía leer detenidamente cada una de las partes de la oración y las anotaciones a las mismas, de manera que entendiera la sintaxis y otros aspectos de la gramática latina. En este sentido, la *Porta* supera claramente a la *Ianua*, ya que, aunque Bathe afirmaba que con la simple lectura de las *sententiae* los estudiantes entenderían las normas gramaticales⁵¹, parece obvio pensar que lo conseguirían más fácilmente con los pequeños apuntes del manual de Roboredo.

*At explicationem in uerba sigillatim, sic edisces, ut memoriter recites. Quinimo de qualibet orationis parte memoriter dices quae supra tetigimus; usus enim breuiter haec omnia facilia reddit*⁵².

4. *Mercurius bilinguis* (1628)

Para terminar con nuestra exposición, hablaremos ahora brevemente sobre un manual de *Ianua* publicado en Italia por el alemán Gaspar Schoppe

⁴⁸ Sobre la necesidad o no de la práctica constante para mejorar la memoria, tanto natural como artificial, cf. MERINO (2007) 36 y ss.

⁴⁹ DE ROBOREDO (1623) 29.

⁵⁰ Ibid. 22.

⁵¹ BATHE (1611) 19.

⁵² DE ROBOREDO (1623) 29.

(1576-1649), latinizado Scioppius, titulado *Mercurius Bilinguis siue noua facilis-que ratio Latinae uel Italicae linguae intra uertentem annum addiscendae*. Vio la luz por primera vez en Milán, en 1628, y, como indica su título, se trata de una traducción al italiano de las frases latinas de la *Ianua linguarum* de 1611.

Scioppius, filólogo y diplomático alemán radicado en Milán, donde regentaba una exitosa escuela de latín, era un calvinista convertido al catolicismo⁵³ que, como Roboredo, publicó varias obras gramaticales durante su vida: una *Grammatica philosophica*, heredera de la *Minerva* del Brocense, también en 1628; unos *Rudimenta grammaticae philosophicae*, en 1629, a los cuales precedía una segunda edición del *Mercurius Bilinguis*⁵⁴; un *Mercurius quadrilinguis*⁵⁵, publicado en Padua en 1637, que completaba a su predecesor bilingüe con traducciones al hebreo y al griego⁵⁶; etc.

Firmado con el pseudónimo de Pascasius Grosippus, el *Mercurius bilinguis* presenta, únicamente, las 1141 frases de la *Ianua linguarum* de Bathe; Scioppius no vio necesario, por tanto, completar la centuria undécima ni traducir al italiano el *prooemium*, los capítulos preliminares, el *appendix de ambiguis* o el *index* de la edición original. Tampoco añade, como hizo Roboredo en la *Porta*, números interlineales o notas al margen. Lo que sí hace es corregir el estilo de las *sententiae* originales, puesto que consideró que el latín de su modelo, aunque irreprochable, podía mejorarse⁵⁷.

Además de estas correcciones al estilo de la *Ianua* salmantina, precediendo a las centurias nos encontramos, a manera de prólogo o capítulo

⁵³ MAÑAS NÚÑEZ (2010) 131.

⁵⁴ Esta edición no supuso cambios sustanciales con respecto a la primera.

⁵⁵ SCHOPPE, G. (1637), *Mercurius quadrilinguis. Id est: linguarum Hebraeae, Graecae, Latinae et Italicae noua et compendiaria discendi ratio*. Padua, Officina Sangeorgiana. Decidimos no dedicar un apartado exclusivo a esta *Ianua* porque, comparada con el *Mercurius bilinguis*, no aporta ninguna novedad al tema de este estudio. Sin embargo, es interesante señalar que, mientras que en su manual bilingüe Scioppius no reconoce en ningún momento la autoría de William Bathe, sí lo hace años después en el *Mercurius quadrilinguis* (SCHOPPE (1637) 6).

⁵⁶ Existe otra versión con las *sententiae* traducidas al alemán en lugar de al italiano, publicada ese mismo año en Basilea: SCHOPPE, C. (1637), *Mercurius quadrilinguis. Id est: linguarum, ac nominatim Latinae, Germanicae, Graecae et Hebraeae, noua et compendiaria discendi ratio*. Basilea, Georg Decker.

⁵⁷ SCHOPPE (1628) pref. 2.



metodológico, un nuevo apartado llamado *de forma et usu huius operis*, el cual, significativamente, comienza dando la razón a William Bathe en sus reflexiones sobre la dificultad de aprender el vocabulario sin relacionar las palabras unas con otras:

*Singula uocabula ut facile memoriae mandantur, ita celeriter excidunt. Harum ergo sententiarum auctor circiter quinque millia uocabulorum latinorum ex lexico excerpta coniunxit*⁵⁸.

Además, Scioppius aporta mejores y más abundantes preceptos que Bathe para el uso del *Mercurius* y para la memorización de las frases que en él se contenían. Entre otras cosas, se aconsejaba a los profesores usuarios del método que, al menos durante dos meses antes de comenzar la lectura de las frases de la *Ianua*, estudiaran con los alumnos unos *paradigmata declinationum et coniugationum*⁵⁹, recogidos más adelante en el propio manual. La inclusión de estos *paradigmata* fue, quizás, una de las mejores decisiones que se tomaron en cualquiera de las ediciones⁶⁰ de *Ianuae* posteriores, puesto que proporcionaba un conocimiento base necesario para el estudio del latín.

En cuanto a la memoria local, Scioppius coincidía con Bathe en que sirviéndose de ella y creando las imágenes adecuadas a partir de la lectura de las sentencias, cualquiera sacaría partido del método de forma rápida y fácil:

*Si quis Memoria, quam uocant, Localis artificium probe teneat, poterit uno solo octiduo cuiuscumque linguae intelligentiam acquirere ediscendis sententiis istis ex ea, quam iam nouit, lingua in eam, quam discere cupid, conuersus*⁶¹.

5. A modo de conclusión

Con este breve repaso a algunas de las ediciones de *Ianuae linguarum* más importantes del siglo XVII, y, sobre todo, a la edición original de 1611 de William Bathe, creemos haber demostrado que en la génesis de este tipo de manuales estuvo siempre presente la reflexión sobre la memoria y su papel en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la lengua latina. En este sentido, aunque se produjeron cambios y mejoras a lo largo de los años, siempre se tuvo como

⁵⁸ Ibid. pref. 1.

⁵⁹ Ibid. 1-61.

⁶⁰ Mathúna, S. P. Ó. (1986) 103.

⁶¹ SCHOPPE (1628) pref. 2.

objetivo principal facilitar la memorización del vocabulario latino, una de las tareas más complicadas para los estudiantes.

Para ello, William Bathe y los editores sucesores de la *Ianua* entendieron que las palabras no debían estudiarse por sí solas, sino relacionadas entre ellas en pequeñas frases o *sententiae*, más fáciles de memorizar. De esta forma, además, estudiando las frases podía entenderse también la sintaxis y otros aspectos de la gramática del latín.

Por otra parte, podemos afirmar que William Bathe, autor original del método, era conocedor y defensor de la memoria local, hasta tal punto de aconsejarla para el estudio del latín a través de la *Ianua linguarum*. Del mismo modo, ya sea porque compartieran las opiniones de Bathe o porque confiaran en sus preceptos, lo hacen otros editores del libro, como Roboredo en la *Porta de linguas* o Scioppius en el *Mercurius bilinguis*.

Bibliografía

Primaria

- ÁLVARES, M. [1572] (2002), *Emmanuelis Aluari Societate Iesu De institutione grammatica liber secundus. De octo partium orationis constructione*. J. M. GÓMEZ GÓMEZ (ed.). Cáceres, Universidad de Extremadura.
- BATHE, W. (1611), *Ianua linguarum siue modus maxime accommodatus quo patefit aditus ad omnes linguas intelligendas*. Salamanca, Francisco de Cea Tesa.
- COMENIUS, J. A. [1648] (2005), *Nouissima linguarum methodus. La toute nouvelle méthode des langues*. H. JEAN (ed.). Ginebra, Librairie Droz S. A.
- ARGENTI, G. (1735), *El asombro elucidado de las ideas, o arte de memoria especulativo y práctico, espejo del entendimiento humano, poético, cronológico e histórico, dividido en dos libros*. Madrid, Herederos de Francisco del Hierro.
- DE ROBOREDO, A. (1623), *Porta de linguas, ou modo muito accommodado para as entender publicado primeiro com a tradução Espanhola*. Lisboa, Pedro Crasbeeck.
- SCHOPPE, C. (1628), *Mercurius bilinguis. Hoc est noua facilisque ratio Latinae uel Italicae linguae intra uertentem annum addiscendae*. Milán, Giovanni Battista Bidelli.
- SCHOPPE, C. (1637), *Mercurius quadrilinguis. Id est: linguarum Hebraeae, Graecae, Latinae et Italicae noua et compendiaria discendi ratio*. Padua, Officina Sangiovanna.
- VELÁZQUEZ DE ACEVEDO, J. (1626), *El fénix de Minerva y arte de memoria*. Madrid, Juan González.

Secundaria

- ASSUNÇÃO, C. y FERNANDES, G. (2007), "Amaro de Roboredo, gramático e pedagogo português seiscentista, pioneiro na didáctica das línguas e nos estudos linguísticos": A. de ROBOREDO (2007), *Methodo Grammatical para todas as Linguis. Edición facsímil. Prefacio y estudio introductorio de Carlos Assunção y Gonçalo Fernandes*. Vila Real, Universidade de Tras-os-Montes e Alto Douro, XI-CII.
- BOLZONI, L. (2007), *La estancia de la memoria: modelos literarios e iconográficos en la época de la imprenta*. Madrid, Cátedra.
- BRECKLE, H. E. (1975), "The seventeenth century": T. A. SEBEOK (ed.) (1975), *Current trends in linguistics. Vol. 13: Historiography of linguistics*. París, The Hague, 277-382.
- CARAVOLAS, J. (1991), "La Janua de Bathe et celle de Comenius": *Rassegna Italiana di Linguistica Applicata* 23, 2 (1991) 1-27.
- CARRUTHERS, M. (2011), *The book of memory: a study of memory in medieval culture*. Cambridge, Cambridge University Press.
- CORCORAN, T. (1911), *Studies in the history of classical teaching: Irish and continental, 1500-1700*. Londres, Longmans, Green & Co.
- DOÑAS, A. (2015), *La puerta de las lenguas: Comenius y la renovación de la enseñanza de las lenguas*. Praga, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Subdirección General de Documentación y Publicaciones.
- EGIDO, A. (1986), "El Arte de la Memoria y «El Criticón»": *Gracián y su época: actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses. Ponencias y comunicaciones*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 25-66.
- HARTO TRUJILLO, M. L. (2020), "Tradición jesuita en la *Elucidata Grammatica de Vargas*": *Anuario de Estudios Filológicos* XLIII (2020) 221-241.
- HOGAN, E. (1894), *Distinguished Irishmen of the Sixteenth Century*. Londres, Burns and Oates.
- MAÑAS NÚÑEZ, M. (2010), "Sanctius y Scioppius": *Humanistica Lovaniensia* 59 (2010) 125-149.
- MATHÚNA, S. P. Ó. (1981), "The preface to William Bathe's *Janua Linguarum* (1611)": *Historiographia Linguistica* VIII, 1 (1981) 131-164.
- MATHÚNA, S. P. Ó. (1986), *William Bathe, S.J., 1564-1614. A pioneer in linguistics*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- MERINO, L. (2002), "Retórica y memoria artificial de la Antigüedad al Renacimiento": A. P. BERNAT y J. T. CULL (eds.), *Los días de Alción: emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*. Palma, Universitat de les Illes Balears, 387-400.

- MERINO, L. (2007), *Retórica y artes de memoria en el humanismo renacentista: Jorge de Trebisonda, Pedro de Rávena y Francisco Sánchez de las Brozas*. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- NIEREMBERG, J. E. (1892), *Varones ilustres de la Compañía de Jesús. Tomo IX: Castilla*. Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús.
- PADLEY, G. A. (1976), *Grammatical theory in western Europe, 1500-1700: the Latin tradition*. Cambridge, Cambridge University Press.
- SALAS QUESADA, P. (2006), "Amaro de Roboredo, heredero portugués del Calepino y de la «Janua Linguarum»": J. RODRÍGUEZ MOLINA y D. M. SÁEZ RIVERA (coord.) (2006), *Diacronía, lengua española y lingüística: actas del IV Congreso Nacional de la Asociación de Jóvenes Investigadores de Historiografía de la Lengua Española (Madrid, 1, 2 y 3 de abril de 2004)*. Madrid, Síntesis, 449-460.
- SÁNCHEZ PÉREZ, A. (1986), "La renovación metodológica en la enseñanza de idiomas en el *Ianua linguarum* de Salamanca (1611)": FERNÁNDEZ RUBIERA, F. J. (coord.) (1986), *Pasado, presente y futuro de la lingüística aplicada: actas del III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada, Valencia, 16-20 de abril de 1985*. Valencia, Asociación Española de Lingüística Aplicada (AESLA), 483-499.
- SÁNCHEZ PÉREZ, A. (1992), *Historia de la enseñanza del español como lengua extranjera*. Madrid, Sociedad General Española de Librerías.
- SÁNCHEZ SALOR, E. (2002), *De las elegancias a las causas de la lengua: retórica y gramática del humanismo*. Alcañiz / Madrid, CSIC / IEH.
- SÁNCHEZ SALOR, E. (2012), *La gramática en Europa durante el siglo XVII: dispersión doctrinal*. Alcañiz / Madrid, CSIC / IEH.
- SOMMERVOGEL, C. (1890), *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*. París, Alphonse Picard.
- STAMMERJOHANN, H. (ed.) (2009), *Lexicon Grammaticorum. A bio-bibliographical companion to the History of Linguistics*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- SUSO LOPEZ, J. (2016), "Une troisième «voie» pour apprendre les langues: la *Ianua Linguarum* de W. Bathe (1611)": SANTOS, A. C. (dir.) (2016), *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde 57. Innovations pédagogiques dans l'enseignement des langues étrangères : perspective historique (XVIe-XXIe siècles)*. París, SIHFLES, 61-73.
- VERDELHO, T. (1999), "O «Calepino» em Portugal e a obra lexicográfica de Amaro Reboredo": *Revista Portuguesa de Filologia* 23 (1999-2000) 125-149.
- YATES, F. A. (2005), *El arte de la memoria*. Madrid, Siruela.

Resumo: Em 1611, publica-se em Salamanca um novo manual para o ensino do latim, o *Ianua linguarum siue modus maxime accommodatus quo patefit aditus ad omnes linguas intelligendas*, que irá ter grande sucesso em toda a Europa durante os séculos XVII e XVIII, como demonstra o aparecimento de outras 30 edições em diferentes idiomas e países.

Baseava a aprendizagem do latim na memorização de frases curtas, para o que preconizava o uso da memória local. O nosso objetivo é estudar o lugar que ocupa esta técnica, esta *ars memoratiua*, em várias das edições de *Ianuae linguarum* do século XVII.

Palavras-chave: ensino; latim; memória local; *Ianua linguarum*; século XVII.

Resumen: En 1611 se publicó en Salamanca un nuevo manual para la enseñanza del latín, el *Ianua linguarum siue modus maxime accommodatus quo patefit aditus ad omnes linguas intelligendas*, que gozará de gran éxito en toda Europa durante los siglos XVII y XVIII, como demuestra la aparición de otras 30 ediciones en diferentes lenguas y países.

Basaba el aprendizaje del latín en la memorización de frases cortas, para lo que abogaba por el uso de la memoria local. Nuestro objetivo es estudiar el lugar que ocupa esta técnica, esta *ars memoratiua*, en varias de las ediciones de *Ianuae linguarum* del siglo XVII.

Palabras clave: enseñanza; latín; memoria local; *Ianua linguarum*; siglo XVII.

Résumé : En 1611, on publie à Salamanque un nouveau manuel pour l'enseignement du latin, le *Ianua linguarum siue modus maxime accommodatus quo patefit aditus ad omnes linguas intelligendas*, qui obtiendra un immense succès dans toute l'Europe, durant les XVII et XVIII siècles, comme le montre l'apparition de 30 autres éditions, en différentes langues et dans divers pays.

Il basait l'apprentissage du latin sur la mémorisation de phrases courtes, pour laquelle il préconisait l'usage de la mémoire locale. Notre objectif est d'analyser la place occupée par cette technique, cet *ars memoratiua*, dans diverses éditions significatives du *Ianuae linguarum* du XVII siècle.

Mots-clés : enseignement ; latín ; mémoire locale ; *Ianua linguarum* ; XVII siècle.

Las imágenes de la memoria en la poesía del Capitán Aldana

Images of Memory in Captain Aldana's Poetry

ROSA EUGENIA MONTES DONCEL¹ (*Universidad de Extremadura — España*)

Abstract: This article first presents a summary of the controversial issue pertaining to the bibliography on the Spanish poet Francisco de Aldana; secondly, the author intends to analyse the poet's works looking for the so-called memory metaphors, quite common in the European literature of the Golden Age (mainly in their two most frequent classical formulations: memory-writing, memory-treasure), paying particular attention to the innovative descriptions of the mnemonic process, as understood by the Holy Fathers, presented by Aldana in his reply to his brother Cosme and in his letter to Galiano.

Keywords: Francisco de Aldana; memory metaphors; arts of memory; Francisco de Aldana's epistles.

1. Francisco de Aldana. Estado de la cuestión bibliográfica

“Lejos, muy lejos quedan ya los gritos que Marcelino Menéndez Pelayo y Luis Cernuda pusieron en el cielo ante el increíble ninguneo crítico que había sufrido la obra de Francisco de Aldana hasta finales del siglo XIX y todavía bien entrado el siglo XX”. Con estas palabras abre Adalid NIEVAS ROJAS (2018) 7 la “Introducción” al monográfico que la revista *Studia Aurea* dedicó en 2018 a Francisco de Aldana. En efecto, la reivindicación del divino capitán tras secular e inmerecido silencio vino de la mano de los hispanistas J. P. Wickersham CRAWFORD (1939), Karl VOSSLER (1941), Elias L. RIVERS (1955) y O. T. GREEN (1963 y 1969), y del extremeño Antonio RODRÍGUEZ MOÑINO (1943 y 1946), quien lo hace nacido en Alcántara. Este extremo ha sido desmentido a favor de Nápoles, aunque a la postre, y como apuntaba el recientemente fallecido Antonio PRIETO (1984) 262, es un dato irrelevante a la

Texto recibido el 06.04.2022 y aceptado para publicación el 15.05.2022. La realización de este trabajo ha sido posible gracias al proyecto de investigación “Textos e imágenes de la memoria II: Retórica y artes de la memoria en los siglos XV y XVI (FFI2017-82101-P)”, financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad de España.

¹ rosamont@unex.es.

hora de enjuiciar los versos del autor renacentista². También se interesaron tempranamente por Aldana, y especialmente por la epístola a Arias Montano, el estudioso chileno Alfredo LEFEVRE (1953) y el español Claudio GUILLÉN (1985), máximo comparatista internacional. A finales del siglo pasado y en las dos décadas transcurridas del presente han menudeado ya los acercamientos al vate hispanoflorentino desde distintas perspectivas analíticas, aunque la relevancia que le ha concedido la crítica sigue resultando algo parca en proporción a su estatura literaria y a la dispensada a otras personalidades de mucho menor fuste³.

Si con una característica hubiera que definir el arte poético del capitán Aldana esta sería tal vez su versatilidad de géneros y asuntos, como no han dejado de percibir algunos de sus críticos⁴. Dicha virtud se torna aún más meritoria teniendo en cuenta que todos los textos conservados del combatiente de San Quintín se encuadran en un mismo archigénero, la lírica, y se integran en los códigos italianizantes y en el patrón básico temático-formal de raíz petrarquista que era el imperante en su contexto literario⁵.

² NIEVAS ROJAS (2019a) ha propuesto recientemente la tesis de que el padre del poeta fuese un Antonio de Aldana distinto del homónimo que creyó Rivers, y que este Antonio de Aldana hubiese nacido en Guadalcanal y no en Extremadura.

³ El entusiasta especialista aldaniano NIEVAS ROJAS (2018) relaciona y comenta minuciosamente en su citada “Introducción” la bibliografía suscitada por Aldana hasta 2018. Como por otra parte es esperable, en esta lista asaz completa constatamos grados de rigor muy diversos, y entre aportaciones brillantes (verbigracia, las ediciones realizadas por LARA GARRIDO y NAVARRO DURÁN), podrían apostillarse otras que en poco contribuyen a la comprensión de la obra de *El Divino*. En el análisis de sus sonetos amorosos, por ejemplo, es llamativa la *misreading* de uno no particularmente abstruso (“Pues cabe tanto en vos del bien del cielo”), en que el estudioso interpreta como nostalgia de la mujer por su cuerpo el sentimiento de la dama por la perdida del amado: ARDAVÍN (1998) 39. Tampoco el sagaz crítico Russell P. SEBOLD (2006) firmó a mi entender sus más acertados comentarios en el artículo que dedicó a Aldana (cf. MONTES DONCEL (2019) 21-22), y convendría expurgar no pocas entradas que, pagando peaje a derroteros teóricos postmodernos, como los estudios de género (FOX (2005)) o el orientalismo (MARTÍNEZ GÓNGORA (2015)), aplican con calzador los presupuestos de dichas teorías a su objeto de estudio, y arrojan en algunos casos resultados inanes para el escrutinio de los versos del bate extremeño.

⁴ Vid., por ejemplo, NAVARRO DURÁN, en ALDANA (1994) X.

⁵ De creer a su hermano Cosme, Francisco de Aldana quemó, o bien extravió en sus campañas, una gran parte de su producción poética y la totalidad de sus obras en prosa; de

Si distinguimos *gross modo* dentro de los poetas españoles del Quiñientos entre los que continúan la senda de la tradición castellana del cancionero y aquellos que (sobre todo tras el célebre encuentro entre Juan Boscán y Andrea Navagero en Granada en 1526) adoptan las formas italianizantes, es indiscutible que Aldana, nacido en Nápoles y formado en Florencia, se alineará entre los segundos. Pero en la praxis, por supuesto, las filiaciones de los literatos no constituyen compartimentos estancos, y en Aldana, como en la mayoría de los demás poetas renacentistas, convivirán con naturalidad, bien que en desigual medida, ambos parentescos. De hecho, algunas de las maniobras retóricas predilectas del autor de la epístola a Arias Montano, como la derivación y el políptoton, poseen una clara estirpe cancioneril. Lo particular en el caso de Aldana es, según Prieto, que en gracia a su peripecia vital el influjo italiano, en especial en lo tocante a la métrica, es más acusado en sus escritos de juventud, mientras que el magma castellano se percibe en mayor medida en su obra de madurez: lo habitual, lógicamente y empezando por los precursores Boscán y Garcilaso, solía ser lo contrario: PRIETO (1984) 266. Sin embargo, justamente los mencionados recursos elocutivos que Aldana pudo tomar del dechado áulico cancioneril, esto es, de la tradición local sobre la que se impondrían en nuestra lírica las exportadas e innovadoras formas italianas, son reelaborados por el manierismo del capitán y se convierten en avanzadilla de las retorcidas hechuras barrocas. Califican a Aldana de manie-rista o de escritor de transición, entre otros, GREEN (1969), RUIZ SILVA (1981) 201, y Miguel Ángel GARCÍA (2010) 525-536. Ya dejó escrito el primero de ellos que la “obra de Aldana es también un puente que prolonga y, en cierto modo, cubre el vano entre el Renacimiento primitivo y el Postrenacimiento o barroco”: GREEN (1969 IV) 215.

esta última solo se ha recuperado hasta el presente una carta jocosa: DE BUNES y MADROÑAL (2010). Algunos especialistas estiman probable que Aldana compusiera en toscano en la corte medicea bastantes más poemas de los dos que hasta ahora habían llegado hasta nosotros, y a los que en fechas recientes se añadiría un tercero exhumado por Rafael RAMOS (2018). El inventario de textos perdidos que enumera Cosme se halla en su edición de la *Segunda parte de las obras de El Divino: ALDANA* (1591) folios 101 r. y v., y aparece reproducido en ediciones modernas del autor: LARA GARRIDO, en ALDANA (1985) 109-110; NAVARRO DURÁN, en ALDANA (1994) IX-X.

Pero volvamos a las distintas facetas del autor: Aldana es el poeta de la *philia*, del amor fraternal⁶ y del *amor amicitiae* (NIEVAS ROJAS (2016)), poeta de la soledad y del silencio (EGIDO (1990)), pero también poeta del amor sensual, al que confiere matices novedosos en el panorama de la poesía española del Quinientos. En contraste con lo que dicta el canon petrarquista, el capitán cantará en algunas de sus composiciones a un amor correspondido y consumado, aunque eso sí, y como veremos, muchas veces ausente. En opinión de Eugenia Fosalba, “[p]ocas —poquísimas— veces veremos asomar el deseo de posesión física y espiritual de la amada con tanta espontaneidad en los versos de un poeta español situado en plena tradición petrarquista”: FOSALBA (1992) 182. El texto que se esgrime como más representativo de esta especie, y que cuenta entre los más comentados y antologizados de su autor, es el soneto “¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando...?”, construido sobre el recurso del dialogismo, tan caro al poeta hispanoitaliano. Pablo SOL MORA (2017) efectúa una de las últimas incursiones críticas en dicho poema, en su caso a la luz de los tratados de amor de Equicola, Speroni, Betussi, Tullia d’Aragona y Varchi. Maria ROSSO GALLO (2018) continúa en esta línea que ve en los tratadistas italianos neoplatónicos (León Hebreo, Ficino, Equicola) el hontanar de la poesía amorosa de *El Divino*, línea que había sido iniciada por PRIETO (1984): este hablaba, en el caso del Aldana juvenil de la corte de los Médici, de una corriente de antipetrarquismo, naturalismo o superación del neoplatonismo, que compondría el sedimento en que fermentan las piezas eróticas del poeta guerrero⁷. Sin menoscabo de la influencia que en Aldana ejerciesen los tratados renacentistas sobre el amor (¿cómo sería el que escribió él, esa “Otra [obra] de amor, tratado platónicamente”, que Cosme relaciona en su prontuario?), comparto con Fosalba que el soneto mencionado sigue constituyendo una rareza en la poesía española del XVI.

En cuanto a su marchamo de figura solitaria, esta dimensión, subrayada principalmente por VOSSLER (1941), se alea con la de poeta maldito

⁶ Es ejemplo conspícuo del tema del sentimiento fraternal el bello soneto “Cual sin arrimo vid, cual planta umbrosa”, dedicado a Cosme. Expresa el poeta nostalgia asimismo por su hermano, y además por sus padres, en la “Respuesta a Cosme de Aldana; su hermano, desde Flandes”, que a continuación reproduciré parcialmente.

⁷ Vid. también HERNANDO CUADRADO (1981) y LENNON (2015).

que ha gravitado y gravita sobre Aldana desde posiciones a veces excesivamente biografistas o anacrónicas, como ya comenté en otro lugar (MONTES DONCEL (2019)), con especial insistencia en la circunstancia de su muerte prematura y gloriosa en el inútil empeño de la batalla de Alcazarquivir. Ello no obsta para que, por los documentos con que contamos, tengamos base histórica contrastada para afirmar que el capitán español asumió una actitud idealista y cuasimesiánica: era consciente de que acometía una empresa abocada al fracaso, y, sin embargo, la lleva hasta el final, sin estar obligado a ello, por adhesión a Don Sebastián. Habiendo acudido hasta este enviado por Felipe II, tío del monarca portugués, con la intención de disuadirle de su propósito, “ocurre un giro espectacular” y es el joven y visionario príncipe quien convence al experto militar de unirse a su causa⁸. Y por lo que sabemos, la actuación de Aldana en esta su última jornada de combate puede calificarse de heroica⁹: tal dato, junto con el procurado por Cosme sobre el poco aprecio en que tuvo su obra literaria, permite alentar la leyenda de malditismo y cifrar en el autor extremeño la acabada síntesis de poeta y guerrero, *sapientia et fortitudo*. Son a menudo citadas, en este sentido, las protestas de soledad contenidas en sus epístolas y en sus poemas sapienciales, y sobre todo las pertenecientes a los tercetos dirigidos a Arias Montano: “yo soy un hombre desvalido y solo / [...] Oficio militar profeso y hago / [...] Los huesos y la sangre que natura / me dio para vivir, no poca parte / dellos y della he dado a la locura”: ALDANA (1994) 270-271.

Aldana es, pues, poeta neoplatónico¹⁰, ascético y existencial (modalidad en que se alza como el más claro precursor español de Quevedo); pagano y reli-

⁸ Recapitula y documenta estos hechos LARA GARRIDO en ALDANA (1985) 32 y ss., sirviéndose de RIVERS (1955) como fuente principal.

⁹ Vid., por ejemplo, NEIRA (1990), y RIVERS en ALDANA (1966) XXVII.

¹⁰ El estudio de Miguel Ángel García constituye una aplicación del concepto de animismo (y el asociado de organicismo) a veces identificado con neoplatonismo, que había desarrollado Juan Carlos Rodríguez, continuamente citado en la investigación de García. Pese a la extensión y laboriosidad de esta, resulta en momentos forzada, como suelen serlo los intentos de las teorías marxistas de la literatura por embristar creación literaria y determinismo histórico: “[Aldana] parte del animismo laico (en coexistencia con un animismo religioso temprano que irá perfilándose cada vez más, incluso en coexistencia totalmente contradictoria con un organicismo desde siempre asentado en el poeta) para terminar en un mis-

gioso (el predio en que sembró quizá sus resultados más rígidos y menos felices, dentro de una nunca desmentida calidad); cantor de hazañas bélicas y la vida en la milicia, pero también poeta cortesano y otras veces jocoso¹¹, y burlesco hasta rozar lo soez¹². Poeta bucólico y pastoril, autor de composiciones mitológicas (“Medoro y Angélica”, “Faetonte”, las octavas que cuentan el rapto de Europa), y forjador de alegorías (así en las “Octavas dirigidas al Rey Don Felipe, nuestro Señor”, en las prosopopeyas de la Guerra y la Iglesia), su aplaudida originalidad¹³ convive con soluciones tan asidas a sus modelos que cabe catalogarlas de *interpretaciones* e *imitationes*, y no ya únicamente de *aemulationes*¹⁴: sigue entre los italianos fundamentalmente a Varchi, pero también a otros muchos, como Sannazaro (“Parto de la Virgen”)¹⁵. Bebe de los veneros de la clasicidad (singularmente Ovidio y Horacio), la Biblia, la Patrística, el neo-

ticismo que convive con el más puro organicismo. Lo que sí es obvio es que en esta situación final —y no cabe ver en ello sino el resultado de las dificultades que sufren las relaciones burguesas para imponerse al horizonte feudal en la mencionada coyuntura de transición en España— el animismo laico ha desaparecido en Aldana”: GARCÍA (2010) 101, subrayado mío. En relación con la comentada variedad del poeta, y en proyección sobre su propio aparato ideológico, hablará Miguel Ángel García de “tres poetas en Aldana”: GARCÍA (2010) 37.

¹¹ No se prodigan los ejemplos de esta naturaleza entre los textos que conservamos de Aldana. Ofrece un modelo el “Diálogo entre la cabeza y el pie”, coplas que escribió con ocasión de haber sido herido en el pie en Alkemar. No carece de ironía “Por un bofetón dado a una dama”, que M^a Isabel LÓPEZ MARTÍNEZ (2014) analiza dentro de una tradición de exponentes áureos de misoginia.

¹² Sería el caso del epitelamio compuesto con ocasión de la boda de Hernando de Aldana, titulado “Algunas octavas a lo pastoral hechas recitar en unos desposorios de un hermano suyo”. La procacidad, sostiene Green, es ínsita al género adoptado: GREEN (1963) y GREEN (1969 IV) 212-217.

¹³ Para Rivers, a veces en Aldana “es la originalidad, más bien que la acabada perfección, lo que nos llama la atención”: RIVERS en ALDANA (1966) XLII. Rara vez registraremos en los versos del capitán poeta metáforas fosilizadas sin que él las haya pasado por el tamiz de novedosos tratamientos.

¹⁴ Parto de la distinción que hacía Gilbert HIGUET (1996) 68, en su tipología de los canales por los que la influencia clásica pasa a las literaturas de las naciones modernas, entre interpretación (o traducción literaria), imitación (ya simple ya compuesta, como en “Faetonte”, cuyos hipotextos serían Ovidio y Alamanni), y emulación.

¹⁵ Para un prolífico recorrido por las innúmeras fuentes del erudito Aldana, vid. la edición de LARA GARRIDO, en ALDANA (1985).

platonismo y la tradición española¹⁶, y deja a su vez profunda huella entre los escritores españoles del Siglo de Oro: son admiradores de Aldana Cervantes, a quien debe el sobrenombre de *Divino*; Quevedo, que anunció en *El Anacreón* su propósito, nunca realizado, de editar cuidadosamente las obras del poeta extremeño¹⁷; Fernández de Andrada, Lope de Vega, Fray Luis o Vélez de Guevara¹⁸; en el XX proclaman la vigencia de "Tirsis" los poetas VIVANCO (1940) o CERNUDA (1946)¹⁹, además de otros escritores, y en el XXI Luis Alberto de Cuenca sobresale entre los devotos declarados del divino capitán²⁰.

En la coordenada de la ficción, cabe destacar que Aldana transita desde el juego conceptual más intelectual y encorsetado (verbigracia, "Epístola a una dama") a la poesía de circunstancias, de la que son ejemplo sus composiciones laudatorias (dedica ditirambos al protector de su familia, el duque de Alba; a Felipe II, a la reina Ana, a Don Juan de Austria, al duque de Sessa), hasta llegar al ámbito confesional de la epístola, género situado en las mismas lindes de lo autobiográfico²¹. Y es lo curioso que siendo tantas las vertientes del poeta, algunas fortísimamente convencionalizadas, en ninguna de ellas este resulte impostado, y todas parezcan vivificadas por la figura real que se embosca tras el ramaje retórico correspondiente.

¹⁶ Esta síntesis de múltiples influencias parece favorecida incluso por las vicisitudes de su trayectoria vital: el hecho de proceder de un matrimonio mixto, oriundo de Extremadura por vía paterna y de origen griego por su madre, nacimiento en Nápoles y primer desarrollo como poeta en el círculo florentino, profesión militar, estancia en Flandes, etcétera.

¹⁷ QUEVEDO (2018) 258.

¹⁸ Sobre la recepción de Aldana en sus contemporáneos vid. RAMOS (2018).

¹⁹ Para la impronta de Aldana en Cernuda vid. CALABRESE (2018).

²⁰ Repasa esta relación NIEVAS ROJAS (2019b).

²¹ Claudio Guillén, quien conceptúa sin ambages la epístola a Arias Montano como "la mejor de las castellanas", y que a diferencia de otros intérpretes de Aldana no es en absoluto sospechoso de excesos biografistas, define el subgénero de la epístola en verso como la "saturación de individualidad": GUILLÉN (2005) 161 y 165. Y en 2008, en su valioso trabajo sobre las epístolas del bardo extremeño, dice Rosa NAVARRO DURÁN (2008) 203: "Que la epístola sea un género que lleve a la confidencia lo convierte en uno de los pocos lugares poéticos en que la voz del yo del poema puede confundirse con la del poeta en la Edad de Oro". Y más adelante, respecto a los versos que antes traje a colación, en que el sujeto se define como "un hombre desvalido y solo": "Solamente en sus sonetos existenciales, el lector oirá tan cerca su voz [...]" (*ibidem*: 209).

2. El tratamiento de las imágenes de la memoria en la poesía de Aldana

La escritura actúa en función de término imaginario para toda una familia de metáforas, del mismo modo que conforma el término real que otras simbolizan: por ejemplo, arar o tañer instrumentos musicales puede iconizar la acción de escribir: CURTIUS (1999) 440. Aquí nos interesa centrarnos, claro está, en las primeras, en los casos en que la “escritura” es el TI que evoca un TR “memoria”, ya se halle este expreso ya *in absentia*.

“Todo análisis de los procedimientos mnemotécnicos, y ello desde los primeros momentos, se acoge a una metáfora fundacional: la de la escritura”, expresaba por ejemplo el especialista Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR (1996) 38.

Ernst Robert Curtius en su obra ejemplar manifestó que fueron Píndaro y los trágicos griegos los primeros literatos en identificar memoria con escritura: CURTIUS (1999) 426. El teórico alemán considera que solo cuando la cultura griega se hizo libreca proliferaron las metáforas que asociaban memoria con escritura (*ibidem*: 430), y a su vez, “[en] su período de florecimiento, la literatura romana se sirvió muy poco de metáforas del libro” (*ibidem*: 442), con la salvedad del caso de Marcial. Dichas metáforas más adelante se multiplicarían, en ramificaciones como “el *album*”, en la prosa de la tardía latinidad, o “el libro de la historia”, variante ya registrada en Heródoto. “Con el advenimiento del cristianismo, el libro alcanzó su máxima glorificación” (*ibidem*: 435), pues el cristianismo “fue una religión de libro sagrado”, y la Biblia alberga un nutrido grupo de metáforas vinculadas a la escritura. Es tan poderoso el prestigio de este símbolo que, aleado a la metáfora espacial, el otro gran grupo señalado por WEINRICH (1991), puede funcionar bien de manera implícita bien en diversificaciones de su isotopía. Por ejemplo, ese “anal de la historia” que hallamos en las “Octavas sobre el juicio final”, solidario con el fuerte nexo, no necesariamente metafórico, que trajo la cultura áurea entre memoria y fama:

*¿Qué es esto? [...]
la fama, cuyas alas jamás quedas
tuvo nuestra mortal caduca gloria,
rotas ya todas, roto el carro y ruedas,
roto el antiguo anal de su memoria;
los bultos, las medallas, las monedas,
las palmas y coronas de vitoria*

*despedazadas, sin aliento y brazos
ella, y lo della estar todo en pedazos.*

ALDANA (1994) 78-79.

Asimilando “metáforas-almacén” con “metáforas espaciales”, y “metáforas-tablilla” con “metáforas de la escritura”, fórmulas más inclusivas, cumple admitir el carácter fundacional de este duplo propuesto por Weinrich, pero discrepo de él en que toda imagen de la memoria pueda inscribirse en una de esas dos categorías, sin detrimento de que admita su rango medular. Él mismo rectifica en parte tan solo unas páginas después, cuando asevera que “[t]eóricamente serían posibles discrecionalmente muchos campos de imágenes, pero cabalmente no se dan en nuestro entorno cultural”: WEINRICH (1991) 373²². No solo desde una perspectiva teórica, mas en la praxis, se consignan a veces imágenes de la memoria no susceptibles de ser clasificadas ni en el campo del “almacén” ni en el de la “escritura”: por ejemplo, las traslaciones memoria=rayo y memoria=alquitara empleadas por Aldana. Esther ZARZO (2016) 36, en su reciente y muy completa monografía, consigna en los tratados clásicos dos metáforas mnemónicas fundamentales: la tabla de cera y el tesoro. La primera de ellas, embrión de la identidad entre memoria y escritura, procede del *Teeteto* platónico (164a), y la segunda del aristotélico *De memoria et reminiscencia* (I, 150a 32)²³. Este segundo *locus*, claramente adscribible al grupo espacial o del almacén, aparece también en Quintiliano, que en *Institutiones Oratoriae* definió a la memoria como *thesaurus eloquentiae* (11.2.1), o en la *Rhetorica ad Herennium*, donde se la reputa tesorera de las ideas y custodia de las demás partes de la Retórica (3, 16).

²² Más adelante el longevo estudioso germano ha publicado un brillante y extenso estudio dedicado al envés de la memoria, *Leteo: arte y crítica del olvido*, en el que ya no se aferra a tan categórica dicotomía: WEINRICH (1997).

²³ La autora precisa, no obstante, en ZARZO (2016) 37 y 55, que Platón acuña esta metafora en un contexto muy concreto, al hablar del error cognoscitivo y la opinión falsa. Por otro lado, Zarzo relaciona y analiza muchas otras imágenes de la memoria que han florecido en distintas épocas: el palomar (también de platónica raigambre), la jaula, el bosque, la selva, el laberinto romántico, la biblioteca, el freudiano block con tapa rígida y blanda, el macrocosmos, el telar, la cámara oscura, la red, el ordenador, etcétera: ZARZO (2016) 36. Más adelante se detendrá en el muy precipuo símbolo arquitectónico del teatro que se desarrolla en el Renacimiento. Para esta traslación concreta, vid. RODRÍGUEZ DE LA FLOR (1996), y para una exhaustiva nómina de tópicos sobre la memoria de procedencia petrarquista vid. TORRE (2007).

Reproduciré a continuación fragmentos de las extensas epístolas a Cosme y al personaje intraficcional “Galanio” (amigo del sujeto poético “Aldino”, que es el nombre pastoril del heterónimo de Aldana): en ambos poemas convergen las mentadas asociaciones con conceptos derivados de la consideración de lo memorístico como potencia del alma.

“RESPUESTA A COSME DE ALDANA; SU HERMANO, DESDE FLANDES”²⁴

*En amigable estaba y dulce trato,
trato amigable y dulce si amigable
y dulce trato ser llamado puede
cosa que, ausente vos, venga a ofrecerse,
cuando, sin advertir, hete en el alma 5
un trueno disparar, hete que veo
un relámpago dar con presta vuelta
inusitado asalto a la memoria.
El sentido exterior quedó turbado,
luego el común revuelve las especies 10
y a la imaginación las da y entrega,
la cual, después, con más delgado examen,
hace a la fantasía presente, y luego
de allí van a parar dentro al tesoro
de todo semejanza intelígible;
en esto el puro sale entendimiento, 15
casi vestido sol de rayos de oro,
y en torno ve bullir, gritando: “¡arma, arma!”,
ídolos, simulacros y fantasmas;
irradia y resplandece con su llama
clara y espiritual sobre ellas todas, 20
y en breve recogió de todas ellas
la información que dio sosiego al alma.
Sabido, pues, que luz, que trueno y furia
es la que así pasó, fue que allá dentro 25
la voluntad pidió con gana ardiente
a la memoria alguna especie amiga
para tratar amores y regalos;
diele, ¡gran Dios!, la rica tesorera*

²⁴ El poema es dirigido a su hermano en respuesta a uno previo que Cosme le había mandado a él. Aunque literariamente este no posea otro interés que haber inspirado la respuesta de Francisco, puede consultarse en el epistolario recogido por RODRÍGUEZ MOÑINO (1946) 32-38.

<i>la imagen dulce y cara de mi Cosme.</i>	30
<i>Apenas vio mover la cara imagen, esta que digo aquí tierna amadora, del ángulo interior do fija estaba, que, sin más esperar que le acudiese entre los brazos quieta y bien compuesta descomponiendo cuanto está delante, vino a arrojarse desaladamente, cual nadador que arroja el pecho al agua: el ímpetu ¡qué fue (ved lo que puede ardiente voluntad), que allá en las celdas más íntimas se entró de la memoria!</i>	35
<i>Esto que ven las claras semejanzas, como al rayo del sol átomos, corren a la amorosa huéspeda y señora, y quiere cada cual ser su querida, mas ella, despedida al fin de todas, en el lugar do vuestra imagen vive dejó tanto de sí, que si acontece estar mi voluntad con otro objeto (que sin el vuestro pocas veces pasa)</i>	40
<i>en su lugar os ama y tiene en acto de amaros la memoria de continuo. Esto fue cuanto las potencias mías sintieron allá dentro y los rumores que habéis oído. Mas volviendo el paso a mi primer lugar, digo que estando en trato de amistad sabrosa y dulce, cómo esto que sentís me tocó el alma. Arrebatado, acelerado y presto, sin despedirme y sin usar crianza de lengua, mano o pie con los que estaban en círculo comigo, yo me parto.</i>	50
<i>Siento detrás gritarme: “¡Aldana, Aldana!”, mas la imaginación, con la presencia de vuestro nombre, dijo: “¡Cosme, Cosme!”</i>	55
<i>ALDANA (1994) 231-233.</i>	60

“CARTA A UN AMIGO, AL CUAL LE LLAMA GALANIO, Y ÉL MISMO SE NOMBRA ALDINO, NOMBRES PASTORILES”

*Es tan verdad, Galanio, lo que agora
recita Aldino en los presentes versos
como es verdad que Aldino y que Galanio*

*dos nombres son y sola un alma vive
en Galanio y Aldino solamente,
tanto que yo de mí menos certeza
tengo que vivo y soy que en mí vos mismo
sé que vivís y sois la mejor parte.
Es esto así que yo, Galanio amigo,
ayer, estando en mi tugurio solo,
a la imaginación solté la rienda
y comenzaron dentro, al claro rayo
del Sol del alma, que alumbrando estaba
como a inferiores cielos sus potencias,
infinidad de imágenes sensibles
a rebullir con hervorosa priesa.* 5

*¿Vistes alguna vez cómo el planeta
que mide el tiempo y de colores varias
el mundo viste, luego que dispunta
del matutino albergue de la aurora,
por las partes abiertas y roturas
de fábricas entrar, como una viga
de recogida luz, do van bulliendo
mil impalpables cuerpos danzadores,
átomos del Filósofo llamados?* 10

*Tal fue la muchedumbre abundosísima
de la movilidad de mis especies
espiritualizadas, con un poco
de humo material por ser salidas
de la virtud fantástica del seso,
que el rayo despertó, mental y puro,
el cual, no estando al órgano ligado
de facultad corpórea, reverbera
sobre sí misma y siente sus noticias.* 15

*Esta porción mayor del alma noble,
que presidencia tiene y prelacia
en todas las demás mientras miraba
la singular intrínseca familia
de su jurisdicción, hétera, sale,
hétera ve salir cual ángel nuevo,
llena de celestial, nueva ufanía,
extremamente amada y deseable,
de mi Galanio la lucida imagen.* 20

[...]

*Luego la luz del que preside dentro,
 mirando la querida semejanza
 llovió sobre ella luminosos rayos
 de nunca vistos tales resplandores,
 cuyo mental vigor saca y destila
 de la sensible especie otra que viene
 inteligible a ser de su manera.* 55

*No puedo encarecer con qué deleite,
 con qué regalo a sí la aplica y junta,
 tanto que dél y della queda un él
 tan él, que en él quedé cual ella queda.* 60

*Entonces la memoria, tesorera
 de aquella y de esta inmaterial riqueza,
 del ángulo interior, donde hospedea
 las desamadas y amistadas formas
 según la voluntad se las ofrece,
 como tocada fue, como la hiere
 relámpago de luz tan repentino,
 luego se acuerda de una vuestra carta,
 Galanio, que el discurso contenía
 de los amores trágicos que un tiempo
 tratastes con Merisa, más amada
 de vos que el corazón con que la amastes.* 65

de vos que el corazón con que la amastes. 70

ALDANA (1994) 246-248.

Y comenta Rosa Navarro en su edición que el poeta, a partir del verso 149, “[s]osegadas las potencias del alma, va a iniciar una larga y pictórica digresión que es hipotiposis de la alteración y sosiego descritos”: NAVARRO DURÁN en ALDANA (1994) 251. Escribió respecto a estos versos RODRÍGUEZ MOÑINO (1946) 20: “al tranquilo reposo de un campamento nocturno, cuyo silencio solamente interrumpe el sigiloso pasear del centinela [...], sucede la actividad inmediata [...]”. No puedo detenerme en esta larga tirada de versos de la canción en que Aldana, tomando elementos concretos de su realidad más próxima, su oficio de guerrero, los transmuta en imágenes de los movimientos que ha experimentado el alma en el proceso de reminiscencia. Y continúa:

*Desta manera que aquí pinto agora,
 las potencias del alma y las corpóreas
 reñidas, revoltosas y azoradas,
 sentí, Galanio, en mi pequeño mundo;* 250
mas vuelta, como he dicho, toda cosa

- a su lugar, también la mente clara
a Galanio volvió, que es lugar suyo;
a ponderar comienza muy de espacio
mi porción superior vuestros sucesos.* 255
[...]
- Mas vuelvo a la razón de vuestra carta
y digo que sentí la triste ausencia
de Galanio y Merisa, en aquel grado
que siente de sí mismo el que se muere.
Yo verdaderamente afirmo y creo
que es otra vida, superior de aquella
con que vivimos, el tener presente
la cosa amada, así como otra muerte
mayor es que el morir della ausentarse.* 320
[...]
- ¡Ay fiera ausencia que en las altas cumbres
vives de soledad, mirando el valle
por do las aguas corren del olvido,
y desde aquella altura, aquel abismo,
despeñas las memorias amorosas!* 360
Esto, Galanio amigo, en todo el tiempo
que el Sol pasó del Toro al Sagitario,
no pudo acontecer **con la memoria**
de Merisa gentil, porque no estaba
sujeta del ausencia a los engaños.
365
¿Paréceos poco, en término tan luengo,
Merisa no mudar de su firmeza,
siendo, como es así, que las raíces
en voluntad plantadas amorosa,
si el fresco humor vital de la presencia
no las refresca y riega de continuo,
la misma voluntad, por ser de fuego,
las vuelve en humo y en ceniza inútil,
creciendo más el **tenebroso olvido**
como sombra de amor, mientras más lejos
cobra la amada luz, lugar y tiempo?
- 370
375

ALDANA (1994) 254-257.

Vetean el léxico de estas composiciones, como dije, vocablos propios y específicos de la doctrina de las artes de la memoria desarrollada por el Humanismo para describir los procesos de conocimiento y reminiscencia:

potencias, entendimiento, voluntad, alma, sentido exterior, [sentido] común, fantasía, fantasma, imagen.

El rayo (“trueno” y “relámpago” de los versos 6 y 7) es el recuerdo que asalta a la memoria, y, siguiendo el derrotero descrito por la teoría tomista, a través de los sentidos (versos 9 y 10) entrega las “especies” (verso 10), las semejanzas, a la “imaginación” (11) y a la “fantasía” (verso 13). Obsérvese que la memoria es “tesoro” o “rica tesorera” según las metáforas puras de los versos 14 y 29 de la carta a Cosme, y luego, en metáfora *in praesentia* con factura en aposición, “tesorera” en el verso 62 de la epístola a Galanio. En el verso 16 de la “Respuesta” sale el “entendimiento”, bruscamente, como se expresa por la forzadísima distensión que separa con el verbo al determinante y al adjetivo del núcleo; aparece “casi vestido sol de rayos de oro” (verso 17), en metáfora aposicional sobre otro hipérbaton; “ve bullir [...]” “ídolos, simulacros y fantasmas” (versos 18 y 19), y este entendimiento=Sol “irradia” (verso 20), e *ilumina*, en el sentido connotativo del verbo, sobre “ellas todas” (verso 21), “ídolos, simulacros y fantasmas” (recordemos que en castellano medieval y clásico “fantasma” era femenino). Por otro lado, en el verso 18, cuando el entendimiento grita “¡arma, arma!”, comprobamos cómo el léxico de la profesión militar de Aldana contagia figuradamente los demás órdenes. La “voluntad” (verso 26) pide “a la memoria alguna especie [imagen] amiga [querida]” (verso 27) y esta le proporciona la de Cosme.

Puede crear dudas el antecedente de “ella” en el verso 46, que yo me inclino a interpretar que es “voluntad”. Si en la ciceroniana *De Inventione* (2. 53) memoria, inteligencia y previsión habían conformado las facultades de la prudencia, para Agustín de Hipona en *De Trinitate* las potencias del alma (“potencias más”, verso 53) son memoria, entendimiento y voluntad: la primera equiparada al Padre, mientras que el entendimiento correspondería en la Trinidad al Hijo y la voluntad al Espíritu Santo. Tales instancias han sido designadas de forma explícita en los versos 8, 41 y 52 (la memoria), 16 (el entendimiento), y 26, 40 y 49 (la voluntad), aparte de las veces en que el texto se refiere a dichos conceptos de manera elíptica, metafórica o a través de circunloquios.

En cuanto a la carta a Galanio, puede parafrasearse, sobre su urdimbre de hipérbatos, perífrasis y zeugmas, que la imaginación del sujeto lírico suelta la rienda y comienzan a rebullir infinidad de imágenes con hervorosa

priesa “al claro rayo / del Sol del alma” (versos 12 y 13; metáfora por intelecto), el cual estaba alumbrando sus potencias como a inferiores cielos. Nuevamente el “rayo” (verso 31; en el verso 68 se registrará la variante “relámpago”), el recuerdo, “no estando al órgano ligado” (32), ya que el alma no está ligada al cuerpo, “reverbera / sobre sí misma y siente sus noticias” (versos 33 y 34), esto es, sobre la facultad corpórea y sus sentidos. Según esta lectura el rayo o reminiscencia no reverbera sobre sí propio, y por ello en este punto disiento de Rosa Navarro, según la cual debiera ser “mismo” y no “misma”: NAVARRO en ALDANA (1994) 247.

La “porción mayor del alma noble” (versos 35 y 255), de acuerdo con la tríada establecida por Platón, correspondería al alma racional e inmortal, simbolizada por el auriga, que domina sobre las otras, la irascible y la concupiscente. Una nueva perifrasis en el verso 51, “la luz del que preside dentro”, remite al intelecto, que ilumina la semejanza y transforma lo sensible en especie inteligible. El verso 55, “cuyo mental vigor saca y destila”, implica la idea de que el intelecto funciona en calidad de alquitara o filtro, motivo que aflora también componiendo un tropo *in praesentia* en la epístola a Bernardino de Mendoza: “ponerme a destilar mi pensamiento, / poner por alquitara mi memoria”: ALDANA (1994) 243. Del mismo modo, el verbo “hospedea” (verso 64) abunda en la índole local conferida a la imagen de la memoria.

En el verso 358 asoma la equivalencia entre el olvido y el agua en una metáfora preposicional rota por la distensión. La memoria es sólida, tangible, indeleble (queda escrita), y ocupa un espacio concreto; su reverso, el fenómeno del olvido, en buena lógica será representado, ya desde el río Leteo, como líquido. Así lo encontraremos en Aldana en más ocasiones, por ejemplo en las “Octavas sobre el bien de la vida retirada”, de nuevo bajo la fórmula preposicional, en un sintagma que funciona como sujeto de la perifrasis “no han podido escurecer”. Las “Musas” por su parte constituyen el complemento directo de dicha perifrasis verbal, aunque la anteposición del infinitivo en el último verso de la octava puede producir cierta confusión sintáctica.

*Fundo mi habitación en valle amena,
sobre alta piedra en un cimiento firme,
huyo la cumbre y la móvil arena
de el rayo celestial pueda herirme;
los soberbios trofeos de que está llena,*

*por do a la eternidad puedo subirme,
las Musas son y las que no han podido
escurecer las aguas del olvido.*

ALDANA (1994) 85.

El mismo tratamiento recibe el olvido en su pieza ejemplar, la “Carta para Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della”. Como en la “Canción a la vida solitaria” de su coetáneo Fray Luis, con la que tantas concomitancias guarda la epístola aldaniana, el sujeto es una débil naveccilla que surca tormentosos mares, hermanados por añeo tópico a la vida y sus peligros: “Mas, pues, Montano, va mi naveccilla / corriendo este gran mar con suelta vela, / hacia la infinidad buscando orilla [...]”: ALDANA (1994) 275.

Pero el mar es un símbolo polisémico: a veces puede representar, como aquí, la vida²⁵, pero más a menudo aún la muerte²⁶, y tan solo unos versos más adelante se investirá con el significado de “olvido”, en otra estructura preposicional explícita: “ver aquel alto **piélagos de olvido**” [...]: ALDANA (1994) 275.

Por último, creo que importa incidir en la profunda imbricación del tópico de la memoria como escritura, sobre todo en los poemas de temática amorosa, con el binomio presencia/ausencia que tan a menudo vertebró los juegos intelectuales de la lírica cancioneril²⁷. Es cierto que el verbo “escribir” opera en su recto sentido en la “Epístola a una dama” en *terza rima*, toda ella hilada sobre la paradoja de que el amante, horro ya de voluntad propia, obedezca a su dama escribiéndole cuando ella le ha ordenado que no le escriba²⁸. Pero con gran frecuencia, en los textos asentados sobre las imágenes locativas del alma (lindantes con la cataresis en la equiparación de alma y corazón), y en la órbita del garciliásiano “escrito está mi alma vuestro gesto”, la ecuación entre escribir y recordar y su derivada entre borrar y olvidar laboran de

²⁵ Así en esta copla de nuestra lírica tradicional: “Que miraba la mar / la malcasada, / que miraba la mar / cómo es ancha y larga”, ALÍN (1991) 325.

²⁶ Ociooso sería cualquier intento de recorrer, siquiera de manera sumaria, las connotaciones de muerte que el término “mar” posee en nuestra cultura, a menudo operando en contraposición al tópico del río=vida.

²⁷ Vid. Gabriele MORELLI: “La coppia *presencia/ausencia*, nei suoi sviluppi e sdoppiamenti, appare largamente impiegata nella poesia tradizionale del '400 e nei poeti dell'epoca successiva”: MORELLI (1977) 33n. Vid. también CARAVAGGI (1971), que es aducido por Morelli.

²⁸ Vid. NAVARRO DURÁN (2008) 204 y ss.

manera implícita. ¿Qué genera el dolor o el placer de la ausencia, sino el recuerdo? Y Aldana (versos 322 y siguientes de la carta a Galanio) instaura una identidad entre vida y presencia y muerte y ausencia. En las “Octavas en diversa materia” leíamos:

*Ya que en tan alta silla de fortuna
con las alas de Amor me veo subido,
dos vidas gozo, porque vive en una
la que me aseguró de vuestro olvido*

ALDANA (1994) 55.

En este terreno pueden ofrecernos también muy interesantes disquisiciones los sonetos “¿Quién podrá sin un ¡ay! del alma enviado...?”, “Solías, tú, Galatea, tanto quererme”, o “Juro, Escobar, por aquel lazo eterno”.

3. Conclusiones

“Cuanto rodea a Francisco de Aldana se torna excepcional”, ha escrito en una ocasión Rafael RAMOS (2018) 35. Suscribo este aserto, aunque importa puntualizar que la presencia de las *metaphorae memoriae* no supone una excepción en la nómina de los poetas castellanos renacentistas, y que su cultivo no fue más profuso en Aldana que en otros, sin ir más lejos los también soldados Garcilaso de la Vega, Hernando de Acuña, Gutierre de Cetina o Francisco de Figueroa, que se sirvieron de ellas con asiduidad. La memoria se yergue como *topos* ubicuo en la literatura hispánica del Siglo de Oro, pero lo que sí resulta singular es que un poeta nos procure no ya ejemplos de imágenes de la memoria, sino la descripción literaria del proceso mnemotécnico tal como era entendido por los Santos Padres e irrigó en la cultura y en la espiritualidad humanista española: esto es lo que hallamos en Aldana, la literaturización de las consideradas tres potencias del alma, i. e., la memoria, la inteligencia y la voluntad.

Bibliografía

- ALDANA, F. de (1591), *Segunda parte de las obras, que se han podido hallar del capitán Francisco de Aldana...* Madrid, P. Madrigal.
- ALDANA, F. de (1966), *Poesías*. Madrid Espasa-Calpe, E. L. Rivers (ed.).
- ALDANA, F. de (1985), *Poesías castellanas completas*. Madrid, Cátedra, J. LARA GARRIDO (ed.).
- ALDANA, F. de (1994), *Poesía*. Barcelona, Planeta, R. NAVARRO DURÁN (ed.)

- ALÍN, J. (ed.) (1991), *Cancionero tradicional*. Madrid, Castalia.
- ARDAVÍN, C. X. (1998), "Los sonetos amorodosos e Francisco de Aldana: crisis del neoplatonismo y poética del desasosiego": *Confluencia* 14.1 (1998) 35-46.
- BUNES IBARRA, M. Á. y MADROÑAL, A. (2010), "Una carta jocosa inédita de Francisco de Aldana y nuevos datos para su biografía": *Revista de Filología Española* XC 1 (2010) 9-46.
- CALABRESE, G. (2018), "'Vuestras palabras me serán espejo': reflejos neopláticos entre Francisco de Aldana y Luis Cernuda": *Studia Area* 12 (2018) 45-66.
- CARAVAGGI, G. (1971-1973), "Alle origine del petrarchismo in Spagna": *Miscellanea di studi ispanichi*. Pisa, Università, 7-101.
- CERNUDA, L. (1994), "Tres poetas metafísicos (Jorge Manrique, Francisco de Aldana, *Epistola moral a Fabio*)": L. MARISTANY (ed.) (1994), *Prosa I. Obra completa*, vol II. Madrid, Siruela, 502-516.
- CRAWFORD, J. P. W. (1939), "Francisco de Aldana: a neglected poet of the Golden Age in Spain": *Hispanic Review* 7.1 (1939) 48-61.
- CURTIUS, E. R. (1999), *Literatura latina y Edad Media europea*. México, Fondo de Cultura Económica [1948].
- EGIDO, A. (1990), "La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia": *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona, Crítica, 56-84.
- FOSALBA, E. (1992), "Francisco de Aldana, poeta de la presencia amorosa": *Glosa* 3 (1992) 179-197.
- FOX, D. (2005), "'Frente a frente': Francisco de Aldana and sublimations of desire": *Caliope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* 11-1 (2005) 65-85.
- GARCÍA, M. Á. (2010), "*Sin que la muerte al ojo estorbo sea*". *Nueva lectura crítica de Francisco de Aldana*. Mérida, Editora Regional.
- GREEN, O. H. (1963), "A wedding Introito by Francisco de Aldana (1537-1578)": *Hispanic Review* XXXI (1963) 8-21.
- GREEN, O. H. (1969), *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde El Cid hasta Calderón*. Madrid, Gredos, 4 vols.
- GUILLÉN, C. (2005), "La epístola en verso": *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona, Tusquets [1985] 160-165.
- HERNANDO CUADRADO, J. (1981), *El ciclo amoroso en Francisco de Aldana*. Madrid, Arellano.

- HIGHET, G. (1996), *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica [1949].
- LEFEBVRE, A. (1953), *La poesía del capitán Aldana* (1537-1578). Concepción, Universidad.
- LENNON, P. J. (2015), "‘Las partes donde amor el cetro tiene’: Uncanonical love in Francisco de Aldana’s ‘Medoro y Angélica’": *Bulletin of Spanish Studies* 92 (2015) 507-525.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M. I. (2014), "El bofetón de Francisco de Aldana": *La llave de escribir. Teoría y creación en los Siglos de Oro*. Valencia, Pre-textos, 210-213.
- MARTÍNEZ GÓNGORA, M. (2015), "Francisco de Aldana y el rapto de Europa: entre la hibridez cultural y el triunfo sobre el Islam": *Hispanófila* 173 (2015) 21-35.
- MONTES DONCEL, R. E. (2019), "De las lecturas de época: *intentio auctoris* versus *intentio lectoris*. Sobre un soneto de Francisco de Aldana": *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 5 (2019) 39-60.
- MORELLI, G. (1977), *Hernando de Acuña. Un petrarchista dell’epoca imperiale*. Parma, Università degli Studi.
- NAVARRO DURÁN, R. (2008), "Las epístolas de Francisco de Aldana: diversificaciones del canon": B. LÓPEZ BUENO (ed.) (2008), *La poesía del Siglo de Oro. Géneros y modalidades*. Sevilla, Universidad, 199-220.
- NEIRA, J. (1990), *Francisco de Aldana*. Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- NIEVAS ROJAS, A. (2016), "La amistad en la poesía de Francisco de Aldana": *Studia Aurea* 10 (2016) 411-443.
- NIEVAS ROJAS, A. (2018), "Introducción" a "Francisco de Aldana: facetas de su vida y obra": *Studia Area* 12 (2018) 7-25.
- NIEVAS ROJAS, A. (2019a), "La verdadera familia del Divino Capitán: dos ramas Aldana frente a frente": *Revista de Estudios Extremeños* LXXV, II (2019) 125-150.
- NIEVAS ROJAS, A. (2019b), "Aceros al sol de la batalla: el capitán Aldana en la poesía guerrera de Luis Alberto de Cuenca": A. J. SÁEZ y A. SÁNCHEZ JIMÉNEZ (eds.) (2019), *La intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla, Renacimiento, 247-269.
- PRIETO, A. (1984), "Francisco de Figueroa. Francisco de Aldana": *Poesía española del siglo XVI. I. Andáis tras mis escritos*. Madrid, Cátedra, 233-283.
- QUEVEDO, F. (2018), *Anacreón castellano*. Sielae, Coruña, E. GALLEGUERO MOYA y J. D. CASTRO DE CASTRO (eds.).

- RAMOS, R. (2018), "Dos notas sobre la vida y la fama póstuma de Francisco de Aldana": *Studia Area* 12 (2018) 127-151.
- RIVERS, E. L. (1955), *Francisco de Aldana, el Divino Capitán*. Badajoz, Diputación Provincial.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (1996), *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*. Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, A. (1943), *El capitán Francisco de Aldana, poeta del siglo XVI (1537-1578)*. Valladolid, Colegio Universitario de Santa Cruz.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, A. (1946), "Noticia preliminar" a Francisco de Aldana, *Epistolario poético completo*. Badajoz, Diputación Provincial, 5-27.
- ROJAS LOA SALAZAR, V. (2006), "Petrarca y Francisco de Aldana (1537-1578): consonancias y disonancias en torno al canon, en Petrarca y en el petrarquismo": M. LAMBERTI (ed.) (2006), *Europa y América. Actas del Congreso (México, 18-23 de noviembre de 2004)*. México, D. F., Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 321-330.
- ROSSO GALLO, M. (2018), "Francisco de Aldana y los claroscuros de Venus: las 'Octavas sobre los efectos del amor)": *Studia Area* 12 (2018) 27-44.
- RUIZ SILVA, C. (1981), *Estudios sobre Francisco de Aldana*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones.
- SEBOLD, R. P. (2006), "Francisco de Aldana: su lucha existencial ante 'la risa de su llanto)": *Salina. Revista de lletres* 20 (2006) 81-90.
- SOL MORA, P. (2017), "El soneto '¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando...?' de Francisco de Aldana a la luz de los *trattati d'amoreRevista de Filología Española* XCVII 2 (2017) 367-387.
- TORRE, A. (2007), *Petrarcheschi segni di memoria. Spie, postille, metafore*. Pisa, Edizioni della Normalle.
- VIVANCO, L. F. (1940), "El sentido del Imperio en la lírica del siglo XVI": L. ROSALES y L. F. VIVANCO (eds.) (1940), *Poesía heroica del Imperio*. Barcelona, Jerarquía, tomo I, IX-XXX.
- VOSSLER, K. (2000), "Francisco de Aldana". *La soledad en la poesía española*, Madrid, Visor [1941] 177-191.
- WEINRICH, H. (1981), *Lenguaje en textos*. Madrid, Gredos [1976].
- WEINRICH, H. (1999), *Leteo, arte y crítica del olvido*. Madrid, Siruela [1997].
- ZARZO DURÁ, M. E. (2016), *Memoria, retórica y experiencia estética: Retórica, estética y educación*. Madrid, Dykinson.

Resumo: O artigo apresenta, em primeiro lugar, um resumo do estado controverso da questão bibliográfica do poeta espanhol Francisco de Aldana; em seguida, o objetivo é percorrer a obra desse autor, rastreando nela as metáforas da memória, muito comuns na literatura europeia do *Siglo de Oro* (especialmente nas suas duas formulações clássicas mais frequentes, memória-escrita e memória-tesouro). Detém-se em particular nas descrições originais do processo mnemônico, tal como é entendido pelos Santos Padres, que Aldana concretiza na sua resposta a seu irmão Cosme e na sua carta a Galânio.

Palavras-chave: Francisco de Aldana; metáforas da memória; artes da memória; epístolas de Francisco de Aldana.

Resumen: El artículo presenta en primer lugar un resumen del controvertido estado de la cuestión bibliográfica del poeta español Francisco de Aldana; a continuación se plantea el objetivo de recorrer la obra de este autor rastreando en ella las metáforas de la memoria, muy habituales en la literatura europea del Siglo de Oro (sobre todo en sus dos formulaciones clásicas más frecuentes, memoria-escritura y memoria-tesoro). Se detiene en particular en las originales descripciones del proceso mnemotécnico tal como es entendido por los Santos Padres, que Aldana lleva a cabo en su respuesta a su hermano Cosme y en su carta a Galanío.

Palabras clave: Francisco de Aldana; metáforas de la memoria; artes de la memoria; epístolas de Francisco de Aldana.

Resumé : Cet article présente, en premier lieu, un résumé de la controverse sur la question bibliographique du poète espagnol Francisco de Aldana ; ensuite l'objectif est de parcourir l'oeuvre de cet auteur, en nous intéressant aux métaphores de la mémoire, très communes dans la littérature européenne du Siècle d'or (spécialement dans ses deux formulations classiques les plus fréquentes, la mémoire-écriture et la mémoire-trésor). Nous nous concentrerons en particulier sur les descriptions originales du processus mnémomique, tel qu'il est perçu par les Saints Pères, qu'Aldana concrétise dans la réponse à son frère Cosme et dans sa lettre à Galiano.

Mots-clefs : Francisco de Aldana ; métaphores de la mémoire ; arts de la mémoire ; épîtres de Francisco de Aldana.

Espacios de la memoria en la poesía hispánica de los siglos de oro

Spaces of memory in the Hispanic poetry of the Golden Age

LUCÍA TENA MORILLO¹ (*Universidad de Extremadura — España*)

Abstract: The link between memory and *loci*, coming from classical mnemonic techniques, develops in the lyrical field in interesting spatial metaphors. In this paper we analyse poems belonging to the Hispanic poetry of the Golden Age in which memory and forgetting manifest some of the main considerations of the arts of memory, although in this context memory and forgetting constitute themes and not resources. The aim of this study is to propose a succinct inventory of the locative metaphors in which memory crystallises in Hispanic golden poetry.

Keywords: memory; metaphor; oblivion; lyric poetry; Golden Age; space.

1. Introducción

La presencia de la dicotomía “memoria” y “olvido” es notable en la lírica hispánica de los Siglos de Oro, si bien es cierto que tal división se halla igualmente en todo terreno artístico, ya que constituye en múltiples ocasiones el hilo conductor de temas y asuntos considerados universales como el amor, la muerte o el paso del tiempo.

Su inserción en la lírica puede manifestarse ya como núcleo de determinada obra, ya como apoyo temático en el tratamiento de cualquier otra materia. La forma retórica y figurada que toman la memoria y el olvido en la lírica hispánica áurea arroja todo un conjunto de metáforas e imágenes de muy diversa naturaleza. Sin embargo, dadas la multiplicidad de concreciones metafóricas y la extensión de la lírica de los Siglos de Oro, limitamos este trabajo a la dimensión espacial de la que algunos autores como Baltasar del Alcázar, Fernando de Herrera, Hernando de Acuña, Garcilaso de la Vega, Fray

Texto recibido el 06.04.2022 y aceptado para publicación el 15.05.2022.

¹ luciatm@unex.es. La autora de este trabajo cuenta con una beca predoctoral FPI de la Junta de Extremadura y el Fondo Social Europeo; también forma parte del grupo regional de investigación “Las artes de la palabra: de la Antigüedad al Renacimiento” (GR15081), del proyecto nacional “Textos e imágenes de la memoria II: Retórica y artes de la memoria en los siglos XV y XVI” (FFI2017-82101-P) y del Instituto Universitario de Investigación de Lingüística y Lenguas Aplicadas de la Universidad de Extremadura.

Luis de León o Sor Juana Inés de la Cruz se valieron para dar forma a los conceptos de memoria y olvido en sus composiciones.

Entiéndanse aquí estos conceptos en su plano más poético, es decir, a través de las nociones de recuerdo, ausencia, pérdida, fama, gloria, etcétera, todas ellas ideas muy apreciadas en la poesía renacentista y barroca, y ajenas *a priori* al ámbito puramente mnemónico, aunque constataremos que el origen de las imágenes que nos ocupan tiene que ver, y más de lo que parece, con esta última disciplina a pesar del aparente divorcio entre el pragmatismo de la mnemotecnia y lo contemplativo de la literatura.

De entre todos los tipos de imágenes de la memoria aquellas que se sirven de la fórmula espacial o locativa resultan de gran interés no solo por su potente carácter visual, sino también, y especialmente, por el rasgo reflexivo sobre el que se fundan: analizamos las imágenes de la memoria al mismo tiempo que somos conscientes de su naturaleza espacial, la cual inauguró y definió su estudio práctico como conjunto de técnicas para organizar el discurso y conservar información a buen recaudo.

Las diversas metáforas espaciales de la memoria y la aparente novedad que erróneamente podemos creer vertida en ellas por los poetas responden, pues, a una tradición de índole práctica, a la manipulación de la memoria por medio, precisamente, de recursos que radican en el procedimiento *per locos et imagines*, ya enunciado en las artes de la memoria.

Veamos ahora, a partir del criterio espacial, el vínculo existente entre las imágenes de la memoria empleadas por los poetas áureos y las que ya aparecían en los tratados clásicos.

2. La metáfora de la memoria y su secular dimensión espacial

El proceso metafórico que se ejecuta sobre el asunto de la memoria y el olvido en los poemas seleccionados tiene una íntima relación paradójica con las conocidas artes de la memoria, pues es en el seno de este adiestramiento de la capacidad memorística donde adquieren un papel principal las imágenes y los lugares, que establecen un método de índole local para registrar la información eficazmente además de organizar y ordenar el discurso. La metáfora de la memoria que analizamos se sirve del espacio y se apoya al mismo tiempo en la tradición locativa ya presente desde las artes de la memoria. Se trata, pues,

de una vuelta nostálgica e indirecta a esos manuales de la memoria, pero esta vez desde una perspectiva poética y desprovista del pragmatismo que en principio caracterizó a tales compendios.

Ya desde la *Rhetorica ad Herennium* y la conocida anécdota de Simónides de Ceos trasladada por Cicerón en *De oratore* la disposición ordenada de las cosas en determinados lugares era principal precepto de la mnemotecnia, y así seguiría siéndolo en el largo periplo de las artes de la memoria y la retórica, disciplina que a su vez acogía la memoria como uno de sus constituyentes². La lectura de la teoría expuesta por los clásicos demuestra un fuerte vínculo con el análisis de carácter local de los poemas seleccionados. Veremos, por ejemplo, que la importancia de la luminosidad continúa en cierto modo en las composiciones elegidas; el par brillo/oscuridad es considerado de la siguiente manera por Yates, a propósito de la *Rhetorica ad Herennium*: “No han de estar iluminados demasiado brillantemente (los *loci*), pues entonces las imágenes alojadas en ellos deslumbrarán y ofuscarán; ni han de ser demasiado sombríos, de suerte que las sombras oscurezcan las imágenes”³. En efecto, conviene un término medio en la luminosidad proyectada hacia las imágenes, que a su vez se disponen en los distintos *loci*, ya que, del mismo modo en que la sombra oscurece la imagen o el recuerdo —el olvido lleva aparejados semas de oscuridad, sombra y hondura— el excesivo brillo puede llegar a ofuscar y a resultar contraproducente para la memorización. La vasta trayectoria de estas indicaciones es acogida, a pesar de estar desgajada de su motivación práctica, en el corpus de este trabajo.

En este punto conviene atender a las definiciones de “ofuscar” que se registran en el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia de la Lengua. Con sentido pronominal “ofuscar” significa “deslumbrar, turbar la vista”, pero otras dos acepciones matizan tal generalidad; la segunda define la palabra como “oscurecer y hacer sombra” y la tercera apunta “trastornar, conturbar o confundir las ideas, alucinar”. Así, la oscuridad y el brillo excesivo convergen en detrimento de la memoria⁴.

² YATES (2005) 18.

³ YATES (2005) 24.

⁴ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. URL actualizada:
<https://dle.rae.es/ofuscar?m=form>

A este juego de luces se suman las distintas localizaciones concretas con que los poetas identifican el recuerdo y el olvido. Como cabía esperar, en la lirica se adoptan nuevas variantes del espacio para remitir a la memoria, pues el carácter poético permite explorar nuevas concreciones en pos de la originalidad, pero su base principal, su fuente primigenia, bebe, sin duda, de las artes de la memoria, en que ya se inventariaban imágenes como el tesoro, el almacén, la casa, regiones, terrenos, etcétera⁵.

Nos hallamos ante dos palabras cuyas definiciones continúan dando quebraderos de cabeza a los eruditos: memoria y metáfora. Ambas han recibido una atención desmedida desde el terreno crítico, pero los resultados que secularmente se han ido proponiendo no han alcanzado una solución definitiva ni universal para ninguna de estas dos nociones.

En la historia de los estudios sobre la metáfora conviven múltiples perspectivas, posiciones antagónicas, como las teorías nominales frente a las predicativas, las tesis de la sustitución *versus* las de la interacción, diversas consideraciones como la de impertinencia y la del ornato hechas a la metáfora, etcétera, y en este maremágnum de posturas, enfoques y propuestas resulta realmente complejo decidirse por una definición válida, aun sabiendo que nunca será universal ni plenamente compartida. Tato Espada atribuía este caos teórico a la “aversión” de la lingüística moderna para formular y proponer definiciones concluyentes⁶; y lo cierto es que en este contexto predominan las tipologías y las sistematizaciones en menoscabo de la definición, que se pliega, en la mayoría de los casos, al elemento considerado como núcleo o clave por el autor que la formula. Por ejemplo, los que se adhieren a la tradicional concepción de la metáfora a partir de la sustitución de palabras y semas insisten en el principio de la analogía, mientras que quienes se proclaman partidarios de la teoría de la interacción centran sus estudios en el proceso meramente interactivo, en que los campos semánticos implicados en la metáfora intercambian y hacen recíprocos sus rasgos. Y entre estos dos grandes bloques se mueven los eruditos de la metáfora, que no siempre se

⁵ En la *Rhetorica ad Herennium* se define la memoria como “tesoro de las ideas que proporciona la invención y guardián de todas las partes de la retórica” (*RHE*, 3.28).

⁶ TATO ESPADA (1975) 29.

sitúan totalmente en una u otra postura, sino que hacen pulular nociones de aquí para allá con mayor o menor rigidez⁷.

No obstante, dados el embrollo terminológico y conceptual y el escaso consenso que aún hoy se cierne sobre los estudios de la metáfora, es preciso aclarar la definición a la que nos acogemos en este trabajo cuando hablamos de metáforas e imágenes. Para ello partimos principalmente de las contribuciones hechas por tres autores, a saber, el lingüista húngaro Ullmann y los estudiosos españoles Bobes Naves y Pozuelo Yvancos. El primero de ellos reitera dos aspectos fundamentales: el principio de acumulación de la metáfora, según el cual los términos de esta última admiten la suma de nuevos sentidos sin suprimir los suyos de manera permanente, y la visión estereoscópica, que incluye la interacción e ilustra la metáfora como la convergencia de dos o más campos en un nuevo espacio semántico⁸. Por su parte, tanto Pozuelo Yvancos como Bobes Naves proponen la combinación de la teoría sustitutiva con el traslado o la interacción de rasgos y semas⁹.

En este trabajo aunamos las definiciones de los autores hispánicos y asumimos el carácter acumulativo de la metáfora; asimismo concebimos esta última como un desafío dirigido al lector y preparado minuciosamente por el artífice. Adoptamos aquí la glosa que hace Masid Blanco acerca de la impertinencia que en tantas ocasiones se le ha atribuido a la metáfora de manera peyorativa:

La impertinencia es una violación del código del habla que se sitúa en el plano sintagmático; y la metáfora es una violación del código de la lengua que se sitúa en el

⁷ BLACK (1966) 39, por ejemplo, toma la analogía, elemento central de la teoría sustitutiva, y la coloca no como medio y causa por los que tiene lugar el proceso metafórico, sino como fin del procedimiento de la metáfora: la metáfora no se funda en una analogía, más bien es ella la que establece la semejanza. Por su parte, RICHARDS (1936) 93 insiste en la interacción a partir de los conceptos de “tenor” y “vehículo”, y WEINRICH (1981) 396 prepondera el papel que desempeña el contexto, del que depende la interpretación. Estos son solo unos ejemplos de la intrincada teoría de la metáfora, que a su vez se llena de conceptos y nociones conectadas con otras disciplinas y que metafóricamente pretenden acercarse a este procedimiento tan presente y espinoso. Umberto ECO (1983) 217-218 advertía lo poco nuevo y original que se ha añadido a la teoría de la metáfora desde las bases propuestas por el Estagirita.

⁸ ULLMANN *apud* RICOEUR (2001) 158.

⁹ POZUELO YVANCOS (1992) 187, BOBES NAVES (2004) 117.

plano paradigmático, es decir, en primer lugar se plantea la desviación y se percibe la impertinencia del enunciado para, a continuación, reducir la desviación al concebirse como metáfora¹⁰.

Más cercanas a nuestros intereses son las investigaciones de Harald Weinrich, quien ya en 1976 propuso una clasificación de las metáforas de la memoria¹¹. El erudito alemán distinguía las imágenes del almacén y de la tablilla de cera, luego la memoria adquiría en todo caso una dimensión espacial; o bien en ella se guardaba y atesoraba el recuerdo o bien en ella este se registraba por escrito. Pero también aborda la otra cara de la moneda, esto es, el olvido. En *Leteo. Arte y crítica del olvido* (1995) Weinrich toma la tradición mitológica del río Leteo para concretar el espacio que corresponde al olvido. Asimismo, los semas asociados a este revelan por contraposición los que se vinculan a la memoria no solo ya en el juego de oscuridad y luz, sino también en aspectos como la profundidad o lo sinuoso del camino, en definitiva, rasgos asociados al espacio.

Draaisma repasa el recorrido de las imágenes de la memoria, y en esa revisión da cuenta de la simbiosis que tiene lugar en toda época registrada entre la ciencia, la filosofía y la cultura con respecto a la forma figurada que adopta, en este caso, el concepto de memoria¹². En efecto, en los poemas que analizamos aquí cobran importancia las metáforas relacionadas con la teoría del conocimiento, que sitúan la memoria como espacio seguro y superior al corazón para atesorar el recuerdo, pero también se incurre en imágenes vinculadas al amor cortés, a la teoría platónica y al destierro. Por su parte, Bachelard reseña en *La poética del espacio* esa capacidad contenida en la metáfora espacial para adoptar el concepto de recuerdo o memoria:

*La casa, como el fuego, como el agua, nos permitirá evocar, en el curso de este libro, fulgores de ensueño que iluminan la síntesis de lo inmemorial y el recuerdo. En esta región lejana, memoria e imaginación no permiten que se las disocie. Una y otra trabajan en su profundización mutua. Una y otra constituyen, en el orden de los valores, una comunidad del recuerdo y de la imagen*¹³.

¹⁰ MASID BLANCO (2019) 39.

¹¹ En este trabajo manejamos la edición traducida de 1981.

¹² DRAAISMA (1998).

¹³ BACHELARD (2000) 29.

Y entronca, si bien no hace explícito el vínculo evidente, con los fundamentos de los tratados de memoria: "Claro que gracias a la casa, un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue, y si esa casa se complica un poco, si tiene sótano y guardilla, rincones y corredores, nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más caracterizados". Y continúa: "Aquí el espacio lo es todo, porque el tiempo no anima ya la memoria¹⁴"; con esta cita Bachelard pondera el papel del espacio en la configuración metafórica del recuerdo. Es cierto que la memoria tiene que ver con el tiempo, pues sus consecuencias precisan de este, pero será el criterio espacial el que dé forma figurada y permita atesorar los conceptos de memoria y reminiscencia.

3. Lugares de la memoria en la poesía española áurea

La metaforización espacial de la memoria acoge múltiples variantes: los ejemplos abarcan desde la conciencia de que la memoria está dividida en partes hasta el recorrido por distintos lugares con el fin de rememorar, pero también la concepción de la memoria como un espacio interior (e inherente al sujeto lírico) provisto de puerta, un espacio del que se puede desterrar por medio del olvido (*damnatio memoriae*), un territorio gobernado por la luz de la amada, un templo, un tesoro, un lugar restringido o un espacio engañoso y ambivalente. Frente a estos espacios se halla el olvido, cuyas imágenes destacan por la profundidad y la falta de luz.

Con los ejemplos del corpus esbozado pretendemos demostrar la recepción de las artes de la memoria en el terreno poético de los Siglos de Oro, pues, ya sea de manera consciente o inconsciente, las imágenes de la memoria continúan adoptando la dimensión espacial inauguradora de las principales normas de los tratados mnemónicos. Por supuesto, las metáforas admiten imágenes en su complicidad con otras tradiciones, como la clásica (el río Leteo para ilustrar el concepto de olvido), la neoplatónica (en su teoría del conocimiento para aprehender y fijar el recuerdo de la amada con el traslado de la imagen desde el corazón hacia el alma) y la cortesana (siguiendo los consejos amorosos de *El cortesano* (1528) de Castiglione).

Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) funda sobre el juego del retruécano un par de sonetos de rimas paralelas, esto es, establece un diálogo a

¹⁴ BACHELARD (2000) 31.

partir de dos voces, interpretadas por Clori y Celio, que emplean los mismos consonantes en sus respectivos sonetos, de tal forma que se produce un efecto ecoico entre ellos¹⁵. El asunto amoroso escolla hacia el despecho; Clori pretende mostrar la insignificancia que supone Celio para ella por medio de la ausencia de este en la memoria. Según Clori, Celio no se presenta como olvidado en su mente porque ni siquiera ha tenido “alguna parte” en ese espacio que llamamos memoria.

180

*Dices que yo te olvido, Celio, y mientes
en decir que me acuerdo de olvidarte,
pues no hay en mi memoria alguna parte
en que, aun como olvidado, te presentes.*

*Mis pensamientos son tan diferentes
y en todo tan ajenos de tratarte,
que ni saben si pueden agraviarte,
ni, si te olvidan, saben si lo sienten.*

*Si tú fueras capaz de ser querido,
fueras capaz de olvido; y ya era gloria,
al menos, la potencia de haber sido;*

*mas tan lejos estás de esa victoria,
que aqueste no acordarme no es olvido,
sino una negación de la memoria.*

Sobresale, pues, la memoria como un espacio (“no hay en mi memoria alguna parte/ en que, aun como olvidado, te presentes”) en que la imagen del amado puede aparecer en las distintas partes en que está dividida la memoria. Tal representación de la imagen depende de los pensamientos, los cuales —señala Clori— son tan diferentes y ajenos que no reparan en Celio, en si lo agravian recordándolo u olvidándolo. Es más, el recuerdo y el olvido, insiste Clori, implican que el amado sea querido; solo de esa manera se puede recordar y olvidar: “si tú fueras capaz de ser querido,/ fueras capaz de olvido”. La glosa o paráfrasis del terceto final insiste en el control que muestra la voluntad sobre las partes de la memoria; podríamos parafrasearlo de este modo: “pero estás tan lejos de ser considerado por mí, de que yo te tenga en cuenta,

¹⁵ Para leer sobre la rima en eco y otros efectos sonoros del verso vid. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS (2016) 127-129 y TENA MORILLO (2021) 120-129.

que el hecho de que no me acuerde de ti no es porque te haya olvidado, sino porque jamás estuviste en mi memoria". Por su parte, Celio pretende rebatir la postura de Clori sirviéndose de argumentos lingüísticos: ese "no acordarse" pronunciado por Clori solo puede explicarse —piensa el amante— a partir de la memoria, ya que uno no puede olvidar algo si no lo ha retenido antes en la mente. Sea cual sea el vencedor de esta disputa, cuyo resultado pasa a un segundo plano, pues lo interesante es el juego dialéctico y el artificio de las rimas paralelas, en el soneto declamado por Celio reaparece la concepción espacial de la memoria:

*Dices que no te acuerdas, Clori, y mientes
en decir que te olvidas de olvidarte,
pues das ya en tu memoria alguna parte
en que, por olvidado, me presentes (181, vv. 1-4).*

La memoria es entendida como un lugar dividido en partes, tal y como los autores clásicos promulgaban en sus artes de la memoria.

Por su parte, Baltasar del Alcázar (1530-1606) trata la ambivalencia de la memoria a partir de uno de los temas más frecuentes en la lírica renacentista: la privación de la amada. En un apóstrofe a la ausencia, el sujeto lírico le pide ayuda para poder combatir el dolor que esta le causa. En sucesivas respuestas la ausencia le propone dos opciones para enfrentarse al sufrimiento, pero ninguna de ellas es considerada por el amante. En primer lugar, le aconseja refrenar su deseo amoroso por medio de la resistencia a la "cruel memoria", tarea a la que el amante se niega, pues no quiere "cerrar la puerta" al recuerdo. A pesar de la insistente recomendación de la ausencia, el sujeto reitera su incapacidad. La segunda alternativa propuesta es, precisamente, tratar enemistad con el origen del que mana el daño, esto es, con la amada, pero es este "consejo sospechoso" para el amante, quien prefiere sufrir el daño provocado por la ausencia y el recuerdo antes que dejar de amar.

56

— ¿Qué medio habrá para llevarte, ausencia?
— Reprimir el furor de tu deseo.
— ¿Cómo, creciendo el fuego en que me veo?
— Bien se podrá apagar si hay diligencia.
— Y ésa, ¿cuál ha de ser? — La resistencia
a la cruel memoria. — Es caso feo
cerrar la puerta al bien. — Haz nuevo empleo.

—*No me quedó caudal, ni esa licencia.*
 —*Pues forma enemistad con tu enemigo.*
 —*¿Quién es? — Quien fue la causa que yo fuese:*
que yo causada soy; no causadora.
 —*Sospechoso consejo, ausencia, es ése;*
más tolerable cosa es tu castigo
que aborrecer el alma lo que adora.

La memoria combina, pues, elementos aparentemente antitéticos (es “cruel”, pero el recuerdo es “el bien”) que no restan coherencia a la composición, sino que demuestran por medio de la técnica dialogal la percepción ambivalente de la memoria: esta es cruel porque produce dolor y sufrimiento a quien recuerda desde la ausencia, de ahí que el primer consejo sea “la resistencia a la cruel memoria”. Sin embargo, inmediatamente se identifica esta última con algo beneficioso; a partir de la expresión “cerrar la puerta al bien” el amante equipara la memoria con su faceta más positiva y aliviadora; se sitúa, por tanto, la memoria en el interior del poeta, cuya entidad adquiere una dimensión espacial y evocadora de los ejemplos arquitectónicos propuestos en las artes de la memoria. El sujeto lírico no está dispuesto a “cerrar la puerta” al bien, al recuerdo, aun sabiendo que dejarlo pasar a su interior y a su memoria conlleva padecimiento y pena.

A propósito del elemento de la puerta, en el contexto de la poética del espacio, Bachelard plantea los siguientes interrogantes en relación con la memoria:

¿Quién no conserva en su memoria un gabinete de Barba Azul que no hubiera debido abrir ni entreabrir? O —lo que es igual para una filosofía que profesa la primacía de la imaginación — una puerta que no debería haberse imaginado abierta, susceptible de entreabrirse?

*¡Cómo se vuelve todo concreto en el mundo de un alma cuando un objeto, cuando una simple puerta viene a dar las imágenes de la vacilación, de la tentación del deseo, de la seguridad, de la libre acogida, del respeto! Diríamos toda nuestra vida si hiciéramos el relato de todas las puertas que hemos cerrado, que hemos abierto, de todas las puertas que quisiéramos volver a abrir!*¹⁶

La memoria puede ser asimismo un lugar o territorio desde el cual se destierra al sujeto lírico, que es condenado a sufrir la ausencia de la amada, y

¹⁶ BACHELARD (2000) 194.

el olvido es expulsado del espacio ocupado por la memoria. Sin duda la imagen recuerda, valga la redundancia, al conocido castigo de la *damnatio memoriae*.

En el siguiente soneto de Fernando de Herrera (1534-1597) la memoria responde a dos ejes, a saber, el recuerdo, que causa dolor, y el destierro del sujeto lírico respecto a su bien. En ese camino (en la estela del vasto tópico del *iter vitae*) en que el amante es hostigado por los pensamientos —entiéndanse aquí como recuerdos— la esperanza se va cerrando, pues el desdichado abandona la memoria y se adentra en el olvido, y va de una “ardua cumbre” a un “cerro”, transitando por un camino escabroso y complejo.

Jauralde Pou advierte la predilección de Herrera por el asunto que tratamos y apostilla en nota a pie de página que los sonetos herrerianos en que se acomete el asunto de la soledad viran hacia el tema de la memoria, “que es, paradójicamente, la que alimenta su dolor”¹⁷.

Soneto XII

*Yo voi por esta solitaria tierra,
d'antiguos pensamientos molestado,
huyendo el resplandor del Sol dorado
que de sus puros rayos me destierra.*

*El paso a la esperança se me cierra;
d'un ardua cumbre a un cerro vo enriscado,
con los ojos bolviendo al apartado
lugar, solo principio de mi guerra.*

*Tanto bien representa la memoria,
i tanto mal encuentra la presencia,
que me desmaya el coraón vencido.*

*¡O crueles despojos de mi gloria,
desconfiança, olvido, celo, ausencia!:
¿por qué cansáis a un mísero rendido?*

El sujeto lírico mira hacia atrás, hacia “el apartado lugar”, donde se gestó su guerra, su conflicto, es decir, recuerda. Se produce así, en esta senda de huida hacia adelante, el contraste entre la memoria, el recuerdo, y lo que ahora posee el amante: “tanto bien representa la memoria, y tanto mal en-

¹⁷ JAURALDE POU (1999) 137.

cuentra la presencia". Finalmente, el sujeto lírico se lamenta por los despojos de su gloria, lo que queda del bien pasado ("desconfianza, olvido, celo, ausencia"), que no tienen piedad de él en su intrincado camino hacia el olvido.

La misma metáfora del olvido como destierro de la memoria aparece en la lirica de Hernando de Acuña (1518-1580), quien aborda el asunto de la ausencia y sigue las indicaciones dadas por Castiglione en *El cortesano* para combatir el sufrimiento de la separación de la amada. En la composición XVII aparece de este modo la imagen del exilio:

[...]

*Porque tan aceto ha sido
en el alma este cuidado,
que fue, en habiéndoos mirado,
de mi memoria el olvido
para siempre desterrado;* (vv. 61-65)

A partir del sentido de la vista, que es el primero en percibir la presencia de la amada, su imagen es depositada en el alma, de tal forma que el olvido sufre el exilio de esta región. Vemos aquí un destierro positivo e inverso al anterior: la presencia de la amada hace desterrar al olvido de la memoria del amante.

Frente a estos espacios de la memoria se hallan los lugares vinculados específicamente al olvido, muchos de ellos caracterizados por la profundidad y la escasez de luz. Por ejemplo, en estos versos de Fernando de Herrera el olvido es un espacio hondo, una sima, un abismo:

*Si a mi triste memoria en hondo olvido
desierta sepultase sombra oscura,
jamás yo ausente en mísera figura
lamentaría el daño no debido* (XXXI, vv. 1-4)

Una posible paráfrasis de la composición es: si la "sombra oscura", es decir, la muerte sepultase desierta a mi triste memoria en hondo olvido, yo, ausente en mísera figura, jamás lamentaría el daño no debido o que no debí cometer. El sujeto lírico, que sigue una disposición cercana al concepto de "estructura mnemónica", en terminología de Senabre, inspirada en el célebre soneto garciliiano ("¡Oh dulces prendas...!"), quiere deshacerse de la memoria torturadora, pero sabe que solo la muerte es capaz de sepultar la memoria en

“hondo olvido”, un lugar profundo del que la memoria no puede resurgir¹⁸. También es “hondo y ciego” el olvido en otros versos suyos:

*Alma bella, qu'en este oscuro velo
cubriste un tiempo tu vigor luciente,
y en hondo y ciego olvido, gravemente,
fuiste ascondida sin alzar el vuelo (LXXVI, vv. 1-4)*

La formulación de “sepultar en el olvido” resulta muy frecuente en los poetas áureos; Hernando de Acuña la enuncia así:

*Tenga sosiego ya mi pensamiento,
sepúltese en olvido mi memoria,
y en él ni en ella se renueve el cuento
en bien ni mal de la pasada historia (vv. 1-4).*

El sujeto lírico ansía que el pensamiento obtenga la quietud, que la memoria se sepulte en olvido y que de ese modo no “se renueve el cuento” del pasado. Acuña, que recurre a la expresión “renovar el cuento” para ilustrar el proceso de recordar, coincide con sus congéneres y con una vasta tradición en atribuir al olvido los ya comentados semas de profundidad y hondura.

También se inserta en una dilatada tradición el vínculo entre el olvido y el río Leteo, cuya trayectoria es estudiada minuciosamente por Weinrich¹⁹. Lope de Vega (1562-1635) se sirve de ella junto con el conocido mito de Tántalo para dibujar el endeble arrepentimiento del amante:

Soneto 50 (28)*

*Marcio, yo amé y arrepentirme amando
de ver mal empleado el amor mío,
quise olvidar y del olvido el río
huyóme como a Tántalo en llegando.*

*Remedios vanos sin cesar probando,
venció mi amor, creció mi desvarío;
dos veces por aquí pasó el estío,
y el sol nunca mis lágrimas secando.*

*Marcio, ausenteme, y en ausencia un día
miráronme unos ojos y mirelos;
no sé si fue su estrella o fue la mía.*

¹⁸ SENABRE (1978).

¹⁹ WEINRICH (1999).

*Azules son, sin duda son dos cielos
que han hecho lo que un cielo no podía:
vida me da su luz, su color celos.*

El sujeto lírico cuenta a su interlocutor, Marcio, que quiso escarmentar tras haber sufrido por amor; para ello intentó olvidar dirigiéndose al Leteo, pero el río del olvido le huyó de la misma manera en que todo huía y se alejaba de Tántalo, de tal forma que volvió a caer en la trampa amorosa.

De entre los espacios vinculados al olvido se halla la “oscura región”, en contraste con las luces que gobiernan la memoria; por ejemplo, en Garcilaso de la Vega (1503-1536):

Soneto XXXVIII

*Estoy continuo en lágrimas bañado,
rompiendo siempre el aire con suspiros,
y más me duele el no osar deciros
que he llegado por vos a tal estado;

que viéndome do estoy y en lo que he andado
por el camino estrecho de seguiros,
si me quiero tornar para húiros,
desmayo, viendo atrás lo que he dejado;

y si quiero subir a la alta cumbre,
a cada paso espántanme en la vía
ejemplos tristes de los que han caído;

sobre todo, me falta ya la lumbre
de la esperanza, con que andar solía
por la oscura región de vuestro olvido.*

El soneto acomete el asunto de la indecisión del amante por medio del tópico de la *peregrinatio amoris*: el sujeto lírico no sabe si perseverar en su empresa amorosa o si desistir; en todo caso, le falta la esperanza que antes le guiaba cuando vagaba por “la oscura región del olvido” impuesta por la amada. Memoria y olvido se conciben metafóricamente como terrenos, lugares, regiones, en concreto, el olvido como una región “oscura”, exenta de la luz de la esperanza.

Por su parte, Fray Luis de León (1527-1591) cifra en su “Oda III” dedicada al músico Francisco de Salinas la correspondencia de la disposición

metafórica espacial, según la cual el movimiento hacia abajo se corresponde con el olvido, en contraposición con la memoria, que recobra “el tino”:

*El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música estremada,
por vuestra sabia mano gobernada.
A cuyo son divino
el alma, que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino
y memoria perdida
de su origen primero esclarecida (vv. 1 -10).*

Y en la “Oda VIII” reitera la imagen del hundimiento metafórico en que se halla el olvido:

*Cuando contemplo el cielo,
de innumerables luces adornado,
y miro hacia el suelo
de noche rodeado,
en sueño y en olvido sepultado, (vv. 1-5)*

Pero volvamos a los espacios de la memoria, en concreto a una imagen en que se entremezcla el concepto de luminosidad con la tradición platónica (la amada ilumina al amante); en este contexto la memoria es un terreno alumbrado por la luz de la amada. En su “Fábula de Narciso” Hernando de Acuña emplea esta metáfora para ilustrar la memoria y la dependencia del pensamiento con respecto a la amada, pues es la luz de esta la que rige la voluntad del amante:

[...]
*Así, por ser en esto tan notoria
la poca fuerza del ingenio humano,
en vuestro nombre trataré una historia
cuyo sujeto no se finge en vano.
Y vos, que sola estáis en mi memoria,
desde ella alumbraréis mi ingenio y mano
con aquel resplandor y luz que distes
al siglo venturoso en que nacistes (vv. 25-32).*

Otro espacio de la memoria es el que el sujeto lírico erige para conservar el recuerdo de la amada. La “Canción V” de Francisco de Figueroa

(1530-1588) trata del traslado que el amante hace de la imagen de su amada desde el corazón (“esfera sensitiva”) al alma (“esfera intelectiva”). La mudanza del corazón al alma proviene en este contexto de un proceso filosófico complejo que a su vez parte del entendimiento del alma para poder apreciar el valor de la amada. Esta tesis explicada por Hebreo se cumple en el poema de Figueroa²⁰. El estribillo, que repite la mudanza, da paso a la ponderación de la dama y a la glosa del traslado; desde la concepción neoplatónica la amada es la “diosa de la hermosura”, de ahí que su contemplación le procure el levantamiento de un templo, trasunto, en este caso, de la memoria:

V

*Desde el corazón al alma
 quiero, señora, mudaros
 para jamás olvidaros.
 Diosa de la hermosura,
 de valor ilustre ejemplo,
 edificar quiero un templo
 do celebre la figura
 en quien yo siempre contemplo.
 Y para lo edificar
 que todas os den la palma,
 hay escogido lugar,
 pero téngos de mudar
 desde el corazón al alma.
 Habrá donde vos estéis,
 cual vuestro merecimiento,
 en el alma aposento
 y el corazón dejaréis
 por pieza el cumplimiento (vv. 1-15).*

De este modo el alma es el almacén y “posada” de la memoria poética, en que se albergan las imágenes y los recuerdos:

*El alma os será posada
 que nunca se ha de acabar,
 donde vos podéis estar
 como diosa coronada,
 que es lo que se os puede dar.
 Y dejar el corazón*

²⁰ HEBREO *apud FIGUEROA* (1989) 347-348.

*no tiene porqué enfadados,
que el hacer tal división
es por tener ocasión
para jamás olvidaros (vv. 21-30, V).*

Asimismo, la memoria puede operar como tesoro o espacio restringido al que solo tienen acceso algunos privilegiados²¹. Por otro lado, en el célebre soneto de Garcilaso de la Vega el autor se ocupa de la memoria dolorosa y de la concepción ambivalente del recuerdo a partir de la metáfora locativa. En el “Soneto X” tiene lugar la combinación de una memoria que *a priori* resulta positiva (los recuerdos se identifican con las “dulces prendas”) con otra adversa, pues hiere al sujeto lírico. En la composición permanece el sentido espacial por medio de marcas y verbos (“juntas estás”, “entre memorias tristes”):

*¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería,
juntas estás en la memoria mía
y con ella en mi muerte conjuradas!
¿Quién me dijera, cuando las pasadas
horas que'n tanto bien por vos me vía,
que me habiades de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?
Pues en una hora junto me llevastes
todo el bien que por término me distes,
lleváme junto el mal que me dejastes;
si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes porque deseastes
verme morir entre memorias tristes.*

Las “dulces prendas” que descansan ahora en la memoria infligen la muerte “de amor” al amante haciéndole recordar la pérdida de todo bien pasado: el yo lírico experimenta dolor y tortura, y en su apóstrofe a Dios, pues solo a través de él puede cesar la vida, le ruega que termine con su agonía; de lo contrario pensará que Él solo le otorgó tantos bienes para lastimarlo hasta el último momento. Los recuerdos se localizan en la memoria, sita a su vez

²¹ Recordemos que la metáfora del tesoro procede de la *Rhetorica ad Herennium*, en que, como ya hemos comentado, se define la memoria como “tesoro de las ideas que proporciona la invención”. *RHE*, X, XI, 18.

en el sujeto, quien se encuentra acorralado y cercado por las “memorias tristes”.

En una estancia de Hernando de Acuña, el poeta aborda el asunto del estilo poético y con él el tema de la fama y la memoria, que describe como un lugar limitado y superior al olvido. Si bien es cierto que el concepto de memoria referido en este poema no es exactamente el del recuerdo del bien pasado desde el enfoque amoroso o del paso del tiempo, sino que más bien se trata de lo que hoy llamamos fama o popularidad, resulta clarificador que la memoria (con el sentido de fama) se sitúe en un lugar alto y elevado, coincidiendo así con el esquema espacial comentado a lo largo de este trabajo y que Fray Luis cifró en su “Oda III”. Hernando de Acuña lo esboza de este modo:

[...]

*Mas, de vos ayudado, él esperaba
con vuestro nombre levantarse un día
hasta el lugar, pocos concedido,
donde el tiempo no alcanza ni el olvido (vv. 141-144).*

La memoria puede constituir un espacio ilusorio; en el “Soneto VIII” de Garcilaso de la Vega la memoria aparece como un sitio donde el amante imagina e intenta recordar a la amada, pero también como un lugar engañoso, ya que en él se producen espejismos e ilusiones:

*De aquella vista pura y excelente
salen espíritus vivos y encendidos,
y siendo por mis ojos recibidos,
me pasan hasta donde el mal se siente;
éntrense en el camino fácilmente
por do los mios, con tal calor movidos,
salen fuera de mí como perdidos,
llamados d'aquel bien que 'stá presente.
Ausente, en la memoria la imagino;
mis espíritus, pensando que la vían,
se mueven y se encienden sin medida;
mas no hallando fácil el camino
que los suyos entrando derretían
revientan por salir por do no hay salida.*

El poeta se vale de la medicina y la filosofía antiguas cuyos conceptos ya seguían los integrantes del *dolce stil nuovo*: los espíritus del amante se alteran y no hallan la salida al representarse la imagen de la amada; el sujeto

lírico pretende tal representación en la memoria (“ausente, en la memoria la imagino”), y dentro de esta los espíritus se agitan engañados, pues creen que realmente ven a la amada, a pesar de que su recuerdo es tan solo un espejismo representado en la memoria. Además, a diferencia de los espíritus de la amada (las imágenes representadas), que encontraron fácil entrada en la memoria, los espíritus del amante terminan por estallar y buscar salida por donde no la hay²². La desesperación vivida por los espíritus turbados en la memoria sigue la descripción dada por Castiglione en *El cortesano*:

Y de tal manera los mueve, que andan por estender y enviar a su gozo los espíritus; mas ellos, hallando los pasos cerrados, hállanse sin salida y porfian cuanto más pueden por salir y, así encerrados no hacen sino dar mil espoladas al alma, y con sus agujones desasosiegánla y apasionánla gravemente, como acaece a los niños cuando les empiezan a salir los dientes. Y de aquí proceden las lágrimas, los sospiros, las cuitas, y los tormentos de los enamorados²³.

La memoria es un espacio en que, una vez recibidos los espíritus (recuerdo-imagen) de la amada, estos son representados de manera ilusoria, de tal forma que los espíritus del amante que padece el recuerdo se agitan y terminan por reventar dentro de la capiosa memoria.

Veamos, por último, el soneto LXXI de Francisco de Figueroa, quien vuelve sobre el origen espacial de la memoria; el amante, que se afana por recordar a su querida Fili, recorre y nombra tres lugares y elementos que eran frecuentados por la amada y que se asocian a esta: el prado, las flores y la fuente. A cada espacio u objeto le corresponde una acción o un atributo de la bella Fili: al prado se asocia la presencia de la amada, pues allí moraba la causante de su dolor; las flores están vinculadas a su cabello de oro; la fuente al lugar donde la amada se contemplaba:

LXXII[A]

¿Es éste el prado do morar solía
Fili, y do yo con la memoria moro?
¿Son estas flores de quien yo tejía
bella guirnalda a sus cabellos de oro?
¿Es esta fuente en cuyas aguas vía
de Natura y de Amor junto el tesoro?

²² VEGA (1995) 22.

²³ CASTIGLIONE (1994) 526.

*¿Es éste el dulce y venturoso día
que ha tanto ya que amargamente lloro?
¡Ay triste!, éste es el día, ésta es la fuente,
éstas las flores son, éste es el prado,
mas yo no soy aquel que entonces era.
¡Ay Fili desleal!, tú me has mudado
pagándome con fe falsa y ligera,
la fe leal del corazón ardiente.*

El itinerario seguido por el sujeto lírico bebe de las artes de la memoria, pues en él el amado evoca el recuerdo a partir de los lugares y los objetos vinculados a la imagen de la amada. En tal recorrido se hallan algunos procedimientos y figuras retóricas como la antítesis (“dulce y venturoso día” frente a “amargamente lloro”) o la correlación diseminativa recolectiva: los elementos relacionados con la dama (“prado”, “flores”, “fuente”, “día”) luego son enumerados por un amante que ya no se reconoce en el espacio de la memoria, de modo que el contraste descrito entre el bien pasado y la situación actual se recrudece.

4. Conclusiones

Las imágenes de la memoria que aparecen en los ejemplos comentados rezuman todavía la esencia espacial de las primeras artes de la memoria que debemos a los clásicos. Si bien es verdad que la metáfora aglutina múltiples variantes, dada su naturaleza ecléctica y exploradora, la concepción de la facultad mnemónica como un espacio dividido en partes, que dispone de entrada o que puede estar dominado por un gobernante (en nuestros textos por la luz de la amada) revela la estrecha relación existente entre un arte consagrado *a priori* a la utilidad, que con el tiempo se volvió hermético y paradójicamente enrevesado, y un arte del deleite como es la lírica de la poesía hispánica áurea.

Las composiciones seleccionadas ilustran la concepción de la memoria no como técnica o recurso, sino como asunto o tema, independientemente de su relevancia, en un contexto específico (la ausencia, la separación de los amantes o la muerte) e insertado en una tradición conocida (desde el neoplatonismo y la teoría del conocimiento seguidos en la poesía hispánica áurea hasta los tópicos habituales), pero también incurre en nociones teóricas y pragmáticas de la memoria: Sor Juana Inés reconoce su división en partes, y Francisco de

Figueroa hace recorrer al amante los lugares frecuentados por la amada para así evocar su recuerdo.

Por supuesto, el campo de estudio es susceptible de ampliarse hacia otros enfoques de la metáfora de la memoria, pero es precisamente el criterio espacial el vínculo más perceptible existente entre las metáforas de la memoria pergeñadas por los poetas áureos y las imágenes ya utilizadas por los clásicos en las artes de la memoria.

Bibliografía

Fuentes primarias

- ACUÑA, H. DE (1984), *Varias poesías*. Edición de L. F. de DÍAZ LARIOS. Madrid, Cátedra.
- ALCÁZAR, B. DEL (2001), *Obra poética*. Edición de V. NÚÑEZ RIVERA. Madrid, Cátedra.
- CRUZ, J. I. DE LA (1995) [1951-1957], *Obras completas. Volumen I. Lírica personal*. Edición de A. MÉNDEZ PLANCARTE. México, Fondo de Cultura Económica.
- FIGUEROA, F. DE (1989), *Poesía*. Edición de M. LÓPEZ SUÁREZ. Madrid, Cátedra.
- HERRERA, F. DE (1985), *Poesía castellana original completa*. Edición de C. CUEVAS. Madrid, Cátedra.
- JAURALDE POU, P. (1999), *Antología de la poesía española de los siglos de oro (siglos XVI-XVII)*. Barcelona, Espasa.
- LEÓN, F. L. (2005), *Poesía*. Edición de J. F. ALCINA. Madrid, Cátedra.
- VEGA, G. (1995), *Obra poética y textos en prosa*. Edición de B. MORROS. Barcelona, Crítica.

Fuentes secundarias

- BACHELARD, G. (2000) [1957], *La poética del espacio*. Traducción de E. de CHAM-POURCÍN. México, Fondo de Cultura Económica.
- BLACK, M. (1966), *Modelos y metáforas*. Traducción de V. SÁNCHEZ DE ZAVALA. Madrid, Editorial Tecnos.
- BOBES NAVES, C. (2004), *La metáfora*. Madrid, Gredos.
- CASTIGLIONE, B. (1994), *El cortesano*. Edición de M. POZZI y traducción de J. BOSCÁN. Madrid, Cátedra.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (2016), *Diccionario de métrica española*. Madrid, Alianza editorial.

- DRAAISMA, D. (1998), *Las metáforas de la memoria. Una historia de la mente.* Madrid, Alianza Editorial.
- ECO, U. (1983), "The Scandal of Metaphor": *Poetics Today* 4-2 (1983) 217-257.
- MASID BLANCO, O. (2019), *La metáfora. Cuadernos de Lengua Española* 141. Madrid, Arco Libros.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1992), *Teoría del lenguaje poético.* Madrid, Cátedra.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es>
- RHETORICA AD HERENNIVM, (1997). Introducción, traducción y notas de S. NÚÑEZ. Madrid, Gredos.
- RICHARDS, I. A. (1936), *The Philosophy of Rhetoric.* New York, Oxford University Press.
- RICOEUR, P. (2001), *La metáfora viva.* Traducción de A. NEIRA. Madrid, Editorial Trotta.
- SENABRE, R. (1978), "Estructuras mnemónicas en la poesía de Espronceda": *Revista de estudios extremeños*, 34 2 (1978) 289-304.
- TATO G. & ESPADA, J. L. (1975), *Semántica de la metáfora.* Instituto de estudios alicantinos, Diputación provincial de Alicante.
- TENA MORILLO, L. (2021), *Y en cada verso un hechizo. La métrica en la lírica personal de Sor Juana Inés de la Cruz.* Servicio de publicaciones, Universidad de Extremadura.
- WEINRICH, H. (1981) [1976], *Lenguaje en textos.* Traducción de F. MENO BLANCO. Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y ensayos, 312. Madrid, Gredos.
- WEINRICH, H. (1999) [1997], *Leteo. Arte y crítica del olvido.* Traducción de C. FORTEA. Madrid, Ediciones Siruela.
- YATES, F. A. (2005), *El arte de la memoria.* Traducción de I. GÓMEZ DE LIAÑO. Madrid, Ediciones Siruela.

Resumo: A ligação entre memória e os *loci*, oriunda de técnicas mnemónicas clássicas, deriva no campo lírico em interessantes metáforas espaciais. Neste artigo analisamos poemas pertencentes à poesia hispânica dos *Siglos de Oro* em que a memória e o esquecimento manifestam algumas das principais considerações das artes da memória, ainda que, neste contexto, memória e esquecimento constituam temas e não recursos. O objetivo deste estudo é propor um inventário sucinto que dê conta das metáforas locativas em que a memória se cristaliza na lírica hispânica áurea.

Palavras-chave: memória; metáfora; esquecimento; lírica; *Siglos de Oro*; espaço.

Resumen: El vínculo de la memoria y los *loci*, procedente de las técnicas mnemónicas clásicas, deriva en el terreno lírico en interesantes metáforas espaciales. En este trabajo analizamos poemas pertenecientes a la poesía hispánica de los Siglos de Oro en que la memoria y el olvido manifiestan algunas de las principales consideraciones de las artes de la memoria, si bien en este contexto memoria y olvido constituyen temas y no recursos. El objetivo de este estudio es proponer un sucido inventario que dé cuenta de las metaforas locativas en que cristaliza la memoria en la lírica hispánica aurea.

Palabras clave: memoria; metáfora; olvido; lírica; Siglos de Oro; espacio.

Resumé : Le lien entre la mémoire et les *loci*, à l'origine des techniques mnémoniques classiques, débouche sur d'intéressantes métaphores spatiales, dans le champ lyrique. Cette étude analyse des poèmes appartenant à la poésie hispanique du Siècle d'or, où la mémoire et l'oubli manifestent quelques-unes des principales considérations des arts de la mémoire, bien que, dans ce contexte, la mémoire et l'oubli constituent des thèmes et non des ressources. L'objectif de ce travail est de proposer un inventaire succinct qui rende compte des métaphores locatives, dans lesquelles la mémoire se cristallise à l'âge d'or de la lyrique hispanique.

Mots-clefs : mémoire ; métaphore ; oubli ; lyrique ; Siècle d'or ; espace.

For a Mnemotechnical Reading of Guido Casoni's *Della Magia d'amore*

Para uma leitura mnemónica de *Della Magia d'amore* de Guido Casoni

TOMMASO GHEZZANI¹ (*Scuola Normale Superiore di Pisa; Université de Genève — Italia, Suisse*)

Abstract: In *Della Magia d'Amore* (1591) the poet Guido Casoni showed a deep philosophical awareness, although the treatise has been mostly read as a mere *divertissement*. Indeed, in those years, Casoni attended to the refoundation of the *Accademia Veneziana*, which presented the heterodox aim to reorganize the system of knowledge through mnemotechnical strategies. The aim of this work is to focus on the mnemotechnical tools in *Della Magia d'Amore* to restore its philosophical design, in coherence with the cultural aim of the Academy. The memory and practical application of love theories are reinterpreted according to a particular declination of Neoplatonic anamnesis.

Keywords: Guido Casoni; Love Philosophy; Magic; Art of memory; Renaissance Philosophy; Venetian Academies.

The venetian poet Guido Casoni (1561-1642) has been rediscovered in his historical importance during the twentieth century, but it was only around the nineteen nineties that his prose works elicited a real critical interest. In particular, his first important work, the dialogue *Della magia d'amore* (1591), which had a significant number of reissues until 1626, has been explored by the expert works of Pasquale Guaragnella, Armando Maggi and Elisabetta Selmi. These scholars have overcome the limiting historiographic approach, which interpreted the dialogue as a mere pre-baroque literary *divertissement*².

Text received on 05/04/2022 and accepted on 11/05/2022.

¹ tommaso.ghezzani@sns.it.

² On Guido Casoni's life and works, see MUTINI (1978) and DOGLIO (2008). The first book on Casoni was ZANETTE (1933), which today is outdated in some parts, in particular the first chapter, dealing with *Della magia d'amore*. Indeed, Zanette's general overview, which considered the dialogue a literary *divertissement*, was based on a wrong historiographical conception of the intellectual paradigm during the 16th century. Specifically on *Della magia d'amore*, see GUARAGNELLA (1997); GUARAGNELLA (2003); MAGGI (1997); SELMI (2006). The edition which we have used is G. CASONI (2002), edited by Selmi. We have also seen the edition by A. Maggi, G. CASONI (2003), which includes a useful introduction.

The aim of this work is to broaden the research on *Della magia d'amore* to remark its philosophical and cultural importance in the scenario of the late Italian 16th century. In particular, to demonstrate this, it will be fundamental to observe the peculiar use of the art of memory that emerges from the dialogue, of which Guaragnella has mainly observed some technical aspects³. As I will try to demonstrate, the mnemotechnical traces used by Casoni in this work are not simple rhetorical expedients, but reveal a peculiar link with the so-called Renaissance tradition of *occult memory*, to use the category coined by Frances Yates⁴. In this sense, memory and its art were used as the imaginative instrument to trigger the magical practice. To demonstrate this, it will be important to investigate, in addition to the practical mnemotechnical devices, the heterodox sources of them, but also the cultural *milieu* around Casoni at this time. Indeed, only two years after the publication of the dialogue, which should have had more parts which however were never written, Casoni was among the cofounders of the second *Accademia veneziana*, which renewed the *encyclopedic* and suspiciously heterodox aims of the first *Accademia veneziana*, or *della Fama*. It is useful to remember that the *Accademia della Fama* included among its members a considerable number of followers of Giulio Camillo Delminio, probably one of the most representative authors with regards to the *occult memory*. All of this could confirm a heterodox and magical-operating reading of *Della magia d'amore* through its mnemotechnical tools.

1) Academies and Love Treatises

In this sense, it is helpful to start the inquiry right from the second *Accademia veneziana*, which has been inexplicably overlooked in the studies about Casoni, and, more in general, from the relation among academies, memory and love treatises in Italy during the 16th century. It is now established that the Renaissance love treatise tradition started from Ficino's *De Amore*, his comments

³ See GUARAGNELLA (1997) and (2003). This mnemotechnical aspect is also mentioned in SELMI (2006), though the article is mainly devoted to reconstructing the philosophical traditions that Casoni rewrote in his dialogue. For a general overview regarding the art of memory, I just report the two classic ROSSI (2000) and YATES (1966); for some historiographic corrections see MATTEOLI (2019).

⁴ See YATES (1966).

to Plato's *Symposium*, and that this constituted a sort of manifesto of the new Florentine Platonism, strongly focused towards the syncretism between Christian religion and platonic-hermetic philosophy. The themes of love, conceived as the cosmic *trait d'union* among all the ranks of Creation, and the human being in love as microcosmos and universal *artifex*, constituted the theoretical framework of the most heterodox philosophy of the time. Indeed, the continuity of Creation goes hand in hand with the continuity between religion, philosophy, and magical practice⁵. However, in addition to Ficino' *De Amore*, Giovanni Pico's *Commento sopra una canzona de amore* and Leone Ebreo's *Dialoghi d'amore*, this philosophical tradition became a literary genre through the fundamental Bembo's *Asolani* and Castiglione's *Cortegiano*. During the century this production, which became a real trend among courtiers, stagnated towards poorly original reworkings, until it decayed becoming a pedant matter or the subject of educational counter-reformist treatises⁶.

The progressive decadence of this literary and philosophical genre was parallel to that of the academies, which were the scenario where love treatises had begun to develop. Indeed, the heterodox aim of Ficino's philosophy was accomplished in the context of his *Accademia*, i.e., a sort of brotherhood of co-philosophers. During the 16th century this cultural space was exported throughout Italy and Europe, in more structured and institutionalized forms, but not ever the academies were spaces of disagreement with the university tradition⁷. From their initial aim to constitute a new system of knowledge, they became «luoghi di una elegante, ma oziosa "conversazione" »⁸. Anyway, the academies involved in this cultural renewal project frequently utilized the theoretical devices offered by the hermetic-platonic tradition and the reborn rhetoric. If on one hand the new philosophy had established the operating range of human beings and the importance of the psychological faculties of *imagination* and *fancy* (with which memory is involved), on the other rhetoric, of which the art of memory was a part, and a new dialectic⁹ had coherently become

⁵ See for example GARIN (2006).

⁶ See mainly GARIN (1966); POZZI (1975); CANONE (1996); MAGGI (2018).

⁷ See mainly VASOLI (1983) and TESTA (2015).

⁸ VASOLI (1983) 430.

⁹ See VASOLI (2007).

the best tools to reorganize the knowledge. As Cesare Vasoli synthetizes, the cultural basement of these academies

si manifestò nelle forme e nei modi più diversi, spesso mediati, però, da un comune impegno di costituzione o «ricostruzione» enciclopedica. Non si spiegherebbe altrimenti perché fossero così frequenti [...] i tentativi di elaborare «topiche», «teatri», «palazzi», «templi» o «piazze» di carattere mnemotecnico, entro i quali si potessero raccogliere e ordinare gli elementi di un sapere sin troppo ricco e disorganico ai quali antiche e rinnovate credenze metafisiche o miti esoterici fornivano ancora uno «sfondo» unitario e universale¹⁰.

In this sense, the *Accademia della Fama* was one of the most representative academies. It combined the aim to refund and reorganize the entire system of knowledge with the aspiration to political cultural domination¹¹. The fusion between the hermetic tradition, which animated the Academy, and the political issue was a typical example of restoration of the three greatnesses of Hermes Trismegistus' figure, i.e., magical-philosophical knowledge, religion and political power. This enormous encyclopedic project was structured in a mnemotechnical way that could be even seen in the disposition of the buildings of the Academy. Every branch of science was collocated in a specific edifice, and, all together, they reproduced the harmony of the human body; this said the official document¹². This great pansophical and political project counted Giulio Camillo's *theatre of the memory* as an illustrious precedent, thus it is not a surprise that several academics, who were related to the *Accademia della Fama*, were also related, in different ways, to Camillo (for example: Alessandro Citolini, Lodovico Dolce or Francesco Patrizi)¹³. Unfortunately, the Academy was soon closed, probably for bankruptcy but also for suspicious contacts with reformed circles and maybe some excessively dangerous texts in their catalogue.

If we read the official documents of the second *Accademia Veneziana*, immediately founded after the death of Federico Badoer in 1593 (the founder of the *Accademia della Fama*), we can evidently find an analogous aim to consti-

¹⁰ VASOLI (1983) 456-457.

¹¹ See mainly BOLZONI (2001) 3-22 and GUARNA (2018).

¹² See BADOER (1808) 49-68.

¹³ On Camillo and his cultural context see mainly YATES (1966) 129-172; BOLZONI (1984); BOLZONI (2015), which also includes a very rich further bibliography.



tute a political cultural hegemony and an encyclopedic system¹⁴. If that were not enough to demonstrate the direct link between the cultural and philosophical background of the two academies, we can find exhaustive evidence among the co-founders of the Accademia Veneziana. Indeed, along with Casoni, there was Fabio Paolini, the well-known author of *Hebdomades sive Septem de Septenario libri* (1589), a sort of encyclopedia of magic oratory, built on a peculiar mnemotechnical system, which reminds us of Camillo's one¹⁵. This was the cultural address of the Academy that Casoni co-founded two years after *Della magia d'amore*. Moreover, considering the long drafting time (at least seven years) and the presence of heterodox sources (from Ficino and Pico to the more heterodox Cornelius Agrippa)¹⁶, it seems hard to conceive this work only as a literary *divertissement*.

2) The theoretical framework

From the subtitle of the work, it is immediately evident the encyclopedic essence of the dialogue, but also its hybrid nature. Casoni prepared a text that merged the most authentic tradition of love treatises (with its hard philosophical baggage) and the tradition of technical-encyclopedic texts. Indeed, in the subtitle, Casoni said that he would demonstrate the nature of Love as, *metafisico, fisico, astrologo, musico, geometra, aritmetico, grammatico, dialetico, rettore, poeta, istoriografo, iurisconsulto, politico, etico, economico, medico, capitano, nocchiero, agricoltore, lanifero, cacciatore, architetto, pittore, scultore, fabro, vitreario, mago naturale, negromante, geomante, idromante, aeremante, pironante, chiromante, fisionomo, augure, aurispice, ariolo, salitore and genetliaco*¹⁷.

¹⁴ On the second Accademia Veneziana see MAYLENDER (1930) 444-446 and TESTA (2015) 122-124. In particular, Testa has corrected the wrong idea of certain past scholars that had considered the continuity of the editorial plans between the *Accademia della Fama* and the second *Accademia Veneziana*.

¹⁵ On Paolini see WALKER (1958) 126-144 and VENDRUSCOLO (2009). It is important to notice Vendruscolo's error regarding the second *Accademia Veneziana*. Indeed, he has written that this academy and the *Accademia degli Uranici* were the same (see p. 1923), but they were two different institutions. In particular, the second was founded in 1587 and concluded its activity around in 1593, when the first started; see VASOLI (1983) 455.

¹⁶ See SELMI (2006).

¹⁷ CASONI (2002) 1.

This long list of arts, as Love's attributes, mostly followed the schemes offered by the well-known compendiums of arts by Tomaso Garzoni, in his *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585), and Pierre Grégoire, in his *Sintaxes artis mirabilis* (1583-7)¹⁸.

But the main aspect to consider, as we were saying, is revealed in the main title, *Della magia d'amore*, which shows the dependence of Casoni from the link between love and magic, codified in a fundamental passage by Ficino's *De Amore* (VI-10)¹⁹, a long explanation of *Symposium* (203 e), where Socrates said that Love is a mage²⁰. Thus, Ficino developed this argument to the point of considering love as the engine of the magical practice: if love was the breath that animated and connected everything, magic was the art for an expert operator, who knew the system of attractions of Creation, to artificially apply love attraction in the world²¹. Ficino deeply explored the magical operativity not in the *De Amore* but in the three books of *De vita* (1489). In this work he showed the indissoluble bond between philosophical knowledge and practical capacity, *theoria* and *praxis*²²; the same bond that major academies had chosen as an ensign, as we have seen.

Casoni developed to the extreme consequences this point, so not only traditional magical disciplines, but all the arts system became part of magic. In this way, all human activity depended on the power of love, and Casoni carried forward a precise and doctrinally dangerous *anthropological* design. However, as we will see, the theoretical perspective was not platonic neither in traditional Renaissance terms, nor in a Counter-Reformation sense. The typical topics of love treatises, summarized in the dialogue, were mainly declined in a worldly

¹⁸ On Garzoni see CHERCHI (1996) and COLLINA (1996). On Grégoire see ROSSI (2000) 79-81.

¹⁹ FICINO (1987) 143-144: «Oltr'a questo si chiama l'Amore sophista e mago [...]. Ma perché si chiama l'Amore mago? Perché tutta la forza della magica consiste nello amore».

²⁰ PLATO (2008) 39-40 (203 c-e): «Since he [i.e. Love] is the son not only of Poros but also of Penia, he is in this position: [...] a lifelong lover of wisdom, clever with magic and potions [φαρμακεὺς], and a sophist».

²¹ See FICINO (1987), pp. 143-146. For a general overview regarding the theme of magic during the Renaissance, we just report the classic WALKER (1958); ERNST – GIGLIONI (2012) it is also useful. For the link between love and magic, with particular attention to Ficino and Giordano Bruno, see COULIANO (1987).

²² See for example FICINO (1989) 236.

direction²³. If on one hand the Florentine platonic tradition revalued the human practical operativity, on the other its principal aim was the domain of the Hyperuranium. The Counter-Reformation, in the late 16th century, transformed this philosophical aspiration in a religious and devotional device²⁴. In contrast, Casoni shows the worldly applications of platonic love doctrine by leading the focal point to the natural sphere. Both consideration on love and magical applications were deprived from mystical and excessively transcended aspects. This philosophical rewriting was not so far from the one that another peculiar platonic philosopher had perpetrated some years before: Francesco Patrizi²⁵. This was the theoretical framework where the strong attention dedicated to human love, and to the force of imagination, fancy and memory, found a place, among mnemotechnical devices strengthened by a wide and learned reuse of the love poetry tradition to summarize and *depict* hard philosophical concepts. The memorable, the *visible* and the communicable were the same, and now we can see it directly from the text.

3) The narrative framework: occult mental architecture between sight and memory

The dialogue quickly revealed references to the occult memory tradition. After a vivid, almost visible description of a beautiful garden, where the dialogue would be conducted by Giovanni Minucci (spokesman for Casoni), the attention of this gentleman was captured by the fascinating palace of Sertorio Pancetta, the garden's owner and sometimes Minucci's counter-voice. Indeed, from the windows of the palace some beautiful women looked out, guided by the music that was played in the garden. The images of the ladies, nestled in the palace as mnemotechnical *imagines agentes* in their architectural space, elicited love in Giovanni, as we can read:

Il Signor Giovanni, ch'avea già vedute le finestre del palagio che rimiravano in quella parte adorne con prezioso ornamento di molte e bellissime gentildonne, [...] fissando gli occhi nel Signor Sertorio graziosamente disse: "Mentre contemplo, nobilissimo ospite, come, porgendo quelle gentildonne cibo a l'orecchie con la soave armo-

²³ SELMI (2006) 214, even classifies this tendency as *pantheistic*, but it seems quite exaggerated if we consider the first chapter of the dialogue.

²⁴ See MAGGI (2018).

²⁵ This interesting similarity is also noted by SELMI (2006) 225, in an *aesthetic* direction.

nia de quegli instrumenti, prestino agli occhi miei caro alimento con la celeste armonia nata dalla conformità de' loro bellissimi volti, e che lo spirito tratto dal core per gli occhi vada drieto al pensiero a festeggiar tra loro, ond'io quasi altro Ensone, senza spirito e vita, morendo rinascia, parmi ch'io possa con verità affermare che quello sia il palagio degli incanti e io l'incanatato²⁶.

This *palace of enchantments*, articulated in a succession of beautiful images, reminded the readers both of the mnemotechnical tradition and mainly of the occult memory one. On one side Pietro da Ravenna, in his famous *Phoenix sive artificiosa memoria* (1491), had likewise thought to use beautiful women as *imagines agentes*²⁷, on the other the best-known magical palace with divine images was Camillo's Theatre, especially in the Venetian area, even if Sertorio explicitly remembered in this sense only Atlante's palace, in the *Orlando furioso*, and Garzoni's *Palagio degli incanti*. Anyway, the traditional description of the love enchantment pronounced by Giovanni merged with the theme of memory, because the discussion about magic and its relation with love started from this passage, as if the women had reminded Giovanni of this matter, according to the functioning of real *imagines agentes*. Indeed, after Giovanni had reminded the listeners of the articulate divisions of the arts as magic, he specified that «già era aperta la *cella della memoria* ove essa magia risiede»²⁸.

Moreover, there are also two themes that remind us of a mnemotechnical reading of this passage: the first is the image of the window²⁹, the other is that of the relationship between music and visuality, a peculiar mnemonic device originally codified by Ficino in the double drafting of the *Letter to the mathematician Banco*³⁰. Regarding the window, this reminds us of the Socratic topic of the little aperture on the heart to see a person's real disposition, which would have had a great success in the tradition of love poetry and treatises³¹. As in a sort of mirrored game, the windows of the palace revealed its precious mnemonical content, and Giovanni, after he had entered it through

²⁶ CASONI (2002) 6-7.

²⁷ See RAVENNA (1491) 88v-89r. Regarding this parallelism see GUARAGNELLA (1997) 149-150.

²⁸ CASONI (2002) 9 (italics mine).

²⁹ See GUARAGNELLA (2003) 186-189.

³⁰ See CASTELLI (1986).

³¹ See mainly RIGONI (1974) and BOLZONI (2010).

the *spirit* in love, opened his *cella della memoria* to the listeners. But the theme of the window in the heart had explicitly been used in a mnemonic context about fifty years before; once again we have to turn back to Camillo. In a precious letter written by Viglius ab Aytta to Erasmus, he described a sort of tour in a prototype of Camillo's Theatre, and specified that «hoc autem theatrum suum auctor multis appellat nominibus, aliquando mentem et animum fabrefactum, aliquando *fenestratum*»³².

Notwithstanding the presence of these elements from the classical art of memory, when Giovanni opened his memory regarding the division of arts-magic, we did not find a mental architecture crowded with images, but a simple dialectical diagram from Petrus Ramus' tradition³³. It is significant that in the same work we can see the classical devices of the art of memory but also the Ramist method, which traditionally opposed the former. It seems that, as a sort of suggestion to the readers, Casoni combined these two mnemotechnical strategies for a common aim, a more effective retention. However, the fusion of these two strategies had to be concluded by the reader, coherently with the classic mnemotechnical treatises that emphasized their creative autonomy. It was the reader that had both to depict mnemonic images on the general diagram and put the numerous images offered by Casoni during the dialogue on it. All these strategies were summarized at the end of the introduction through the theme of the true sight on the world.

In a previous passage, Giovanni had talked about the primordial unity of the magical activity and its subsequent division and weakening caused by the corruption of humans' moral and knowledge. So, Giovanni's mission was to demonstrate the unity of human art as magic in the paradigm of love³⁴. If on one hand it was probably impossible to revive this golden age, on the other outlining the primordial unity of arts could resurrect in part their ancient operating power. The devices of this reconstruction included the imaginative power, which reconnected the sensible and dispersive sight to the unity of the mental one, and we can easily add mnemotechnical strategies

³² AYTTA (1941) 29 (italics mine).

³³ See YATES (1966) 231-242 and especially VASOLI (2007).

³⁴ See CASONI (2002) 7-9.

to this, as the tools of imaginative organization. Giovanni with no modesty said, concluding the initial part of the dialogue:

Ma sì come gli antichi facilmente videro l'opere di natura, che con infinita meraviglia loro gli erano appresentate dinanzi agli occhi sensuali, se ben dipoi difficilmente con longo studio e diligentissime osservazioni apersero gli occhi intellettuali alle cause producenti, penetrando con sommo gusto gli intimi secreti loro, così facilmente è stato il vedere Amor mago ne l'operazioni sue; ma come egli sia mago celato in gran parte fra l'ombre della difficultà è giaciuto, e ora sarà da me tratto alla luce, seguendo l'ordine proposto³⁵.

Also in this case, Camillo's esoteric precedent emerged between the lines. He had clearly written that his Theater «fa non solamente officio di conservarci le affidate cose [...] ma ci dà anchor la vera sapienza, ne' fonti di quella venendo noi in cognition delle cose dalle cagioni et non dalli effetti»³⁶, concluding the passage with the image of the mnemonical and knowledge domain as the view from the top of a hill to the bottom of a forest. The mental sight that could see the unity of the World had mnemonic-magical powers. It is no surprise that often, during the dialogue, Giovanni's act of reminiscence was described in terms of a *holy anamnesis*³⁷.

Thus, through all these aspects investigated so far, it seems possible to affirm three main points, namely:

- 1) The aim of the work was to offer an encyclopedic outline for a new knowledge system, coherently with the purpose of many academies.
- 2) Casoni, in this work, unsystematically used different mnemonic-technical strategies that the reader had to systemize to master the matter.
- 3) These aids for memory were not only rhetorical but referred to the Renaissance tradition of occult memory. Therefore, the correct retention of the text could activate some magical-imaginative mechanisms.

The last two points in particular will be more evident going on in our reading of the dialogue.

³⁵ CASONI (2002) 11.

³⁶ CAMILLO (2015) 151.

³⁷ See for example CASONI (2002) 13: «Qui tacque il Signor Giovanni, e quasi immerso in un profondo pensiero, in breve silenzio molte cose rivocate alla mente, rasserenato il volto, così disse». See also CASONI (2002) 21 and 65.

4) Mnemonic Images

As we have said, Casoni's project was not accomplished; the dialogue published examined only six of Love's attributes: metaphysics, physics, astrology, music, geometry and arithmetic. This could be attributed to the difficulty to treat such a broad matter, to Casoni's development of orthodox and specifically poetic interests (even if in his mature age the mnemotechnical procedures, without the occult essence, would be maintained). In any case, even with only six attributes, the magical-mnemonic purpose of the project is evident, particularly in the description of the first attribute, in which it seems that Casoni gave precious advice on the way to read the others. Indeed, all the matter is enclosed in a big mnemonical image and summarized in a poetical quotation. In the other parts of the dialogue, there is not a large unique image to sum up the theoretical content, but there are a lot of little images that represent the relation between love and the science examined, nearly always accompanied by poetical quotations. For example, regarding the Aristotelian principle of *matter*, examined in the part of the work about physics, after Giovanni had explained its division in *first matter* (pure passivity) and *second matter*, he used two peculiar images to reveal their love essence. The first matter is compared to the heart of a young person who has never fallen in love, the second matter is compared to a lover that transforms themselves in the beloved³⁸.

Going back to the part regarding metaphysics, Giovanni explained that like this science, also love lead the human being to God³⁹. However, to explain the traditional theory of the *scala amoris* he told the myth of Dasone and his beloved Clarina. To use Casoni's words: «per osservare modo più facile che possibile sia, riferirò quello che più volte ho udito narrar di lui stesso l'innamorato Dasone, il quale, tutto beato nella contemplazione della bellissima

³⁸ CASONI (2002) 22: «La prima materia, o principio naturale conosciuto atto a ricever la forma da questo grande fisico [i. e. Amore] è il cuore d'un giovinetto che non ancora abbia provato l'amoroso foco, poiché insegna, imprimendo in quello l'immagine de l'amata in modo *Che mai sì saldo in marmo non scrisse*, com'egli con quella s'adorni di cara e gradita forma». CASONI (2002) 24: «Io dissi la materia seconda esser quella che si compone d'un'altra c'ha forma, e questa essere propinqua e remota. Nelle scole amorose non s'apprende che questa materia sia l'oro di che è formata la statua [...], ma s'intende essere l'amante, che tutto ardente d'amoroso ardore è atta materia a transformarsi ne l'amata».

³⁹ See CASONI (2002) 13.

Clarina, suole talora con soave canto trattener le lucide onde del Mischio»⁴⁰. It is also significant that Dasone was placed near the Mischio, a river of Serravalle, the city of Casoni⁴¹. This reminds us of the mnemotechnical strategy to set the *imagines* in a well-known space⁴². In this case, the reference to the Mischio had to trigger the memory of both the writer and the readers that knew the area.

Dasone was eager to learn metaphysics from the god Love and, after he arrived in Cyprus

*fu caramente accolto dal sapientissimo maestro Amore. Il quale inteso il suo desiderio [...] il condusse in una gran stanza tutta rispondente per il prezioso ornamento d'alabastrine figure, d'oro e di purissime gemme, ove egli dimostrò nel più eminente loco posta una statua di tanta beltà che la famosa statua di cui già Pigmalione s'accese sarebbe apparsa vicina a questa da indotta mano scolpita [...]; e in quella fisando l'occhio, disse a Dasone che già tutto intento mirava con non più goduta soavità la mirabile, anzi celeste, bellezza: "Non debbo, né voglio che 'l generoso tuo pensiero resti ingannato, onde ti prometto nel corso di sei giorni far sì che dotto e contento partirai da questa scola"*⁴³.

The description of this sort of *Wunderkammer* and mainly of the statue representing Clarina, as a mnemonic image in its *locus*, confirmed the mnemotechnical aim of the myth. After the speech by Love, in which he had promised to teach metaphysics to Dasone in six days, the training process, which traced the steps of the *scala amoris*, was represented. Love taught to purify the perfect physical beauty of the statue to arise from this to the perfection of Intellectual beauty⁴⁴. Thus, the statue was the mnemonic image that enclosed the theory of the *scala amoris*, and so Dasone's training was nothing more than a magic mnemonical exercise. Indeed, at the end

le quali cose intese dal giovinetto Dasone, e conosciuto esser giunto il termine nel quale partir si dovea, fisando gli occhi nella bellissima statua della sua Clarina disse:

⁴⁰ CASONI (2002) 16.

⁴¹ Casoni had also dedicated some verses to the Mischio; see Maggi's note in CASONI (2003) 189.

⁴² This was a strategy broadly used during the medieval age by the preachers in their sermons to facilitate listeners' retention. See mainly BOLZONI (2003).

⁴³ CASONI (2002) 16.

⁴⁴ See CASONI (2002) 16-17.

"*Ben conosco vera la dottrina del mio precettore [...]; onde lieto portandoti scolpita nel core [...] felice e beato mi parto*"⁴⁵.

Once again, the love topic of the windowed heart overlapped with the mnemonic principle of remembrance as an image imprinted in the soul. In the end Dasone was happy and blessed because the magical mnemotechnical operation had given him an interior sight of the ideal beauty. It is evident that the proportions of the statue, magical for their nearness to the transcendent world, had triggered a holy anamnestic process. Moreover, the theme of the magical sculpture, beyond the myth of Pygmalion, remembered by Casoni, could lead us to more heterodox sources. On one side it could remind us of the famous passage of the *Asclepius* about the Egyptian statues, animated thanks to their measures (that Camillo reported in the *Discorso in materia del suo teatro*⁴⁶), on the other of the statues of Giordano Bruno's art of memory⁴⁷.

Going beyond the possible sources, it is important to notice that the real motor of memory and knowledge is beauty. Even if in this case beauty is referred to as a woman (as well as in all mnemonical images of the dialogue), in general the purpose of the work was to depict in the reader's soul the entire relation among all human disciplines, through a system of images, and the resulting beautiful painting reflected ideal beauty, which triggered in the soul the love for knowledge. This beauty was the magical source of the awareness of the correspondence system that gave shape to the world, and the technical capacity to reproduce it through the different arts. So, there is an indissoluble bond among memory, imagination, beauty, and love⁴⁸; and from this bond derived magic operativity in a broad sense. After all, is not Mnemosyne the mother of the Muses?

⁴⁵ CASONI (2002) 17-18.

⁴⁶ CAMILLO (1990) 31: «Ho già letto, credo in Mercurio Trismegisto, che in Egitto già erano fabricatori di statue tanto eccellenti che, condotta che aveano alcuna statua alla perfetta proporzione, ella si trovava animata da spirito angelico, perché tanta perfezione non poteva star senz'anima. Simili a così fatte statue io trovo le parole per virtù della composizione [...]. Le quali parole, subito che sono messe nella loro proporzione, si trovano sotto l'altrui pronuncia quasi animate d'armonia».

⁴⁷ For an overview on Bruno's art of memory see MATTEOLI (2019).

⁴⁸ For the opposed concepts of bestial love and sick memory, see CIAVOLELLA (2002).

Moreover, the insistence regarding the imaginative sphere of the *scala amoris*, in the other parts of the work, confirmed the pragmatic, productive, and worldly declinations of the platonic love theories. Indeed, it was only in the part about metaphysics that Giovanni described the transcendent spiritual love, and, actually, after the spiritual ascending of Dasone, he concluded this first part demonstrating the superior beauty of the women in sensible terms. Recalling the syntagma *mundana scaena*, from the opening of Giovanni Pico's *De hominis dignitate*⁴⁹, Giovanni talked about the centrality of human beings «nel grande teatro del mondo»⁵⁰. But this passage was used to demonstrate the major presence of the ray of beauty in the women⁵¹, thus the *grande teatro del mondo* became an aesthetic sensible system, which reminds us more of Camillo's one than of Pico's. Furthermore, in the part about geometry, in particular during the examination of the optics as its component, the platonic image of Love as a blind god is completely subverted in a worldly direction. He was not blind by virtue of his transcended sight, but his blindness represented that he acted in hiding; for the rest his sensible sight is perfect, indeed he presided over optics⁵². In this part we also find a confirmation of the visual and mnemonical value of the numerous poetical quotations. Talking about the *mirror* as an optic principle, Giovanni said:

*Lo specchio finalmente è un corpo che, riflettendo la spezie della cosa visibile, la rappresenta al senso [...]. Quindi imparano gli amanti a specchiarsi nei volti dell'amate loro, e l'amate godono di vedere, quasi in purissimo specchio, ritratte le bellezze loro nei versi degli amanti, ove sono per risplendere eternamente [...]. E può ben chiamarsi felice quella a cui dal cielo è dato in sorte amante che le sue bellezze con vivaci carmi rappresenti, poiché così saranno anco nei secoli venturi mirate e ammirate le bellezze loro; né l'occhio interno, che in dotte e vaghe composizioni le vede e le vedrà rilucere, potrà giamai essere ingannato*⁵³.

⁴⁹ PICO (2012) 2: «Legi, Patres colendissimi, in Arabum monumentis, interrogatum Abdalam Sarracenum, quid in hac quasi mundana scena admirandum maxime spectaretur, nihil spectari homine admirabilius respondisse».

⁵⁰ CASONI (2002) 19.

⁵¹ See ibid.

⁵² CASONI (2002) 71: «Non è ch'Amor sia cieco, ma è così detto perché deve esser celato, anzi egli è precettore de l'optica, ch'appartiene al vedere». For the platonic interpretation of blind Love, see WIND (1958) 57-77.

⁵³ CASONI (2002) 75.



In this passage we could find some echoes of Ficino's theory regarding the continuity of different sensible affections elaborated by the *imagination* through a synesthetic operation. All the sensible experiences are translated in mental *representations* and, in particular, for physiological reasons, hearing can move imagination (and consequently the mental sight) more strongly than sensible sight:

Musicam consonantia in elemento fieri omnium medio [i.e. air], perque motum, & hunc quidem horbicularem ad aures provenire: ut non mirum sit eam animae convenire, tum mediae rerum, tum motionis principio in circuitu revolvibili. Adde quod concentus potissimum inter illa quae sentiuntur quasi animatus, affectum sensuumque cogitationem animae, sive canentis, sive sonantis, perfert in animos audientes: ideoque in primis cum animo congruit. Praeterea quae ad visum quidem spectant, & si pura quodammodo sunt, tamen absque motionis efficacia, & per imaginem solam absque rei natura saepius apprehenduntur: ideo parum movere animos solent⁵⁴.

This theory was reworked in Bruno's *Explicatio triginta sigillorum*: poetry, painting and philosophy collapsed in a unique cognitive act⁵⁵. Poetry could reflect visual beauty and preserve it in the memory, where the interior sight could see its real essence, beyond temporal decay.

Love inspiration, as treated by Casoni, was quite distant from the pervasive spirituality of the Florentine tradition; the imaginative rank of human experience had, at this point, a prominent position, both in ascending through love and in the resulting practical activity. This same artificial capacity, magical in its essence, was now far away from the mystical magic of a certain platonic declination. Real magical activity could not move the stars or achieve similar *mirabilia*. As Giovanni said, in the final part of *Della magia d'amore*, «credo bene che 'l numero delle lettere amorose, de' finti pianti, di singulti, di liberali promesse e di mill'altri artifici sia il vero sortilegio d'Amore»⁵⁶, while all the other *mirabilia* were only metaphors. True magic acted on the human level of the imaginative faculty, as well as on the mnemonical operation that could open the

⁵⁴ FICINO (2011) 1453. Nevertheless, in Ficino's works, the hierarchy of the senses is quite unstable; see WALKER (1958) 3-11. In general, regarding the theories on imagination in the Renaissance, see mainly COULIANO (1987) 3-52 and GARIN (1988). On the presence of musical theories in *Della magia d'amore*, see HARRÁN (2001).

⁵⁵ See BRUNO (2009) 120-122.

⁵⁶ CASONI (2002) 85.

intellectual sight, as Giovanni said at the beginning, but that could never leave the link to the world.

In this sense Casoni developed a particular aspect of the Renaissance platonist tradition, i.e., the nodal point of the human being as microcosmos and the subsequent revaluation of the imaginative power as the binding force between the sensible and the transcendent, equipped with a strong productive power. The strengthening of this aspect operated by Casoni is coherent with the cultural atmosphere of the major academies, where modern poetical and artistic interests were more profoundly felt than in Ficino's time. In any case, as we have seen, this is not a typical work of the so-called *accademie oziose* that abounded at the end of the century. Casoni's philosophical declination, that acquired consistency through the peculiar use of mnemotechnical strategies, showed a specific way to build a heterodox cultural memory tradition. He knew well that to mold the memory meant to mold the social fabric; a true magic.

Bibliography

Primary texts:

- AB AYTTA, V. (1941), "From Viglius Zuichemus": H. M. ALLEN – H. W. GARROD (coord.) (1941), *Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterodami* (vol. 10). Oxford, Clarendon, 28-30.
- BADOER, F. ET ALII (1808), "Instrumento di Deputatione, & c. di Federico Badoero, in data 1560, 30 decembre: o sia Fondatione et ordine dell' Academia Venetiana": D. M. PELLEGRINI, "Breve dissertazione previa al Sommario dell' Accademia Veneta della Fama": *Giornale della italiana letteratura* 23 (1808) 49-68.
- BRUNO, G. (2009), "Explicatio triginta sigillorum": IDEM (2009), *Opere mnemotecniche* (vol. 2). Milano, Adelphi, 34-185.
- CAMILLO, G. (1990), "Discorso in materia del suo teatro": R. SODANO – D. CHIODO (coord.) (1990), *L'idea del teatro e altri scritti di retorica*. Torino, Res, 11-36.
- CAMILLO, G. (2015), "L'idea del teatro": L. BOLZONI (coord.) (2015), *L'idea del teatro, con «L'idea dell'eloquenza», il «De transmutatione» e altri testi inediti*. Milano, Adelphi, 139-239.
- CASONI, G. (2002), *Della magia d'amore*. Torino, Res.

- CASONI, G. (2003), *Della magia d'amore*. Palermo, Sellerio.
- FICINO, M. (1987), *El libro dell'amore*. Firenze, Olschki.
- FICINO, M. (1989), *Three Books on Life*. Binghamton – New York, The Renaissance Society of America.
- FICINO, M. (2011), "Commentarium in "Timaeum""": M. FICINO (2011), *Œuvres Complètes* (vol. 2). Lucca, Société Marsile Ficin, 1438-1485.
- PICO, G. DELLA MIRANDOLA (2012), *De hominis dignitate*. Pisa, Edizioni della Normale.
- PLATO (2008), *Symposium*. Cambridge University Press, Cambridge.
- DA RAVENNA, P. (1491), *Phoenix seu artificiosa memoria domini Petri Ravennatis memoriae magistri*. Venezia, B. de Choris.

Secondary sources:

- BOLZONI, L. (1984), *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo Delminio*. Padova, Liviana.
- BOLZONI, L. (2001), *The gallery of memory: literary and iconographic models in the age of the printing press*. Toronto – Buffalo – London, Toronto University Press.
- BOLZONI, L. (2003), *The web of images. Vernacular preaching from its origins to St. Bernardino da Siena*. London, Ashgate.
- BOLZONI, L. (2010), *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*. Torino, Einaudi.
- BOLZONI, L. (2015), "Introduzione": L. BOLZONI (coord.) (2015), *L'idea del teatro, con «L'idea dell'eloquenza», il «De transmutatione» e altri testi inediti*. Milano, Adelphi, 9-128.
- CANONE, E. (1996), "Il "senso" nei trattati d'amore: Ficino e la fortuna del modello platonico nel Cinquecento": M. L. BIANCHI (coord.) (1996), *Sensus-Sensatio. VIII Colloquio internazionale del Lessico Intellettuale Europeo*. Firenze, Olschki, 177-198.
- CASTELLI, P. (1986), "Marsilio Ficino e i luoghi della memoria": G. C. GARFAGNINI (1986) (coord.), *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone. Studi e documenti* (vol. 2). Firenze, Olschki, 383-395.
- CHERCHI, P. (1996), "Invito alla lettura della Piazza": T. GARZONI (1996), *La Piazza Universale di tutte le professioni del mondo* (vol. 1). Torino, Einaudi, XXI-LXVI.
- CIAVOLELLA, M. (1992), "Eros e Memoria nella cultura del Rinascimento": L. BOLZONI – P. CORSI (1992) (coord.), *La cultura della memoria*. Bologna, Il Mulino, 319-333.

- COLLINA, B. (1996), "Un «cervello universale»": T. GARZONI (1996), *La Piazza Universale di tutte le professioni del mondo* (vol. 1). Torino, Einaudi, LXVII-CVI.
- COULIANO, I. P. (1987), *Eros and magic in the Renaissance*. Chicago – London, University of Chicago Press.
- DOGLIO, M. L. (2008), "Introduzione al Casoni": A. TOFFOLI – G. ZAGONEL (2008) (coord.), *Guido Casoni. Un letterato veneto tra '500 e '600. Atti del Convegno di Studio Vittorio Veneto – Teatro Lorenzo Da Ponte 26-27 febbraio 2005*. Treviso, De Bastiani, 11-23.
- ERNST, G. – GIGLIONI, G. (2012) (coord.), *I vincoli della natura. Magia e stregoneria nel Rinascimento*. Roma, Carocci.
- GARIN, E. (1966), "La filosofia dell'amore. Sincretismo platonico-aristotelico": IDEM (1966), *Storia della filosofia italiana* (vol. 2). Torino, Einaudi, 581-615.
- GARIN, E. (1988), "Phantasia e Imaginatio fra Marsilio Ficino e Pietro Pomponazzi": M. FATTORI – M. BIANCHI (coord.) (1988), *Phantasia-Imaginatio. V Colloquio internazionale del Lessico Intellettuale Europeo*. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 3-20.
- GARIN, E. (2006), *Ermetismo del Rinascimento*. Pisa – Edizioni della Normale.
- GUARAGNELLA, P. (1997), "Guido Casoni e la cultura della memoria": IDEM (1997), *Gli occhi della mente. Stili nel Seicento italiano*. Bari, Palomar, 125-182.
- GUARAGNELLA, P. (2003), "L'enciclopedia delle professioni d'Amore. Su un trattatello di Guido Casoni": IDEM (2003), *Tra antichi e moderni. Morale e retorica nel Seicento italiano*. Lecce, Argo, 175-224.
- GUARNA, V. (2018), *L'Accademia Veneziana della Fama (1557-1561). Storia, cultura e editoria. Con l'edizione della Somma delle opere (1558) e altri documenti inediti*. Roma, Vecchiarelli.
- HARRÁN, D. (2001), "Guido Casoni on Love as Music, a Theme "for All Ages and Studies""": *Renaissance Quarterly* 54 (2001) 883-913.
- MAGGI, A. (1997), "«Della magia d'amore» di Guido Casoni: un compendio della trattatistica rinascimentale sull'amore": *Revue des Études Italiennes* 43 (1997) 67-77.
- MAGGI, A. (2018), "La fase conclusiva dei trattati d'amore rinascimentali nell'autocommento poetico di Tasso": A. PAOLELLA (coord.) (2018), *Indagini su Tasso. Atti del convengo internazionale. Sorrento, 6-8 novembre 2017*. Napoli, Eidos, 117-136.
- MATTEOLI, M. (2019), *Nel tempio di Mnemosine. L'arte della memoria di Giordano Bruno*. Pisa, Edizioni della Normale – Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento.

- MAYLENDER, M. (1930), *Storia delle accademie d'Italia* (vol. 5). Bologna, Cappelli.
- MUTINI, C. (1978), "Casoni Guido": *Dizionario Biografico degli Italiani* (vol. 21). Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 404-407.
- POZZI, M. (1975), "Introduzione", in IDEM (coord.) (1975), *Trattati d'Amore del '500*. Roma-Bari, Laterza, V-XL.
- RIGONI, M. A. (1974), "Una finestra aperta sul cuore (Note sulla metaforica della 'Sinceritas' nella tradizione occidentale)": *Lettere Italiane* 26 (1974) 434-458.
- ROSSI, P. (2000), *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*. Bologna, il Mulino.
- SELMI, E. (2006), "Giochi di riscrittura: La Magia d'Amore di Guido Casoni": M. MANCINI (coord.) (2006), *Filologia e interpretazione. Studi di letteratura italiana in onore di Mario Scotti*. Roma, Bulzoni, 203-226.
- TESTA, S. (2015), *Italian Academies and their Networks, 1525-1700. From Local to Global*. London – New York, Palgrave Macmillan.
- VASOLI, C. (1983), "Le Accademie fra Cinquecento e Seicento e il loro ruolo nella storia della tradizione encyclopedica": IDEM (1983), *Immagini umanistiche*. Napoli, Morano, 429-465.
- VASOLI, C. (2007), *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. «Invenzione» e «Metodo» nella cultura del XV e XVI secolo*. Napoli, Città del Sole.
- VENDRUSCOLO, F. (2009), "Paolini Fabio": C. SCALON – C. GRIGGIO – U. ROZZO (coord.) (2009), *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei Friulani. L'età veneta (N-Z)*. Udine, Forum, 1922-1924.
- WALKER, D. P. (1958), *Spiritual and demonic magic: from Ficino to Campanella*. London, Warburg Institute.
- WIND, E. (1958), *Pagan mysteries in the Renaissance*. London, Faber & Faber.
- YATES, F. A. (1966), *The art of memory*. London, Routledge & Kegan.
- ZANETTE, E. (1933), *Una figura del secentismo veneto. Guido Casoni*. Bologna, Zanichelli.

Resumo: Em *Della Magia d'Amore* (1591), o poeta Guido Casoni mostrou uma profunda consciência filosófica, embora o tratado tenha sido lido principalmente como um mero *divertissement*. De facto, naqueles anos, Casoni preocupou-se com a refundação da *Accademia Veneziana*, que apresentava o objetivo heterodoxo de reorganizar o sistema de conhecimento por meio de estratégias mnemónicas. O objetivo deste trabalho é centrar-se nas ferramentas mnemónicas existentes em *Della Magia d'Amore* para reconstituir seu desenho filosófico, de forma coerente com o objetivo cultural da Academia. A memória e a aplicação prática das teorias do amor são reinterpretadas de acordo com uma declinação particular da anamnese neoplatónica.

Palavras-chave: Guido Casoni; Filosofia do Amor; Magia; Arte da memória; Filosofia do Renascimento; Academias Venezianas.

Resumen: En *Della Magia d'Amore* (1591), el poeta Guido Casoni mostró una profunda conciencia filosófica, aunque el tratado se leyó principalmente como un mero *divertimento*. De hecho, en esos años, Casoni se ocupó de la refundación de la Accademia Veneciana, que presentaba el objetivo heterodoxo de reorganizar el sistema de conocimiento a través de estrategias mnemotécnicas. El objetivo de este trabajo consiste en estudiar las herramientas mnemotécnicas existentes en *Della Magia d'Amore* para reconstruir su diseño filosófico, de forma coherente, conforme el objetivo cultural de la Academia. El recuerdo y la aplicación práctica de las teorías del amor se reinterpretan según una declinación particular de la anamnesis neoplatónica.

Palabras clave: Guido Casoni; Filosofía del Amor; Magia; Arte de la memoria; Filosofía del Renacimiento; Academias Venecianas.

Résumé : Dans *Della Magia d'Amore* (1591), le poète Guido Casoni a montré une profonde conscience philosophique, bien que le traité ait été lu principalement comme un simple *divertissement*. En effet, au cours de ces années, Casoni s'est consacré à la refondation de l'*Accademia Veneziana*, qui présentait l'objectif hétérodoxe de réorganiser le système de connaissance à l'aide de stratégies mnémoniques. L'objectif de ce travail est d'examiner les moyens mnémomoniques présents dans *Della Magia d'Amore* pour reconstituer son dessein philosophique, en cohérence avec l'objectif culturel de l'Académie. La mémoire et l'application pratique des théories de l'amour sont réinterprétées selon une déclinaison particulière de l'anamnèse néoplatonicienne.

Mots-clés : Guido Casoni ; Philosophie de l'Amour ; Magie ; Art de la mémoire ; Philosophie de la Renaissance ; Académies Vénitiennes.

El arte de la memoria en el *Epítome de la elocuencia española* de Francisco José de Artiga

The art of memory in the *Epitome de la elocuencia española* by
Francisco José de Artiga

CÉSAR CHAPARRO GÓMEZ¹ (*Universidad de Extremadura — España*)

Abstract: Francisco J. de Artiga's work could be defined more as a manual providing a repertoire of "the rhetorical" than as a work that prolongs the effort of formalisation that presides over the very history of the technique it claims to serve with its publication. The treatment of memory is made in the *Epítome* from the point of view of an artificial memory, specific to matters of eloquence, and not from a scientific medical perspective. Addressed to an audience mainly made up of priests, its usefulness is linked to the construction of the sermon. On the other hand, despite its demystifying purpose, a hermetic, occult and esoteric reference remains on the surface of the treatise.

Keywords: Francisco J. de Artiga; *Epítome*; artificial memory; hermeticism.

1. Introducción: autor y obra

Francisco José de Artiga (Huesca, 1650- *Ibidem*, 1711) fue un personaje polifacético: catedrático de matemáticas, arquitecto, ingeniero hidráulico, astrónomo interesado en los cometas y en su influencia, pintor, grabador, y aficionado a hacer versos². Hijo de su época, una época de transformación en todos los sentidos, Artiga representa uno de los últimos ejemplos de la retórica del Barroco. Excesivo en sus formas, tendente siempre a la agudeza verbal y al ingenio, muy dado a los juegos de palabras y al asombro, es muestra de la degradación que sufre la retórica en este momento. Si es verdad que Artiga vulgariza los tópicos, simplifica los conceptos y su obra está teñida de un barniz religioso que limita en gran medida las posibilidades de los contenidos, no es menos cierto que su obra cumplió a la perfección los humildes propósitos para los que se escribió. Su actividad intelectual y literaria ha merecido las opiniones más encontradas, en su mayor parte negativas³.

Texto recibido el 06.04.2022 y aceptado para publicación el 20.04.2022.

¹ chaparro@unex.es.

² GARCÍA RODRÍGUEZ (2002a) 171.

³ Lázaro Carreter la tacha de "atrabilíaria y absurda", aunque concede a nuestro autor una "cierta inquietud por encontrar un espacio propio para la lengua española, convertida

Por otra parte, la historia impresa del *Epítome de la Elocuencia española* es muy extensa y confusa. Fue publicado por vez primera en Huesca en el año 1692⁴, teniendo una notable aceptación y difusión a lo largo del siglo XVIII⁵ y utilizándose con toda probabilidad como manual en los centros educativos, preferentemente eclesiásticos⁶. Se trata de un librito de pequeño formato, escrito por un autor de evidentes curiosidades en su biografía y no experto, profesional o docente de la materia. Igualmente es probable su uso como libro de aprendizaje autodidacta, con especial atención a la predicación. Se trata de un libro sencillo, entretenido y que cubre amplios y variados ámbitos de las relaciones sociales (cartas, embajadas, recados, etc.), sin pretensión de profundidad conceptual y doctrinal⁷. El valor general de la obra proviene, pues, de su carácter didáctico mediante la forma de diálogo entre el autor y su hijo, en la utilización del verso octosílabo (para una más fácil memorización), en la sencillez de los planteamientos y en el uso de la lengua española tanto para los términos específicos de la oratoria clásica como para los ejemplos y “chistes” que amplían y matizan los contenidos teóricos⁸. Paradójicamente, algunos de

en seña de identidad en medio de una época de ocaso”. Rodríguez de la Flor le llama “depósito arqueológico”, sobre todo en el asunto de la memoria. Menéndez Pelayo le dedica adjetivos como “absurdo y chistoso”, poniéndole en relación contrapuesta con Gracián: “Así como la escuela conceptista tuvo su dogmatizador en Gracián, la equivoquista, degeneración pedestre de aquella, como que no atendía ya a la sutileza del concepto sino a la agudeza verbal, tuvo el suyo en don Francisco José de Artigas”.

⁴ El título completo es: *Epítome de la elocuencia española. Arte de discurrir, y hablar con agudeza, y elegancia en todo genero de assumptos, de Orar, Predicar, Argüir, Conversar, componer Embajadas, Cartas, y Recados; con Chistes, que previenen las faltas, y Exemplos, que muestran los aciertos.*

⁵ En poco más de treinta años desde su primera publicación se reeditó al menos otras tres veces más, DÍEZ CORONADO (2002) 202.

⁶ De hecho, nosotros encontramos una edición de 1760 en el Seminario Conciliar de Plasencia (Cáceres), con la que trabajamos.

⁷ Todo ello sin olvidar que Artiga está proponiendo un tipo de elocuencia muy del gusto de una época de degradación y exceso oratorio. A este respecto escribe ARADRA: “Los juegos conceptuales, el estilo grandilocuente, los excesos de erudición, la incorporación de temas y tonos profanos, el abuso de figuras..., fueron algunos de ellos (rasgos) que no dejaban en la ficción los descritos por Isla”.

⁸ En las Censuras y Aprobaciones que preceden a la obra se hacen notar “las virtudes, logros y novedades” del *Epítome*, que se resumen en: está escrito en español, tiene carácter

estos valores se convierten en ocasiones en defectos. El verso es pobre, a veces mal medido, con ripios, repeticiones innecesarias, etc.; algunos de los chistes y ejemplos contradicen en la práctica lo manifestado en los conceptos.

El uso que hace Artiga de la retórica, él que era matemático, es instrumental y compone su obra con la idea de que la retórica habría de ser un instrumento para el público en general. Es un tratado aparentemente sencillo, pero que aglutina lo más significativo de la retórica del siglo XVII; combina la teoría clásica con las tendencias medievales y con las formas en las que se desarrolla en el Renacimiento; acepta los contenidos grecorromanos pero incorpora ideas contemporáneas; adopta esquemas didáctico-educativos, aunque desarrolla una obra para el público en general⁹; y se muestra en todo momento como un humanista integrado en las tendencias sociales de su época.

Artiga cita en su obra gran cantidad de fuentes, tanto laicas como religiosas, que utiliza como autoridad. Aparecen Filostrato, Platón, Aristóteles, Cicerón, Demóstenes, Lulio, etc. y entre los segundos Cipriano, Ambrosio, Agustín, Jerónimo, Fray Luis de Granada, etc. Paradójicamente, el único autor que no aparece citado es Quintiliano, aunque este autor está en la base de la organización y de los contenidos del *Epítome*, de manera que el *Epítome* resulta ser casi un duplicado borroso de las *Institutiones oratoriae* del rétor latino. De los tres aspectos que tenía la retórica en tiempos de Quintiliano (el teórico, el educativo y el práctico), Artiga abandona el primero, reelabora el segundo y se centra en el tercero.

Finalmente, la obra de Artiga, que aparece en la época en la que la retórica ofrece evidentes signos de agotamiento y repetición¹⁰, se constituye más

de epítome, está redactado en estilo humilde y en verso, en una sabia mezcla de “lo útil y lo dulce”, y usando del diálogo.

⁹ Para DÍEZ CORONADO (2002) 204, el *Epítome* se encuadra en un grupo de manuales que, más que su carácter didáctico o reflexivo, tenían un carácter divulgativo y se integraban en una corriente que hacia de la retórica la ciencia de la comunicación por excelencia. Es lo que podría denominarse *retórica funcional*.

¹⁰ La fase de decadencia en la que desemboca la retórica en el siglo XVII se ve favorecida, entre otras razones, por el espíritu barroco. Su enseñanza se restringe a los colegios de la Compañía de Jesús, los textos abandonan todo interés por la originalidad y levantan un muro entre las enseñanzas retóricas y la vida pública, fosilizando en definitiva unos contenidos originalmente vivos hasta convertirlos en materia inerte; GARCÍA RODRÍGUEZ (2002c) 258-9.

como un pequeño prontuario que repertoriza “lo retórico”, que como una obra que prolongue el esfuerzo de formalización que, teóricamente, preside la historia misma de la técnica a la que se dice servir con su publicación. La retórica de Artiga es digna de mención en cuanto que mantiene una estructura heredada, alguna de cuyas partes estaba en peligro de caer en total desuso. Por esto, se trata de un libro que se torna depósito arqueológico y vehículo de unos saberes amenazados por la nueva época y por el pensamiento teórico que la formaliza¹¹.

2. Sinopsis del *Arte de la Memoria* en el *Epítome* de Francisco J. de Artiga

Constituye el Diálogo IV del *Epítome*, con el título *DE LA MEMORIA* (392-460). Se engarza con el Diálogo III, que termina con estos versos: “tratemos de la Memoria, / tan útil a la elocuencia”. Está dividido en las partes siguientes:

Introducción

Se inicia con una larga intervención del hijo, en la que se afirma que, una vez aprendidos los artificios de la Invención, la excelencia de la Disposición y la riqueza de la Elocución, todo ello se quebraría “como un cristal”, si la Memoria no les proporciona “ser, duración y firmeza”¹². Es por ello que solicita al padre que le muestre el artificio que aumenta la memoria. No le pide que haga “anatomía en cabeza”, que es propio de la Medicina, sino que le diga “lo que la memoria encierra”, es decir, que le muestre “la cautela de la artificial Memoria”.

En la también extensa contestación del padre —aparte de confesar que podría escribir un gran libro, pero que se ciñe a confeccionar un *epítome*— se parte de una definición de la Memoria: “Es la Memoria en común / un prodigo, donde ostentan / sus primores (en el Hombre) / Dios y la Naturaleza”. Esta definición es glosada con la descripción hecha por san Agustín¹³, para

¹¹ En el Epítome se conservan las cinco operaciones de la técnica retórica: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*, estas dos últimas las más inestables desde el punto de vista de su conservación en el sistema. Estas dos partes se encuentran ya bastante atrofiadas en el siglo XVII, quedando relegada su aparición dentro del *ars praedicandi*, que las mantendrá en nombre de la finalidad que persigue: el *moveare* (conmover a las almas) es el efecto que buscan los hombres de la Iglesia. La retórica de Artiga es la última en su tiempo en mantener la estructura intacta del viejo sistema caído en el descrédito.

¹² Es una bonita metáfora, que parece novedosa con respecto a las referencias clásicas.

¹³ Cf. Capítulo 8º del libro X de las *Confesiones*.



quien la memoria es un “palacio” —y añade Artiga— “un *Palacio encantado, / habitado de quimeras*”¹⁴. Seguidamente, y en exposición contrapuesta (paradoja: lo recoge todo sin tener materialidad) de la escala cósmica, continúa nuestro autor describiendo la entidad de la Memoria: “Porque no es *cuerpo* y en sí / *inmensos cuerpos encierra*”¹⁵; “no es *espíritu*, y comprende / *a las más raras ideas*”; “no es *animal*, y en sí anima / *aun a las cosas ya muertas*”; “no es *planta*, y en ella viven / *las que despojó la selva*”; “no es *piedra*, y en ella duran / *duras siempre en su firmeza*”; “no es *instrumento* y fabrica / *lo que el arte nunca llega*”; “no es *elemento* y en sí / *vive el fuego y jamás quema, / gime el ayre y lo terreno...*”; “no es *mundo* y dentro su orbe / *todo el mundo representa / y aun cogen dentro ella misma / todos los Cielos, y Tierra*”. Dentro de la Memoria el hombre “a él mismo se representa, / porque en ella ve presente / todo aquello que antes era”. Gracias a la Memoria, se activan los cinco sentidos del hombre (vista, olfato, gusto, oído y tacto)¹⁶, el cual, como epílogo de la naturaleza, también “en su memoria se encierra”. Dios quiere mostrar su omnipotencia haciendo que “Dios, Hombre y Mundo / en la Memoria estuvieran”; y aunque la Memoria a todos los idea, sin embargo solo es Dios el que puede llenarla.

El hijo interrumpe la intervención paterna mostrando su admiración ante lo que oye, que más le “parecen ficciones” y que con seguridad “algún gran secreto encierran”. El padre le contesta que lo hace para mostrarle —de manera reiterativa— cómo todo lo que se pueda hablar “de Dios, de los Santos, de los Ángeles, de las Estrellas, de los Cielos, de los Elementos, de las plantas... todo lo criado por Dios **se puede colocar en la memoria en ideas**”¹⁷. A la pregunta filial por la entidad de esas ideas, el padre responde que “estas

¹⁴ El prodigo, paradoja o sorpresa que causa la memoria es que “siendo nada, en ella cabe todo”: lo recoge todo sin tener materialidad. Eso ya lo vio CICERÓN (en *Tusculanae Disputationes*) y san Agustín (según él en la memoria el hombre descubre a Dios). A la escala microcósmica del hombre, en su memoria habita el universo de las ideas, preexistentes estas a la realidad de la naturaleza y de sí mismo.

¹⁵ Se inicia la secuencia paradójica “no es...y en sí”; de ahí la denominación de “palacio encantado”, habitado de quimeras. La secuencia es claramente luliana.

¹⁶ Según AGUSTÍN DE HIPONA, los sentidos (están aquí los cinco) son la aduana de la memoria. En los siguientes párrafos, se percibe un claro neoplatonismo agustiniano.

¹⁷ La función de la memoria se torna “almacén de conocimientos”, como una enciclopedia a la que hay que acudir para conocer la realidad.

ideas, que digo, / son unas figuras ciertas, / que forma el común sentido / allá en la reminiscencia". Y continúa Artiga diciendo que "quanto el hombre entiende, sella¹⁸ / la memoria con figuras / allá en la reminiscencia..." que solo lo que es *imagen* / en la memoria se queda"¹⁹. La explicación a esta operación se halla en la afirmación platónica de que "antes que las cosas fueron, / primero fueron ideas". Es en la mente o memoria de Dios ("Divina Esencia") en la que se asientan esas perfectísimas y eternas ideas. El hombre, al ser imagen de Dios, "ha de eternizar las cosas / de su memoria en ideas"²⁰; estas han de ser "retratos o imágenes que parezcan a las cosas, para que pueda acordarse por ellas". Todo ello se puede aplicar a las artes y ciencias, que, de esa manera, permanecerán vivas en la memoria, aunque estén olvidadas. Al final de esta introducción, Artiga compara sus sencillas y humildes reflexiones con las difíciles enseñanzas de "Lulio, Alstedio, Bauxio y Eschenckilio [sic]", plagadas de "enigmas, anagramas, líneas, triángulos y ruedas"²¹, y no "proporcionadas para todas las cabezas".

Punto I: *De la causa porque han escrito el Arte de la Memoria con modo oculto*

La admiración que el hijo siente por el poder de la Memoria es grande; esta es "madre de las artes y de las ciencias"²². Pero no menor que su admiración es su sorpresa, ya que no se explica "por qué razón / han ocultado sus reglas". La contestación del padre empieza por afirmar que, efectivamente, la Memoria es "la puerta para la ciencia", de igual manera que el olvido lo es de la ignorancia. Por ello, el Arte de la memoria "solo habita en la prudencia / de los Sabios, encerrada / con candados de sentencias" y si estos la han dejado por escrito, "ha sido usando de enigmas, / geroglíficas por letras", como han hecho Lulio y Eschenkelio [sic], verdaderos abanderados de esta

¹⁸ Sellado: impreso.

¹⁹ La imagen es la unidad de conocimiento de la memoria.

²⁰ Legitimidad de la memoria: el hombre como imagen de Dios también "eterniza" en su memoria las cosas.

²¹ La geometría de la memoria que se expresa en las ruedas, triángulos, círculos. Artiga fue matemático, de ahí su inclinación a este aspecto o ámbito de la memoria.

²² Otra vez se hace referencia al carácter prodigioso y admirable de la memoria, que a su vez es puerta o llave de las artes y de las ciencias.



arte prodigiosa, arte que tan sólo el docto en las ciencias matemáticas —llave maestra para abrir las ciencias más cerradas— es capaz de acceder a ella.

El hijo insiste de nuevo: ¿qué razón hay para que un arte que enseña a ser sabio, los sabios la oculten? El padre contesta que los sabios han sido perseguidos por los necios; en numerosas ocasiones (Séneca, Esopo, Sócrates, Orfeo, Beda, Lulio e incluso Cristo) la insolencia ha hecho morir a la sabiduría. Esa es la razón por la que se encarnó la segunda Persona, “que es la Ciencia”, y de esa manera sufrió persecuciones y afrentas. Ante estas experiencias, “los sabios pertrechan / las ciencias con tantas puntas, / porque los necios²³ no muerdan”. A lo largo de la historia de la Humanidad son muchos los ejemplos de esta experiencia: “las letras jeroglíficas de los egipcios”, “las fábulas de la Antigüedad”, “las reglas de los Aritméticos”, “los pronósticos de los astrólogos”, “las profecías ocultas”, “la práctica de la Misa en latín”. No está bien que el necio sepa los secretos de las ciencias. Por eso se hizo “el Arte de la Memoria, / que los necios no la muerdan”²⁴.

El hijo insiste una vez más en cuál es la razón, “que así los necios desprecian, / y aborrecen a los sabios”. La contestación del padre es que Dios dispuso cada cosa de manera “que cuadra solo con quien / conforma Naturaleza”. Artiga da ejemplos muy expresivos de ello: el águila elige el aire más puro, el sapo ponzoñoso muerde la tierra, en una misma flor pican la araña y la abeja, ésta en lo más dulce, aquella en lo más amargo, etc. Lo mismo sucede en “las flores de las ciencias”: el sabio las gusta, el necio por amargas las desprecia o, dicho de otra manera, “los necios solo (gustan) de juegos, los doctos solo de ciencias”. Esas ciencias son cerradas por los sabios “y solo para los doctos / dexan la llave maestra”, que es el Arte de la Memoria²⁵. Ante la petición reiterada del hijo para que le explique “tal llave”, el padre echa mano de un símil y de un chiste; el primero tiene que ver con las cerraduras que un artesano

²³ En el margen se lee *Stultorum infinitus est numerus*.

²⁴ Se marca el carácter elitista y sectario; pareciese que el acceso al arte de la memoria solo fuera proporcionado a unos cuantos sabios, los “iniciados”.

²⁵ El arte de la memoria sirve para la ocultación de ciertos conocimientos, a los que se puede llegar mediante la asunción de un código especial. Al ser un artificio, su mecanismo requiere de un código que de por sí es secreto, aunque simple: reglas simples, aunque ocultas.

fabrica para guardar un gran tesoro, el segundo consiste en la estratagema de un filósofo —matemático, que logra “plantar un huevo de punta en lo llano de una mesa”. En ambos casos, la conclusión es que el secreto sabido es desdeñado.

Una vez más el hijo insiste tercamente en conocer la razón de la diferencia entre que “lo ignorado pasma y lo sabido descontenta”. La respuesta del padre es sorprendente: “Porque aun las ciencias más grandes / y aun las cosas más supremas / deste mundo, todas tienen / en la nada su firmeza”. Y apostilla: “La razón es porque el globo / del mundo, que nos sustenta / un punto es su fundamento, / cero es su circunferencia”. El punto y el cero son nada, de esa manera nada encierran. Esto trasladado al mundo de las artes y de las ciencias sería: cuanto más grandes sean estas, menos fundamentos y principios llevan; la Aritmética es la más cierta, “porque en sola la unidad / firma su inmensa grandeza”. Toda la ciencia universal, divina y humana, se escribe solo con veinte y dos letras²⁶. La conclusión de este primer punto es: el Arte de la Memoria que presenta Artiga “funda su inmensa grandeza en humildes principios”.

Punto II: *De la Definición, y principios, en que se funda el Arte de la Memoria*

En los primeros versos de este apartado, el hijo solicita que de una vez se le abra “el laberynto²⁷, en que encierra / la Memoria los palacios / de las artes, y las ciencias”. El padre en su contestación confirma que, aunque muchos autores insignes han escrito anteriormente acerca de esta materia, él quiere aportar alguna “idea nueva”. Empieza por la **definición del Arte de la Memoria**, proporcionando tres, que “aunque en diversas palabras / todas un sentido encierran”. Para Aristóteles es “una meditación cierta, / que con el orden se forma / en nuestra reminiscencia”. Cicerón la define como “un Arte fabricado con ideas / de imágenes, en lugares, / que la Memoria contempla”. Según Lulio (autor por el que se decanta Artiga por ser la más completa), el Arte de la Memoria es “un arte que enseña / con lugar, orden e imagen / a acordarse nuestra idea”.

Dando un paso más en la reflexión, el hijo requiere de su padre la explicación de “cómo se forman, / o imprimen en nuestra idea / el lugar, orden e imagen”. El padre, siguiendo la más ortodoxa praxis escolástica, explica la

²⁶ Referencias a la cultura judía de la cábala e hincapié en la numerología.

²⁷ Se trata de un espacio transitable para el iniciado, si conoce las reglas.

definición “por género y diferencia”. En cuanto al género, el Arte de la Memoria, por ser Arte, concuerda con las demás: Lógica, Gramática, Elo- cuencia, Aritmética, Música, Geometría y Astronomía. Su diferencia, sin em- bargo, estriba en fundarse solo en “ideas de lugar, orden o imagen”. Todo en el mundo tiene lugar, orden e imagen; de ese modo, es apropiado que la memoria de las cosas también tenga lugar, orden e imagen. El hijo solicita al padre que le explique cada una de esas voces (idea, lugar, orden e imagen), que le resultan “mui nuevas”.

Punto III: *De la Idea*

Este corto apartado se inicia, una vez más, con la solicitud del hijo para que se muestre cómo conformar “estas fingidas ideas / de imágenes, y lugares / y el orden con que se ordenan”. La contestación del padre —entre cuyos oficios estaba el de arquitecto— es aclaratoria: para formar esas ideas, solo es necesaria la apariencia, no el bulto material; es más, la propia apariencia ha de ser fingida. El hijo no entiende lo que el padre le dice (“enigmas secretas”) y le confiesa que le parecen “quimeras”. La introducción de este vocablo da pie al padre para afirmar que, efectivamente, son quimeras, tal y como adelantó en la introducción de este Arte de la Memoria, arte que se funda en ideas, siguiendo la afirmación platónica de que “toda cosa en el mundo fue antes idea en Dios”. Estas ideas son “unas fantasmas / de aquello nos acuerda / la Memoria con figuras / allá dentro en la cabeza”. El padre apela a la práctica de representar todo lo que se ha visto (ciudad, calle, casa, aposento, iglesia, etc.) en la memoria, pareciendo verlo en la realidad. Además, en cada uno de esos lugares hay cosas que, a su vez, se encierran en ellos.

Pues bien, es en esos lugares o imágenes donde se colocan las ideas. Así, si se va andando por la calle, por una casa o por un claustro y “se van re- gistrando tales piezas”, en estas se van figurando con ideas, “las que acordar nos queremos / con otras que las parezcan”. Siguiendo el carácter práctico del *Epítome*, el padre proporciona consejos útiles a tal efecto, como, por ejemplo, que “las cosas han de ser aquellas que con frecuencia se hayan habitado o visto”, “que al idearlas es bueno inclinar la cabeza”, “que hay que cubrirse los ojos”, o “que hay que imaginarlas con aprehensión y ganas”. Este último consejo da pie a Artiga para introducir de nuevo un *chiste*: alguien fingió tan intensamente la realidad que, creyendo subir escaleras, fue saltando de silla

en silla y de mesa en mesa, hasta que se cayó, quebrándose la cabeza y perdiendo la razón. El desenlace del chiste sirve a Artiga para afirmar que “esta Arte para algunos (era) quebradera [*sic*] de cabeza”²⁸.

Punto IV: *Del Lugar*

El padre comienza afirmando que “lugar en esta Arte / pueden ser todas las cosas / que hai desde el Cielo a la tierra”. Hace, sin embargo, una distinción entre lugar e imagen, definiendo el primero como “aquella cosa / que contiene en ella misma / otra cosa contenida, / que a otra cosa representa”; la cosa contenida es la imagen. Se han de elegir como lugares las cosas “que tienen más consistencia”. Ante la solicitud del hijo de que aporte algún ejemplo, el padre echa mano de la figura de un “Palacio o alguna casa”; en ellos hay distintas piezas (salas, alcobas) y en éstas rincones, ventanas, chimeneas, columnas, puertas, etc. Todos ellos son lugares firmes. Los hay que no son tan firmes, como los elementos que están dentro de las piezas: escritorios, bufetes, sillas, cuadros, alacenas, etc. También hay lugares imaginarios, que presentan mayor dificultad y de los que se hablará más adelante.

El hijo sigue solicitando de su progenitor que le explique aún más las diferencias entre los lugares y, sobre todo, que le indique cuáles ha de usar. Las diferencias entre los lugares estriban en que: unos los obra Dios, otros la Naturaleza y otros el hombre; estos últimos son los más fácilmente aprovechables por el hombre. Según la ciencia o ejercicio que se profese, se han de utilizar los lugares convenientes a esa ciencia. De esta manera, el teólogo “usará por lugares las supremas operaciones de Dios” (tanto *ad intra* como *ad extra*): emanaciones, ilustraciones, nociones y transcendencias, etc. El astrólogo echará mano de esferas, como son el firmamento, los zodíacos, los planetas, los trópicos, etc.; igualmente los elementos: fuego, aire, agua y tierra. El filósofo y / o el físico usará “por lugares todos cuantos / hace entes Naturaleza”: los actos, los diez predicamentos, causas, efectos, esencias, tanto de animados (hombres, brutos...) como de inanimados (minerales, ríos, bosques, montes, cuevas). El médico podrá usar “de todo lo que compone / la humana Naturaleza”: espíritus, humores, carne, sangre..., todo el hombre en todo su

²⁸ Esta es la denuncia más extendida que se hacía del arte de la memoria: que era más fácil aprenderse las cosas que recordarlas mediante esas reglas.



cuerpo. Finalmente, el que no sea docto en las ciencias puede usar de aquello que el hombre hace en la tierra: ciudades, calles, palacios, casas, etc.; en sus casas de recibidores, atrios, salas, balcones...; y también de las alhajas que en dichas piezas se acuerdan de haber visto, con buen orden dispuestas en las paredes: cuadros, retratos, baúles...y otras que sean raras y selectas²⁹.

En cuanto a la rareza de los lugares, aunque “nuestra memoria en lo raro se ceba”, sin embargo, estos no deben ser “oscuros ni de tinieblas”, porque “es fácil tropezar y enredarse en lo obscuro”. Para Artiga, es el matemático el que más puede aprovecharse de los lugares, porque, además de los lugares que le proporciona la Naturaleza, se sirve de otras figuras que él hace gracias a su ciencia: mapas, líneas, ángulos, triángulos, círculos, esferas. El matemático puede hacer un uso infinito de lugares y una inmensa copia de imágenes, como se aprecia en las obras de Lulio y Kircher, que “con excelencia usan en este artificio de memoria en todas ellas”.

Punto V: *De el Orden [sic]*

El apartado se inicia, como viene siendo habitual, con la solicitud del hijo para que se le explique en qué consiste el orden. La respuesta del padre parte de la necesidad del orden para toda ciencia, ya que todo lo que obra Dios se funda en el orden divino y natural. De ahí que el Arte de la Memoria también se funde en él; en caso contrario, las ideas se encontrarían desenhebradas en un caos confuso. Para ejemplificar lo dicho, se echa mano de la numeración, la secuencia de la semana, de los meses y de los años, etc. Eso mismo sucede en las artes y ciencias.

En los versos siguientes, Artiga recorre “sin perder jamás el orden” las estancias de un palacio o casa fingidos: se empieza por la calle, el patio, la puerta, las estancias de la planta baja —siempre de izquierda a derecha—, de la misma manera que el personaje “que con la dorada hebra / entró, registró y salió / del laberinto de Creta”. Para ello hay que ir poniendo en cada puerta, pared, rincón, etc. figuras que nos recuerden las cosas. El hijo, después de mostrar su conformidad a la exposición paterna, plantea la duda de que existan tantos lugares para colocar tantas ideas. El padre le anuncia una regla, que

²⁹ Se hace hincapié en la relación isomórfica entre los lugares y las imágenes y entre estos y las dedicaciones o profesiones de los sujetos de la memoria.

desarrolla de nuevo mediante un símil: el mercader que tiene cajas distintas (“grandes, medianas, chiquitas”) y mete cada una de ellas en la inmediatamente mayor. Ante la dificultad declarada del hijo en pasar del terreno práctico (el de las cajas) al mental (una idea dentro de otra idea), el padre recurre nuevamente al ejemplo de una iglesia, señalando, en este caso de mayor a menor, los diversos espacios y objetos: iglesia, nave, paredes, capillas, retablos, imágenes, pinturas, hombres, vestidos, adornos, joyas, etc. Esto mismo es lo que sucede con las ciencias: unas se encierran en otras, siendo la Matemática (“que es número y proporción y medida”) la ciencia en la que se encierran todas las demás “que usó Dios para formar / las criaturas inmensas”.

La explicación del padre sigue pareciendo al hijo demasiado teórica, por eso le requiere un ejemplo ajustado “no a las ciencias o artes, sino a una obra corpórea” (casa o iglesia). El padre echa mano de nuevo de un palacio o convento fingidos, pero en este caso imagina una **M** pintada en un lienzo o frontera de pared; en ella se podrán colocar cinco imágenes, “que parezcan / a las voces que en tu acuerdo / firmes colocar intentas”. Si se necesitan más imágenes, se coloca una segunda **M** (hasta cinco, nos indica Artiga). El hijo parece entender el difícil artilugio, que el padre extiende a ciencias y libros; tan sólo le advierte que dichas figuras o ideas, “que han de servir de lugares / para tu reminiscencia”, pueden imaginarse a partir de pinturas, esculturas, retratos, etc. Cicerón, Lulio y Eschenckelio [sic] han confeccionado figuras muy diversas, siempre adecuadas al genio, naturaleza y gusto de cada uno.

Punto VI³⁰: *De la Imagen*

El padre parte en este punto de un hecho de experiencia: todo lo que se aprende en las ciencias o artes, se forma antes en la imaginación con “fantasmas”: son las imágenes. Las imágenes excitan al entendimiento y representan a las cosas en nuestra memoria; es más, donde no hay memoria, el entendimiento no puede hallar materia para la voluntad; de esa manera, Dios creó los cielos y la tierra para acordarnos de su omnipotencia; estos no son Dios, pero nos explican, como imágenes o sombras, “aquella memoria eterna”.

El hijo, reticente y pragmático, continúa preguntando —ya que tiene problemas para “encontrar en mi idea / una cosa que a otra voz / la figure y le

³⁰ En el ejemplar que nosotros manejamos aparece equivocadamente IV.



parezca” —, si no sería más fácil “no poner otras diversas / imágenes de las cosas / sino hacerlas con las mesmas”. El padre le contesta que por supuesto, pero que este artificio no está hecho “para quien sobra la Naturaleza, sino para los olvidadizos”. Compara a la imagen con la “prenda” que, en lugar del dinero, se entrega como moneda. Seguidamente el padre, pisando la arena teológica, pone el ejemplo de Dios Padre para quien fue preciso “que tuviera / otra Persona en el Hijo, / viva imagen de su Esencia”. La comparación no es del agrado del hijo, porque “donde entra la Fe / es ociosa la evidencia”. Por esto se aduce un ejemplo más cercano y común, el del maestro que enseña las letras a los niños mediante señas (la *B* mediante un cordero, la *X* por las tijeras); así por esa similitud “la Memoria nos acuerda / aquella voz, que la imagen / nos figura y representa”.

Comprendida la importancia de la imagen, el hijo pregunta por su esencia, géneros y diferencias. El padre da, en primer lugar, la definición de imagen: “es una fantasma puesta / en lugar de algún vocablo, / que imite y le parezca”³¹. Sus géneros son, según Cicerón, dos: “uno, que a las cosas y otro, / que a las voces representan”. Artiga, por su parte, añade otros dos: “uno de imágenes propias / y otro que a impropias semejan”. La propia “se hace / quando por la cosa misma / se pone alguna figura, / que la misma cosa sea” por ejemplo, una imagen de la Virgen por la Virgen misma). La impropias es “quando aquella imagen misma / la fixo, representando / a otra virgen o doncella”. Las impropias son infinitas, ya que se emplean “en imágenes los tropos / y figuras de Eloquencia”, en particular sinédoques (partes por el todo o materia por la obra, como para recordarse de acero, se finge una espada). Esto resulta muy común y corriente, ya que la Memoria y la Elocuencia son tan semejantes “que si esta por otra explica, / aquella por otra acuerda”.

El hijo le pide de nuevo un ejemplo de lo dicho en último lugar. El padre, a pesar de que contesta que le resulta imposible dárselo, porque es difícil mostrar visibles esas ideas, suple la carencia con la composición de una “treta” (semejante a las realizadas por Lulio y Eschenckelio [*sic!*]), formando las figuras de otra letra. El ejemplo puesto por el padre es denominado *Elogio a la Arte de la Eloquencia*:

³¹ Se trata de la *similitudo*.

*A la Eloquencia, que sola
con pasmo no oído muestra
alabar a Dios fielmente,
a la Virgen y a la Iglesia.*

*Alábelas Dios y el mundo,
que solo a la lengua cuerda
toca alabar a las artes
por su virtud y excelencia.*

*La más Sagrada Escritura
la usó tanto y la venera,
que sola por tal blasón
da gala a todos su lengua.*

*Llama a Dios Fuego amoroso,
a la Virgen Azucena,
a la Gloria Ciudad fuerte,
a las Almas llama Ovejas...*

*Alabe la fama en bronces,
repita triunfos la esfera
por tal profesión que solo
alaba a Dios y a las ciencias.*

La mayor parte de las voces se componen de figuras. Así, la voz primera (*A la*) se forma fingiendo que se ve una *ala*; *Eloquencia* se la finge retratada como una doncella que lleva en la boca unas cadenas o bien por una doncella muy conocida por su elocuencia; a continuación, *que sola*, es una cláusula que se rompe en un *queso* y en la nota musical *la*; después un *compás*, un *mono*³², un *oído* y una *muestra* de reloj; a continuación, una *vara*, un *Dios*, etc. De esa manera, las voces se componen a base de imágenes, teniendo en cuenta que, en algún caso, no hace falta la exactitud y precisión de que no falten o sobren letras³³. El hijo se da, finalmente, por satisfecho con todo lo dicho por el padre referente a la Memoria.

3. La propuesta mnemotécnica de Artiga

3.1. El *Epítome, vademécum para la memorización*

Hay que decir, en primer lugar, que todo el *Epítome* se encuentra inscrito en un proyecto nemotécnico, ya que se trata de una obra para su memorización en una suerte de vademécum, con aplicaciones a un variado repertorio de situaciones que provienen del mundo de la conversación, del trabajo epistolar, del *ars praedicandi*, etc. De esta inscripción suya en la sicología pedagógica provienen las dos marcas fundamentales que estructuran el libro: la disposición dialógica y el carácter rimado³⁴. La publicación de este tratado de nemó-

³² En nuestro ejemplar, se da equivocadamente *momo*.

³³ Es la memoria de las palabras, algo muy enredoso y despreciado.

³⁴ RODRÍGUEZ DE LA FLOR (1988) 181.

nica y su reedición sistemática a lo largo del siglo XVIII avanza en perspectiva una serie de fenómenos en torno a los cuales se va a ir solidificando, a veces por reacción, el pensamiento ilustrado: cierto renacer del lulismo en los primeros años del siglo XVIII, la polémica contra Feijoo en la cuestión del *Ars Combinatoria* y la aparición en 1735 del texto con que eventualmente se cierra la proyección histórica del *Ars* en España, la obra de Girolamo Argenti, el *Assombro elucidado de las ideas o Arte de Memoria*. Todos estos fenómenos se hallan vinculados al tratadito de Artiga, y con él expresan la imposible pervivencia de una técnica intelectual cuya dudosa evolución (de una operación retórica a una “magia”, pasando por una instrumentación piadosa) aparece ya como sentenciada, desde el punto de vista de la razón y de la historia³⁵.

Por otra parte, el tratamiento de la memoria se hace en el *Epítome* desde el punto de vista de una memoria artificial, específica para los asuntos de la elocuencia, y no desde una perspectiva científica o médica: “No os pido que en esto hagáis /anatomía en cabeza...”. En la memoria intervienen tanto los dones de la naturaleza como los concedidos por Dios. La memoria es fundamental en el hombre porque en ella perviven las imágenes que este tiene de Dios, de los ángeles, de los elementos y de los animales. En ella el hombre eterniza las cosas en forma de imágenes o retratos, del mismo modo que conserva las artes y las ciencias.

Asimismo, la importancia de la memoria es tal que Artiga la eleva a la categoría de *Arte*, colocándola al mismo nivel que la Lógica, la Gramática, la Aritmética, etc. La diferencia con estas estriba en el hecho de que la memoria se fundamenta en el lugar, el orden y la imagen, partiendo de cada uno de estos elementos para continuar con las partes del discurso y siguiendo una serie de recursos y estrategias muy concretos.

3.2. Memoria artificial y su utilización religiosa

La inclusión de un Arte de la Memoria en el *Epítome* de Artiga proviene de la compleja evolución que la llamada “memoria artificial” corre en el seno de dos sistemas diferentes, que la práctica tiende a reunir: en primer lugar, la nemotecnia se presenta como parte integrante del dispositivo retórico, preser-

³⁵ RODRÍGUEZ DE LA FLOR (1988) 185-6.

vándolo y contribuyendo así a su eficacia³⁶. Por otro lado, y esto ya desde el tiempo en que los retóricos escolásticos, siguiendo al Aristóteles de *De memoria et reminiscencia* y a sus comentaristas Alberto Magno y Tomás de Aquino, comenzaron a adaptar la retórica a un uso piadoso, la Memoria aparece como memoria de *imagines* y *loci* —“vistas persuasivas del cielo y del infierno”. Esta visión virtuosa hace que, junto a la Prudencia y la Voluntad, la Memoria aparezca convocada a la hora de construir el lenguaje de lo sagrado³⁷.

En la utilización que la escolástica hacía de los procedimientos nemotécnicos (sacados de la retórica *Ad Herennium*) se puede comprobar cómo las intenciones espirituales se “visten” con similitudes corporales, facilitando de ese modo el paso a la existencia independiente de una memoria artificial, que se sitúa así a caballo entre la propia retórica clásica y la ética, en cuyo ámbito pretende radicar el sentido de su actuar sobre el mundo psicológico. En este sentido, los oradores sagrados intentan separar la nemotecnia del mundo de la retórica e integrarla en el ámbito de las virtudes morales, como parte de la prudencia cristiana³⁸. La vinculación entre nemotecnia y el procedimiento, específico dentro de la ascética jesuítica, de la *compositio loci*, es una constante en la literatura espiritual del Siglo de Oro (ejemplos de Teresa de Jesús y Gracián). En torno a esa práctica de la “vista del lugar” ignaciana cristalizan las diferentes operaciones de referencia nemotécnica³⁹.

Los elementos dispersos de toda esta tradición se encuentran en el *Epítome* de Artiga; de hecho, el capítulo IV de la obra nos remite a todas las retóricas que bajo el signo de una utilización piadosa fueron apareciendo a lo largo del siglo XVII; Artiga dice que toda la elocuencia se encuentra incluida en un

³⁶ RODRÍGUEZ DE LA FLOR (1988) 186.

³⁷ El dispositivo retórico va dirigido a la construcción del sermón, la *oratio* cristiana, pero será precisamente en su parte IV o *Memoria* donde muchas de las retóricas al uso a lo largo del XVII se conviertan en “retóricas cristianas”, por el uso de una imaginería que proviene del repertorio iconográfico fundado en la tradición cristiana.

³⁸ GARCÍA DE LA CONCHA (1983) 190 señala, desde el primer texto castellano de Arte de la Memoria, esa “gravitación hacia la conversión del lector”; a lo largo de los siglos XVI y XVII se va construyendo el edificio de una retórica vertida “a lo divino”. Y dentro de ella la Memoria, memoria artificial, tiene un papel decisivo a la hora de estructurar los procesos de oración.

³⁹ RODRÍGUEZ DE LA FLOR (1988) 187-8.



proyecto piadoso: “La elocuencia es un concepto / de la Unitrina Assonancia / que en tres partes igual forma / la causa de tantas causas”. Estas obras teóricas de la pedagogía cercana al espíritu de la *Ratio studiorum* jesuita retoman las normas nemotécnicas clásicas e infunden a su lenguaje una direccionalidad que afecta a la vida moral, objetivo último de la potenciación de los recursos psicológicos en la esfera de lo individual⁴⁰.

Desde esta perspectiva podemos entender mejor la orientación religiosa que todo el *Epítome* conserva, en especial su capítulo IV. Dirigido a un público mayoritariamente formado por sacerdotes, su utilidad se revela vinculada a la construcción del sermón, y dentro de él, a la atención particular por los *loci e imagines* relacionados con la Historia Sagrada: “Y assí el Arte de Memoria / cuyo ejercicio se emplea / en acordar lo que hizo / la Divina Providencia / también se funda en imágenes”.

3.3. Hermetismo, magia y artificio luliano

La orientación piadosa que posee el *Epítome* no agota otras direcciones que tiene la obra. Sobrevive en la superficie del tratado, pese a su propósito desmitificador, una referencia hermética, ocultista y esotérica. De hecho, toda la obra de Artiga está sumida en un proyecto de construcción, o al menos de conservación, de unos saberes marginales; en concreto, los relacionados con la astrología judiciaria⁴¹. El saber nemotécnico, independizado en el siglo XVI de la técnica literaria que le vio nacer y de espaldas a la práctica piadosa que el jesuitismo sancionaba, ostentará también y simultáneamente, una marcada conexión con el pensamiento mágico. Al perder su contacto con la primitiva formulación de una técnica retórica, reaparece la nemotecnia en la escena de la cultura humanística como instrumento de un saber total, de una *pansofía* (alianza entre nemotecnia y enciclopedismo)⁴². Artiga afirma una y otra vez

⁴⁰ RODRÍGUEZ DE LA FLOR (1988) 189.

⁴¹ Entre otras obras suyas: *Discurso de la naturaleza, propiedades, causas y efectos de los planetas* (Huesca, 1681); *Espejo astronómico* (Huesca, 1684); *Laberinto intelectual astronómico y elemental*; *Breve apología de los astrólogos que yerran algunas predicciones*; *Libro del Austríco Júpiter*; *Cartilla jeroglífica de sabios*.

⁴² RODRÍGUEZ DE LA FLOR (1988) 190-1. Esta nueva dirección es la que produce en España un texto como el *Fénix de Minerva y Arte de Memoria*, de Velázquez de Azevedo, que tiene sesenta años después gran resonancia en el *Epítome*.

que todo cabe en la memoria, que de esa manera se constituye en llave o acceso a todas las artes y ciencias.

Como escritura interior, la nemotecnia vertebría gran parte del discurso del saber heterodoxo, que se constituía enfrentado a la ortodoxia cristiana, y finalmente también en contra de la evidencia que proporcionaba la ciencia y la razón⁴³. Esta última, como impulso clarificador, continuamente invocada por Artiga, se abre paso con dificultad en el seno mismo de los materiales de tradición hermetista, que sucesivamente van haciendo su aparición en el capítulo IV del *Epítome*. Disección, la que allí se realiza, entre principios psicológicos, “influencias”, “misterios”, resonancias religiosas y de otros tipos, que no termina nunca de asentar esta nemotecnia del lado de una mera técnica pedagógica. El “juzgo / que algún gran secreto encierra (el *ars memorativa*)” con que se abre el *Epítome*, clausura también la exposición, pese a ser su declarado fin el de venir a introducir “las luces”, en un arte pretendidamente misterioso, porque “la ocultan y la pertrechan / con tanto escuadrón de enigmas / que es imposible emprenderla”.

Es Raimundo Lulio el autor más citado en este capítulo. De hecho, al dar una definición del Arte de la memoria, Artiga deja a un lado las dadas por Aristóteles y Cicerón y se decanta, por ser la más completa, por la dada por Lulio: el Arte de la Memoria es “un arte que enseña / con **lugar, orden e imagen** / a accordarse nuestra **idea**”; precisamente son estos cuatro conceptos los que dividen el tratadito de nuestro autor. La antigua pretensión luliana de configurar un sistema (*la Combinatoria*) capaz de estructurar —de conferir un lugar, un *locus*— toda la diversidad de entes, dotados de sus *imagines* correspondientes, percusivas para la memoria, reaparece en el *Epítome* sometida a una asombrosa simplicidad. El *Ars rotunda*, las ruedas lulianas que presentan conexiones astrológicas, son evocadas en el texto de Artiga, desprovistas por completo de la densidad simbólica que da sentido al *Ars magna* de Lulio. Zodíaco y nemotecnia aparecen, de nuevo, así vinculados en un único proyecto, que pondrá al hombre en conexión con el universo, y a través

⁴³ Pese a ello, la nemotecnia figura en las especulaciones de Descartes, Bacon y Leibniz, que inauguraron el método científico. Véase en el caso español Sebastián Izquierdo (*Pharus scientiarum*, 1659) y sobre todo Pedro Bermudo (*Arithmeticus Nomenclator omnes nationes ad linguarum...*, 1653)

de él, con la “Idea” última que es su causa: “Porque dentro la memoria / todos los cielos rodean / todos los astros relucen / brillan todos los planetas”⁴⁴.

Es la tradición hermética, dentro de la cual se encuentra incluido el “artificio luliano”, la que presta un cercano sentido a muchas páginas del *Epítome*. Lulio mismo, “a quien en todo sigo”, como afirma Artiga, es situado junto a los “egipcios, aritméticos y sabios clásicos”, en una misma secuencia que sirve para evidenciar que las verdades instituidas por “revelación” permanecen secretas para el vulgo. Artiga instala su *Epítome* en un momento de la historia en el que se da paso a la diafanía universal de unos saberes, ya al alcance de todos. No se trata para él de una técnica al servicio de los “sabios”, sino que la nemotecnia se constituye como divulgadora de unos principios que pueden convertir al hombre sin estudios, al ignorante incluso —y con poco esfuerzo— en el poseedor de la “eterna memoria de las cosas”.

Por todas partes en el *Epítome* se encuentran diseminadas las ruinas y supervivencias de la gran tradición hermética renacentista: el cabalismo cristiano (tributo a la combinatoria alfabética: “Sólo digo que si atiendes / toda la universal ciencia / divina, y humana se escribe / sólo con veinte y dos letras”), el *Ars notoria*, cierta simbología de matiz alquímico, etc. La memoria, afirma Artiga, “en lo raro se ceba”.

Por otra parte, existe en el autor la voluntad de perseguir el “assombro”, la curiosidad, cierta heterodoxia, que ha acompañado siempre toda formalización de una nemotecnia, hasta el punto de convertir el tratado de Artiga en una operación de rescate de una técnica intelectual casi secreta. Términos como “sorpresa”, “paradoja”, “palacio encantado” o “prodigio” jalónan intermitentemente el capítulo IV dedicado al Arte de la Memoria. Artiga alude de manera constante al carácter críptico de la disciplina, que choca a veces con el pretendido intento explanatorio o aclarativo por parte del padre al hijo. Aspecto, este último, que se manifiesta de manera más contundente al desarrollar el tratamiento del *lugar* en el artificio nemotécnico y al definir la Matemática (conjunción de número, proporción y medida) como la ciencia que mejor aprovecha los lugares y en la que se encierran todas las demás, “que usó Dios para formar / (la obra de Dios es orden) / las criaturas

⁴⁴ RODRÍGUEZ DE LA FLOR (1988) 192.

inmensas". No es de extrañar esta afirmación, así como otras referidas a la Aritmética, en un catedrático de matemáticas como Artiga.

Las referencias hechas al artificio lulista, al hermetismo, a la cábala y a la tradición ocultista y esotérica han de relacionarse con las alusiones que Artiga hace a lo largo de este capítulo IV a un elenco de personajes que, seguidores en mayor o menor medida de Raimundo Lulio, conformaron un sustrato intelectual del que probablemente extraería nuestro autor algunas afirmaciones. Nos referimos a Lambert Schenkel (el más citado, como Eschenckelio), Athanasius Kircher, Adam Bruxius (para Artiga, Bauxius) y Johann H. Alstedt. Diré, para terminar, algo de cada uno de ellos. Se verá cómo forman parte del proyecto nemotécnico de Artiga.

Adam Bruxius escribió *Simonides redivivus*. Su interés por el Arte de la memoria nace en un contexto hermético-paracelsiano. Era médico y de Paracelso heredó no solo los principios terapéuticos, la práctica alquímico-química, sino también la visión del mundo y del hombre, esto es, el sentimiento de la naturaleza como unidad viviente y la idea del hombre-microcosmos, que encierra en sí bajo la forma de energía espiritual el principio universal de la vida. Bruxius incide en la idea del saber como potencia operativa que interviene en la naturaleza para transformarla y potenciarla de modo admirable. De ahí la importancia de la memoria como tesoro o depósito de esos saberes. Y de ahí igualmente la aspiración a un sistema universal de símbolos (símbolos matemáticos y matematización del cálculo combinatorio), que pudiera ser el instrumento de ampliación y perfeccionamiento de todo el saber⁴⁵.

El alemán Johann-Heinrich Alstedt fue enciclopedista, lulista, cabalista, y autor del *Sistema mnemonicum*, vasto repertorio acerca del arte de la memoria. Al igual que Bruno, y los lulistas del Renacimiento, Alstedt creía que el seudoluliano *De auditu kabbalistico* era obra genuinamente luliana, con lo que se facilitaba la asimilación del lulismo y la cábala; describe a Lulio como "matemático y cabalista". Define el método como el instrumento mnemónico que procede desde lo general a lo especial (definición por supuesto también influida por el ramismo) y llama a los círculos lulianos lugares que se corresponden con los lugares del arte de la memoria.

⁴⁵ STURLESE (1991) 381-2.



Athanasius Kircher, alemán, jesuita, abogó por la matematización del lulismo y recogió la tradición hermética que hasta el momento había sido la precursora de todos los adelantos científicos y técnicos. Hunde sus raíces en las tradiciones ocultistas ya desarrolladas por autores de la talla de gran hermetista Robert Fludd, o de los españoles Raimundo Lulio y Sebastián Izquierdo, quienes sitúan sus conocimientos sobre una base primigenia de amplio significado simbólico y espiritual. Precisamente será Izquierdo en su monumental *Pharus scientiarum* (1659) quien insista en que el lulismo ha de ser “matematizado” y de hecho escribe páginas y más páginas en las que las lulianas combinaciones alfabéticas son reemplazadas por las combinaciones numéricas.

Finalmente, está Lambert Schenkel, citado por Artiga en cuatro ocasiones (al lado de Lulio). Su obra principal sobre la memoria es el *Gazophylacium* (1610 y traducción francesa, 1623). Lo que Schenkel enseña, en modo alguno parece inhabitual; básicamente es el arte clásica, con largas secciones sobre los lugares, en las que proporciona diagramas de habitaciones que contienen lugares de la memoria y con largas secciones sobre las imágenes. Podría considerarse lo que Schenkel enseña mnemotecnia racional, si bien con las formas elaboradas que le han dado los tratados de la memoria. Su discípulo J. Paep, en su libro *Schenkelius detectus: seu memoria hactenus occulta* (1617) revela los secretos que de la memoria ocultista encubren los libros de Schenkel, a la que se le adhiere, según Yates, “un fardo ocultista que podía muy bien pasar a ser el vehículo con el que se propagase un mensaje hermético religioso, o una secta hermética”.

Clara alusión a Schenkel es la referencia que Artiga hace, en palabras del padre, a la utilización de una **M** pintada en un lienzo o frontera de pared, en la que se podrán colocar cinco imágenes, “que parezcan / a las voces que en tu acuerdo / firmes colocar intentas”; si se necesitan más imágenes, se coloca una segunda **M** (hasta cinco, nos indica Artiga). En efecto, Lambert Schenkel, al principio del siglo XVII, propone utilizar las manos como lugares secundarios, dispuestos según la **M** tradicional para marcar los cuatro ángulos y el centro y destinadas a multiplicar la superficie de las paredes de los lugares arquitectónicos clásicos⁴⁶. Igualmente, creemos que es Schenkel la

⁴⁶ BALAVOINE (1988, 57).

referencia de Artiga al componer este una “treta” (semejante, como afirma, a las realizadas por Lulio y Eschenckelio [*sic!*]), que denomina *Elogio a la Arte de la Eloquencia*, y en la que la imagen vale por su sonoridad y no por lo que representa. La referencia concreta aparece en la traducción que A. Le Cuirot hace del *Gazophylacium* de L. Schenkel. Así para memorizar el extraño nombre de un filósofo en Cicerón *Alabandensis*, para el que Schenkel propone la sucesión de un “ala”, una “banda” y una “espada”, Le Cuirot propone una banda o tropa de niños dividida en seis filas... Nótese la similitud con el inicio de la “treta” de Artiga, que también empieza por una “ala”⁴⁷. El problema reside, en este caso, en la arbitrariedad de la fragmentación, lo que lo hace de muy difícil memorización.

Bibliografía

- ABBOT, D. (1978), “Retórica y elocuencia: The evolution of Rheorical Thought in Eighteenth Century Spain”: *The Quarterly Journal of Speech* 64 (1978) 295-303.
- ARADRA SÁNCHEZ, R. M^a (1997), *De la retórica a la teoría de la literatura (siglos XVIII y XIX)*. Murcia, Universidad de Murcia.
- ARTIGA, F. J. (1692), *Epítome de la elocuencia española. Arte de discurrir, y hablar con agudeza, y elegancia en todo genero de assumptos, de Orar, Predicar, Argüir, Conversar, componer Embaxadas, Cartas, y Recados; con Chistes, que previenen las faltas, y Exemplos, que muestran los aciertos*. Barcelona: En la Imprenta de Maria Angela Martí Viuda, en la Plaza de S. Jayme. Año 1760.
- BALAVOINE, C. (1988), “Hiéroglyphes de la mémoire. Émergence et métamorphose d’une écriture hiéroglyphique dans les arts de mémoire du XVI^e et du XVII^e siècle”: *Dix-septième siècle* 158 (1988) 51-63.
- CARRERAS Y ARTAU, J. (1946), *De Ramón Llul a los modernos ensayos de formación de una lengua universal*. Barcelona, Instituto Antonio de Nebrija C.S.I.C.
- CASTÁN LANASPA, J. (1978), “El escritor oscense don Francisco Antonio de Artiga y su epítome de la Elocuencia Española”: *Cuadernos de Aragón* 10-11 (1978) 209-222.

⁴⁷ SCHENKELIUS & LE CIUROT (1623, 304-306); BALAVOINE (1988, 60).

- DIEZ CORONADO, M^a. Á. (2002), "Francisco José de Artiga y la Retórica del siglo XVII. *Epítome de la Elocuencia Española* (1692)": *Alazet* 14 (2002) 201-207.
- EGIDO, A. (1982), "La configuración alegórica de *El castillo interior*": *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 10 (1982) 69-94.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1983), "Un arte memorativa castellana": *Serta Philologica ad honorem F. Lázaro Carreter*. Madrid, 187-197.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (2002a), "Notas para el estudio de un episodio de recepción de la retórica en el siglo XVIII: El epítome de la elocuencia española de Francisco de Artiga": *Dieciocho. Hispanic Enlightenment* 25 2 (2002) 171-194.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (2002b), "Y supuestas muchas prendas de un embajador perfecto": El discurso y los recursos de la diplomacia en el siglo XVII a través del *Epítome de la elocuencia española* de Francisco de Artiga": J. A. HERNÁNDEZ Herrero *et alii* (eds.) (2002), *Política y Oratoria: El lenguaje de los políticos*. Cádiz, 99-108.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (2002c), "Aproximación a la retórica del siglo XVII: *Actio y pronuntiatio* en el *Epítome de la Elocuencia Española* de Francisco de Artiga": *Alazet* 14 (2002) 257-265.
- MERINO JEREZ, L. (2002), "Retórica y memoria artificial: De la Antigüedad al Renacimiento": A. P. BERNAT VISTARINI & J. CULL (eds.) (2002), *Los días del Alción: emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*. Barcelona: Universitat de les Illes Balears, 387-400.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (1988), *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*. Salamanca, Consejería de Cultura y Bienestar social de la Junta de Castilla y León, 177-193.
- SCHENKELIUS, L. T. & LE CIROT, A. (1623), *Le Magazin Des Sciences: Ou Vray Art De Memoire Descouvert Par Schenkelius, traduit et augmenté...par Adrian Le Cuirot*. Paris, Chez Iacques Quesnel.
- STURLESE, R. (1991), "L'arte della memoria tra Bruno e Leibniz: Gli scritti di mnemotecnica del medico paracelsiano Adam Bruxius": *Giornale Critico della Filosofia italiana* 70 3 (1991) 379-408.

Resumo: A obra de Francisco J. de Artiga define-se mais como um manual que apresenta um repertório “do retórico” do que como uma obra que prolonga o esforço de formalização da técnica que pretende servir. O tratamento da memória é feito no *Epítome* do ponto de vista da memória artificial, específica para questões de eloquência, e não a partir de uma perspetiva científica ou médica. Destinado a um público constituído maioritariamente por sacerdotes, a sua utilidade revela-se ligada à construção do sermão. Da mesma forma, sobrevive no livro uma referência hermética e esotérica, apesar do propósito desmitificador.

Palavras-chave: Francisco J. de Artiga; *Epítome*; memória artificial; hermetismo.

Resumen: La obra de Francisco J. de Artiga se define más como un prontuario que reper toriza “lo retórico” que como una obra que prolonga el esfuerzo de formalización de la técnica a la que se dice servir. El tratamiento de la memoria se hace en el *Epítome* desde el punto de vista de la memoria artificial, específica para los asuntos de la elocuencia, y no desde una perspectiva científica o médica. Dirigido a un público mayormente formado por sacerdotes, su utilidad se revela vinculada a la construcción del sermón. Asimismo, pervive en el libro, pese al propósito desmitificador, una referencia hermética y esotérica.

Palabras clave: Francisco J. de Artiga; *Epítome*; memoria artificial; hermetismo.

Résumé : L'œuvre de Francisco J. de Artiga se définit davantage comme un manuel qui répertorie “le rhétorique” que comme une œuvre qui prolonge l'effort de formalisation de la technique qu'il souhaite servir. Le traitement de la mémoire est fait dans l'*Epitome* du point de vue de la mémoire artificielle, spécifique pour les questions d'éloquence, et non selon une perspective scientifique ou médicale. Destiné surtout à un public majoritairement constitué de sacerdotes, son utilité est liée à la construction du sermon. Néanmoins, malgré un propos démystificateur, il y a dans le livre une référence hermétique et ésotérique.

Mots-clés : Francisco J. de Artiga ; *Epitome* ; mémoire artificielle ; hermétisme.

Ágora. Estudos Clássicos em Debate

Normas de aceitação de textos

1. Submissão de textos

A revista *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* aceita a proposta de publicação de textos que obedeçam a todos os requisitos seguintes:

- ◆ textos originais e inéditos, não submetidos em simultâneo a outras revistas (**com o máximo de 50.000 carateres, incluindo espaços**) e escritos numa das seguintes línguas: português, espanhol, francês, inglês ou italiano;
- ◆ temática relacionada com os Estudos Clássicos;
- ◆ respeito pelas normas de citação da revista;
- ◆ envio, através de correio eletrónico (DLC-agora@ua.pt), de uma cópia em formato *word* e outra cópia em formato PDF (com inclusão de fontes no caso da utilização de grego e de diacríticos especiais);
- ◆ resumo na língua em que o texto está escrito **com o máximo de 600 carateres, incluindo espaços**;
- ◆ indicação de algumas palavras-chave (**seis, no máximo**);
- ◆ indicação da instituição e do país a que pertencem os autores;
- ◆ indicação do endereço de correio eletrónico dos autores;
- ◆ salvaguarda legal de eventuais imagens utilizadas no texto.

A proposta deverá ser acompanhada por uma declaração em que os autores afirmam que o texto é original e inédito, que o não estão a apresentar em simultâneo a outras revistas e em que cedem os direitos autorais para a edição em papel e a edição *online* da revista, de acordo com modelo disponível (cf. *infra* 6).

2. Processo de análise

2.1. Todos os artigos propostos serão submetidos à apreciação de dois membros da Comissão Científica, com participação obrigatória de membros externos, e, no caso de pareceres antagónicos, serão submetidos a um terceiro para desempate, pelo que deverão ser enviados até **30 de setembro** de cada ano (para o número do ano seguinte).

2.2. Os membros da Comissão Científica poderão:

- ◆ aprovar a publicação do artigo sem modificações;
- ◆ aprovar a publicação do artigo desde que lhe sejam introduzidas algumas alterações;

- ◆ recusar a publicação do artigo.

2.3. A direção da revista compromete-se a responder a todas as propostas que receber e, se for caso disso, a comunicar as sugestões de alteração feitas pela Comissão Científica.

2.4. O processo de avaliação é anónimo e, em caso algum, serão revelados os nomes dos membros da Comissão Científica que fazem a apreciação de cada texto.

2.5. Os autores cedem os direitos autorais para a edição em papel e também para a edição *online*, que será disponibilizada logo após a edição em papel. Posteriormente, poderão utilizar livremente o respetivo texto, desde que mencionem de forma clara e completa que a primeira versão foi publicada na revista *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*.

3. Normas de citação:

As normas que se seguem são indicações de carácter geral e pretendem conferir uma certa uniformidade a toda a revista, sem prejuízo da necessária clareza na identificação da citação, pelo que será obrigatória a inclusão de uma lista bibliográfica final.

3.1. Normas de caráter geral

- ◆ Usar itálico nas citações de textos gregos e latinos antigos e respetivas traduções, em citações longas de textos modernos, nos títulos de todas as obras antigas, nos títulos de monografias modernas e nos títulos de revistas e de recolhas temáticas.

- ◆ Usar aspas nas citações de textos modernos.

- ◆ Não usar itálico nas abreviaturas latinas (op. cit., loc. cit., cf., ibid., ...).

Na indicação dos autores e/ou coordenadores e editores, deve aplicar-se o seguinte critério:

- ◆ até três autores: devem constar todos os nomes;

- ◆ mais de três autores: deve constar o primeiro nome e a expressão *et alii*.

3.2. Citações

3.2.1. Citações de livros

Na lista bibliográfica final:

SPISAK, A. (2007), *Martial — A Social Guide*. London, Duckworth.

No texto e nas notas de rodapé:

SPISAK (2007) 50-51.

3.2.2. Citações de obras coletivas

Na lista bibliográfica final:

PIMENTEL, C. S. (2001), “Teatro, actores e público no Alto Império Romano”: M. F. BRASETE (coord.) (2001), *Máscaras, Vozes e Gestos: nos caminhos do teatro clássico*. Aveiro, Universidade de Aveiro, 329-348.

No texto e nas notas de rodapé:

PIMENTEL (2001) 332-333.

3.2.3. Citações de revistas

Na lista bibliográfica final:

PIMENTEL, C. S. (1993), ““Quid petitur?” Do sonho e do desencanto em Marcial”: *Euphrosyne — Revista de Filologia Clássica* 21 (1993) 249-261.

No texto e nas notas de rodapé:

PIMENTEL (1993) 262.

3.2.4. Citações de textos do mesmo autor publicados no mesmo ano

Na lista bibliográfica final:

PIMENTEL, C. S. (1993), ““Quid petitur?” Do sonho e do desencanto em Marcial”: *Euphrosyne — Revista de Filologia Clássica* 21 (1993) 249-261.

PIMENTEL, C. S. (1993b), *A Adulatio em Marcial*. Lisboa, Universidade de Lisboa.

No texto e nas notas de rodapé:

PIMENTEL (1993) 262.

PIMENTEL (1993b) 152

4. Citações de autores antigos

- ◆ Para os autores gregos deve seguir-se as abreviaturas utilizadas em Liddell-Scott-Jones, *A Greek-English Lexicon*.

- ◆ Para os autores latinos deve seguir-se o *Oxford Latin Dictionary*.

- ◆ Não deve usar-se numeração romana.

Exemplos:

- ◆ Hom. *Od.* 1.1. (não a 1); Cic., *Phil.* 2.20 (não 2.8 ou 2.8.20); Plin., *Nat.* 9.176 (não 9.83. ou 9.83.176); S. *OC.* 225.

5. Abreviaturas do nome de revistas

Para a abreviatura do nome de revistas, deve seguir-se, sempre que possível, *L'Année Philologique*.

6. Declaração

Declaro (declaramos) que o texto que estamos a apresentar à revista *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* é original e inédito e que não está a ser submetido em simultâneo à apreciação de nenhuma outra revista.

Declaro (declaramos) ainda que cedo (cedemos) os direitos autorais para a edição em papel e também para a edição *online* da revista.

O(s) autor(es)

Guidelines for article submission:

The journal *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* with ISSN 0874-5498 was first published in 1999 and on a yearly basis since then. It is published by the Classical Studies Section at the Department of Languages and Cultures at the University of Aveiro. Indexes, article abstracts and keywords and articles can be accessed online at the site of the journal (<http://www.dlc.ua.pt/classicos/agora.htm> and <http://revistas.ua.pt/index.php/agora>). The journal covers all aspects of Classical Studies ranging from the early beginnings of Greek and Latin literature and culture to their contemporary reception in western cultures, without overlooking topics connected with the teaching and learning of Latin and Greek.

1. Article submission

The Editorial Board of *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* welcomes articles to be considered for publication provided they meet the following requirements:

◆ texts should be original and unpublished and should not have been submitted simultaneously to any other publications (**with a maximum of 50000 characters, including spaces**). We will accept articles in the following languages: Portuguese, Spanish, French, English or Italian;

◆ the subject must be related to Classical Studies;
◆ articles should conform to the journal's citation style;
◆ articles should be sent by e-mail (DLC-agora@ua.pt) in both Word and PDF format files (including, if used, Greek fonts and special characters or diacriticals);

◆ each article should include an abstract **with a maximum of 600 characters, including spaces**, written in the language of the article;

◆ articles must include some keywords (**maximum: 6**);
◆ articles should indicate the author's email, country of origin and institutional affiliation;

- ♦ it is the author's responsibility to request and secure any permissions required for the use of images in the text.

Submissions should be accompanied by an author's declaration stating that the text is original and unpublished and that it is not being submitted to any other publications simultaneously. They should also transfer ownership of copyright of their text, giving permission to both its print and online publication. A sample declaration is provided on the pages of the journal (cf. *infra* 6).

2. Refereeing process

2.1. All submitted articles will be reviewed by two members belonging to the Scientific Committee with the mandatory participation of external referees. Should there be two conflicting reviews, a third member will be asked to produce another review. The submission deadline will be 30th September for contributions to be considered for publication on the journal issue appearing the following year.

2.2. The members of the Scientific Committee may:

- ♦ approve the article for publication without suggesting any changes;
- ♦ approve the article for publication provided some changes are introduced;
- ♦ refuse the article for publication.

2.3. The journal's Editorial Board undertakes to review all proposals received and, should that be the case, notify all authors of the changes suggested by the Scientific Committee.

2.4. The review process is anonymous and under no circumstance shall the names of the reviewers involved in the refereeing process be disclosed.

2.5. Authors should assign their rights for the printed edition of the journal, as well as the online edition made available shortly after. They will be allowed to make unrestricted use of their own text subsequently, provided they mention clearly and in full that it has been published previously in *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*.

3. Citation guidelines

The following guidelines are general indications intended to ensure the journal's consistency without overlooking clarity and easy reference identification. All articles should include a final bibliography.

3.1. General guidelines

- ♦ Italics should be used when quoting ancient Greek and Latin texts and their respective translations, in long citations of modern texts, in titles of all ancient works, in titles of modern books and of periodicals and essay-collections.

- ♦ Quotation marks should be used in short quotations of modern texts.

♦ Italics should not be used in Latin abbreviations (op. cit., loc. cit., cf., ibid., ...).

When indicating authors and/or coordinators and editors, the following rule should apply:

- ♦ up to three authors: all names should be mentioned;
- ♦ more than three authors: the first name should be mentioned and followed by the expression *et alii*.

3.2. Citation style

3.2.1. Books

Final bibliography:

SPISAK, A. (2007), *Martial – A Social Guide*. London, Duckworth.

Text and footnotes:

SPISAK (2007) 50-51.

3.2.2. Collective works

Final bibliography:

PIMENTEL, C. S. (2001), “Teatro, actores e público no Alto Império Romano”: M. F. Brasete (coord.) (2001), *Máscaras, Vozes e Gestos: nos caminhos do teatro clássico*. Aveiro, Universidade de Aveiro, 329-348.

Text and footnotes:

PIMENTEL (2001) 332-333.

3.2.3. Journals

Final bibliography:

PIMENTEL, C. S. (1993), “*Quid petitur?* Do sonho e do desencanto em Marcial”: *Euphrosyne – Revista de Filologia Clássica* 21 (1993) 249-261.

Text and footnotes:

PIMENTEL (1993) 262.

3.2.4. Texts by the same author published in the same year

Final bibliography:

PIMENTEL, C. S. (1993), “*Quid petitur?* Do sonho e do desencanto em Marcial”: *Euphrosyne – Revista de Filologia Clássica* 21 (1993) 249-261.

PIMENTEL, C. S. (1993b), *A Adulatio em Marcial*. Lisboa, Universidade de Lisboa.

Text and footnotes:

PIMENTEL (1993) 262.

PIMENTEL (1993b) 152

4. Ancient authors

- ◆ For Greek authors, the indications provided by Liddell-Scott-Jones in *A Greek-English Lexicon* should be followed.
- ◆ For Latin authors the indications provided by *Oxford Latin Dictionary* should be followed.
- ◆ No Roman numerals should be used.

Examples:

- ◆ Hom. *Od.* 1.1. (not I 1); Cic., *Phil.* 2.20 (not 2.8 or 2.8.20); Plin., *Nat.* 9.176 (not 9.83. or 9.83.176); S. *OC.* 225.

5. Abbreviations of journal titles

For journal title abbreviations authors should refer, whenever possible, to *L'Année Philologique*.

6. Declaration

I/We declare that the text hereby submitted to the journal *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* is original and has not been published elsewhere, nor is it being submitted simultaneously to any other publication.

I/ We further declare that I/we transfer copyright ownership to the online and print editions of the journal *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*.

The author(s)