

MNEMOTECNIA Y BARROCO: EL «FENIX DE MINERVA», DE JUAN VELAZQUEZ DE ACEVEDO

«Es el artificio tan curioso, y tan ingenioso y con tanta claridad dispuesto, que se puede esperar ser de grande utilidad para todos en qualquier facultad que treatare, y para hazer curiosas ostentaciones de memoria...».

(Agustín Núñez Delgadillo, *Aprobación al Fénix de Minerva y Arte de Memoria*).

«Creéme —dezia el enano— que todo passa en imagen, y aun en imaginación, en esta vida; hasta essa casa del saber toda ella es apariencia».

(Baltasar Gracián, *El Criticón*).

El proyecto de una memoria artificial, ese conjunto conceptual que ha sido definido en ocasiones como *arte de la memoria*, ha revelado, a la luz de los análisis interdisciplinares que lo han abordado recientemente, una vinculación profunda con la historia de la lógica, de la producción artística de orientación religiosa, de la emblemática, del hermetismo, de la medicina, y hasta con el pensamiento utópico que trata de fundar una lengua universal o alcanzar la pansofía. Campos heterogéneos en los que la mnemotecnia se integra, y a los que, en algún caso, organiza, modelizándolos al transmitirles —como un método— su organización misma. Vinculaciones insospechadas, en cualquier caso, para una *tecné* (esencialmente retórica) cuyo prestigio y utilización hoy parece haber decaído profundamente con la difusión del libro (que hace innecesaria esa forma de «escritura interna») y con el retresco experimentado por el *ars praedicandi*.

Los cercos sucesivos que, desde muy distintas ópticas, han convertido el *ars reminiscendi* de los clásicos en un objeto de estudio dentro de los marcos del pensamiento medieval, renacentista y barroco, han ido dejando una zona de sombras, cuya perfecta delimitación es ya posible trazar hoy. En primer lugar, al interés excluyente hacia lo español que han demostrado los críticos italianos (P. Rossi, E. Garin, Vasoli, Ziliotto); ingleses (F. A. Yates, R. Taylor, M. P. Sheridan); alemanes

(Volkman, R. Bernheimer) y franceses (R. Klein, F. Secret) hay que contraponer en la actualidad una ya larga y variada serie de estudios que han evidenciado las profundas raíces que este procedimiento tiene en la cultura española de tres siglos. Análisis que han venido a destacar las conexiones existentes entre memoria artificial y campos o disciplinas como la filosofía (I. Gómez de Liaño, J. L. Fuertes Herreros, R. Ceñal, M. Batllori); la literatura (D. Sherman, Chorpensing, V. G. de la Concha, A. Egido, F. R. de la Flor); el arte (Rodríguez G. de Ceballos, F. Checa, G. Ledda) o la medicina (V. Muñoz Delgado, F. Palma Rodríguez).

Los enfoques, sin embargo, han sido reductores hasta el momento y, por consiguiente, han abstraído de su análisis gran parte de las virtualidades que la presencia de este complejo ideológico plantea.

Así, no se ha explicado con suficiente claridad ese *revival* que el *ars mnemonica* experimenta en España (sobre todo en la primera mitad del siglo xvii), y que, como fenómeno, se produce en sincronía con la extensión de la cultura emblemática. Tampoco, en ningún momento, se ha planteado, que yo sepa, y acaso la excepción la constituya hoy el libro de Fuertes Herreros dedicado al *Pharus scientiarum* de S. Izquierdo, la perspectiva de una memoria artificial, como parte de ese proyecto de construcción de un método científico, como auténtica base para una *characteristica universalis*, valedera para el cálculo y las operaciones de la ciencia.

No habiéndose especulado suficientemente acerca de la proyección que sobre el futuro de la lógica y de la misma ciencia tiene el barroco, renacentista o medieval *arte de la memoria*, tampoco han sido destacadas suficientemente las ilaciones que toda diafanía del método mnemotécnico genera hacia el *corpus* de doctrina que lo fundamenta como técnica.

Amputada de un pasado brillante, sin proyección hacia un futuro que acabaría englobándola, la mnemotecnia a base de lugares e imágenes parece así condenada a reaparecer, aislada pero ininterrumpidamente, ante la mirada crítica. Perdidos en su absoluta sincronía, los análisis realizados no han permitido aún reconstruir —como historia— la evolución de un sistema que ha permeado las artes, las ciencias y las letras españolas, y ello por lo menos hasta el mismo siglo xviii (todavía en 1737 se publica en Madrid una enciclopédica *Arte de Memoria*¹, mientras se asiste al renacer de la polémica lulista alimentada por Feijoo).

Ante estas condiciones de indigencia, se trata, en primer lugar, de afirmar la supervivencia de una práctica de la memoria artificial, mucho más allá de lo que se han creído, casi con exclusividad, sus momentos áureos: la retórica romana (Quintiliano, Cicerón...) y su revitalización entre los círculos humanistas europeos en el siglo xvi.

1 Me refiero a *El Assombro elucidado de las ideas o Arte de Memoria especulativo y práctico*, que aparece editado en Madrid, en 1735, bajo seudónimo: Nolegar Giatamor (¿Girolamo Argenti?). Sobre este texto puede verse mi artículo 'Mnemotecnia y hermetismo luliano en el primer xviii español', *El Crotalón, Anuario de Filología* (en prensa).

Efectivamente, Yates y otros han demostrado la importancia que el *Arte de la memoria* alcanza dentro del teatro inglés o en los grupos brunianos formados en Londres y en toda Italia. En Alemania, insertada dentro de la pedagogía universitaria, o en la Francia de los círculos herméticos y las academias kabbalísticas, el *Arte de la memoria* conoce una expansión ininterrumpida entre los siglos xvi y xvii. Tránsito prolongado en el tiempo y que, después de sucesivas impostaciones, se integra, sin violencia, en el orden de la nueva ciencia viconiana; en la metodología de Bacon; en el discurso del método cartesiano; en el ramismo o en las aspiraciones enciclopedistas.

Se trata, pues, aquí, de afirmar que parte de ese proceso se vive simultáneamente en el seno de la cultura española, no exento, sin embargo, de algunas particularidades que ya revelaremos.

Veremos, entonces, acudiendo para ello a un caso muy peculiar insertado en pleno barroco español —el *Fénix de Minerva y Arte de Memoria*, de Juan Velázquez de Acevedo²—, cómo la memoria artificial ve prolongados sus procedimientos en la primera mitad del siglo xvii, en aras de la permeabilidad que ostenta con la pedagogía (ética: emblemática; religiosa: oratoria sagrada, iconografía), y con esa búsqueda constante del prodigio y de la admiración —esa capacidad para «mover los ánimos» (Gracián)— que constituye el centro nuclear de los procesos de comunicación y cultura en el seno de la sociedad barroca.

De la constatación de lo anterior, surge también una carencia que ahora debemos adelantar: este modelo cristalizado de técnica psicológica para dotar de lugar en la mente a las imágenes de todas las cosas sensibles e inteligibles, se constituye más retomando una serie de elementos heredados, que proyectándose hacia las nuevas preocupaciones que habían comenzado a hacer su aparición en la cultura europea. En efecto, en el *Fénix de Minerva*, prácticamente, no encontramos la línea que desembocaría pronto en las teorías que sobre la naturaleza del signo, de las imágenes o del propio lenguaje construirían Vico o Bacon; muy poco hay en la obra que insinúe las relaciones entre retórica y dialéctica o entre retórica y lógica, eje de las preocupaciones modernas. Desde este punto de vista, el *Fénix*... reitera los viejos sistemas, dotándolos de un sentido práctico dentro del *ars praedicandi*, y englobando todo ello en una superior necesidad, que es la sentida en general por la cultura barroca española: la de construir un sistema que, presidido por la novedad y el artificio, suspenda los ánimos.

Es de esta manera, como el análisis nos revelará mucho acerca de un «arte», eminentemente clásica, que se reinserta, en ese momento dado y bajo la influencia europea, en el seno de un sistema —en general el de la psicología y las artes liberales en la España del siglo xvii—, que tiene como finalidad extática sólo la de sistematizar los haces de direcciones diversas que provienen de la tradición pasada.

2 Publicado en Madrid, imprenta de Juan González, en 1626. Para las referencias bibliográficas de esta obra, Cf. Salvá II, n.º 2445 y Gallardo IV, n.º 4248.

Propósito repertorizador este que, bajo la estricta orientación que le impone su prioritaria utilización religiosa, sirve a una necesidad de asombro y maravilla, por la que cristaliza antes que nada como saber enciclopédico: el *Fénix de Minerva* juega así su papel en la cultura española de su tiempo; es una enciclopedia más: *encyclopaedia mne-monica* cuya pretensión última es la de integrar a todas las demás, construyendo una auténtica *summa*.

1. EL MODELO RETORICO: RHETORICA MOVET

El campo específico de lo retórico no ha cesado de disminuir desde Aristóteles hasta nuestros días; en ellos, este fenómeno de desaparición de muchas de las zonas del viejo edificio clásico ha llegado a su manifestación más escueta: las antiguas *pronuntiatio*, *dispositio*, *inventio*, *memoria* han quedado desplazadas por el estudio casi exclusivo de la *elocutio*, reducida a su vez a la teoría de los tropos; centrada, por último, en los estudios de Jakobson, en la pareja metáfora/metonimia, entendidas como operaciones que sustentan todo el proceder retórico.

Este «desmantelamiento», para emplear la terminología de Kuentz³, que comenzó por las partes más «materiales» del sistema (la *pronuntiatio*, desplazada por el *ars scribendi*; la memoria, relevada por la aparición del libro), no siguió, sin embargo, una marcha uniforme e, incluso, puede decirse que no se llevó a cabo dentro de una cierta tradición, la más respetuosa con la enseñanza clásica, que conservó íntegro el dispositivo, adaptándolo a nuevas finalidades, como la específicamente religiosa en el caso que vamos a examinar. De hecho, una parte que había sido vital en ese sistema, la mnemotecnia, de la que escribieron en su momento los autores de las retóricas clásicas Aristóteles (*De memoria et reminiscentia*); Cicerón (*De oratore*, II, 86-88); Quintiliano (*De institutione oratoria*, XI, 2); el anónimo autor de la *Rhetorica ad C. Herennium* (III, 16-24); Fortunaciano (*Artis rhetorica Libri III*, 2, 23); C. Julio Victor (*Ars rhetorica*, 23) y M. Capela (*Liber de arte rhetorica*, 32); además de filósofos como Platón (*Timeo*, IV, 26b); Séneca (*De beneficiis*, III, 2-5); San Agustín (*Confesiones* X; *De Trinitate*, IX, 6) o historiadores como Plinio (*Historia natural*, XXX, 2)⁴, conoce una re inserción en las retóricas que, escritas desde el área de la pedagogía religiosa, comienzan a hacer su aparición coincidiendo con las directrices del Concilio de Trento.

La memoria, pues, como parte cuarta en el organigrama de la re-

3 'Lo retórico o la puesta al margen', en J. Cohen et al. *Investigaciones retóricas* II (Buenos Aires 1974) 185-86. De esta reducción sufrida por las antiguas partes de la retórica han tratado: R. Barthes, 'La antigua retórica', *Investigaciones retóricas* I (Buenos Aires 1970) 9; G. Genette, *Figures* III (Paris 1972) 22; H. Lausberg, *Manual de retórica literaria* II (Madrid 1967) 401-4 y B. Pelegrin, 'La retórica ampliada al placer', *Diwan* 8-9 (1980) 41.

4 Para el estudio de la mnemónica en el mundo clásico: L. A. Post, 'Ancient Memory Systems', *Classical Weekly* 15 (1932); P. Laurad, *La mnémotechnie des anciens*, Apéndice II del *Manuel des études grecques et latines* (Paris 1933) y J. P. Vernant, 'Aspects mythiques de la mémoire et du temps', *Mythe et pensée chez les Grecs* (Paris 1965).

tórica clásica (escoltada por la *elocutio*, de un lado y la *actio* o *pronuntiatio*, de otro), ha tenido una presencia más o menos constante, y ello pese a los ataques que su inclusión ha suscitado en todas las épocas, hasta acabar en nuestros días con su definitiva erradicación de la retórica y de la hermenéutica del lenguaje⁵.

Si sobrevive la preocupación por la memoria artificial durante tres siglos, hay que decir que en buena medida lo hace por su reducción al área de la elocuencia sagrada y, de esta manera, será precisamente la omnipresencia del dispositivo retórico asociado a la pedagogía religiosa la que permita, en el seno de la cultura española, una continuidad, que con sucesivas adaptaciones y valores llega hasta el mismo siglo XVIII⁶.

Las «artes de la memoria» que con un desarrollo autónomo parecen haber proliferado en España a lo largo de toda la época pretreentina —y de ello son testimonios, además de la ya aludida y anónima *Arte memorativa*⁷, un texto no mencionado nunca hasta ahora de Pedro Sánchez Ciruelo, *De arte memorandi*⁸—, son reconducidas, en

5 La memoria entendida como *memoria artificial* siempre tuvo oponentes, apoyados todos ellos en Quintiliano, que manifiesta en su tratado (*De Institutio oratoria* XI, 2) cierta desconfianza hacia los procedimientos mnemotécnicos y que, además, menciona a retóricos de su tiempo que no incluyen la memoria entre las partes de la retórica. Para el tema, cf. F. A. Yates, 'El ramismo como arte de memoria', *El arte de la Memoria* (Madrid 1974). En el caso español, uno de los mayores enemigos de la memoria artificial fue Luis Vives en su *De Ratione dicendi libri III*. Cf. A. Martí, *La preceptiva retórica española del Siglo de Oro* (Madrid 1972) 24.

6 Lentamente vamos asistiendo a una epifanía de esta vieja parte de la retórica que asegura así su presencia casi constante, inscrita en un discurso que tiene como objetivo el análisis de los instrumentos del conocimiento. Un estudio reciente de V. G. de la Concha —'Un arte memorativa castellana', *Serta Philologica ad Honorem F. Lázaro Carreter* II (Madrid 1983) 187-97—, ha venido a ampliar, hasta los primeros años del siglo xv, según su apreciación, el espectro de vigencia de este arte. La importancia de la mnemotecnia en la España del siglo xvi había quedado insinuada, si bien tangencialmente, en los estudios ya no demasiado recientes de: V. Muñoz Delgado, 'Juan de Aguilera y su «Ars memorativa»' (1536), *Cuadernos de Historia de la Medicina Española* 14 (1975) 175-90; F. Palma Rodríguez, *Vida y obra del Doctor Juan Gutiérrez de Godoy* (Salamanca 1967) 30-36 y D. Sherman Severin, *Memory in La Celestina* (London 1970). En lo que al siglo xvii se refiere, el libro de Fuertes Herreros, *La lógica como fundamentación del arte general del saber en Sebastián Izquierdo* (Salamanca 1981), los estudios de A. Egido *La fábrica de un auto sacramental «Los encantos de la culpa»* (Salamanca 1982); 'La configuración alegórica del Castillo interior', *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 10 (1982) 69, 84, o los míos propios, 'La Compañía de Jesús: Imágenes y memoria', *Hiperión* 3 (1979) 52-71; 'El Comulgatorio de Baltasar Gracián y la tradición jesuítica de la *compositio loci*', *Revista de Literatura* 85 (1981) 5-18; 'La literatura espiritual del Siglo de Oro y la organización retórica de la memoria', *Revista de Literatura* 90 (1983) 39-85 y 'El Comulgatorio de Baltasar Gracián: una retórica de la piedad', *Studia Philologica* 7 (1984) 169-202, han delimitado algunas de las sorprendentes derivaciones que el *ars reminiscendi*, convertido en un *sistema mnemonicum* adopta en el seno de la cultura barroca.

7 Cf. V. G. de la Concha, 'Un arte memorativa...'

8 Este *Arte de Memoria* —*Opusculum brevissimum de arte memorativa omnibus predicatoribus aptissime necessaria*— se encuentra incluida entre los folios 276r-277r del volumen editado en Alcalá —1528—: *Expositio Libri Missalis... Addita sunt tria eiusdem auctoris opuscula, De arte predicandi. De arte memorandi. Et de correctione kalendarii*.

parte desde las normas emanadas de Trento referidas a la *persuasio*⁹ y, singularmente, por el lugar que se les confiere en la primera redacción de la *Ratio Studiorum* (1586), hacia el territorio de la retórica, de la *retórica sagrada*, en específico.

Desde estas normativas se proclama la retórica misma como un dispositivo para la vertebración y remodelación de la vida psíquica, es decir, se ofrece una lectura moral —y aquí la influencia de San Agustín y de Alberto Magno es evidente¹⁰—, que tiene como guía exclusiva a los textos clásicos de Cicerón, Quintiliano y, sobre todo, la *Rhetorica ad Herennium*, implantados por el P. J. Nadal en los colegios de la Compañía de Jesús¹¹.

Los retóricos formados en esta tradición de estudios recogen de estas fuentes clásicas —que por serlo para toda la retórica lo son además de todas las técnicas de memoria artificial que en adelante proliferarán en Europa— la necesidad de situar a la memoria artificial —junto también a la llamada «natural»— como parte importante en el proceso de formación del orador sagrado.

La impostación religiosa que desde estos momentos inaugurales presenta todo tratamiento del *arte de la memoria* ha sido estudiada ligeramente en los trabajos, ya clásicos, de Yates¹² o P. Rossi¹³. Antes de su momento expansivo en el siglo xvi, y siguiendo a San Agustín (*Confesiones*), pero más el *Comentario* de Santo Tomás al tratado aristotélico (*In Aristotelis De sensu et sensato. De memoria et reminiscencis commentarium*) y la obra de Alberto Magno (*De bono* y el comentario al *De memoria...* aristotélico), puede reconstruirse el proceso de reconversión de la memoria retórica hacia una Memoria que, junto al Entendimiento y la Voluntad, forme parte de la superior virtud de la Prudencia. La articulación oratoria del discurso se corresponde así con las estructuras fundamentales del ser, y la memoria artificial suministra, como quiere Alberto Magno, las imágenes fundamentales por las cuales se debe regir el proceder humano, en sus movimientos de adhesión o de rechazo:

«De aquí que nosotros digamos que de todas las cosas que forman parte de la Prudencia ninguna es más necesaria que la memoria, porque a partir de las cosas pasadas somos dirigidos hacia las presentes y las futuras...¹⁴.

9 Para la influencia de Trento en la preceptiva retórica, Cf. el capítulo dedicado al tema en A. Martí, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro* (Madrid 1972) 110 ss.

10 Para Alberto Magno el cultivo de la memoria artificial es un dominio específico de la moral: «Y tales memorias [memorias artificiales] se refieren en particular al moralista y al orador [*ad ethicum et rhetorem*], porque consistiendo el acto de la vida humana en cosas particulares, es necesario que esté en el alma por medio de imágenes corporales». (*De bono*, cit. por F. A. Yates, *El arte...*, 87).

11 Cf. Rico Verdú, *La retórica española de los siglos xvi y xvii* (Madrid 1973) 59.

12 Fundamentalmente en *El arte de...*, 105 ss.

13 'Ars memorativa e Ars praedicandi', *Clavis Universalis*, 2ª ed. (Bologna 1983) 38-43.

14 *De Bono*, Solución. Punto XX.

Las «vistas» del Paraíso o del Infierno como auténticos *loci* donde almacenar las figuras revestidas que la moral propone¹⁵, se encuentran, ya desde el siglo xiv, unidas a esa interpretación escolástica de la memoria artificial. *Compositio loci* —infierno o paraíso—, en la que el orador —auxiliado por la Prudencia, que es sobre todo *Memoria*¹⁶— convoca (*memoriae mandare*) imágenes, conceptos revestidos, formas corporales, en las que previamente se han ido depositando superpuestos significados¹⁷.

Para la tradición española, en concreto, esta doble dirección que reinserta la memoria artificial en el mecanismo retórico, en nombre de su efectividad para «mover los ánimos», y que la refuerza proclamándola como constitutiva de la Prudencia, resulta importantísima. Avallados por toda una tradición de signo cristiano que así lo reconoce (Alberto Magno y Santo Tomás, pero también los escritores de la orden dominicana: Gemigniano —*Summa de exemplis et similitudinibus*—; Boncompagno da Signa —*Rhetorica Novissima*—; Bartolomeo da San Concordio —*Ammaestramenti degli antichi...*—; Romberch —*Congestorium artificiose memoria*—), los autores españoles de retóricas o de tratados de mnemotecnia orientan sus estudios en una dirección que sugiere la superación de una técnica en favor de una moral: no tratan solamente de un mecanismo retórico, están haciendo referencia a una Virtud. Así, ya V. G. de la Concha ha destacado en su momento la proyección apologética, «misionera», de la primera *Arte memorativa* en castellano¹⁸. Por mi parte, he señalado el peso que esta versión cristia-

15 U. Eco a propósito del *Beato de Liébana* ha hablado de la «escena terrible», como escena mnemotécnica por definición. ('Beato de Liébana: el apocalipsis y el milenio', *Cuadernos del Norte* 14 [1982] 9).

16 Las secciones sobre memoria artificial de las retóricas o las «artes de memoria» exentas recogen a menudo en forma de diálogo de ascendencia platónica la disputa por la primacía entre Memoria, Entendimiento y Voluntad. Véase, como ejemplo, el *Arte memorativa* estudiada por V. G. de la Concha, en la que la preeminencia de alguna de las tres partes se apoya en textos del humanista Pérez de Oliva. También en una obra como la del Jesuita L. Ortiz, *Memoria, entendimiento y voluntad empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo moral y en lo político* (Sevilla 1677), se da implícita esta pugna: «Es la Memoria, en orden, la primera Potencia del Alma... Por su falta queda nuestro Entendimiento, como quedara sin el Sol el Mundo». (Fol. 1v).

17 En ese sentido escribe F. A. Yates: «Pero el predicador necesitaba la ayuda de otro tipo de *Summae*, *Summae* de ejemplos y similitudes por las que pudiese fácilmente encontrar las formas corporales en que vestir las intenciones espirituales que quería grabar en las almas y las memorias de sus auditores». (*El arte de...*, 103). Asimismo, pueden consultarse los textos de A. R. G. de Ceballos, sobre lo que él denomina «representación imaginativa del sitio» («Las imágenes de la historia evangélica del P. Jerónimo Nadal en el marco de la Contrarreforma y el jesuitismo», *Traza y Baza* 5 (1974) 77; Bernoville, que entiende la articulación locativa de la memoria como un modo fácil de penetrar en la «substancia interior» (*Los jesuitas* [Madrid 1935] 67); E. Orozco, *Manierismo y Barroco* (Madrid 1975) 90 y Dávila Fernández, *Los sermones y el arte* (Valladolid 1980) han destacado, sin hacer referencias explícitas a la memoria artificial, la permeabilidad entre el código retórico y el de las artes plásticas, sometido éste, en buena medida, a las leyes de aquel. Véanse también sobre el tema los estudios de S. Sebastián, 'El método ignaciano', *Contrarreforma y Barroco* (Madrid 1981) y G. C. Argan, 'La rettorica e l'arte barocca', en AAVV, *Retorica e Barocco* (Roma 1955).

18 'Un arte memorativa en...', 189.

nizada de la memoria tiene en toda la literatura espiritual del Siglo de Oro¹⁹ y, de modo singular, la conexión evidente que existe entre el método de meditación por imágenes y lugares (la *compositio loci* ignaciana) y las secciones dedicadas a la mnemotécnica en las retóricas clásicas²⁰. En una prolongación de estas perspectivas, ha comenzado a ponerse de relieve, al menos en el caso teresiano, las referencias mnemotécnicas que existen en la articulación de la imagen mística, tanto en su proyección locativa («moradas», «castillo interior», «senos profundísimos»), como en lo que se refiere a la inserción de imágenes impresas, que ostentan los atributos de las intenciones y afectos que demandan²¹.

Las retóricas concebidas como instrumento del catolicismo salido de Trento potencian esta dúplice visión de la Memoria y se encuentran a la base del renacer de esta técnica. Un texto como el de Valázquez de Acevedo —*Fénix de Minerva...*— anuda, desde variadas perspectivas, la relación que estamos tratando de señalar. Desde las primeras páginas de este tratado; para ser exactos, desde la dedicación de su *Arte al Santo Sacramento*,

«Sugeta la Voluntad reconozco que el fruto de la esterilidad de mi ingenio es propio y debido a tan verdadero y amoroso dueño [...] razón que obligó al *Entendimiento*, a darle sus primicias, sino ricas, por lo menos en plato que suele estimarse, que es corazón (si ya no puro) humilde. Y sobre todo cautivó la Memoria, que siendo asunto della es cierto tocarle su protección a la mejor memoria...»²².

hay una finalidad cristiana en la utilización de esta técnica, en principio retórica. Se sobreentiende, como el propio Velázquez de Acevedo explicita, que el *Arte* vaya dirigido en primer lugar a los predicadores:

«El acto de la memoria se haze quando a la potencia cognitiva humana, endereçada al tesoro de la memoria, se le ofrecen y presentan los simulacros e imágenes de las cosas, con los quales predica, contempla, raciona o enseña, según el uso de las fuerças interpretativas»²³.

Derivado de ello, la abundante ejemplificación distribuida por el tratado propondrá las probadas figuras religiosas (Elías debajo del

19 Especialmente en: 'La literatura espiritual del...'

20 'El Comulgatorio de Baltasar Gracián...' y 'La Compañía de Jesús: imágenes y...'. Sobre la *compositio loci* vinculada a la retórica, en cuanto que ilustra la figura conocida como *descriptio loci* (entendida como topografía o topotesia, indistintamente), es imprescindible el texto de R. Barthes dedicado a Ignacio de Loyola en Sade, Loyola, Fourier (Caracas 1977) 43-85.

21 Cf. Chorpenning, 'The Literary and Theological Method of the Castillo interior', *Journal of Hispanic Philology*, III, 2 (1979) 121-34; A. Egidio, 'La configuración alegórica de El Castillo...', 72, escribe sobre esta utilización de mnemotécnica en la mística: «Para llegar a ese centro en donde el macrocosmos celeste se junta con el humano, santa Teresa encuentra la imagen de un castillo interior que no es sino un álcazar de la memoria construida para poder recorrerlo más allá de la escritura. Los lugares imaginarios, cuidadosamente elaborados dentro de la tradición de las artes mnemotécnicas, serán el libro vivo que santa Teresa regalará a sus monjas».

22 'Fénix...', *Pro dedicatoria*.

23 'Fénix...', 111.

enebro; el árbol genealógico de Cristo; los escenarios bíblicos: el desierto, el templo...) para una mecanización fructífera de todo el proceso memorativo.

Este planteamiento «moral» del arte, que hace Velázquez de Acevedo y aquellos que se ponen en práctica desde la literatura mística o se teorizan en las retóricas sagradas, discurren en estricto paralelo a la cultura de la época. En unos y en otros ostenta su misma identidad el mecanismo de «lectura» de la imagen, sea ésta grabado, cuadro piadoso, recorrido del *via crucis* en el templo o «vista» de la figura interna: «geometría —en todos los casos— de movimiento preferentemente circular, pero también oblicuo, recto o elipsoidal, según los casos, destinada a imprimir en el espíritu una imagen deiforme»²⁴.

Loci e imagines se revisten en estos discursos (el místico: Santa Teresa, Juan de Avila, Juan de los Angeles; el retórico: Ameyugo, Espinosa de Santayana, Escardo, Castro...; el específicamente mnemotécnico: Velázquez de Acevedo, Aguilera, Sánchez Ciruelo...) de los valores derivados del ejercicio de una virtud. Así, Sebastián Izquierdo puede escribir, refiriéndose ambiguamente tanto a la oración mental como al simple esfuerzo mnemotécnico, «consiste en usar de nuestras potencias naturales en las materias pertenecientes a nuestra salvación [...] a saber, de la memoria, poniendo delante el negocio de que avemos de tratar...»²⁵.

Pero si la construcción de *loci e imagines* está investida, en la tradición que examinamos, de una finalidad moral, los elementos con los que opera son los puramente retóricos, y ello en varios sentidos. Siendo parte de la retórica, la memoria se erige también conforme al modelo que le suministra otra de las secciones de aquella: la *elocutio*. Ciertas imágenes, en Velázquez de Acevedo²⁶, se organizan conforme a una rígida casuística: surgidas de la sínecdoque, del énfasis, tal vez de la *dissolutio*, de la *similitudo* o de la *geminatio*, proclaman su doble filiación retórica y, al hacerlo, afianzan esa pretensión de la retórica «por llegar a ser el elemento donde se sumergen todas las disciplinas»²⁷.

Retórica y moral caminan juntas hasta donde pueden en este *Fénix de Minerva*, pero, finalmente, es desde la segunda desde donde se nos ofrece una versión de la primera. La matización religiosa puntúa minuciosamente algunos de los desvarios imaginativos que propone la

24 M. Morales Borrero, *La geometría mística del alma en la literatura española del Siglo de Oro* (Salamanca 1975) 25; Cf. también: P. Dávila Fernández, *Los sermones y...* y J. Plazaola, 'La categoría de lo sacro y su expresión plástica', *Revista de Ideas Estéticas* 83 (1963) 225-47. Sobre los sistemas de descodificación del cuadro piadoso como objeto mnemotécnico, referidos, en este caso, al Renacimiento italiano, Cf. M. Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento* (Barcelona 1978) 66 y ss. Como ejemplo de esa «mirada» que pasea demandando de las imágenes y de los lugares lo que previamente ha sido depositado en ellos, hay que referirse a los «relojes mentales». Uno de los grabados con este tema más reproducido en la época, el de José Sánchez, 'Reloj mental de la Pasión de Cristo', puede verse en el *Catálogo Estampas. Cinco siglos de imagen impresa* (Madrid 1982) 57.

25 *Práctica de los Ejercicios Espirituales de N. Padre San Ignacio* (Roma 1675) 8.

26 Cf., especialmente, pp. 82 ss.

27 A. Chastel y R. Klein, *El Humanismo* (Barcelona 1971) 68.

mnemónica, en la línea de un famoso pasaje de la *Guía de pecadores* de Fray Luis de Granada²⁸, en el que se argumenta sobre los peligros de «la imaginativa» como potencia negativa para la vida moral. En esta misma dirección, que es la adoptada en forma de reservas por las retóricas de Escardo, Terrones Aguilar del Caño, Poza...²⁹, la estricta moralidad que exhibe el texto de Velázquez de Acevedo corrige el uso ciceroniano y pagano de la memoria artificial a la hora de construir *imagines* mnemónicas. Allá donde Cicerón, Quintiliano o el anónimo autor del *Ad Herennium* propusieron, por sus calidades mnemotécnicas, imágenes torpes, increíbles, ridículas o sucias³⁰, y Ravenna el empleo del cuerpo femenino como *locus*, Velázquez de Acevedo acomoda la invención a la finalidad religiosa, rechazando aquellas:

«Pero este consejo no es apropiado, para que los Religiosos y varones honestos elijan imágenes o señales de esta clase, ni para todos los que tenemos la del nombre de Christo Nuestro Señor...»³¹.

Una primera aproximación al *Fénix de Minerva* debe pues contemplarlo inmerso y profundamente vinculado a esta operación de sacralización del instrumento retórico, que se realiza del modo que es característico en la cultura española del Barroco. En el *Mercurius Tri-*

28 Libro II, Cap. 15, Tit. VII: *De la reformation de la imaginación*. Véase mi artículo 'La literatura espiritual de...', n. 99. Esta línea de rechazo a la memoria y a la potencia imaginativa es común también a la literatura de tipo humanista, que rechazará sus excesos, dada la vanidad que engendra: «Aquí se advertirá el daño de mi feliz memoria, que yo no vine a conocer sino muy tarde. Valióme mucho para las sùmulas y Lógica, en que ninguno de mis condiscipulos llegó a igualarme; y solía romper la cabeza a los más doctos: porque nunca me faltaba materia para defender y probar qualquier desatino...». (Proemio anónimo al *Theatro moral* de Vaenius. Cito por la ed. de Amberes 1733).

29 J. Bautista Escardo, por ejemplo, escribe sobre memoria artificial en su *Rhetórica christiana...* (Mallorca 1647) fol. 490v: «Algunos predicadores se aprovechan de la memoria local y artificiosa que han enseñado los oradores; otros he visto que con ella se atan y confunden más».

30 En la retórica *Ad Herennium* (III, 12): «Si logramos construir imágenes que no sean corrientes o vagas sino activas; si les atribuimos excepcional belleza o fealdad singular; si adornamos algunas de ellas, por ejemplo con coronas o con mantos de pùrpura [...] o si las desfiguramos de alguna manera introduciendo por ejemplo a alguien teñido en sangre o manchado de barro o embardurnado con pintura roja, de suerte que resulte más sorprendente su forma, o asignando determinados efectos cómicos a nuestras imágenes, pues eso asegurará asimismo la presteza de nuestro recuerdo de ellas». Los textos doctrinales recogen esta propuesta, como he estudiado en «La literatura espiritual...», convirtiendo el tema en un *topos* de la predicación. «Es bueno —escribe San Juan de la Cruz (*Subida al Monte Carmelo*, Libro III, Cap. XXXV—) gustar de tener aquellas imágenes que ayuden al alma a más devoción, por lo cual siempre se ha de escoger la que más mueve». Véase también a este propósito, como una fuente no citada hasta ahora, el capítulo tercero del *De arte memorandi*, de Pedro Sánchez Ciruelo, *De modis variis fingendi ydola vel phantasmata rerum memorabilium* (fol. 277r). L. Marin, recientemente (*Estudios semiológicos. La lectura de la imagen* [Madrid 1978] 48), ha señalado el valor mnemónico de la alegoría persuasiva, en razón a su rareza.

31 *Fénix de...*, 83. Velázquez de Acevedo sigue en este punto la misma argumentación que utilizaba Juan de Aguilera en su *Ars Memorativa* (Salamanca 1536) fol. 13r-16v; fuente, por lo demás, muy parafraseada en las páginas del *Fénix*.

megistus sive de triplici eloquentia Sacra, Española, Romana..., de Ximénez Platón³², en el *De arte Rhetorica Dialogi quator*, de Castro³³ o en *Arte e instrucción y Breve Tratado que dize las partes que ha de tener el predicador evangélico*, de Terrones Aguilar³⁴, la memoria artificial aparece sometida —en estos textos de modo más conciso— al mismo proceso de recodificación de sus procedimientos, en orden a servir dentro del dispositivo de una elocuencia sagrada, que podemos observar implícito en la obra de Velázquez de Acevedo. Como algo específico, esta última reivindica para sí una cierta autonomía, apresuradamente declarada ya desde las páginas del *Prólogo*:

«Si bien no escrito [el Fénix de Minerva] con afectada y ostentativa Retórica, porque el enseñar, y demostrar, sólo pide lenguaje claro, casto, apazible, y que con facilidad se de a entender [...]. Por cuya causa procuraremos para los que carecen de la lengua Latina, porque la utilidad sea común, poner en Romance todo lo esencial del Arte, y preceptos del. A quien damos título de Fénix, porque en materia tan peregrina, exquisita y extraordinaria, es único, pues ninguno lo ha escrito, ex professo»³⁵.

Apariencia (en realidad maniobra, realizada en orden a acrecentar la singularidad de la materia y su presentación³⁶), que debía quedar reforzada por el anonimato que trata de mantener el propio autor, personalmente vinculado, por lo demás, a la jerarquía eclesiástica³⁷.

La naturaleza de la mnemotecnia que se propone desde el *Fénix* es, pese a la estrategia manipuladora que lo preside, de aquella misma especie que proclamara un retórico jesuita como Lorenzo Ortiz, hacia finales del siglo XVII: memoria de sí mismo; prospectiva visionaria sobre el cielo y los infiernos; receptáculo de maravillas y «teatro hermo-

32 Madrid 1621. A la memoria artificial se dedican los capítulos XXIV (*Eloquentia sacra*); XXIV (*Eloquentia española*); XXIV (*Eloquentia romana*).

33 1ª edición en Córdoba, 1611. *Dialogus quartus: De memoria et pronuntiatione*, 208 ss.

34 Granada 1617. Cap. VI: *De la memoria*, p. 157 ss. Todas estas obras se encuentran en la zona de fechas del *Fénix de Minerva*, publicado en 1626. A ellas podría añadirse, en Europa, tratados como los de F. Panigarola, *L'art de prescher et bien faire un sermon avec la mémoire locale et artificielle* (Paris 1604); J. Paepp, *Artificiosae memoriae fundamenta ex Aristotele, Cicerone, Thoma Aquinate...* (Lugduni 1619); J. Margiri, *De memoria artificiosa* (Francofurti 1600); F. G. Marafioto, *Nova inventione et arte del ricordare per luoghi et imagini et figure poste nelle mani...* (Venezia 1605).

35 *Fénix...* 2r.

36 J. A. Maravall —*La cultura del Barroco* (Madrid 1980) 458— ha señalado cuanto de tópico hay en ese juicio común favorable a las «invenciones raras», que es frecuente en las aprobaciones y proemios de los textos barrocos.

37 En la obra de Juan Gutiérrez de Godoy, también relacionada con la mnemotecnia —*Disputationes philosophicae ac medicae super libros Aristotelis de memoria et reminiscencia* (Jaen 1629)— aparece el único dato que conozco de Velázquez de Acevedo; en la *Aprobación* de Fray Pedro Olivares se le menciona como «vicario general de la Corte».

so»³⁸, donde acuden convocadas por la «mirada interna» las imágenes de todas las cosas³⁹.

2. ENCYCLOPEDIA MNEMONICA

«La memoria es un escribano que vive dentro del hombre»
 Juan de Aranda, *Lugares comunes de conceptos* (Madrid 1613).

Todo análisis de los procedimientos mnemotécnicos, y ello desde los primeros momentos, se acoge a una metáfora fundacional: la de la escritura. Dominios intercambiables, pues, estos de la escritura y la «escritura interna» (interiorizada), en donde la primera, si seguimos a Descartes y a los emblematistas y filósofos a los que interesó el problema durante los siglos XVI y XVII, se constituye en invención histórica para ayudar a la segunda (la memoria)⁴⁰. La metáfora no puede ser más puntual, la memoria artificial es una forma de escritura y, como tal, requiere de signos (figuras, *notae*, *imagines*)⁴¹ y de espacios (*loci*, *tabulae*), donde aquella se inscriba con una ordenación predeterminada⁴². Requiere también un código, dentro del cual las figuras, los trazos, estén dotados de un sentido (de un «segundo sentido»); precisa, por último, de las condiciones naturales al oficio de escribir: la luz, el silencio, la concentración. Quien escribe en su memoria y sigue para ello

38 En el sentido de «teatro del mundo», «teatro de la memoria», construido en la realidad por G. Camillo e imitado en su estructura por el famoso *The Globe*, escenario de las representaciones shakesperianas. Cf. F. A. Yates, 'El arte de...', 157-205 y F. Secret, 'Le Théâtre du monde de Giulio Camillo Delminio et son influence', *Rivista critica di storia della filosofia* (1959) 418-36.

39 Y así escribe L. Ortiz: «Como la parte principal del hombre es su Alma; su Alma ha de ser empleo principal de su Memoria». (*Memoria, entendimiento y...*, fol. 30v).

40 Las ideas sobre el origen de la lengua escrita, tratadas por Descartes en sus *Regulae...* y por Bacon en *De augmentis scientiarum*, han sido puestas en conexión con la historia de la mnemónica por P. Rossi, *Clavis...*, 184 y, entre nosotros, por I. G. de Liaño, *El idioma de la...*, 400 ss. Más próximo a nuestro interés de este momento está el hecho de que tanto las imágenes memorísticas como los propios jeroglíficos se presentan desde la cobertura teórica como intentos de establecer una relación «natural» entre significados y significantes. Cf., de modo especial: E. Iversen, *The Myth of Egypt and its hieroglyphs in European Tradition* (Copenhagen 1961); K. Giehlow, 'Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 32 (1915) y P. Rossi, 'La Religione dei geroglifici e le origini della scrittura', *Le sterminate antichità: studi vichiani* (Pisa 1969) 80-131. Como fuentes: C. F. Menestrier, 'Des hieroglyphiques des egyptiens', *La Philosophie des images énigmatiques* (Lyon 1694) y A. Kircher, *Aegyptiaci interpretatio hieroglyphica* (1666) y, de modo especial: *Turris Babel* (Amsterdam 1679), donde el jesuita expone su teoría del origen celestial de los caracteres de la escritura.

41 Para el estudio de los procesos de constitución de imágenes memorísticas es indispensable la monografía de P. Rossi: 'La costruzione delle immagini nei trattati di memoria artificiale del Rinascimento', *Umanismo e Simbolismo. Atti del IV convegno internazionale di studi umanistici* (Padova 1958).

42 «Esta Arte, es simil a la de escribir, y que así se deve comenzar de la siniestra parte, como lo hazemos quando escrivimos». (*Fénix de Minerva...*, 66).

un sistema artificial (se atiene a un «arte»), se convierte a sí mismo en su propio lector; quien trazó signos en su mente local, se encuentra en el mismo acto descifrador maravillado de ellos.

La mnemónica se presenta en todo como una escritura: como una segunda escritura⁴³. En todas las artes de la memoria del xvii —y el *Fénix*, como veremos, no es excepción— se hace entrega, antes que nada, de un método de componer, bajo un nuevo orden psicológico, imágenes concisas de las cosas conocidas. La memoria artificial es (aprehendida) como una morfología, donde existe lo sustantivo, las relaciones predicativas, la marca calificativa; es, también, articulada como una sintaxis y hasta podría decirse, en sentido figurado, que está dotada de unas «reglas ortográficas»: es, pues, un instrumento para conocer la realidad, para reducirla a unas categorías inteligibles.

Los procesos de construcción de este «escribir imaginario» a base de imágenes y lugares sustantivan en buena medida los contenidos de las artes de la memoria, que abundan en el siglo xvii. Se trata, en todos los casos de dotar al predicador, al abogado, al hombre moral, de una serie teóricamente infinita de lugares donde almacenar una porción igualmente infinita de imágenes, que contienen las intenciones a recordar. En todos los casos, también, se desarrollan las reglas, tenidas por ciceronianas, del *Ad Herennium*⁴⁴. Normativa que se modifica, magnificándose en el interior de una cultura que gusta del asombro (de los «lugares reales», del *Ad Herennium* a los *ficta loca*, de Velázquez de Acevedo; de los «gabinetes» y las «casas», a las *Sferas, urbes, oppida, templa* ... de los que habla Sebastián Izquierdo en su *Pharus Scientiarum*⁴⁵. Las *imagines* también se multiplican: deben abarcar ahora, no sólo el universo sensible, también los *intelligibilia*; son *imagines rerum* y, también, *imagines vocum*.

Giordano Bruno deja, en su *De imaginum, signorum et idearum compositione ad omnia inventionum, dispositionum et memoriae genera*⁴⁶, la más completa síntesis de los modos de construcción de estas imágenes (por lo similar, por lo antecedente, lo divisible, el instrumento, el tiempo, la parte...), y sus seguidores, entre los que podemos con-

43 «Esta Arte, que como avemos dicho, es un libro de memoria imaginario, necesita los medios e instrumentos necesarios para escribir en lo material, y visible, porque allí es menester papel, letras, o caracteres, y la pluma con que se forman y fabrican, y esto mismo necesita esta Arte». (*Fénix...*, 58).

44 La adscripción a Cicerón de esta *Retórica*, llamada «segunda», olvidando la crítica filológica humanística (Raphael Regius y, sobre todo, Lorenzo Valla), que habían negado tal autoría, supone, como escribe Yates ('El arte...' 154) una prueba del carácter acritico y poco científico que asumen en su mayoría los tratados de mnemotecnia.

45 En este sentido magnificador del *locus* mnemónico, I. G. de Liaño habla de un auténtico «urbanismo psicomental» (*El idioma de...*, 329). Las explicaciones ofrecidas en el *Fénix* sobre construcción de lugares siguen un parámetro arquitectónico: «A los diez aposentos de que consta esta Sfera, cinco en lo baxo o Emisferio inferior, y cinco del superior, llamamos trascendentes, y porque se va trascendiendo, y passando de uno a otro [...]. Y hase de advertir, que a de tener cada uno dos puertas... (fol. 62v).

46 Frankfurt 1591. Contamos con una traducción del texto: la de I. G. de Liaño en *Giordano Bruno: Mundo, magia, memoria* (Madrid 1973).

tar a Velázquez de Acevedo, las transmiten, ampliándolas y precisándolas en ocasiones. En este último, las imágenes se construyen bajo el principio de la similitud (en sentido lato: correspondencia/correlación), por lo que la imagen mnemónica cumple el papel nuclear que le está reservado al *concepto* en el seno de la retórica: como él es una acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos ⁴⁷.

Otras categorías se superponen a ésta que es fundacional dentro del *Fénix de Minerva*: estables o móviles; invisibles o visibles; reales o simbólicas; arbitrarias o conocidas, las imágenes deben ser elegidas desde la peculiar psicología que las alumbró:

«Y assi sólo convendrá dar unas reglas generales, para que con ellas cada uno elija, fabrique y fantasie las imágenes a su propósito, o use de las que le pareciere» ⁴⁸.

La articulación lingüística que adquiere aquí lo visual, en tanto que imagen depositaria de un valor narrativo que espera la realización de su sentido, permite conexionar mnemotecnia barroca y cultura simbólica. En un área restringida, pero muy significativa, de ésta, la emblemática, se operan multitud de relaciones por las que emblemas, empresas, divisas y jeroglíficos, sobre todo ⁴⁹, se constituyen como una suerte de memoria artificial, y, de modo inverso, las imágenes de la memoria artificial se presentan dentro del campo de lo emblemático: «Propongo a V. A. —escribe Saavedra Fajardo— la *Idea de un Príncipe Politico-Cristiano*, representada con el buril y con la pluma, para que por los ojos y por los oídos (instrumentos del saber) quede más informado el ánimo de V. A. en la sciencia de reinar, y sirvan las figuras de memoria artificiosa» ⁵⁰.

Esta conexión, sobre la que se viene insistiendo en los últimos tiempos ⁵¹, supone un alejamiento efectivo de los términos que nos habia-

47 Cf. B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Disc. XXIV.

48 Este patrón subjetivo domina la pedagogía memorística que propone Velázquez de Acevedo. Figuras y lugares contruidos artificialmente en la mente deben poseer un carácter familiar: son cosas conocidas: cuerpos de familiares, la propia casa, la ciudad que se habita, todo ello removido de lo que constituía su anterior sentido, investido, ahora, en virtud de la operación mnemónica, de un nuevo valor. Velázquez sigue en este punto, como en otros, el *Phoenix sive artificiosa memoria* (Venecia 1491) de Pedro de Ravenna y el tratado de G. Bruno, *De imaginum...*, cuya primera regla sobre lugares es: «Los lugares o receptáculos han de ser tomados de la realidad mediante la vista y han de permanecer con una figura constante» (cit. por I. G. de Liaño, *El idioma de...*, 308).

49 Es Leibniz mismo, quien en un texto como la *Nova methodus discendae docendaeque jurisprudentia* (1687) identifica los jeroglíficos egipcios con las imágenes de la memoria (*nota*). Cf. F. A. Yates, *El arte de...*, 441 ss.

50 *Dedicatoria al Príncipe Baltasar Carlos* (cito por la ed. de las *Empresas de Madrid* 1976) I, 51. Velázquez de Acevedo, por su parte, aconseja en el *Fénix*: «también para la invención de las imágenes es muy provechoso leer Emblemas» (fol. 78r).

51 Cf. por ejemplo, G. Ledda, *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)* (Pisa 1970) 13 ss. y, para el caso concreto de G. Bruno: P. E. Memmo, 'G. Bruno's Degli eroici furori and the Emblematic Tradition', *Romanic Review*, LV: 1 (febrero 1964) 1-15.

mos marcado, pero queda aquí señalada como una fecunda vía de análisis, sin la cual un texto como el *Fénix de Minerva* no puede ser abordado sino parcialmente. Desplazamiento, condensación y sobredeterminación, operaciones constitutivas de la producción de figuras emblemáticas, son también, y no de modo casual, las maneras preceptuadas para la construcción de la imagen mnemónica⁵².

El proyecto de una memoria artificial como la que alienta en el *Fénix*, supone también el acercamiento a una idea de «nueva lengua universal», la cual, a pesar de su carácter artificial, vuelva a religar las palabras a las cosas. En este sentido hay que situar ese intento por reducir todos los repertorios lexicales a imágenes directamente fundadas en la realidad⁵³. Se trata de convertir al memorista en un eficaz filtro en el que el lenguaje se carga de nuevos valores referenciales, para preservarlo más eficazmente de todo olvido.

Esta lengua universal que aquí fatigosa y parcialmente trata de construirse es un ideal utópico, que en su constitución, como ha visto P. Rossi⁵⁴, utiliza como presupuestos la creencia en la comunidad de imágenes mentales en la humanidad. Como lengua artificial pretende superar a la natural en tanto que la redime del pecado con referencia babélica; se presenta como instrumento de comunicación de fácil uso («se pondrá en práctica lo más específica, y clara que sea posible, procurando que sin maestro pueda cualquiera aprenderla, y con distinción, para todo género de estudiosos»⁵⁵); elimina el derroche de la lengua natural y, por último (pero no de menor importancia), la lengua artificial se presenta más útil, en tanto que instrumento para extender la doctrina cristiana y lograr la *concordia mundi*⁵⁶.

En tanto que lengua artificial, la praxis mnemónica se construye minuciosamente desde su más pequeña articulación. Asistimos así a la configuración de nuevos alfabetos, o a la utilización de los existentes, como unidades mínimas operativas para el recuerdo. Como sistema clasificatorio, el alfabeto (pero también el orden numérico) es usado como una *tabula combinatoria* que aloja, en sí misma, todas las posibilidades. Las letras del alfabeto recuperan en todos estos intentos una morfología más humana; de este modo podrán integrar simultáneamente las imágenes de las cosas por cuya primera letra comiencen (alfabeto primero); las formas que simbolizan con su disposición en el

52 Para un psicólogo moderno como A. D. Baddeley —'Memoria superdotada: Mnemotecnias y mnemonistas', *Psicología de la memoria* (Madrid 1983) 409-33— las operaciones sustanciales son dos: codificación mediante reducción y codificación mediante elaboración. Véase al respecto: L. Marín, *Estudios semiológicos...*, 51 ss. Es importante ver también en Freud los procesos constitutivos de la imagen que él llama «jeroglífica» en el capítulo VI de su *Interpretación de los sueños*. Sobre los procesos de constitución del «objeto imaginario»: G. Durand, *Estructuras antropológicas de lo imaginario* (Madrid 1982) 379-84.

53 El tema en su proyección histórica (Vico, Hamam, Herder...) ha sido abordado por T. Todorov, 'Sinécdoques', *Investigaciones retóricas II* (Buenos Aires 1974) 48 ss.

54 *Clavis...*, 223 ss.

55 *Fénix de...*, 3r.

56 Cf. mi artículo, 'La Compañía de Jesús...'

espacio (alfabeto segundo); los nombres de personas (alfabeto tercero); las dignidades y los empleos (alfabeto cuarto); las partes del cuerpo (alfabeto quinto); los gestos que sirven para designar en un sistema comunicativo las mismas letras (alfabeto sexto). En Velázquez de Acevedo la letra «H» nos remite, alternativamente, en un acto que también puede ser retroactivo, al «harpa», a la «empresa del plus ultra, travadas las columnas», a «Hipólito», al «huésped» (pero también al «hospedero»), al «humerus», a la cruz que forman pulgar y corazón...⁵⁷. Operativa potencialmente infinita, y de cuyas posibilidades ya había hablado, en el siglo XIII, Boncompagno da Signa, en su *Novissima Rhetorica*:

«Ho collocato in diciannove lettere dell'alfabeto ventimila passi del diritto canonico e di quello civile e, nello stesso ordine, settemila passi dei libri sacri»⁵⁸.

Las artes de la memoria del siglo XVII y, de modo singular, ésta que ahora estudiamos específicamente (*Fénix de Minerva*) están vertebradas por un ideal enciclopédico que las organiza a modo de *systema mnemonicum*. La memoria es una técnica del ordenamiento enciclopédico de las nociones. Su disposición estructural es la de un libro y, por extensión, la de una librería:

«Formase esta librería imaginaria mediante estos preceptos. El primero, teniendo gran copia de Esferas estables, que no sirvan de otra cosa [...]. El segundo que no se mezclen las facultades, ni en ellas las materias, sino que en las esferas de una ciudad se pongan las materias de Lógica, y en los de otro lugar los de la Filosofía, y en otros de Theología, y assi las demás ciencias, artes y facultades [...]. El quarto que pues como dize Vitrubio la librería ha de estar hecha al Oriente, para que goze de la luz de la mañana, assi esta librería interna, lo que más requiere es la verdadera luz y Oriente, que es Christo nuestro Señor...⁵⁹.

El *Fénix de Minerva*, desde esa impronta enciclopedista que ostenta, se presenta constituido por igual por la tradición platónica y por la tradición aristotélica, en cuanto a la constitución del pensamiento simbólico se refiere. En efecto, de la teorización platónica sobre los valores de las imágenes simbólicas, Velázquez de Acevedo extrae todas las referencias mágicas y místicas, por las que las imágenes conectan con las intenciones espirituales, invistiéndose de sus potencialidades, adquiriendo un rasgo talismánico, por el que actúan como sellos y secretos revelados por la divinidad. Esta es la impostación religiosa del *Fénix*, en la línea bruniana: «Formas, simulacros y signáculos son vehículos, y como vínculos, con los que los favores de las cosas superiores ya fluyen, se presentan y se introducen, ya son concebidos, contenidos y guardados»⁶⁰. La cadena de los seres, el modelo astral para la memo-

57 Vid. *Fénix de...*, fols. 84-88.

58 Cit. por P. Rossi, *Clavis...*, 52.

59 *Fénix de...*, 120r y v.

60 *De imaginum...* trad. de I. G. de Liaño, *Giordano Bruno: mundo magia...* memoria, 320.

ria (*ars rotunda*, zodiacal, en oposición al *ars quadrata*) está presente en las páginas del Fénix con referencias a las jerarquías celestes:

«Los serafines [los *zephiroth* lulianos], que en el noveno coro iluminan todas las ordenes inferiores, corresponden a la memoria [...]. Y no sólo corresponde la memoria al primer móvil o esfera celeste, y a la superior Ierarquía de los Angeles, sino que en el divino Archetipo, principio y exemplar de todo, corresponde a la primera persona, pues los teólogos aplicando la imagen del Alma a Dios N. S. atribuyen la memoria al Padre...»⁶¹.

Desde la óptica aristotélica, el arte de la memoria es un segundo lenguaje, un lenguaje vicario que organiza la realidad *more metaphórico*. Los alfabetos de imágenes, la sintáxis peculiar bajo la cual Velázquez de Acevedo trata de organizar las relaciones y darles una cobertura, descubren y potencian el modelo de donde esta Arte proviene: la lengua. El carácter de herramienta, de organon, para mejor organizar el mundo, la realidad, proviene también, junto con el carácter retórico que lo constituye, del aristotelismo y de su renacer en la España del siglo xvii⁶².

Todos estos intentos —efectivos en un libro como el *Fénix de Minerva*— de lograr un *instrumentum universale* están ciertamente vinculados a la kabbala y al hermetismo de signo cristiano⁶³, a la magia astrológica y médica, pero también, quizá, y en una línea complementaria de ello, a la construcción científica de un *método*.

La historia del arte de la memoria durante el Barroco está comprometida, además de con la primitiva reformulación de una técnica retórica, con los intentos por formar el instrumento para un saber total, para una *pansofía*.

El *ars memorandi* es parte de este proyecto, y así es recogido en

61 *Fénix...*, 5v. Para el estudio del simbolismo de carácter platónico, en la línea que estamos revisando, Cf. especialmente, el artículo de E. H. Gombrich, 'Icones Symbolicae: las filosofías del simbolismo y su relación con el arte', *Imágenes simbólicas* (Madrid 1983) 213-97.

62 Cf. R. Ceñal, 'La filosofía española del siglo xvii', *Revista de la Universidad Complutense de Madrid* XI, 42-3 (1962).

63 Las conexiones entre mnemotecnia y *ars notoria*; kabbalismo y hermetismo, han sido abordadas tangencialmente desde el estudio del jesuitismo barroco en general y de la obra de A. Kircher, en particular. Los jesuitas en la segunda mitad del siglo xvii toman decidido partido contra la racionalidad del modelo enciclopédico, volviéndose, con más fuerza, hacia una cultura alegórica, simbólica. Véase: R. Taylor, 'Hermetism and Mystical Architecture in the Society of Jesus', *Baroque Art: The Jesuit Contributions*, ed. R. Wittkower e I. B. Jaffe (New York 1972) 64-5; M. Batllori, 'Los jesuitas y la Combinatoria luliana', *Umanesimo e Esoterismo* (Padua 1960) y F. Secret, *Les Jésuites et le Kabbalisme chrétien*, Bibliothèque d'humanisme et Renaissance. Como fuentes más importantes, pueden considerarse los textos de los jesuitas A. Kircher, *Ars magna sciendi in XII libris digesta...* (Amsterdam 1669); C. Knittel, *Via regia ad omnes scientias et artis* (Pragae 1687) o C. Schott, *Technica curiosa sive mirabilia artis* (Norimbergae 1664).

En términos menos concretos, algunas imágenes herméticas de tipo mnemotécnico han sido revisadas en la obra de J. van Lennep, *Arte y alquimia* (Madrid 1978) 168 ss. Para el estudio del hermetismo barroco: G. A. L. Thorndike, *History of Magic*, VII, 577-8 y F. A. Yates, *Giordano Bruno y la tradición hermética* (Madrid 1983).

un texto tan significativo como el *Pharus scientiarum ibi quidquid ad cognitionem humanam humanitatis asquisibilem pertinet*, de S. Izquierdo. Junto al *ars intelligendi, ars imaginandi y ars experiendi*, a la memoria le cabe un lugar ya diseñado por Descartes en su *Discurso del método* y definido como conjunto de operaciones destinadas a reducir la realidad a la impresión de sus causas: construcción de imágenes simplificadas que jugarían en una combinatoria: *notae leibniziana; característica universalis*⁶⁴. Aquí se anudan las relaciones entre lógica y mnemónica, entre ésta, la dialéctica y la retórica⁶⁵.

Se produce en el siglo xvii una demanda de una mnemónica reformada. La nueva lógica que propone Bacon atiende a la conquista de la realidad natural y ha de ayudarse de un instrumento despojado de connotaciones simbólicas; distinto en todo, entonces, a esas *Artes de la memoria* tradicionales, que tenían su efectividad dentro del campo limitado del discurso orientado hacia las actividades profesionales. Nueva lógica y nueva mnemónica que aparecen no ya cuando se desea triunfar sobre los argumentos del adversario, sino cuando se busca desvelar los secretos del mundo natural. Sistemas que, en consecuencia, deben utilizar los símbolos de la ciencia matemática, en sustitución de los primeros caracteres mágicos, hieroglíficos, astrológicos...⁶⁶.

La antigua combinatoria, el «artificio luliano», se integra también —durante todo el xvii español— en esta pretensión de construir una ciencia universal, y lo hace según un modelo matemático, que se aparta, no obstante, en muchas cosas básicas, como ha señalado R. Ceñal⁶⁷, de lo que será el matematicismo postcartesiano. Las vinculaciones entre mnemotecnia y Combinatoria; la relación de ambas en el *Fénix de Minerva* es un objeto que excede el planteamiento global de este artículo. Me remito, en todo caso, a una serie de estudios generales donde pueden encontrarse algunas referencias dispersas al tema⁶⁸.

64 Para el tema, Cf. F. A. Yates, 'El arte de...', 429.

65 Diderot, en la *Enciclopedia* escribe: «Les moyens les plus sûrs pour perfectionner la mémoire, sont ceux que nous fournit la Logique». Cf. en este sentido: P. Rossi, «Chi, occupandosi della cultura del Cinquecento e del Seicento, non ha per esempio inteso il significato della connessione logica-retórica e ha creduto di poter tracciare una storia della prima senza minimamente occuparsi della storia della seconda, ha raggiunto, in genere, conclusioni desolanti». (*Clavis...*, 18).

66 Otro tratadista español está situado estratégicamente en la historia del nacimiento del método científico y sus posibles relaciones con el *ars mnemónica*, me refiero a Pedro Bermudo en su *Arithmeticus Nomenclator omnes nationes ad linguarum, et sermonis unitatem invitans* (Roma 1653), estudiado por R. Ceñal: 'Un anónimo español citado por Leibniz', *Pensamiento* 2 (1946). Cf. también, para este tema: P. Guirao, 'El P. Izquierdo y el triángulo aritmético', *Revista Theoria* 5-6 (1953) 81-5 y R. Ceñal, 'El P. Izquierdo y su *Pharus Scientiarum*', *Revista de Filosofía* 1 (1942).

67 En 'La filosofía española del...', 391-2. Cf. también: su *Introducción a La combinatoria de Sebastián Izquierdo* (Madrid 1974).

68 Cf. Platzeck, 'La combinatoria luliana', *Revista de Filosofía* (1953) 575-609 y (1954) 125-65; J. L. Fuertes Herreros, *La lógica como fundamentación...*; T. E. Carreras y Artau, *Filosofía cristiana de los siglos xiii y xiv* (Madrid 1939-1943) especialmente: I, 536 ss. y II, 534-39; F. A. Yates, 'La teoría luliana de los elementos', *Estudios lulianos* 4 (1960) 58-62; Saxl, 'A spiritual encyclopedia of the Latter Middle Ages', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942) 82-134; M. Cruz

Por lo que respecta a Velázquez de Acevedo, sus referencias a Lull son continuas y, en buena medida, su léxico mnemónico procede de los tratados lulianos. Sin duda, la obra se inserta dentro de la actividad desarrollada, sobre todo en la primera mitad del XVII, por esos círculos lulianos que tuvieron a Núñez Delgadillo (el autor del *Breve y fácil declaración del artificio luliano* —Alcalá 1622—) por uno de sus teóricos más representativos. Y no es casual, desde esta perspectiva, que sea este último quien firma la *Aprobación al Fénix de Minerva*, en Madrid, en 1624⁶⁹.

Producto estricto de su tiempo, la obra de Velázquez de Acevedo repertoriza un sinfín de direcciones, que son las recogidas, con similar enfoque sintético, en las obras de los escritores europeos del momento: J. Paeppe, *Artificiosae memoriae fundamenta...* (Lugduni 1619); *Eisagogae...* (Lugduni 1619); *Schenkelius detectus...* (Lugduni 1617); Ravelinus *Ars memoriae...* (Francofurti 1617) o Juan Gutiérrez Godoy, *Disputationes philosophicae ac medicae super libros Aristotelis de memoria et reminiscencia* (Jaen 1629).

El *Fénix de Minerva* se reclamará deudor, al mismo tiempo, de los procedimientos retóricos de la memoria clásica; de su impostación cristiana; del lulismo; del hermetismo cultivado en los círculos jesuíticos... Pero, simultáneamente, el texto de Velázquez de Acevedo se sitúa en un estadio previo al inicio de la larga marcha por la adquisición de un método científico; contribuyendo, también, por un camino equivocado, a la reflexión en torno a la constitución de la lengua y la búsqueda de un instrumento de comunicación de validez universal.

3. EL FENIX DE MINERVA: PRODIGIO Y OSTENTACION BARROCA

El *Fénix*, por su inserción dentro de la cultura simbólica, defrauda todas esas expectativas de carácter científico, con las que entra en dialéctica. No hay en el texto nada que apunte hacia la necesidad de matematización de los símbolos. Muy al contrario, éstos se encuentran dotados de un fuerte signo subjetivo y arbitrario —en la línea que predicaba la retórica *Ad Herennium*—, que no les permite ser intercambiables, estables, universales.

Es en este aspecto, especialmente, en el que la obra de Velázquez de Acevedo mira ajena a las tendencias que aparecen en la Europa de

Hernandez, *El pensamiento de R. Lull* (Madrid 1977) 72-8; J. L. Abellán, 'Escolásticos y lulistas', *Historia Crítica...*; C. Ottaviano, *L'ars compendiosa de R. Lulle* (Paris 1930); Vasoli, 'Immagini e simboli nei primi scritti lulliani e mnemotecnici del 500', *Studi sulla cultura del Rinascimento* (Bari 1968) 345-425; J. M.^a Millas Vallicrosa, 'Algunas relaciones entre la doctrina luliana y la cábala', *Sefarad* (1958) 251-53.

De la ingente obra de M. Batllori relacionada con el tema hay que destacar su *Introducción Bibliográfica a los Estudios Lulianos* (Mallorca 1945) y 'Le lullisme de la Renaissance et du Baroque: Padove et Rome', *Actas du XIeme Congrès International de Philosophie XIII* (Bruxelles 1953) 7-12.

⁶⁹ Para el tema, Cf. J. L. Abellán, 'Del Barroco a la Ilustración', *Historia Crítica...* III, 253-63 y, para el estudio de esos círculos lulianos, V. Muñoz Delgado, *La lógica hispano-portuguesa hasta 1600*.

su tiempo (y de las cuales el ejemplo del *Pharus* es significativo); direccionalidades, modos de encarar la construcción del *método*, que habrían de desembocar en la construcción leibniziana de una nueva lógica y de una nueva simbólica, cuyas *notae* se presentan como signos convencionales y simples de realidades complejas.

En cuanto al «ideal enciclopédico» que cruza las páginas del *Fénix* se trata, en palabras de G. Camillo, «de almacenar eternamente la eterna naturaleza de las cosas», y ello mediante un sistema válido para todas las ciencias, al alcance de todas las mentes. Operaciones estas que se proponen en el *Fénix*, que llevadas a cabo en la interioridad radical del individuo (y su conexión con una práctica de recogimiento religioso ha sido señalada aquí) puedan ser luego intercambiables y universalizadoras.

Esfuerzo, sin embargo, que dirigido a la *pansofía*, queda indefinido en lo que debería ser su constitución epistemológica. Anclada también por una erudición antigua y presionada por la versión moral que trata de vehicular, la técnica mnemónica termina recluyéndose en el área de la extravagancia, del ingenio y de su epifanía dentro del marco social que tiende a revalorizar estos procesos.

El gusto por lo dificultoso, la complacencia en las técnicas cuyos efectos más inmediatos sean la creación de un objeto conceptual⁷⁰, extravagante, se encuentra, desde luego, a la base de lo que constituye el interés de la cultura barroca por la memoria artificial⁷¹.

La audacia viene a sustituir a la eficacia, y la ostentación rebasa, en su despliegue, las condiciones mismas por las que había discurrido el saber (y la expresión que daba cuerpo a ese saber) humanístico, a lo largo del siglo xvi. Entre las denuncias que en nombre de la Antigüedad dirige Cornelio Agrippa al *arte de la memoria* («quest'arte serve piu alla pompa dell'ingegno e all'ostentazione del sapere che a procurare il sapere» —72—) y las que, apoyados en la ciencia moderna, instrumentan Bacon (*De augmentis scientiarum*) y Descartes (*Regulae ad directionem ingenii*), la mnemónica conoce un efímero renacimiento, en aras de lo que Lope de Vega enuncia en su respuesta a la *Dedicatoria* que le hizo Velázquez de Acevedo al frente de su *Fénix*:

«No puedo dezir lo mucho que he estimado este libro, y quan cierto estoy que ha de ser muy útil, por ser tan ingenioso y tener asunto tan peregrino. Pero reduziendo quanto siento a una palabra, digo, que con justa razón v.m.

70 Cf. F. Lázaro Carreter, 'Sobre la dificultad conceptista', *Estudios dedicados a Menéndez Pidal VI* (Madrid 1956).

71 «Hay en el siglo xvii —escribe J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, 447— un reiterado elogio de la dificultad, y lo más interesante del caso es que se plantea pedagógicamente: una buena y eficaz enseñanza se ha de servir de lo difícil y por tanto del camino de lo oscuro para alcanzar un resultado de afincar más sólidamente un saber». En esta línea, Gracián: «La verdad cuanto más dificultosa, es más agradable y el conocimiento que cuesta es más estimado». (*Agudeza y arte de Ingenio*, Disc. VII).

72 'De vanitate scientiarum', *Opera II* (Argentorati 1600) 31-2. Tanto Bacon como Descartes rechazan también la concepción tradicional de la mnemónica como «método de impostura». Véanse sus argumentos en F. A. Yates, 'El arte de...', 430 ss.

le llamó *Fénix* porque es único al mundo, así por la materia, como por la erudición».

Lo que pasa por ser «materia peregrina, exquisita y extraordinaria» (Proemio al *Fénix*), bajo la apariencia de su atrevida originalidad, encubre una doctrina que ya J. A. Maravall, refiriéndose a este tipo de productos intelectuales tan abundantes en el xvii español, caracterizó como cerradamente antiinnovadora, conservadora en esencia.

Allí donde aparenta ser novedoso, el Fénix se revela, para el análisis, como un repertorio de nociones en vías de extinción. Su extravagancia y pretensiones universalistas enmascaran la difícil supervivencia de unos métodos ya inservibles para pensar la realidad.

Visto en la diacronía completa de la historia de este «arte», el *Fénix de Minerva* ocupa aquel lugar donde una tradición muerta se inventariara a sí misma, incapaz de proyectarse hacia nuevos horizontes.

Y es en este punto donde quizá debamos considerar que es la ubicación misma de las artes mnemotécnicas en la cultura barroca, la que es alegorizada con exactitud en esas imágenes de la Prudencia que, circulando con profusión en el periodo, difundieron la idea de una memoria como mirada obstinadamente dirigida hacia el pasado.

FERNANDO R. DE LA FLOR