

Fecha de recepción: 24/04/2022

Fecha de aprobación y recepción de la versión final: 22/08/2022

Procesos de formación de las imágenes en las artes de memoria (1485-1520)*

MARTA RAMOS GRANÉ
Universidad de Extremadura
ORCID iD: 0000-0001-9852-4248
martarg@unex.es

Resumen: En las artes de memoria, las *imágenes* son símbolos que codifican lo que se quiere recordar. Los procesos para construir este tipo de imágenes mentales son muy variados, por ello nos hemos propuesto sistematizarlos, de tal manera que puedan clasificarse en cuatro procesos básicos: *similitudo*, *comparatio*, *figmentum* e *inscriptio*, en función de la cualidad de lo que se vaya a codificar. Para definir, comparar y ejemplificar estos procedimientos recurriremos a varios manuales del *ars memoratiua* de la que se considera su etapa de mayor esplendor, 1485-1520. Además, analizaremos diferentes ejemplos de realización y otros recursos adicionales, como la *colligantia* o las *notae*, que sirven para precisar el significado de la imagen y para enlazarla con el resto de los símbolos.

Palabras clave: *ars memorativa*, *similitudo*, *comparatio*, *figmentum*, *inscriptio*, *imago*

Image formation processes in memory arts (1485-1520)

Abstract: In memory arts, images are symbols that encode what someone wants to remember. The processes to build this type of mental images are very varied. For this reason, we have tried to systematize them here, classifying them into four basic processes: *similitudo*, *comparatio*, *figmentum* and *inscriptio*, depending on the quality of what is going to be encoded. To define, compare and exemplify these procedures, we will use various handbooks of the *ars memorativa* from what is regarded as its period of greatest splendour, 1485-1520. In addition, we will analyse different examples of how they are realized and we will consider other additional resources, such as the *colligantia* and the *notae*, which serve to specify the meaning of the image and to connect it to the rest of the symbols.

Keywords: *ars memoratiua*, *similitudo*, *comparatio*, *figmentum*, *inscriptio*, *imago*

Cómo citar este artículo: Ramos Grané, Marta, «Procesos de formación de las imágenes en las artes de memoria (1485-1520)», *Revista de Estudios Latinos* 22 (2022), págs 97-116.

* Este trabajo se ha realizado al amparo del Proyecto de Investigación IB20180 financiado por la Unión Europea (Fondo Europeo de Desarrollo Regional) y la Junta de Extremadura (Consejería de Economía, Ciencia y Agenda Digital); en el seno del grupo de investigación Las artes de la palabra: de la Antigüedad al Renacimiento (LAPAR), inscrito en el Sistema Extremeño de Ciencia y Tecnología (HUM002).

Artículo distribuido en acceso abierto bajo los términos de la licencia internacional de uso y distribución Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0.
ISSN: 1578-7486 / e-ISSN: 2255-5056 *Revista de Estudios Latinos (RELat)* 22, 2022, 97-116

<https://doi.org/10.23808/rel.v22i22.96952>

El *ars memoratiua* consiste en la transformación de algo que se quiere recordar en imágenes para ubicarlas de manera ordenada en una serie de lugares mentales. Esto es lo que se conoce como sistema *per locos et imagines*. Si los lugares constituyen el marco en el que se opera, el núcleo del *ars* lo conforman las imágenes, que son los signos mentales que codifican los recuerdos. Aunque se trata una disciplina bien conocida y sobre la que se han realizado varios estudios de conjunto (Volkman 1929; Yates 1966; o Bolzoni 1995) o incluso sobre autores concretos del género, es evidente la falta de estudios comparativos, especialmente sobre aspectos clave como las imágenes. Muchos investigadores han analizado las *imagines* desde varias perspectivas¹, pero hasta la fecha no se ha ofrecido un estudio sobre sus diferentes realizaciones.

Por este motivo, nos hemos propuesto indagar en las distintas sistematizaciones de las imágenes de la memoria en función del procedimiento por el que se forman dependiendo de la naturaleza de su referente. Para desarrollar este estudio, recurrimos a varios tratados de memoria artificial *per locos et imagines* en los que la doctrina sobre las imágenes es lo suficientemente amplia como para dibujar una tipología propia². Asimismo, estos manuales pertenecen a la época de mayor auge de la disciplina (1485-1520)³, se publicaron en diferentes lugares de Europa y tienen diferentes planteamientos y difusión. Por ello hemos decidido comparar no solo las explicaciones teóricas, sino también los ejemplos que ilustran los diferentes procesos a los que alude cada tratadista.

El tratado más antiguo de cuantos abordamos aquí es el de Publicio, compuesto en el último tercio del s. XV y publicado en varias ediciones a partir de 1482 con ligeras variaciones en la disposición de los contenidos⁴. El

¹ Las imágenes de las artes de memoria se han estudiado, por ejemplo, como elementos psicológicos que operan en procesos cognitivos (Berthoz y Scheid 2018), como representaciones pictóricas (Chiapetta 2015), como signos (Eco 1976), como elementos para la clasificación y la comprensión del mundo (Rossi 1960) o simplemente como objetos sensoriales que estimulan la memoria (Mittleberg 2002).

² Los procesos de composición de este tipo de *artes memoratiuae* son especialmente complejos de analizar por el hecho de que cada tratadista toma una serie de materiales de la tradición y los amplía o modifica para componer una obra propia. Además, es habitual encontrar descripciones muy someras de las imágenes o clasificaciones, que responden más a principios de utilidad que de organización sistemática. Asimismo, a finales del siglo XV la proliferación de manuales es tanta que realizar una suerte de *stemma* de contenidos o influencias puede resultar un trabajo excepcionalmente arduo y quizá infructuoso.

³ Sobre el florecimiento del arte de la memoria, *cf.* Yates (1966: 129). Por otra parte, esta acotación responde tanto a la dificultad de llevar a cabo un trabajo diacrónico como al hecho de que se reconoce un cambio en la disciplina a partir de 1520, momento a partir del cual el arte de la memoria empieza a desvirtuarse y a desvincularse de las reglas que lo habían regido durante la Edad Media y el primer Renacimiento (Kiss en Dolezalová, Wojcik y Kiss 2016: 13).

⁴ La obra de Publicio es muy compleja en cuanto a su evolución y proceso editorial (*cf.* Merino 2020 y 2021). Citamos su texto por la edición veneciana de 1485, que debió de ser una de las más difundidas a juzgar por la disposición del alfabeto de imágenes tomado por autores posteriores de esta misma edición.

principal mérito de este humanista hispano en el ámbito de las artes de memoria fue la introducción de ciertas innovaciones en el uso de los alfabetos visuales y la combinatoria de corte luliano en el sistema de las imágenes, recursos que atañen a la *inscriptio*. Al amparo de la edición de Publicio de 1490 se difundió el texto de Baldovinus (1489), que, aunque podría considerarse una suerte de epítome de su predecesor, presenta algunos cambios en las definiciones de los elementos del sistema y, al mismo tiempo, recupera la disposición habitual de la doctrina de las imágenes, ligeramente alterada en el texto de Publicio. El segundo gran hito de la mnemotecnia en los últimos años del siglo XV es el *Phoenix* de Pedro de Rávena (1491), un texto de carácter mucho más práctico y con un aparato teórico muy reducido, pues el autor parece centrarse en demostrar la utilidad y las virtudes que pueden obtenerse de su sistema. El Ravenate ya era considerado una autoridad en las artes de memoria de principios del siglo XVI; de hecho, el breve tratado de Umhauser (1501) lleva su nombre en el título. No obstante, Umhauser no se limita a resumir los textos de sus predecesores, sino que aporta ciertos matices escolásticos a la doctrina tradicional. El texto de Weczdorff, publicado igualmente en torno a 1501, concede gran importancia a las letras materiales, clara herencia de Publicio, y recupera parte de la preceptiva del humanista, dotándola de un nuevo marco teórico y reduciendo el número de ejemplos. Mucho más tradicional es el tratado de Michael de Arce Draconis, cuyo texto vio la luz en la primera década del siglo. Su texto está plagado de listas de símbolos de uso para representar ideas concretas en forma de imágenes e íntimamente unido al de Cusanus, publicado unos años más tarde (1514), pues presentan un enfoque y una doctrina extremadamente similares. Completamente distinto es el caso de Surgant, puesto que su *Manuale* (1508) no es exactamente un manual de mnemotecnia, sino más bien un tratado de predicación en el que se insertan, como era habitual, algunas reglas sobre el *ars memoratiua*. Simonis es quizás uno de los autores más controvertidos de la presente nómina, pues su *Ludus artificialis oblivionis* (1510) parece más un texto burlesco que un manual de uso, no solo por su llamativo título, que desafía los límites del sistema, sino por la singularidad de las imágenes que se encuentran entre sus páginas y por su particular uso de la combinatoria de Publicio. En 1515 se publicaron dos tratados muy distintos: el de Colineus, claramente inspirado en el de Umhauser, de carácter tradicional y algo más extenso de lo habitual; y el de Philippus, un autor desconocido, que sigue de cerca a Weczdorff y ofrece una serie de consejos próximos a lo que hoy entendemos por mnemotecnia que a un sistema de memoria como el de sus predecesores. El texto de Pedro de Colonia (ca. 1520) es un breve tratado en el que las figuras que ilustran las escuetas exposiciones cobran una importancia mayor que en el resto de obras, aun siendo uno de los textos más breves de cuantos revisamos aquí. La nómina se cierra con el *Congestorium* de Romberch (1520), una obra que, como su propio nombre indica, es una recopilación de la doctrina mnemónica precedente. En este tratado, en el que

la preceptiva se somete constantemente a la experiencia y al juicio del autor, se culmina la unión entre la tradición medieval-escolástica con la retórica clásica y los nuevos aires procedentes de los textos humanistas. Por ello, siendo el de Publicio el punto de partida de la evolución y el desarrollo del género, nuestro análisis culmina con Romberch, que es capaz de unificar toda esta doctrina y de explicarla de forma detallada en su propia obra⁵.

Resta concretar brevemente la naturaleza de la imagen mnemónica. La *imago* suele definirse como la representación mental de un recuerdo en forma de imagen o escena con la que presenta una relación semántica unívoca y funcional⁶. Además, parece que en cada una de estas escenas se incluye al menos una *imago agens*⁷, esto es, la representación de un ser vivo que interactúe con el resto de elementos mediante alguna acción. Asimismo, la forma final que adopte la imagen dependerá de lo que se quiera memorizar y las posibilidades que ofrezca para su representación.

Johannes Romberch (*Congestorium artificiosae memoriae*, 1520) explica esto último a partir de la causa eficiente aristotélica aplicada a la formación de imágenes⁸. Así se puede distinguir una imagen propia, aquella que se representa a sí misma, de una metafórica, la que se representa a través de otro signo (visual)⁹. Por ello, encontramos cuatro tipos fundamentales de procesos

⁵ Hemos ofrecido aquí una breve descripción de los tratados que analizamos, fruto de su estudio para este y otros trabajos. Algunos rasgos complementarios de estos textos se encuentran diseminados en las notas del presente análisis. En la bibliografía se da debida cuenta de las ediciones de los textos que hemos utilizado.

⁶ Son muchas las definiciones de *imago*; por ejemplo, Publicio define la imagen simplemente como «*formae cum forma quadam similitudine collaudatio*» (f. e), definición que cita literalmente Leporeo (2016: 116); Pedro de Rávena apunta que las imágenes «*sunt similitudines rerum, quas memoriae uoluntus commendare*» (2007: 140); y Romberch (f. 32v) las explica como «*species rei memorandae ad rem unde abstracta est si conferatur*».

⁷ En los tratados que hemos revisado, cuando se ofrecen ejemplos completos de imágenes codificadas, interviene al menos un ser vivo con estas características. Las *imagines agentes* o *imagines uiuas* pueden funcionar a un tiempo como imágenes, ya que codifican una parte del recuerdo, y como lugares, pues el resto de los elementos que conforman la escena se apoya de algún modo en su cuerpo. Estas últimas imágenes pueden llamarse *patientes* o *minores*, pues reciben la acción de otra imagen y su proporción se establece con respecto a ella. A este respecto, la *Rhet. Her.* señala lo siguiente (III, 22, 37): «*Imagines igitur nos in eo genere constituere oportebit, quod genus in memoria diutissime potest haerere. Id accidet, si quam maxime notatas similitudines constituemus; si non multas nec uagas, sed aliquid agentes imagines ponemus*».

⁸ En III, 2; ff. 33v-34r, Romberch ofrece cuatro clasificaciones de las imágenes mnemónicas a partir de las cuatro causas aristotélicas, la material, la formal (en función de las características físicas de cada imagen), la final (tomando en cuenta su funcionalidad) y la eficiente, que aquí se nos presenta. Las dos primeras dependen de las propiedades intrínsecas de lo que se quiere recordar, mientras que las dos últimas, en tanto que externas, dependen de la técnica del usuario.

⁹ Romberch (f. 32v) lo expresa en estos términos: «*Si postremo penes faciendi modos secernantur, quasdam proprias nominabimus quales per similitudinem, colligantiam, cathenam et artem dictionandi fiunt; reliquas uero metaphoricis prorsus nuncupabimus, ubi uidelicet comparatio, figmentum, transumptio et inscriptio aliique id genus accesserint modi latius explicandi*». [Y sí, por

en el *Congestorium*: *similitudo*, *comparatio*, *figmentum/fictio* e *inscriptio*; y aún distingue Romberch otros que no se repiten de forma sistemática en el resto de los tratados: *transumptio*, *notatio*, *cathena* y *colligantia*. A todos ellos nos referiremos más adelante.

De los cuatro procesos fundamentales que nos ocupan, *similitudo*, *comparatio*, *figmentum/fictio* e *inscriptio*, los dos primeros se relacionan con la *res* que se quiere recordar y los dos últimos operan con el *uerbum* que da nombre a dicha *res*. Cada uno de ellos se aplica, además, en función de la naturaleza o las propiedades de lo que se quiere recordar. Si bien las denominaciones de estos procesos pueden diferir, en las definiciones y en los ejemplos se aprecia que los mecanismos son muy similares, incluso en aquellos tratados en los que los tipos de imágenes no se distinguen de forma clara, como es el caso del *Ars memoratiua* de Publicio.

Considerando las características y las posibilidades ya mencionadas de las imágenes, nuestro estudio se va a apoyar en una serie de argumentos que justifican teóricamente la división que proponemos. El primer aspecto que hay que tener en cuenta es si lo que se quiere recordar son *res/sententiae* o *uerba/dictiones*¹⁰. J. Cusanus (*Tractatulus artificiose memorie*, 1514)¹¹ define unas y otras en los siguientes términos:

«*Imagines dictionum dicuntur quando unaquaque dictio figuratur una speciali imagine. Imagines uero sententiarum dicuntur cum aliquam rem gestam aut orationem ex pluribus dictionibus compositam una simplici imagine aut ex pluribus aggregata notamus*». (p. 320).

[Se llaman imágenes de los términos cuando cada término se representa con una imagen específica. Y se llaman imágenes de las ideas cuando marcamos algún hecho u oración compuesta de varios términos con una imagen simple o compuesta de otras muchas asociadas a ella]

último, se dividen según la forma de hacerse, llamaremos «propias» a las que se hacen por semejanza, por contigüidad, por concatenación o por el método de formar palabras; y, en cambio, llamaremos directamente «metafóricas» a las demás, como las que se hacen por comparación, representación, metalepsis, inscripción y otros procesos similares que precisan de una explicación más detallada.] Todas las traducciones son propias. La clave del sistema de significación de las imágenes la ofrece Surgant (f. XLVIII-v): «*Signum et signatum correlatiue se habent, immo uno cognito, statim cognoscitur reliquum*» [El signo y lo signado son correlativos, tan pronto como se conoce uno, al punto se conoce el que queda]. Así se determina que las imágenes deben despertar al punto el conocimiento de la realidad que codifican.

¹⁰ La denominación de los tipos de imágenes varía en función de los tratadistas. J. Surgant (f. XLVIII-v), por ejemplo, alude a ellas en términos distintos: «*Sunt autem duplices imagines, rerum uidelicet et uocum seu uerborum*». Merino (2002: 394) ya había señalado esta clasificación y algunas de sus designaciones, concretamente *similitudines a re* y *similitudines a nomine, a dictione* o *a uerbo*.

¹¹ Citamos el texto de J. Cusanus por la edición de Wojcik incluida en Dolezalová, Wojcik y Kiss (eds.) (2016).

El segundo aspecto es la necesidad de que las imágenes sean formas corpóreas, pues de acuerdo con la teoría escolástica, sin *similitudines corporales* no es posible el pensamiento¹². Coleman (1992: 439), al hilo de la teoría tomística de la memoria, apunta que solo se puede conocer lo incorpóreo por analogía con aquello que tiene una imagen física. En los textos de mnemotecnia es muy frecuente encontrar esta precisión. Así Colineus (*De memoria artificiosa*, 1515: f. a vii-r) señala concretamente la necesidad de transformar en personas las realidades incorpóreas: «*Rerum incorporearum per notas quasdam personas non omnino tamen consuetas ... representari oportere*»¹³.

En tercer lugar, cabe precisar que la tipología que planteamos parte de los textos que recogemos y se distingue de otras como la esbozada por Eco (1992: 49-50) a partir del texto de Cosma Rossellius (*Thesaurus artis memoratiuae*, 1579), la cual nos parece que apunta más bien a las posibilidades de la *comparatio*¹⁴. Además, algunos de los autores a los que nos referimos no incluyen una distinción cuádruple, sino triple, como es el caso de Michael de Arce (*Ars memoratiua*, 290), quien no contempla la posibilidad de realizar *inscriptiones*:

«*Species quibus omnis materia locari poterit sunt tres: similitudo, comparacio [sic] (per quas dumtaxat dictiones notas locamus), figmentum (qua specie non tantum notas, uerum etiam peregrinas et barbaras et nobis incognitas locamus, quemadmodum grecas, hebraicas litteras, alphabeti sillabas)*»

[Las especies con las que toda materia puede colocarse son tres: semejanza, comparación (mediante las cuales solo colocamos las palabras conocidas), representación (con esta especie no solo colocamos palabras conocidas, sino también extrañas, extranjeras y desconocidas para nosotros, por ejemplo, letras griegas, hebreas, las sílabas del alfabeto.)

¹² Así las define Tomás de Aquino (1862) en la segunda parte de la segunda parte, cuestión 49, artículo I: «*intentiones simplices et spirituales ex anima facilius elabuntur, nisi quibusdam quasi corporalibus alligentur similitudinibus*» [las intenciones simples y las espirituales se escapan más fácilmente del alma si no se atan a ciertas semejanzas, por así decir, corporales]. Coleman (1992: 445) explica la teoría del conocimiento que subyace a estas afirmaciones afirmando que se piensa a través de *phantasmata*, que son semejanzas de cosas corpóreas, es decir, que esa corporeización se da de forma sistemática en la mente. Son varios los tratadistas que aluden a la necesidad de formar imágenes corpóreas, por ejemplo, Publicio (f. g vii-v) o Baldovinus (f. a iiii-v), quien añade específicamente que «*humana cognitio potentior est circa sensibilia*».

¹³ [Conviene representar las imágenes de las realidades incorpóreas mediante ciertas personas conocidas, no del todo habituales].

¹⁴ De hecho, la mencionada clasificación se asemeja mucho a la que se expone en tratados como el de Nicolaus Simonis (f. a iv-r), quien también incluye procesos referidos al significante, ausentes en la clasificación de Eco. Sostiene que las imágenes se pueden formar por el significado, el efecto, la acción, el sujeto, el accidente, el instrumento, un signo, manipulación de palabras, palabras parecidas, palabras distintas y letras reales.

Otros, como es el caso de Romberch o el de Cusanus¹⁵, añaden más términos a la lista, de los cuales algunos no afectan propiamente a la formación de imágenes, sino que aportan otro tipo de informaciones. Asimismo, otros autores reconocen la posibilidad de combinar los procesos.

1. PROCESOS DE FORMACIÓN DE IMÁGENES

1.1. SIMILITUDO

La *similitudo* es quizá el mecanismo más problemático. Esto se debe a que *similitudo* es un término polisémico, una de cuyas acepciones apunta directamente a la relación que se establece entre la imagen mental y el referente de lo que se quiere recordar¹⁶. Quizá este uso tan vinculado con la formación de imágenes en general es lo que provoca que este primer proceso no reciba en muchos de los tratados un nombre exacto, ya que *similitudo* se emplea a menudo para dar nombre a la relación entre el signo y lo signado o a la imagen en general. Aun así, varios tratadistas han llamado *similitudo* a una imagen propia¹⁷ formada a partir de la *res* de lo que se quiere recordar. Además, este proceso tiene la particularidad de contar con una suerte de división interna en función de si lo que se designa es común o propio¹⁸.

¹⁵ «Locatur similitudinem, comparationem, figmentum, inscriptionem, colligantiam aut mixtim» (1514: 320).

¹⁶ Merino (2002: 393) define la *similitudo* como el vínculo de significación que se establece entre la *imago* y la *res* o los *uerba*.

¹⁷ Llamamos imagen propia, siguiendo a Romberch, a aquella que se representa a sí misma de forma directa. Otros autores, como Weczdorff (f. a ii-v) llaman *vera* a este tipo de imagen: «*imaginem dicimus esse ueram cum rem propria forma ponimus*».

¹⁸ Toda clasificación sobre los tipos de procesos se fundamenta en los tipos de realidades en función de si son o no visibles/corporales, sustancias o accidentes, animadas o inanimadas; en cuanto a las palabras, habría que considerar si son o no conocidas. En los siguientes términos lo explica Surgant (f. XLIII-v): «*Res autem sunt duplices, uisibiles uidelicet et inuisibiles, seu corporales et incorporales; earundem quedam sunt substantie, quedam accidentia Similiter uoces sunt duplices, quedam enim sunt significatiue et note et quedam non significatiue aut ignote*» [Las realidades son de dos tipos, a saber, visibles y no visibles, bien corpóreas o bien incorpóreas; de ellas, unas son sustancias y otras accidentes... Del mismo modo, las palabras son de dos tipos, pues unas son significativas y conocidas y otras no significativas o desconocidas]. Y todas ellas pueden ser simples o complejas. Más adelante (f. XLVII-r) desarrolla lo referido a las palabras: «*Terminorum seu nominum substantialium, quedam sunt appellatiua, quedam propria. Inter substantiarum, quedam sunt uniuersales, quedam singulares. Vniuersales ... per nomina appellatiua substantialia significantur. Singulares uero que per nomina propria significantur... Appellatiua ponuntur similitudo vel imago ... aliquid mirabile, ridiculosum, iocosum, turpem vel inusitatum agens uel patiens*» [De los términos o nombres de las sustancias, unos son apelativos, otros propios. Entre los de las sustancias, unos son universales, otros particulares. Los universales se significan mediante nombres apelativos sustanciales. Y los particulares, que se significan mediante nombres propios... Los apelativos se ponen como una semejanza o imagen que realiza o recibe una acción llamativa, ridícula, jocosa, vergonzosa o inusitada]. Finalmente, las imágenes propias deben ponerse mediante una persona de ese mismo nombre haciendo algo igualmente

Michael de Arce la define en los siguientes términos (2016: 290): «*similitudo ... est cum pro dictione aliqua ymaginem siue ydolum in certo loco constituimus*». Señala que solo puede aplicarse a sustancias, si son inanimadas, «*tunc persona nota aliquid operetur cum tali inanimato*» (ibid.); si son animadas pueden ser sustancias comunes («*tunc imaginare rem significatam per ipsum agere aliquid aut pati cum instrumento uel persona nota*» [ibid.]¹⁹ o propias («*aliquem illo nomine appellatum, quid aliquid operis exercent cum instrumento uel persona nota ... uel aliquem sanctum illius nomine locando*» [ibid.]²⁰). Siguiendo esta misma distinción, J. Surgant (*Manuale curatorum*, 1508) afirma que las «*res corporales ... per se suas habent imagines*» (f. XLV-r) y que este tipo de imágenes, las *similitudines*, son las más recomendables porque no necesitan re-interpretarse, son «*imagines ad intellectum*» (f. XLVI-v). En cualquier caso, Surgant concluye (f. LI-r) que la *similitudo* no altera la apariencia de las realidades²¹, es decir, se emplea para imaginar las imágenes copiando la figura de sus referentes. Baldovinus (*Ars memoratiua*) ofrece directamente la forma de recordar términos comunes (f. a iii-r): «*accipe ... similitudinem ... aliquid mirabile, iocosum, ridiculosum agentem uel patientem*»; y términos propios (ibid.): «*fit ergo aliter, ut per quosque tali nomine proprio accipias hominem tibi notum*». De todo esto se desprende que la *similitudo* se aplica a personas, que deben recordarse mediante la propia persona u otra del mismo nombre, y a animales u objetos, que reciban la acción de una *imago agens*. Así concluye Baldovinus con los siguientes versos (ibid.): «*Subiectis propriis proprias est dare figuras/comunes aliis citara uocetur Apollo*».

Y, aunque otros tratadistas no le dan a este proceso el nombre de *similitudo*, incorporan a sus obras la misma técnica. Entre ellos, podemos mencionar a Jacobus Philippus (*Ars memoratiua*, 1515), quien señala (f. a ii-v): «*substantiae animatae corporeae imago propria locanda est*»; y en el caso de lo inanimado: «*nota persona ... cum eodem substantia agens*». Esto mismo lo afirma Colineus sobre las sustancias animadas hasta en tres ocasiones: «*per notas inquam personas ... semper aut agentes aut patientes*» (f. a vii-r); «*res sensibiles ... per suas ipsarum imagines*» (f. a vii-v); y «*substantiae corporeae et inanimes ... per notas personas*» (ibid.). Esto último, destacando especialmente la importancia de la *actio* y *passio* en la memoria, lo recoge también Wezcdorff (*Ars memorandi*, ca. 1501: f. a i-v):

llamativo o impactante. Y este mismo autor incide más adelante en la importancia de esta clasificación: se toman *a re* si son palabras significativas; *a re* o *a uerbo* si son significativas o no significativas con ciertas condiciones; y *ex sillabis* si se trata de palabras no significativas. También Romberch explica en términos similares esta diferencia en varios pasajes, como f. 8r o f. 37v.

¹⁹ [Entonces hay que imaginar que la realidad significada por esto realiza o recibe una acción con un instrumento o una persona conocida.]

²⁰ [Alguien con ese mismo nombre que haga algo con un instrumento o con una persona conocida... o colocando a un santo con ese nombre.]

²¹ «*Similitudo conseruat integras simulacrorum figuras*».

«*sicut enim passio in memoria naturali (in quantum imago rei absentis uelut pictura); sic actio uel passio persone note nos in rei noticiam in preterito sensate inducit, ymagines uero uti obiectum uirtutis imaginatiue ad memoriam comparantur*».

[y es que, igual que la pasión en la memoria natural (en cuanto imagen o representación de algo ausente), así también la acción o la pasión de una persona conocida nos lleva a conocer una realidad percibida por los sentidos en el pasado, pero las imágenes se unen a la memoria en tanto que objeto de la virtud imaginativa]

Asimismo, Umhauser (*Ars memoratiue*, ca. 1501: ff. A ii-r y v) sostiene que lo más indicado es usar personas conocidas y de apariencia reconocible, si es posible que coincidan en el nombre y, cuando no se trate de seres vivos, los instrumentos se han de representar por sí mismos, pero que alguien interactúe con ellos. Es posible que esta idea de las personas reconocibles inspire a Publicio para lo que él mismo denomina *effictio* (f. d iv-v), que no es otra cosa que representar a los seres vivos con aquello que les es propio por naturaleza²². Por último, el testimonio de Petrus de Colonia (*Ars memoratiua*, ca. 1520) indica la proximidad que existe entre los dos tipos de realidades a los que nos hemos referido, mezclando ligeramente la *similitudo* con la *comparatio* (f. a iii-r): «*Omnis igitur dictio nota uisibilis, animata uel inanimata substantiam uel accidens significans aut per similitudinem aut per comparisonem memoratur*»²³. Y más adelante precisa: «*animata substantia uel est nomen commune uel proprium ... [Commune] per comparisonem memorari debet; [proprium] per similitudinem locari et imaginari debemus accipiendo hominem...*»²⁴ Y, como ocurre en otros casos, esta persona debe ser conocida y tener el mismo nombre que la persona a la que queremos recordar. Y tanto el texto del *Congestorium* como el de Cusanus concuerdan con lo que propone Petrus de Colonia apuntando que estas *similitudines* solo pueden referirse a seres vivos conocidos, corporales y visibles y son, en último término, imágenes propias.

²² A este respecto, Publicio pone a modo de ejemplo la descripción de un anciano trémulo con el rostro casi desfigurado por el paso del tiempo y seguidamente describe a un joven con los rasgos opuestos, haciéndolo destacar por su vivacidad y lozanía (f. d iv-v). Cuando la *effictio* se refiere a animales, parece que Publicio (y Romberch siguiéndole) le da el nombre de *notatio* (f. d v-v), «*qua naturales affectus in medium afferimus*», acompañando la definición con el conocido ejemplo de un lobo voraz y una liebre huidiza. En cualquier caso, estos dos tipos de caracterización de las *similitudines* se podrían considerar más propiedades de una *imago* funcional que procesos en sí mismos.

²³ [Así pues, toda palabra conocida visible animada o inanimada que significa una sustancia o un accidente se recuerda o por una semejanza o por una comparación].

²⁴ [Una sustancia animada es un nombre o común o propio. [El común] debe recordarse mediante una comparación; [el propio] debemos ubicarlo e imaginarlo mediante una semejanza, tomando a un hombre...].

De todo esto, podemos concluir que las *similitudines*, como proceso de formación de imágenes, sirven para formar figuras de personas, animales o cosas que se representan a sí mismas. Han de ser suficientemente conocidas como para no necesitar un símbolo que medie entre la realidad que se quiere recordar y la propia imagen mental, permitiendo la actuación de las *imagines agentes* en caso de que no lo sean ellas mismas.

1.2. COMPARATIO

Frente a la *similitudo*, la *comparatio* no tiene como resultado una imagen propia, sino metafórica. En cierto sentido, como parece desprenderse de pasajes como el de Petrus de Colonia, ambas pueden aplicarse a realidades inanimadas. Entre las sustancias inanimadas y los accidentes, se usa especialmente para los no visibles²⁵. Autores como Colineus apuntan que se pueden hacer imágenes de lo visible, se haya visto o no, y de lo no visto, aunque no pueda aprehenderse por sí mismo (f. a vi-r). Igualmente, este autor alude directamente a las *similitudines corporales* de la tradición escolástica²⁶, imprescindibles para el recuerdo, al afirmar que hay que recordar la «*substantia inuisibilis per aliquod uisibile*» (f. a ii-v); del mismo modo que J. Philippus recomienda recordar las *substantiae incorporeae* por sus características e insignias. El autor que desarrolla esto con más profundidad es J. Surgant, quien sostiene sobre las *res incorporeales* que «*omnia quedam habent similitudines ad dictas res corporales*» (f. XLV-r), pues son necesarias (f. LI-r), y añade que se pueden tomar realidades corporales para imágenes no corporales en función de su hábito, pero también de manera metafórica, como veremos a continuación.

De acuerdo con esta última idea, la *comparatio* se diferencia de la *similitudo* en que en la primera media entre la imagen y la realidad un concepto que, sin ser una representación de la realidad por su figura, establece con ella algún tipo de relación. La *comparatio* (o *ars dictionandi*) es el método metafórico por excelencia, en tanto que los distintos tipos de *comparationes* se pueden identificar con los tropos de la retórica, siendo los fundamentales la metáfora, la hipérbole, la antonomasia, la ironía y, sobre todo, la metonimia y la sinécdoque, que establecen relaciones de co-significación. Además de los tropos, cabe considerar aquí dos figuras de dicción como son los juegos etimológicos y la

²⁵ Cada categoría abarca a todos los tipos de realidades anteriormente mencionados, como una suerte de escala de las realidades que se refleja también en las imágenes al modo de las muñecas rusas. No obstante, se recomienda en los tratados usar cada procedimiento para el tipo de cosas a las que les corresponde de forma específica. En este sentido hay que entender el uso de *potius* en la siguiente afirmación de Petrus de Colonia (f. a iii-r): «*inanimate uero dictiones ... per comparationes potius*».

²⁶ Tomás de Aquino (*Summ.*, II, IIae, q. 49, a.1) apunta a las *similitudines corporeas* como el resultado de un proceso de corporeización o encarnación, en la idea de que lo sensible se aprehende mejor y con más facilidad que lo abstracto. Romberch (f. 82v) alude en varios pasajes a la *incorporatio*, cuya naturaleza y necesidad se explican desde esta perspectiva.

onomatopeya. En este sentido, Merino (2002: 396) ya había apuntado que las *similitudines a re* se basan en los tropos, añadiendo que la relación significativa puede originarse en la coincidencia de accidentes; mientras que las *similitudines a nomine*, como la homonimia, la etimología, la paronomasia o la derivación, se elaboran con las *figurae uerborum* (2002: 394).

Los tratadistas que no mencionan de forma directa la *comparatio*, recogen una suerte de tipología de relaciones y detallan algunos de esos procesos. Así M. de Arce (2016: 292) la define en los siguientes términos: «*comparatio, que in proposito fit, quando unam rem longam per aliam propter habitudinem, quam habent ad inuicem, ut causa et finis effectus, etiam opposita*»²⁷. Y añade algunos modos de relación: «*pro suo effectu, pro instrumento, unum contrariorum, yronice, actus in agentis, habitus*» (sean personas, cargos u oficios) e *insigniis* (ibid.)²⁸. Ya antes (2016: 290) había precisado que «*accidens ... locari conuenit per suum subiectum cui principalius inest*»²⁹. La explicación de este método para representar los accidentes se encuentra en el texto de Baldovinus (f. a iii-r): «*accidens non habet esse per se, sed totum esse suum dependet a substantia*»; por eso conviene «*accipere subiectum in quo est per excellentiam*»³⁰.

El autor que describe todos estos procesos con más detalle es Publicio, pues la mayor parte de sus imágenes y ejemplos nacen de este tipo de relaciones,

²⁷ [La comparación, que se hace en el propósito, <se da> cuando se representa un contenido extenso mediante otra cosa gracias a un hábito que tienen en común, como la causa y el efecto de un fin, también si son opuestas]. En este caso, el *propositum* es la aseveración que hay que desmentir en un proceso argumentativo lógico.

²⁸ Muy similar es el texto que a este respecto ofrece Cusanus (1514: 322): «*Comparatio dicitur ... quando unam rem locamus per aliam propter habitudinem quam habent adinuicem sicut causa et suus effectus opposita*». Y menciona las relaciones causa-efecto, oposición, ironía, instrumento-usuario, acto-agente, semejanza, hábito-persona, igualdad-exceso y las insignias. En este mismo sentido, afirma Petrus de Colonia (f. a iii-v): «*per comparisonem (que cum una pro alia propter illam quam inter se habent habitudinem) locatur in proposito fieri dicitur ... Effectus non immerito sue cause non solum memoriam, sed et reminiscencia probet*». Añade en este mismo pasaje otras posibilidades para la *comparatio*: ironía, la relación instrumento-artífice (un aspecto sobre el que inciden especialmente Baldovinus en f. a iii-v y Weczdorff en f. a ii-r), insignias y hábitos.

²⁹ También definen de manera específica esta relación otros tratadistas como Petrus de Colonia (f. a iii-r): «*accidens in proprio subiecto [representatur]*». Es más preciso el texto de J. Philippus (f. a ii-v): «*corporalia accidentia ... per ipsorum subiectum*»; para los accidentes que no son corporales, recomienda formar imágenes de sus poseedores o compararlos con alguna forma física que los posea. También Colineus se extiende a este respecto, apuntando primero a las imágenes de los santos en tanto que sustancias invisibles (f. a vii-v): «*Caelites, si personas notas quae iisdem nominibus uocentur, aut eorum insignia uel instrumenta [represententur]*».

³⁰ Muy similar es la justificación de J. Surgant (f. XLVIII-r): «*ad memorandum accidentia seu terminos accidentales sufficit pro quolibet tali ponere in suo loco imaginem sui subiecti in quo est per excellentiam*» [para recordar los accidentes o los términos accidentales basta con poner en su lugar correspondiente una imagen de su sujeto, en el que sobresale]. En este mismo sentido, añade Colineus (f. a viii-r) lo siguiente: «*accidentia quae nec sunt corporis nec uisui ... per notae personae actus exteriores uel comparationes nobis cognitae*» [los accidentes que no son del cuerpo ni visibles ... mediante actos exteriores de una persona conocida o las conocidas por una comparación].

si bien su organización es algo caótica. Publicio distingue los tropos (f. d-r): *rerum effectus* (ofreciendo el ejemplo del efecto de los meses en la naturaleza), metonimias como instrumentos-usuarios («*sua cuiusque arma et instrumenta officia auctores distinguere poterunt*»), la ironía y la relación entre accidente y sujeto (señala lo risible como inherente al hombre); e igualmente acude a las figuras de dición, sentando un precedente que retomarán autores como Romberch o Leporeo (*Ars memoratiua*, 1520). En este sentido, aborda la importancia de la etimología para la formación de imágenes, dando lugar a escenas que se originan en ese supuesto origen de los términos. Así, incluye ejemplos como Hieronymus o Philippus, «ley sagrada» y «amante de los caballos» respectivamente. Recurre igualmente a la onomatopeya para formar determinados tipos de imágenes, esencialmente relacionando al emisor de la voz con la propia voz, de modo que se genera una suerte de metonimia. En este caso, Publicio lo ilustra con una lista de sonidos y animales y con el conocido *taratántara* que se atribuye a Ennio. Esto se convierte casi en una referencia obligada en tratados posteriores, hasta el punto de que el pasaje aparece citado literalmente en el *Congestorium* de Romberch³¹.

1.3. FIGMENTUM

Y centrándonos ya en este tipo de voces, según estos autores, las imágenes de las palabras pueden formarse mediante *figmentum* o por *inscriptio*. Mientras que el primero consiste en la manipulación de uno o varios significantes para formar otro que se corresponda con lo que se quiere recordar³², la segunda es el proceso por el que se plasman en la imagen letras o sílabas que forman parte del significante en cuestión. Petrus de Colonia defiende justamente que para los términos desconocidos ha de usarse el *figmentum* (f. a iii-v): «*cui rei memorande non facile similitudinem propriam nec comparisonem conuenientem habere possumus ... et ad uocalem similitudinem nos conuertimus, figmentum esse*

³¹ Así lo recoge Romberch, citando textualmente las palabras de su predecesor (ff. 56v-57r): «*Inde et apud Publicium leges: «Sic Ennius ‘taratantara’ dixit, equi hinnitus mugitusque boum balantemque gregem, strix nocturna et uespertilio strident, bombitum apum, grus gruit, crastinat coruus, ‘tu’ cornu uoce notatur; barritus a barro, ululant ululae, pipant accipitres (f. 57r) et alia, quae plurima sunt, usu et consuetudine uocis sonitu imagines praebeunt». Haec ille». [Por ello, también leerás en Publicio: «Así dijo Ennio *taratantara*, el relincho del caballo y el mugido de los bueyes; y la oveja bala, la lechuza y el murciélago chillan; el zumbido de las abejas, la gruya gruye, grazna el cuervo; *tu* caracteriza el sonido del cuerno; el barrito sale del elefante; ululan los búhos, chillan los gavilanes. Todos estos términos y otros muchos, con la práctica y la costumbre, nos proporcionarán imágenes gracias al sonido de la voz». Hasta aquí este autor.]*

³² De acuerdo con Romberch, la modificación puede hacerse de tres modos: por *additio*, *substractio* o cambiando de posición las sílabas dentro de la propia palabra (cf. capítulo 17 del tratado tercero).

dicemus»³³. Más adelante, añade que puede usarse «*pro dictione uel ignota uel significante rem inuisibilem*» (ibid.), aduciendo el ejemplo de *palam* adverbio representado por el objeto homónimo³⁴. Muy similar es la caracterización que ofrece Cusanus del *figmentum* (1514: 322): «*nec comparationem conuenientem habere possumus, ad similitudinem uocalem nos conuertimus*». También restringe su uso a las palabras de lo invisible y a las desconocidas, «*quarum solam uocem notamus partes indeclinabiles ... et uerba significantia actum, nullo sensu exterior perceptibilem*».

Michael de Arce ofrece una definición semejante³⁵, citando a Pedro de Rávena (*Phoenix*, 1492), pero amplía la descripción del proceso (2007: 293): «*pro littera uel silaba quecumque locabis imaginem rei tibi note, cuius rei nominis prima littera sit in ea*». El ejemplo de este procedimiento es igual al que ofrece el Ravenate (ibid.): «*pro litteris alphabeti homines habeo ac personas notas et imagines uiuas, in quarum nominibus prima littera sit ea, quam meminisse uolo*»³⁶. A cualquiera de los dos podría estar siguiendo

³³ [Cuando no podemos conseguir fácilmente ni una semejanza propia ni una comparación conveniente de lo que tenemos que recordar ... y nos volvemos a una semejanza vocal, entonces diremos que es un «*figmentum*»].

³⁴ Entre otros tratadistas, este ejemplo lo recoge Romberch para ilustrar el mismo principio (f. 56r): «*ut si pro hac dictione «palam» locemus instrumentum palam et pro uerbo «cano» hoc animal uidelicet canem*»; o Cusanus (1514: 322-3), añadiendo otro inveterado ejemplo, presente también en el *Congestorium*, como es el de *cribrum*. En este segundo caso, se toman no las iniciales, sino ciertas sílabas para formar nuevas palabras sumando las partes que se hayan seleccionado previamente. Esto último lo explica Romberch, ya no Cusanus, en los siguientes términos (f. 56r): «*Itidem tamen commodius fiet imagine syllabarum, quatenus persona operaretur cum aliquo instrumento cuius prima syllaba consonaret secundae syllabae dictionis locandae, ut pro «palam» ponendo Paulum qui lampadem accendat, et pro «cano» Katherinam notulam manu plicantem. Et uarii tales sunt fictionis modi qui practicandi usu ueniunt*» [El mismo efecto, no obstante, podría lograrse de forma más adecuada con la imagen de las sílabas haciendo que una persona realice alguna acción con algún instrumento cuya primera sílaba coincidiera con la segunda sílaba de la palabra que se va a colocar, por ejemplo, poniendo en lugar de «*palam*» a Pedro encendiendo una lámpara y, en lugar de «*cano*», a Caterina doblando con la mano una notita. Y tales son los distintos modos de ficción que se adquieren con la práctica y el uso]. Aunque este autor no le atribuye a este procedimiento el nombre de *figmentum* de forma general (bien es verdad que como tal aparece en varios pasajes), sino más bien el de *fictionis*. Más adelante (f. 59-r) señala este mismo autor lo siguiente: «*Non significatiuarum imagines inscriptione, fictione aut comparatione fieri poterunt. Quantum autem ad communem omnium formationem (de qua hic intendimus) spectat, ea similitudo uocis quae est imaginis ad imaginatum, si omnimoda sit, nil patitur difficultatis, ut pro Ioanne memorando aliam eiusdem nominis collocabimus*» [Las imágenes de las palabras no significativas se podrán hacer por inscripción, ficción o comparación. Y en lo que respecta a la formación común de todas ellas (en la cual me centro aquí), si la semejanza de la palabra que se da entre la imagen y lo imaginado es omnimoda, ello no supone dificultad, por ejemplo: en vez de recordar a Johannes, colocaremos otra persona con su mismo nombre].

³⁵ Señala concretamente este autor (2016: 293): «*figmento utimur cum rei memorandae non facile similitudinem propriam nec comparationem conuenientem inuenire possumus ad uocalem*».

³⁶ El pasaje de Pedro de Rávena al que parece aludir Arce es el siguiente (2007: 154): «*Similitudine colloco imagines, quando rem dictioni similem in litteris, licet in significatione dissimilem inuenio*». En esas mismas líneas el Ravenate incluye una suerte de alfabeto de personas y lo ejemplifica con Eusebio

Weczdorff, pues apunta que esta técnica se aplica concretamente con personas (f. a ii-r): «*personarum notarum quae mutationes dictiones siue orationum repraesentant*».

Otros autores simplemente sugieren el uso de palabras conocidas que sustituyan a las desconocidas, como es el caso de J. Philippus (f. a ii-v) o Umhauser (f. a ii-v)³⁷. Por su parte, Romberch (f. 59-r) indica que esto ha de usarse específicamente para palabras desconocidas o *uoces non significatiuas* porque no tienen un significado suficiente como para poder imaginarlo³⁸. A modo de resumen, Baldovinus añade que el *figmentum* se emplea para palabras desconocidas, griegas, hebreas o inusitadas en latín y ofrece dos vías (f. a iii-r):

«*per uiam similitudinis: ut pro qualibet dictione ignota accipiamus dictionem nobis notam habentem aliquam similitudinem cum illa; per uiam diuisiones syllabarum: diuidendo talem dictionem ignotam per suas syllabas et accipiendo pro qualibet syllaba dictionem tibi notam ab ea incipientem*».

[por medio de la semejanza: si tomamos para cualquier palabra desconocida una conocida para nosotros que tenga alguna semejanza con ella; por medio de las divisiones de sílabas: dividiendo tal palabra desconocida por sus sílabas y tomando para cada sílaba una palabra que conozcas que empiece por ella.]

1.4. INSCRIPTIO

Finalmente, resta un último procedimiento de formación de imágenes, a menudo presentado como el último recurso dentro del sistema: la *inscriptio*. Así lo expresa Cusanus (1514: 323): «*fit cum rei locande nec similitudinem nec comparisonem conuenientem nec comparisonem uocalem inuenire*

y Tomás: dependiendo de quién esté a la derecha se forma una palabra a partir de la unión de sus iniciales, si es Eusebio, la palabra será *et*; si es Tomás, *te* (2007: 148): «*si mihi contingat in loco ponere istam copulam et in loco pono Eusebium et Thomam hoc tamen ordine, quia Eusebius locum tangit et Thomas astat coram eo. Si autem Thomas locum Eusebii tenuerit et Eusebius Thomae, non copulam et, sed hoc pronomen te, in loco uidebimus appositum*».

³⁷ El propio Umhauser añade una breve indicación de cómo debe realizarse el proceso: «*accipio enim rem litteris similem, quamuis significationi dissimilem*».

³⁸ Murner en su gramática/arte de memoria señala a este respecto lo siguiente (2017: 13): «*uox significatiua est que nata est representare aliquid uel aliqua uel aliquid, aliud a se uel suo simili uel suo prolatore*». Más adelante (ibid.: 14) defiende que la *uox significatiua* puede serlo por naturaleza o por convención. Frente a esta, la «*uox non significatiua est que non nata est representare aliquid uel aliqua uel aliquid, aliud a se uel suo simili uel suo prolatore*» (ibid.). Por otra parte, Romberch clasifica la *fictio/figmentum* entre los métodos metafóricos, que son aquellos aptos tanto para lo abstracto como para lo no visible. Por otra parte, ya había señalado Merino (2007: 70) la importancia de la distinción entre las imágenes de las *res noiae* e *ignotae* a partir del texto del Broncense, de tal manera que la diferencia reside entre memorizar de manera directa lo conocido y por asociación aquello que no se conoce.

possumus, per litteras eadem notamus». Así pues, la *inscriptio* es un proceso por el cual ciertos objetos representan las letras del alfabeto por su forma (y a veces también por su inicial). Estos objetos se han de imprimir sobre alguna otra imagen para formar el significante de lo que se quiere recordar. Para facilitar la organización de las imágenes de las letras, empezaron a aparecer en los tratados los llamados alfabetos visuales, formados por estas letras materiales. Morcillo (2012: 74) los define no solo como una forma de representar las letras mediante imágenes, sino también como un instrumento que puede servir igualmente como lugar. Este mismo autor (*ibid.*: 79) los compara con los caracteres de la impresión en la memoria³⁹.

Posiblemente este proceso fue el último en sistematizarse y extenderse, quizás gracias a la intervención de Publicio y su llamativo cuadrángulo, que parece servir a la *inscriptio*⁴⁰. Bien es verdad que este tratadista no emplea este término, pero sus enseñanzas a este respecto encajan con las definiciones que brindan otros autores, entre ellos Umhauser. Así, es un proceso en el cual la *imago* se forma a partir del significante, cuando no sea posible una *similitudo uocalis*, esto es, el *figmentum*. En este mismo sentido afirma Petrus de Colonia lo siguiente (f. a iii-v): «*per alphabetica ista instrumenta sunt qui affirmant necessitate cogente bonum esse inuenimus*». A continuación, incluye una imagen de las letras materiales de Publicio con la plancha al revés y cambiando los círculos originales por cuadrados. Es esto último lo que nos lleva a pensar que *alphabetica* se refiere a la forma y no necesariamente a la inicial, lo que además sería propio del *figmentum*. Entre todos los continuadores de Publicio, quien más desarrolla la *inscriptio* es J. Romberch quien, a pesar de no definirla, la aborda en todo el capítulo noveno de la tercera parte del *Congestorium* (especialmente a partir del f. 42r). Romberch incluye las mismas imágenes que había propuesto su predecesor, lo cita y trata de explicar su texto, llegando a proponer un nuevo mecanismo combinatorio. En cualquier caso, el ámbito de aplicación de la *inscriptio* se reduce a las palabras desconocidas o inimaginables y, a veces, invisibles.

1.5. MIXTIM

A estos cuatro procesos, hay que añadir el resultado de una posible combinación. Son varios los tratadistas que, tras haber detallado cada uno de estos métodos, señalan la posibilidad de formar imágenes *mixtim*. La mayoría de los autores citados proponen reformular ligeramente el significante para poder aplicar la *comparatio*, es el caso de Cusanus. En un sentido algo distinto,

³⁹ Encontramos, por ejemplo, en el texto de Romberch lo siguiente (f. 38r): «*Nonnihil attamen fabricandis imaginibus quae per modos metaphoricos fiunt conducere comprobatum habemus, ueluti in scriptura siue inscriptione infra edocubimus*».

⁴⁰ Trataremos esta misma idea, así como las distintas maneras de aplicar estas letras que muestran tanto Romberch como Publicio, en un trabajo que estamos preparando.

baste con mencionar a Publicio, quien apunta la excepcionalidad de ciertas sustancias que se componen de varias partes (f. d vi-r), por ejemplo, una quimera, por lo que varios procesos han de combinarse en la formación de una sola imagen. Romberch le sigue en esta afirmación y aporta algún otro ejemplo, como el curioso hircocervo⁴¹.

1.6. OTROS RECURSOS

No obstante, cabe considerar también otros recursos que se relacionan íntimamente con la formación de las imágenes en las artes de memoria de este período, tanto procedimientos alternativos, como la *transumptio*, como formas de enlace y distinción. El caso de la *transumptio*, término especialmente prolífico en la lógica tomista, es especialmente llamativo, ya que solo se recoge en la obra de Romberch, entre las imágenes metafóricas. En la definición que nos ofrece este autor queda claro que se refiere al significado y que opera con la semejanza y la proporción, dos conceptos clave de la lógica escolástica, pero en los ejemplos que aporta encontramos únicamente metáforas⁴². Si revisamos estos ejemplos y añadimos los días de la semana y los meses ofrecidos a continuación, parece que Romberch llama *transumptio* a una metáfora (*comparatio*) que ya está más o menos asentada y que presenta cierta congruencia en la relación: el Sol se relaciona con la deidad en muchas culturas y es bien conocido el vínculo de los días de la semana con los planetas. Por tanto, consideramos que la *transumptio* no es más que un tipo especial de *comparatio* que no toma ese nombre en otros tratados, pero sí en el *Congestorium* por su carácter enciclopédico.

1.6.1. *Notae et colligantia*

Por último, para completar o matizar la significación de las imágenes mentales encontramos dos métodos adicionales: las *notae* y la *colligantia*. Las *notae*, según se desprende del *Congestorium* de Romberch, son una suerte de signos taquigráficos para identificar la posición de las imágenes dentro de un

⁴¹ Sostiene Romberch lo siguiente (f. 64r): «*Verum si quippiam compositi mixtiue memorandum fuerit, cuiusmodi sunt chymera, hyrcocervus, si seipso aut commoda similitudine poni nequeat, saltem resolutione partium ponatur*» [Pero si hubiera que recordar algo compuesto o mixto, como la quimera o el hircocervo, si no puede colocarse por sí mismo o con una semejanza adecuada, al menos deberá ponerse descomponiendo sus partes.]

⁴² La definición exacta de Romberch es como sigue (f. 56v): «*Transumptione item unam rem alterius ex similitudine aut proportione in ipsis comperta facimus imaginem, ut Sol deitatem, ueritas duellum, os aureum dolum, ala aurea sapientiam significant*» [Asimismo, mediante metalepsis, convertimos una realidad en imagen de otra a partir de que comparten una semejanza o una proporción hallada en ellas, de tal manera que el Sol podrá significar «deidad», la verdad «duelo», una boca de oro «engaño», unas alas de oro «sabiduría»].

sistema ya formado⁴³ o para recurrir a ellas como signos predeterminados⁴⁴. Esto mismo es lo que explica también Taylor (1987: 25), defendiendo que son figuras cuya misión es activar de algún modo un recuerdo incorporado. Así pues, las *notae* podrían considerarse elementos externos al significado que adopta una imagen.

Por otra parte, el caso de la *colligantia* es bastante más complejo y bien merece un estudio aparte por su importancia en la lógica escolástica. En las artes de memoria la *colligantia* es un procedimiento de engarce entre las imágenes que conforman una escena. De hecho, Romberch la cuenta entre las imágenes propias, por tanto, entendemos que la relación es directa. Así, las imágenes entran en contacto físico unas con otras (y con el lugar en el que se encuentran) y favorecen a la recuperación ordenada de los recuerdos que codifican⁴⁵. Parece, además, que la *colligantia* se aplica a las imágenes una vez formadas y que hay dos tipos: una natural y otra artificial. Para Cusanus (1514: 323), la natural es la que procede del contacto de los elementos y la artificial procede de la interacción de unas imágenes con otras⁴⁶; asimismo, añade que la «*colligantia a nonnullis cathena dicitur*». Esta explicación aparece desarrollada en el texto de Baldovinus (f. a v-r): «*colligantia duplex est; quedam naturalis, ut cum naturaliter unum sequitur aliud uel alteri colligatur; alia est artificialis, ut cum secundum considerationem nostram una similitudo se exercitat cum alia*»⁴⁷. A todo esto J. Surgant (f. XLVI-r) añade lo siguiente: «*ex his omnibus unam cathenam efficiam sine prefabricatis locis*». Así pues, según este autor, la *cathena* no está ligada a los lugares, sino que se aplica cuando las imágenes se unen entre sí como si de un listado se tratase. Por último, el caso de Romberch es algo distinto, pues diferencia ambos procesos: aunque usa el término *cathena*

⁴³ Este uso parece derivar de las marcas que se proponen cada cinco o diez lugares en textos como la *Rhetorica ad Herennium*; Romberch lo recoge en ejemplos como el que sigue (f. 16r): «*ita tamen quod numeri articularis nota decimum quemlibet signemus et quinarium intermedium Ciceronis nota*». El destacado es nuestro.

⁴⁴ Un ejemplo de esta aplicación en el *Congestorium* se aprecia en el siguiente precepto (f. 79r): «*Opum igitur notas habere pro textu et commento quae sint T, C*». El destacado es nuestro.

⁴⁵ A este respecto apunta J. Surgant lo siguiente (f. XLVI-r): «*optimum in hac arte est seruare colligantiam imaginum inter se et etiam ad sua loca*». E igualmente señala Petrus de Colonia (f. a v-r) que la *colligantia* debe conseguir que, si una imagen se va temporalmente de la memoria, la anterior o la siguiente han de traerla de vuelta a su lugar.

⁴⁶ Cusanus (1514: 323): «*cum una imago se exercet cum alia*». Cabe remarcar el uso del verbo *exerceo* en esta y otras definiciones de la *colligantia artificialis*, pues nos parece que exige la presencia de un ser vivo que, en forma de *imago agens*, realice una acción que sirva para conectar todos los elementos que componen la *imago*. Quizás esto último sea lo que explique que Baldovinus utilice en su texto el término *similitudo*, que, según hemos tratado de demostrar, sería la imagen de un ser vivo; no obstante, Surgant (*Manuale*, f. XLVI-r), quien incluye la misma definición, cambia el término *similitudo* por *imago*, volviendo la definición más general.

⁴⁷ [La *colligantia* es de dos tipos: una natural, como cuando una cosa sigue a otra o se une a otra cosa de manera natural; la otra es artificial, como cuando una semejanza interactúa con otra según nuestra consideración].

en pasajes en los que trata de vincular la imagen a su lugar⁴⁸; en la mayoría de los casos recoge el uso de Surgant, defendiendo que la *cathena* se emplea sin lugares⁴⁹. No obstante, apunta que el hecho de no usar lugares vuelve menos fiable este tipo de asociación. Y es que la fiabilidad, la univocidad y la precisión de los recuerdos depende del resto de procesos que afectan directamente a la formación de estas imágenes.

2. CONCLUSIONES

De acuerdo con estos testimonios, los procedimientos esenciales para formar imágenes en las artes de memoria serían cuatro: *similitudo e inscriptio*, por los que se imprimen en la memoria las imágenes de la *res* o el *uerbum* sin manipularlo; y *comparatio y figmentum*, en los que las imágenes se someten a algún tipo de adaptación en la *res* o en el *uerbum*. Además, consideramos que cada proceso se aplica a la realidad con cierta gradación, incluyendo cada uno a los anteriores: la *similitudo* comprende seres vivos; la *comparatio* abarca objetos, seres invisibles y conceptos inmateriales; el *figmentum* se aplica a palabras que podemos asemejar a otras; y la *inscriptio* a términos o realidades que no podemos imaginar mediante su contenido. En el caso del *Congestorium* de Romberch, además, habría que considerar la *transumptio*, que, a la luz de sus propios ejemplos, sería un tipo concreto de *comparatio*. Asimismo, cabe contemplar mecanismos adicionales como la *nota*, que precisa el orden o el significado de las imágenes, o la *colligantia*, que garantiza la trabazón de las imágenes y, por ende, su recuperación en el orden correcto.

A esto hay que añadirle la diferencia que se establece en la formación de imágenes de lo conocido y de lo desconocido, parangonable a lo invisible, a la luz de los ejemplos tratados. Ya había destacado Merino (2002: 248) la importancia de esta distinción preliminar⁵⁰, en función de la cual se establece una división entre las imágenes que se forman *a re* (conocidas y sensibles) y *a uerbo* (desconocidas y abstractas). De manera que, aunque no reciban la misma denominación en todos los tratados, resulta evidente que estos cuatro procesos se describen de un modo similar en todos estos textos y, al mismo tiempo, los distintos autores se sirven de ellos de manera consciente o inconsciente en los tratados.

⁴⁸ Al tratar Romberch la unión de las imágenes a los lugares afirma lo siguiente (f. 34v): «*ea illarum conexio foret quam colligata quadam cooperationis cathena uideantur*». A menudo emplea el término *cathena* para explicar de forma más genérica la *colligantia*, como sucede en f. 54v: «*eas adinuicem colligare quasi cathena quaedam conducet quam maxime*».

⁴⁹ Romberch lo explicita en los siguientes términos (f. 55r): «*Et huiusmodi locatio a nobis colligantia est nuncupata, eo quod quasi per respectum ad loca imaginum quaeque cum altera ligatur. Absque locis tamen effictae caduciores sunt et cathenam dicimus*».

⁵⁰ Sobre la importancia y las implicaciones del adjetivo *nota* aplicada a las imágenes o a las semejanzas, cf. Merino (2015).

Finalmente, resta añadir que hemos encontrado una división semejante a la que proponemos aquí en manuales previos, como el anónimo *De memoria fecunda* (1425). Por ello pensamos que este modo de clasificar las imágenes mentales debió de estar profundamente arraigado en el sistema incluso antes de la época a la que nos referimos, considerada la de mayor esplendor de la disciplina. Así pues, concluimos que cada tratadista resuelve este esquema básico de un modo diferente, reduciéndolo o ampliándolo en función de sus necesidades y propósitos. De esta manera, dependiendo del tipo de realidad que se quiera memorizar (conocida o desconocida, corpórea o incorpórea), se acude a un tipo u otro de imágenes, de tal manera que la realización mental del símbolo depende tanto del conocimiento del usuario como de la naturaleza de lo que se quiere recordar.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

- DE AQUINO, T. (1862): *Divi Thomas Aquinatis Summa theologica cum Indices*, Migne, J. P. (ed.). (1862). París.
- DE ARCE DRACONIS, M. (2016): *Ars memorativa*. Kiss, F. G., Dolezalová, L. y Wójcik R. (eds.), *The Art of Memory in Late Medieval Central Europe (Czech Land, Hungary, Poland)*, París, L'Harmattan.
- BALDOVINUS SABAUDIENSIS (1489): *Ars memoriae* [Junto con Publicius, J. *Ars memorativa*], Lugduni, Johannes de Prato.
- COLINEUS, J. (1515): *De memoria artificiosa compendiosum opusculum: partim ex Cicerone et Quintiliano, partim ex divo Thoma Aquinate conflatum*, París, Badius Ascensius.
- CUSANUS, J. (1514): *Tractatulus artificiose memorie*, Viena, Hieronymus Vietor y Johannes Singrienius.
- LEPOREO, G. (2016): *El Ars Memorativa de G. Leporeo (Estudio, edición crítica, traducción, notas e índices)*. Morcillo Romero, J. J. (2016) [Tesis doctoral], Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.
- De memoria fecunda*. (1425): Pack (ed.) (1979). «An *Ars memorativa* from the Late Middle Ages», *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, 46, 221-275.
- 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 de la Universidad de Extremadura.
- MURNER, T. (2017): *El juego de cartas de lógica*, Traducción, introducción y notas de Jorge Medina. Prólogo de Mauricio Beuchot, Ciudad de México, Sapientia.
- PETRUS COLONIAE (ca. 1520): *Ars memorativa*. [Lugar y editor desconocidos].
- PHILIPPUS, J. (1515): *Ars memorativa naturali*, Núremberg, Fridericus Peypus.
- PUBLICIO, J. (1485): *Oratoriae artis epitomata*, Venecia, Erhardus Ratdolt.

- ROMBERCH, J. (1520): *Congestorium artificiosae memoriae*, Venecia, Georgius de Rusconibus.
- SIMONIS, N. (1510): *Ludus artificialis oblivionis*, Leipzig.
- SURGANT, J. (1508): *Manuale curatorum predicandi*, Maguncia, Iohannis Schaffer.
- UMHAUSER, C. (1501): *Ars memorative S. Thome, Ciceronis, Quintiliani, Petri Ravenne*, Núremberg, Ambrosius Hueber.
- WECZDORFF DE TRIPTIS, I. (ca. 1501): *Ars memorandi*. [Lugar y editor desconocidos]

ESTUDIOS

- BERTHOZ, A. y SCHEID, J. (eds.) (2018): *Les arts de la mémoire et les images mentales*, París, Collège de France.
- BOLZONI, L. (1995): *La stanza della memoria*, Turín, Giulio Einaudi Editore.
- CHIAPPETTA, A. (2015): «Algumas notas sobre imagem e palavra na Arte da Memória», *Letras Clássicas* 19, 54-68.
- COLEMAN, J. (1992): *Ancient and Medieval memories*, Nueva York, Cambridge University Press.
- DOLEŽALOVÁ, L., WOJCIK, R. y KISS, F. G. (eds.) (2016): *The art of memory in Late Medieval Central Europe (Czech Land, Hungary, Poland)*, París, L'Harmattan.
- ECO, U. (1976): *Il segno*, Milán, ISEDI.
- ECO, U. (1992): «Mnemotecniche come semiotiche», en Bolzoni, L. y Corsi, P. (eds.), *La cultura della memoria*, Bolonia, Società editrice il Mulino, 35-56.
- MERINO, L. (2002): «Retórica y memoria artificial: de la Antigüedad al Renacimiento», en Bernat, A. y Cull, J. T. (eds.), *Los días del Alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, Barcelona, Medio Maravedí, 387-400.
- MERINO, L. (2015): «Notatae similitudines/ notae similitudines: de la *Rhetorica ad Herennium* al *Ars memorativa*», *Revista de Estudios Latinos (RELAT)* 15, 97-111.
- MERINO, L. (2020): «Iacobus Publicius's *Ars memorativa*. An approach to the history of the printed text», *Acta Universitatis Carolinae Philologica 2; Graecolatina Pragensia*, 85-105.
- MERINO, L. (2021): «Shedding light on the textual genesis of Iacobus Publicius' *Ars memorie* (MS London, BL, Add. 28805)», *Daphnis* 50, 85-127.
- MITTELBERG, I. (2002): «The visual memory of grammar: iconographical and metaphorical insights», *Metaphorik* 2, 69-89.
- MORCILLO, J. J. (2012): «Los alfabetos visuales en la memoria artificial. De *ordo locorum* a *memoria verborum*», *Myrtia* 27, 73-88.
- ROSSI, P. (1960): *Clavis universalis*, Londres, Bloomsbury Publishing.
- TAYLOR, R. (1987): *El arte de la memoria en el Nuevo Mundo*, Madrid, Swan
- VOLKMANN, L. (1929): *Ars memorativa*, Viena, A. Schroll.
- YATES, F. (1966): *The art of memory*, Londres, Routledge Kegan Paul.