

CÉSAR CHAPARRO, JOSÉ JULIO GARCÍA,
JOSÉ ROZO y JESÚS UREÑA
(Eds.)

PAISAJES EMBLEMÁTICOS:
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN SIMBÓLICA
EN EUROPA Y AMÉRICA

Editora Regional de Extremadura
MÉRIDA, 2008

© De los autores.

© De esta edición:

JUNTA DE EXTREMADURA

Consejería de Cultura y Turismo

EDITORIA REGIONAL DE EXTREMADURA

C/ Almendralejo, 47 • 06800 MÉRIDA

I.S.B.N.:

978-84-9852-069-9 (Obra completa)

978-84-9852-070-5 (Tomo I)

978-84-9852-071-2 (Tomo II)

Depósito legal (Tomo I): BA-154-2008

Depósito legal (Tomo II): BA-155-2008

Preimpresión: XXI Estudio Gráfico (Puebla de la Calzada)

Impresión: Indugráfíc Artes Gráficas (Badajoz)

ÍNDICE

TOMO I

PALABRAS LIMINARES	13
Sagrario López Poza, <i>Linajes de aguda invención figurada: Las empresas</i>	17
Fernando Rodríguez de la Flor, <i>Las esferas del poder: Emblemática y nueva ética cortesana entre 1599 y 1610</i>	65
César Chaparro Gómez, <i>Diego Valadés y Matteo Ricci: Predicación y artes de la memoria</i>	99
EMBLEMÁTICA E IMPRENTA	131
Víctor Infantes de Miguel, <i>Marginalia emblemática (I). Julio Fontana: Un programa (bio)gráfico y literario de devoción mariana</i>	133
Rosa Margarita Cacheda Barreiro, <i>La imagen alegórica de la ciudad. Una aproximación iconográfica a las ciudades de Cuenca, Mérida y Segovia</i>	165
Ana Martínez Pereira, <i>La emblemática tardía en Portugal: Manifestaciones manuscritas</i>	181
José Roso Díaz, <i>La sátira teriomórfica de la jerarquía eclesiástica en los libros y panfletos de tiempo de la Reforma</i>	199

EMBLEMÁTICA Y LITERATURA	213
Antonio Bernat Vistarini y Tamás Sajó, Imago Veritatis. <i>La circulación de la imagen simbólica entre fábula y emblema</i>	215
Alejandrina Alcántara Ramírez, <i>La ciudad de México emblematizada en la Loa sacramental en metáphora de las calles de México (1635) de Pedro de Marmolejo</i> ...	249
M ^a Dolores Alonso Rey, <i>Iconografía cristiana y emblemas escénicos en los autos sacramentales de Calderón de la Barca</i>	269
Maria Helena de Teves Costa Ureña Prieto, <i>A recepção da emblemática de Alciato na obra de Luís de Camões</i> ...	281
Rafael Zafra Molina, <i>Los emblemas de Covarrubias en su Tesoro</i>	291
EMBLEMÁTICA FESTIVA Y CULTURA SIMBÓLICA	303
José Manuel Alves Tedim, <i>Festa e emblemática em Portugal no tempo de D. João V</i>	305
Rubem Amaral Jr., <i>Programa emblemático do recebimento das santas relíquias na igreja de S. Roque, em Lisboa (1588)</i>	317
José Javier Azanza López, <i>Jeroglíficos en las exequias pamplonesas de una reina portuguesa: Bárbara de Braganza (1758)</i>	339
Antonio Espigares Pinilla, <i>Función política de las letras y jeroglíficos en las exequias del príncipe Don Carlos y de Isabel de Valois en Madrid (1568)</i>	361
Luis Robledo Estaire, <i>Emblemas cantados en la España del Barroco</i>	375
Teresa Zapata Fernández de la Hoz, <i>La entrada en Pavía de Mariana de Austria. Emblemas y alegorías</i> .	395

TOMO II

EMBLEMÁTICA Y ARTES PLÁSTICAS	437
José Miguel Morales Folguera, <i>La influencia de los modelos emblemáticos en el arte de la Nueva España</i>	439
M ^a Adelaida Allo Manero, <i>Antonio Palomino y las exequias reales de M^a Luisa de Orleáns</i>	457
Antonio Aguayo Cobo, <i>La capilla de Gracias en el convento de Santo Domingo. Un ejemplo de síntesis cultural</i>	477
Francesc Benlliure Moreno, <i>La emblemática en el castillo de Castelldefels</i>	499
Patricia Andrés González, <i>Emblemática y orfebrería en Castilla y León: La custodia de Juan de Arfe en la Catedral de Valladolid</i>	517
Ana Diéguez Rodríguez y Eloy González Martínez, <i>Dos imágenes del amor para Felipe IV: Guido Reni y Guercino</i>	535
Sergi Domènech García, <i>David Músico. A propósito del órgano de Alcalà de Xivert</i>	553
Juan Francisco Esteban Lorente, <i>El dulcísimo nombre de Jesús, por El Greco</i>	571
Joan Feliu Franch, <i>Comunismo de porcelana. Diseños revolucionarios rusos en soporte cerámico</i>	585
M ^a Celia Fontana Calvo, <i>Textos e imágenes alegóricas en las capillas de la familia Lastanosa</i> ...	601
Borja Franco Llopis, <i>Nuevas aportaciones a la iconografía de los instrumentos musicales en la pintura de Francisco Ribalta</i>	619
Pilar Mogollón Cano-Cortés y José Julio García Arranz, <i>Un programa emblemático en la sacristía de la parroquia de Nuestra Señora de la Armentera (Cabeza del Buey, Badajoz)</i>	635

Mar Moreno Bascañana, <i>La imagen simbólica de la Virgen de los Dolores: Construcción de un culto y su evolución iconográfica</i>	657
Rocío Olivares Zorrilla, <i>Nuevas consideraciones sobre el emblematismo de la Casa del Deán, en Puebla de los Ángeles</i>	671
Karina Ruiz Cuevas, <i>El dulce nombre de María como emblema y motivo iconográfico en la pintura Novohispana: El lienzo del convento de San Bernardo de la ciudad de México</i>	687
José Enrique Viola Nevado, <i>El mapa teriomórfico: Entre la cartografía y el test de Rorschach</i>	701
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, <i>La construcción de la imagen de San Luis Bertrán en Valencia</i>	715
Vicent F. Zuriaga Senent, <i>San Pedro Nolasco 1628: Empresas, emblemas y alegorías para una canonización</i>	733
EMBLEMÁTICA Y HUMANISMO	757
Francisco J. Talavera Estesos, <i>Sentido y origen de los Hieroglyphica de Pierio Valeriano a la luz de sus textos prologales</i>	759
M ^a del Mar Agudo Romeo, <i>La influencia de Vincenzo Cartari en los Emblemas morales de Juan de Horozco</i>	785
Ana M ^a Aldama Roy, <i>Augusto y la Sibila: Análisis del emblema II de Juan de Solórzano</i> ...	805
Beatriz Antón Martínez, <i>El binomio mujer virtuosa / mujer perversa en los Emblemata (Amberes, 1565) de Adriano Junio</i>	825
M ^a Dolores Castro Jiménez, <i>El dios romano Conso en el emblema XLVII de Juan de Solórzano</i> ...	849

Javier Espino Martín, <i>La influencia de la literatura emblemática en la gramática jesuítica latina del siglo XVII</i>	869
M ^a Paz López-Peláez Casellas, <i>El buen gobernante como músico: Una aproximación al mito de Orfeo</i>	883
Manuel Mañas Núñez, <i>Filosofía moral en los comentarios de Diego López a los Emblemas de Alciato</i>	895
Luis Merino Jerez, <i>Fuentes emblemáticas en los Diálogos de Frei Amador Arraiz (Coimbra, 1604)</i>	913
Carlos Pérez González, <i>El De laudibus Sanctae Crucis de Rabano Mauro: La simbología de sus Carmina figurata</i>	925
Gema Senés Rodríguez y Victoria Eugenia Rodríguez Martín, <i>La imagen simbólica del “Basiliscus” según los Hieroglyphica de Pierio Valeriano</i>	943

DIEGO VALADÉS Y MATTEO RICCI: PREDICACIÓN Y ARTES DE LA MEMORIA*

CÉSAR CHAPARRO GÓMEZ

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

INTRODUCCIÓN

Paolo Rossi, Frances Yates, Mary Carruthers, Lina Bolzoni y un largo y cada vez más variado e interdisciplinar etcétera de estudiosos forman ya una espléndida y rica tradición de estudios, que ha redescubierto en los últimos tiempos el arte de la memoria y el papel desempeñado por esta a través de los siglos en el panorama cultural europeo¹. Se trata, efectivamente, de una historia de larga duración y recorrido, en un juego fascinante de continuidad, variaciones y diferencias: el arte de la memoria se mueve igualmente entre el andamiaje retórico y las alcobas de la piedad y de la devoción, entre los cielos de la astrología judiciaria y los números cabalísticos, entre el neoplatonismo y las ruedas y árboles lulianos, entre las enciclopedias del saber total y los teatros y palacios renacentistas, entre emblemas alciateos y jeroglíficos egipcios, entre biografías y *exempla*, entre epigramas y adagios, proverbios y apotegmas, entre medallas y monedas, entre ideogramas, *artefacta* y *stemmata*, y *figurae*, *imagines* y *signa*. Estas y otras similares son las estancias del arte de la memoria.

Matteo Ricci y Diego Valadés², los personajes que se entrelazan en estas líneas, son unos eslabones más en la larga cadena del arte de la memoria, eso

* Este artículo se realiza en el ámbito de dos Proyectos de Investigación en los que participamos: 1) “Retórica, enseñanza y predicación en el Nuevo Mundo durante los siglos XVI y XVII: Palabra, texto e imagen”, subvencionado con el número 2PR03A025 por la Junta de Extremadura; 2) “Retórica y Memoria Artificial: De la Antigüedad al Renacimiento”, concedido por el MEC con el número BFF2003 – 05234.

1. En nuestro país hay que destacar la labor de Fernando R. de la Flor; como muestra de su quehacer en este ámbito se puede citar el interesante libro *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*, Salamanca, 1996.

2. Sobre este autor ya hemos publicado algunos artículos; entre ellos podemos destacar: “Diego Valadés: ¿el primer rétor de Nueva España?”, en J. M^a Maestre, L. Charlo y J. Pascual (eds.), *Humanismo y pervivencia del Mundo clásico: Homenaje al Prof. Antonio Fontán*, Madrid-Alcañiz, 2002, pp. 631-646; “El atrio del

sí, con una particularidad compartida: la de fundir las técnicas mnemotécnicas europeas con las prácticas y costumbres de unos pueblos muy distantes y diferentes de los que habitaban la vieja Europa. Desde Nueva España uno y en China otro, la predicación evangélica —entre la persuasión, la conversión y en no pocas ocasiones la coacción— se vale de los artificios y estrategias de un arte, que vivió largas y paradójicas fases de equilibrio precario, un arte que viene de antiguo, presente tanto en los albores de la mitología griega, cuando no había escritura, como en los tiempos en los que, por la aparición de la imprenta, la tecnología impresa podía dejar fuera de combate, por inútil, el arte que sugirió en el banquete de un noble tesalio el convidado Simónides.

A lo largo de esta apasionante historia y en situaciones muy distintas, hay que tener en cuenta dos niveles elementales de análisis: el de las prácticas ligadas a la memoria —es decir, el de sus experiencias y usos— y el de los tratados del arte de la memoria. Estos últimos, los tratados del arte de la memoria, son tan solo la punta del iceberg y sus preceptos, áridos y repetitivos, nos preanuncian la escenografía de un espectáculo que se desarrolla a más grandes dimensiones; en este ámbito, el de las prácticas, experiencias y usos (Valadés y Ricci se mueven en él), hay que recorrer los territorios en los que la técnica de la memoria se interacciona con experiencias diversas: con la literatura, con la traducción de palabras en imágenes y de imágenes en palabras, con la experimentación sobre el imaginario, por ejemplo.

Resulta singular, en esta perspectiva y tratándose de autores como Valadés y Ricci, la relación entre la memoria y la escritura y el asentamiento de ambas en el sistema global de la Retórica. En la Grecia arcaica, la memoria es una diosa, *Mnemosyne*, la madre de las musas. El mito expresa fielmente el papel, absolu-

tabernáculo de Dios, un ejemplo de teatro de la memoria en la *Rhetorica christiana* de Diego Valadés”, en A. Bernat y John T. Cull (eds.), *Los días del Alción. Emblemas, literatura y arte en el siglo de Oro*, Barcelona, 2002, pp. 121-140; “Retórica, historia y política en Diego Valadés”, *Norba*, 16 (2003), pp. 403-419; “Emblema, epigrama y apotegma en la *Rhetorica christiana* de Diego Valadés”, en *Florilegio de Estudios de Emblemática*, A Coruña, 2004, pp. 245-257; “Retórica y libros de caballerías. La presencia de *exempla* en la *Rhetorica Christiana* de Diego Valadés”, *Cuadernos de Filología Clásica. Est. Lat.*, 24 (2004), pp. 257-292; “Emblemática y memoria, política e historia en la *Rhetorica christiana* de Diego Valadés”, *Rhetorica*, 23 (2005), pp. 173-202; “El Humanismo en Nueva España: las técnicas de persuasión según Diego Valadés”, *Liberdade (Anais Científicos da Universidade Independente)*, 9 (2005), pp. 43-70; “Crónica y *genus demonstratiuum*: una singularidad más de la *Rhetorica Christiana* de Diego Valadés”, en *Ad amicam amicissime scripta. Homenaje a la Profesora M^a José López de Ayala y Genovés*, vol. II, Madrid, 2005, pp. 19-28.

tamente vital, que la memoria tiene en una sociedad que no conoce la escritura. Con la afirmación de la escritura, la memoria desciende del Olimpo y entra en el mundo de la ciudad y de las profesiones humanas: se convierte en un arte, algo que se puede enseñar y practicar. La escritura, por su parte, sustrae a la palabra del flujo temporal e irreplicable de la comunicación oral, la transforma en objeto que se coloca en el espacio, en cosas que se pueden ver y analizar. La experiencia de la escritura influye en el modo de percibir la mente: se la siente como una cosa que tiene dimensión espacial, y los procesos intelectivos vienen descritos en términos de movimiento. Se puede comprender así lo esencial que resulta esto para la memoria: aparece como un espacio dividido en “lugares”, en los cuales se depositan imágenes sensibles que pueden conservarse o desvanecerse.

En el momento en el que la memoria se convierte en arte, la escritura la remodela a su imagen y semejanza. El parangón entre las técnicas de la memoria y las de la escritura se convierte así en un *topos*: las líneas que el escriba signa en su tabla son como los *loci* que el maestro de la memoria fija sobre la tabla de la mente; las letras que, a distancia del tiempo, permiten leer las palabras, son como las *imagines agentes*, depositarias de la cadena de asociaciones que genera el recuerdo. La imprenta contribuirá de esta manera a dilatar cualquier sentido de reflejo o relación entre la mente y la escritura, entre los lugares interiores y los del texto, entre interioridad y exterioridad. Con un juego de correspondencias a veces vertiginoso e ilusionista, los poemas se pueden convertir en galerías, los textos en palacios, las colecciones en enciclopedias y en castillos interiores y viceversa³.

No es extraño, por tanto, que ya en la retórica antigua se insista en relacionar memoria y escritura. La insistencia en esta comparación no es casual y no se explica como un simple recurso elocutivo. Ciertamente se trata de un símil muy atractivo, pero los rétores antiguos no se limitaron a aprovechar la claridad que aporta una comparación feliz, sino que, sobre todo, pretenden explicar el carácter literario o, si se prefiere, “lingüístico”, que comparten la escritura y la memoria artificial. Esta comparación denuncia la filiación retórica que comparten escritura y memoria. Todo el sistema reproduce los mecanismos de la argu-

3. Lina Bolzoni, *La stanza della memoria*, Torino, 1995, pp. XVIII-XX.

mentación oratoria, especialmente los de la inducción⁴. La memoria artificial *per locos et imagines* es un sistema de signos que funciona como si de una *oratio* se tratara. Ciertamente, cambian los instrumentos de la significación, las letras en un caso, las imágenes en otro; y cambian también los objetivos: la memoria no pretende persuadir, sino recordar. Se trata, en fin, de dos códigos, uno verbal y otro visual, que conviven dentro de un mismo sistema: el de la retórica.

En resumen, un ordenado recorrido de lugares y en cada uno de estos una imagen, que genera y pone en movimiento el juego de las asociaciones hasta restituir los recuerdos. Ese es el armazón básico y elemental del arte de la memoria: *per locos et imagines*. Lugares, orden e imágenes son sus elementos: *memoria rerum* y *memoria uerborum*, sus ámbitos; arte de la memoria, memoria artificial, memoria local, sus denominaciones. Y así, como técnica de los oradores principalmente, se transmitió desde el mundo clásico al Medioevo⁵. Así, el mundo cristiano la heredó del mundo pagano y la transformó según sus propias exigencias, cargándola de un sentido moral y devocional⁶; así, en el Quinientos el arte de la memoria conoció su momento de máximo esplendor, convirtiéndose en parte de la compleja búsqueda de una llave universal de acceso al saber, recogido y ordenado en las refundadas enciclopedias. Desde la memoria como *tabula*, en la que cada parcela del saber ocupa, como las letras en la superficie escrita, un *topos* o *locus* concreto, a la memoria como *thesaurus sapientiae* en el ámbito enciclopédico, pasando por la memoria como parte de la virtud de la Prudencia. Pero no es nuestro propósito evocar —aunque fuera a grandes trazos— la historia del arte de la memoria, donde desde luego y para el análisis certero de nuestros personajes (especialmente, Valadés) tendría un lugar preeminente Raimundo Lulio y su arte, convertida a la vez en arte de la naturaleza y de la memoria, arte combinatoria basada formalmente en letras, ruedas y diagramas.

4. Véase al respecto el interesante artículo de Luis Merino, “Retórica y memoria artificial: de la Antigüedad al Renacimiento”, en A. Bernat y John T. Cull (eds.), *Los días del Alción. Emblemas, literatura y arte en el siglo de Oro*, Barcelona, 2002, pp. 387-400.

5. La posibilidad de convertir la memoria en un inmenso almacén de recursos argumentales y verbales al servicio de la oratoria lleva a Quintiliano (*Inst.* 11.2.1) a definirla como *thesaurus eloquentiae*. Esta definición se va a repetir invariablemente desde la Antigüedad hasta el Renacimiento.

6. Alberto Magno y Tomás de Aquino, entre otros, la vinculan a la virtud de la Prudencia, una de cuyas partes es la Memoria.

OTROS PUEBLOS DISTANTES Y DISTINTOS: ¿OTRAS TÉCNICAS DE PERSUASIÓN?

Nuestros pasos, sin embargo, van en otra dirección. La que tiene que ver con uno de los hechos más trascendentales en la historia de las civilizaciones: el encuentro, más o menos traumático, iniciado en los siglos XV y XVI entre los viejos pueblos europeos y los nuevos pueblos descubiertos, en Oriente y Occidente. En el ámbito religioso, y más en concreto en el de la Iglesia católica, que vivía momentos de extraordinaria importancia como la Reforma protestante, la Contrarreforma y el Concilio de Trento, ese encuentro se traducía en la necesidad de evangelización y conversión –por lo tanto, persuasión– de esos nuevos y recién descubiertos miembros de la Humanidad. Bien es cierto –dicho entre paréntesis– que los pueblos orientales no resultaban tan “nuevos” y que los europeos conocían de antemano su existencia sobre todo a través del intercambio comercial y diplomático, aunque no es menos cierto que fue en esa época cuando se abordó de manera global y programada su conversión al Cristianismo.

Nunca con anterioridad, las técnicas retóricas de persuasión –de por sí versátiles– afrontarían un reto tan difícil como imprevisible. A decir verdad, tiempo atrás los romanos de la República se opusieron a los primeros esfuerzos griegos por enseñar retórica en Roma; también los cristianos, siglos después, recelaron de la retórica a causa de su asociación con el paganismo. Pero estas transiciones, aunque difíciles, se hicieron entre pueblos en esencia iguales. Griegos y romanos, paganos y cristianos coexistieron en el mundo mediterráneo. Nunca los europeos se habían topado con humanos tan distantes y diferentes. Y nunca los rétores y los predicadores (en el ámbito de la religión) habían sido instados a considerar cómo esos pueblos, tan alejados y distintos, podrían comunicarse con los demás humanos, especialmente con los habitantes del Viejo Mundo⁷.

Como resultado de dicho encuentro, muchas e importantes cuestiones empezaron a formularse en el seno de los responsables de la evangelización y de la

7. En este aspecto, resulta indispensable la lectura de los estudios de P. Abbott, *Rhetoric in the New World. Rhetorical Theory and Practice in Colonial Spanish America*, 1996, Columbia; y “Diego Valadés and the Origins of Humanistic Rhetoric in the Americas”, en *Rhetoric and Pedagogy. Its History, Philosophy, and Practice*, Mahwah, 1995, p. 227-241.

predicación –Órdenes religiosas y Papado, principalmente– ¿Cómo podría adaptar el Cristianismo europeo sus técnicas de persuasión a las exigencias de los nuevos pueblos? ¿Se deberían ignorar las costumbres de los habitantes de América y Asia y perpetuar los patrones, de tantos siglos, de la retórica clásica y cristiana? ¿Podrían los teóricos del *ars rhetorica* encontrar un “camino en el medio” que reconociese la herencia clásica europea y la nueva experiencia indígena? Las respuestas a estos interrogantes fueron variadas y complejas. Hubo quienes, partiendo de la creencia de que la norma establecida por la divina Providencia para enseñar a los hombres la verdadera religión era una, sola e idéntica para todo el mundo y para todos los tiempos, defendieron la utilización en la predicación a los pueblos indígenas de los mismos presupuestos y métodos, de las mismas estrategias y técnicas persuasivas que se usaban para el público europeo. Otros, sin embargo, pensaban que había dos teorías de la persuasión, determinadas por la capacidad de la audiencia a la que uno se dirigía. En este caso, la conclusión era clara: había dos tipos de obras o andamiajes retóricos; una retórica compleja y completa, dirigida a los europeos, otra comprimida y sencilla para los nuevos pueblos. Hay claros ejemplos de estas dos posturas: Bartolomé de las Casas en su libro *De unico uocationis modo*, en el primer caso; en el segundo, Fray Luis de Granada, que además de su *Retórica eclesiástica* en seis libros, tiene un “Breve tratado en que se declara de la manera que se podrá proponer la doctrina de nuestra santa fe y religión cristiana a los nuevos fieles”.

Hay, finalmente, un grupo de teóricos y cultivadores de la praxis predicatoria que arrancando de los presupuestos de la retórica occidental, de ascendencia grecolatina, realizan una adaptación de los mismos a la nueva realidad, partiendo del conocimiento de unos pueblos distintos en lengua, cultura, religión, etc. e intentando –en embrionarios, pero meritorios, golpes de aculturación– imbricar ambas realidades, el viejo continente y los nuevos pueblos de Occidente y Oriente. No fueron muchos los intentos en este sentido y como es el caso especialmente de Diego Valadés en su *Rhetorica christiana* (Perugia, 1579), a veces mal entendidos.

DIEGO VALADÉS Y MATTEO RICCI, CULTIVADORES DEL ARTE DE LA MEMORIA

Las similitudes pueden a las diferencias a la hora de analizar y cotejar las figuras de Diego Valadés, predicador y rétor franciscano en la Nueva España, y Matteo Ricci, evangelizador jesuita en el imperio chino. Y aunque el objetivo de estas líneas, bien es cierto, es el estudio de la utilización por ambos de unas concretas técnicas mnemotécnicas en la evangelización y persuasión de los nuevos pueblos, al Occidente y al Oriente de Europa, mostraremos no obstante en apuntes gruesos, eso sí, algunas de esas semejanzas. Simetrías que, por otra parte, se enfocan sobre todo a marcar el interés de ambos religiosos por el arte de la memoria.

Matteo Ricci y Diego Valadés, el uno jesuita y el otro franciscano, son personajes de dos mundos, de dos culturas. Son seres “partidos” en sus experiencias vitales. Indio y europeo el hijo de Francisco de Asís, europeo y asiático el seguidor de Ignacio de Loyola. Ambos se sienten en lo íntimo de su ser miembros de dos pueblos, partícipes de dos culturas, ensambladas por la realidad de un oficio o vocación: la de ser evangelizadores y propagadores de la Buena Nueva. Sus vidas transcurrieron entre el Nuevo y el Viejo Mundo, en una continua adaptación y aculturación: Valadés y Ricci se sintieron siempre como unos habitantes más de aquellas tierras lejanas. Aprendieron sus lenguas, se vistieron como vestían los indígenas, se acomodaron a sus climas y costumbres y a la hora de transmitir esas experiencias a un mundo europeo, viejo y religiosamente dividido, procuraron destacar las similitudes entre las culturas, la continuidad de unas realidades distantes en el espacio, pero que formaban parte, a pesar de ello, de una sola Humanidad, de una única familia y género, la de los hombres, según la fe cristiana, creados por Dios y redimidos por Cristo⁸.

8. La mayor parte de los datos sobre Diego Valadés se han sacado del estudio de I. Vázquez Janeiro, “Fray Diego Valadés. Nueva aproximación a su biografía”, en *Los Franciscanos en el Nuevo Mundo. Actas del II Congreso Internacional*, Madrid, 1988, pp. 843-871 y de C. J. Alejos-Grau, *Diego Valadés, educador de la Nueva España. Ideas pedagógicas de la Rhetorica Christiana (1579)*, Pamplona, 1994. Los relativos a Matteo Ricci se han extraído de F. Bortone, *Il saggio d'Occidente. Il P. Matteo Ricci S. J. (1552-1610)*, Roma, 1953; de Jonathan D. Spence, *El palacio de la memoria de Matteo Ricci. Un jesuita en la China del siglo XVI*, Barcelona, 2002 y de A. Cotta Ramusino, *Matteo Ricci Li Madou. Un gesuita nella Cina del XVI secolo*, Rimini, 1996. Por otra parte, son de obligada consulta por su amplitud y variedad: en el caso de Diego Valadés, C. Finzi y

Diego Valadés conoció, como ya he tenido ocasión de manifestar en otras contribuciones, las formas de expresión y transmisión de conocimientos de los pueblos amerindios entre los que vivió más de treinta años. Sabía que al carecer estos de escritura fonética, se vieron forzados, en su gran mayoría, a confiar la transmisión de su saber a un método que ponía en juego la participación activa y combinada de los distintos sentidos, en especial el de la vista. En concreto, las etnografías tempranas para el valle de México describen la transmisión de la tradición oral por los *tlamatinime* o sabios en los centros de educación superior (*calmecac*), donde el libro de pinturas jugaba el papel principal. La imagen servía así de auxiliar mnemotécnico para la conservación de la memoria colectiva: a medida que el maestro apuntaba a las pinturas del libro abierto, los alumnos cantaban con él las historias y cantares estereotipados, aprendiendo así su tradición⁹. La metáfora empleada por la poesía náhuatl para significar escritura, conocimiento y cultura en general (*in tllilli, in tlapalli*, “la tinta negra y roja”) es índice del grado en que estaban hermanados los conceptos de palabra e imagen en el México antiguo. El indio precolombino debía recurrir a los largos textos de la tradición oral consignados en su memoria después de riguroso aprendizaje y suscitados por las imágenes que desfilaban ante sus ojos. El propio Valadés, como otros muchos cronistas y predicadores, descubrirá con asombro en los códices y manuscritos pintados que los calendarios indígenas eran parte de un singular arte de la memoria, considerados también como ejemplos de la memoria artificial que estudiaba con empeño en las fuentes europeas. Hasta él mismo construyó una especie de alfabeto de “palabras” con imágenes indígenas, sacadas de sus símbolos [Fig. 1].

Diego Valadés, a la par que conoció y vivió la realidad descrita, supo igualmente y participó de la respuesta que a dicha realidad dio la Orden franciscana a la que pertenecía, basada en auténticos métodos audiovisuales. Resultan clarificadoras las afirmaciones del *Códice franciscano*: “Téngolo por cosa muy acertada y provechosa para con esta gente, porque hemos visto por experiencia

A. Morganti (eds.), *Un francescano tra gli Indios. Diego Valadés e la Rhetorica Christiana. Atti del Convegno di Perugia, maggio 1992*, Rimini, 1995; y tratándose de Matteo Ricci, M. Cigliano (ed.), *Atti del Convegno internazionale di Studi Ricciani*, Macerata, 1984.

9. Cf. M. López-Baralt, *Icono y conquistista: Guamán Poma de Ayala*, Madrid, 1988, pp. 95-99.

que adonde así se les ha predicado la doctrina cristiana por pinturas tienen los indios de aquellos pueblos más entendidas las cosas de nuestra santa fe católica y están más arraigados en ella”¹⁰. Los logros obtenidos gracias a este método (contemplación de la imagen más explicación del misionero o del intérprete) fueron excelentes, dada su adaptación al sistema de enseñanza precolombino y a la preferencia por él mostrada por los destinatarios del mensaje evangélico. De justicia –sobre todo por el silencio extendido sobre su figura y sobre su obra– es hacer mención de fray Pedro de Gante, un humilde lego, que sin duda fue el religioso que primeramente operó en el terreno del libro la conjunción entre la doctrina cristiana y los sistemas de representación conocidos por los indios. Consta que fundó en la década de 1520 una escuela para el aprendizaje (y tal vez la producción) de esas cartillas jeroglíficas o catecismos visuales, de los que es singular exponente su *Catecismo pictográfico*.

Con esa realidad a cuestas, con la experiencia y vivencias descritas, Diego Valadés abandonó las Indias occidentales y se trasladó en 1571 ó 72 a la vieja Europa. El ambiente en que vivió Valadés en sus años de estancia en Italia está marcado, en lo que a estas reflexiones se refiere, por los ecos de la celebración del Concilio de Trento, por la publicación de los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola y por el auge de la Emblemática, tras la publicación del *Emblematum liber*, de Alciato y Breuil, en 1531. Trento (decretando la legitimidad y conveniencia del uso de las imágenes en la propagación de la fe) e Ignacio de Loyola, con sus “composiciones viendo el lugar”, son responsables en gran parte, de la restauración de la imagen como fuente de conocimiento en los albores de la Edad Moderna¹¹. El arte de la memoria que subyace en la política tridentina es, pues, uno de los factores esenciales de buena parte del despliegue artístico del barroco, con sus ceremonias monumentales, sus representaciones teatrales, artes plásticas y literatura ilustrada. A esto habría que añadir que,

10. Testimonio tomado de J. Cortés Castellanos, *El catecismo en pictogramas de Fray Pedro de Gante*, Madrid, 1987, p. 70.

11. La sesión XXV del Concilio tridentino trató entre otros temas de la invocación, veneración y reliquias de los santos, dictando de esa manera la política oficial de la Iglesia sobre el problema de la imaginería religiosa; el pasaje establece el vínculo entre el sentido de la vista y el conocimiento a través de la emoción. Por su parte, Ignacio de Loyola rompe con la renuencia medieval al empleo de la vista en el ámbito religioso, por estar los ojos –guía del tacto– inexorablemente unidos al deseo de la carne; de esa manera, Ignacio subvierte la razón ascética y crea el imperio de la imagen, unidad constitutiva de la meditación.

dentro de una concepción contrarreformista en la que estaba inmersa la Iglesia católica, el emblema tenía como fin hacer asequibles a todos (incluso los analfabetos y los niños) las verdades éticas y religiosas. Y además de enseñar, el emblema se convirtió en técnica de persuasión: instrumento de proselitismo que pone en práctica el *utile dulci* de Horacio. En resumidas cuentas, a las fuentes que convergen en la teoría de la expresión en el siglo XVI (neoplatonismo, hermetismo, el *ut pictura poesis* horaciano, el arte de la memoria, la escolástica y la política tridentina) Valadés añade el modo específico de comunicación ideográfico del pueblo precolombino, en una amalgama singular y única entre normas clásicas de la tradición europea y ejemplos recientes y novedosos del Nuevo Mundo¹².

Cuando Valadés llega a Italia, Matteo Ricci está finalizando su formación humanística y haciendo los preparativos para abandonar la ciudad Eterna y dirigirse a Portugal, desde donde zarparía a Oriente. Atrás quedan sus años de estancia en las casas jesuíticas y los días de recogida meditación en frecuentes ejercicios espirituales, siguiendo la disciplina e instrucción religiosas que el soldado español Ignacio de Loyola elaboró para los miembros de la Compañía de Jesús. Con el fin de que sus seguidores pudieran vivir la narración bíblica con toda su intensidad, Ignacio les adoctrinó para que aplicaran los cinco sentidos a aquellos pasajes bíblicos que estuvieran contemplando. En el nivel más sencillo, los que practicasen dichos ejercicios traerían a la mente el escenario físico en el que hubiera tenido lugar un acontecimiento dado o lo que Ignacio llamó “la vista imaginativa” del lugar.

En estos contextos, decía Ignacio, se podía proceder a continuación a formar una imagen más definida añadiendo el sentido del oído, lo que las personas del pasaje hablarían. Después de mirar y escuchar, se podía continuar con la participación de los demás sentidos en la acción de la memoria: “Oler y gustar con el olfato y con el gusto la infinita suavidad y dulzura de la divinidad del

12. Otro ejemplo significativo de esta convergencia lo constituye la *Nueva corónica y buen gobierno*, de Guamán Poma de Ayala. La *Nueva corónica* asimila, sin llegar a explicitarlo nunca, los códigos de representación mnemotécnica, con sus imágenes impactantes y al tiempo enigmáticas; la condensación de sus escenas, el carácter global de “teatro de la vida colonial” que el conjunto de grabados asume, nos asegura la permeabilidad de la materia que trata, para ser tratada mediante los sistemas o técnicas de origen retórico (Cf. M. López-Baralt, “Guamán Poma de Ayala y el Arte de la memoria en una Crónica ilustrada del siglo XVII”, *Cuadernos Americanos*, 38 (1979), pp. 119-151).

ánima....tocar con el tacto, así como abrazar y besar los lugares donde tales personas pisan...”. Si los cinco sentidos evocan el pasado en su diversidad y lo traen, por decirlo de alguna manera, al presente, son las tres facultades de memoria, entendimiento y voluntad las que tienen la responsabilidad de profundizar en la trascendencia de lo que se contempla, en particular cuando el tema no es algo visible en el sentido convencional, como es el caso de la conciencia del pecado. A este respecto decía Ignacio: “la composición será ver con la vista imaginativa y considerar mi ánima ser encarcerada en este cuerpo corruptible y todo el compósito en este valle como desterrado, entre brutos animales. Digo todo el compósito de ánima y cuerpo”. Aunque esto no se escribió expresamente para los misioneros, se puede adivinar la fuerza que el pasaje debió de tener para Ricci mientras pasaba el resto de su vida en China, esforzándose por hallar periodos de asueto para reforzar su vida espiritual.

Nada más llegar a tierras asiáticas, Matteo Richi inicia de inmediato el aprendizaje de la lengua china. Al cabo de tres años, el fraile jesuita llegó a expresarse con bastante corrección en un idioma que desde el principio, aunque difícil, le entusiasmó. La razón nos la descubre el propio Ricci: si los chinos tenían “tantas letras (esto es, ideogramas) como palabras o cosas existen” y si se podía aprender con bastante rapidez a subdividir cada ideograma en las partes componentes, cada una de las cuales también tenía un significado independiente, sería fácil para alguien bien formado en el arte mnemotécnico convenir cada ideograma en una imagen de la memoria. Además, dice él, “lo que ayuda en todo esto –frente al latín y al griego– es que las palabras no tienen artículos, ni casos, ni número, ni género, ni tiempo, ni modo; las dificultades se solucionan con determinadas formas adverbiales que se explican con gran facilidad”. Ricci llega a afirmar en una carta dirigida a su superior en Macao, Edoardo de Sande, que “de verdad parece que este sistema de lugares de la memoria se hubiera inventado para las letras chinas, para las que resulta especialmente eficaz y útil, en el sentido de que cada letra es una figura que significa una cosa”¹³.

Igualmente en un momento determinado, el fraile jesuita también dejó constancia de que los chinos recordaban lo que leían y se lo repetían a los demás, y

13. Las citas están tomadas de Jonathan D. Spence, en su obra *El palacio...*, citada en la nota 8ª.

que los misioneros podían beneficiarse de este rasgo suyo, pero por desgracia no continuó tal observación, con un análisis exhaustivo del adiestramiento de la memoria chino. Debió ser frecuente ver a Ricci recordando y comparando, con acciones chinas semejantes, las hazañas de héroes romanos, como Julio César o algún que otro general o emperador, y a través de la cuales sus asombrados oyentes podrían hacer, a su vez, ensayos de sus capacidades memorísticas. De esa manera, Ricci quería demostrar a los chinos influyentes que con sus enseñanzas mnemotécnicas ellos recobrarían un pasado perdido¹⁴.

Matteo Ricci llevó a China unos conocimientos amplios sobre el arte de la memoria, adquiridos no sólo durante los años de su formación en el seno de la Compañía de Jesús sino en una inclinación prematura al desarrollo de estas técnicas. En sus tiempos de estudiante en Macerata y Roma, Ricci debió tener a su alcance una serie de libros que bien pudieron capacitarlo para desarrollar una extraordinaria memoria, más allá de los límites indicados en el *Ad Herennium* o en los escritos de Quintiliano y del jesuita Cipriano Suárez. La capacidad que maduró más tarde en su vida para memorizar rápidamente listas interminables de ideogramas chinos se debió sin duda a las técnicas desarrolladas por teóricos como Juan Romberch¹⁵. Este autor elaboró esquemas complicados para identificar espacios de almacenamiento en ciudades de la memoria conforme a categorías ocupacionales –tiendas, bibliotecas, mataderos, escuelas, etc.– y creó complejos “alfabetos de la memoria” basados en figuras humanas, vegetales y animales o en secuencias de objetos lógicamente interconectadas.

Al mismo tiempo la selección natural de imágenes de la memoria para fijarlas en los lugares de la memoria había ganado en sutileza y sofisticación. Esto queda perfectamente ilustrado en la obra del alquimista y médico, G. Grataroli¹⁶. Reconociendo la teoría predominante de que las imágenes de la memoria debían “instar a la risa, la compasión o la admiración”, Grataroli ideó un sistema tripartito de lugar, objeto y figura. Después de diseñar una ubicación de la

14. Ricci observó que todas las agrupaciones religiosas chinas tendían a difundir su mensaje por medio de libros en lugar de a través de la predicación o de los discursos públicos. De ahí su interés por los libros y por la tipografía.

15. Sobre todo en su obra *Congestorium artificiosae memoriae*, Venetiis, per Melchiorum Sessam, 1533.

16. Preferentemente en sus libros *De memoria reparanda, agenda servandaque liber unus; De locali uel artificiosa memoria liber alter*, Roma, 1555.

memoria conforme a las pautas convencionales, colocó en cada lugar un objeto –un orinal, una caja de ungüentos, etc.– y luego hizo que figuras independientes, cada una de ellas inspirada en individuos que conocía bien, pusieran las escenas en acción mnemotécnica. Si encima se podían vincular estas estampas por medio de juegos de palabras, analogía o asociación de ideas a conceptos dados, se podría tener la garantía de que nunca se olvidarían. Fue la capacidad magistral de Ricci para combinar estos dos tipos diferentes de técnica mnemónica –imágenes vivas y secuencia larga– la que le llevó a su entusiasmo por China y a algunos de sus éxitos públicos, sobre todo en el aprendizaje del chino¹⁷.

Por su parte, el *ars memoratiua* que Diego Valadés inserta en su descomunal *Rhetorica christiana*, se asienta en parecidos presupuestos y autores que los utilizados por Matteo Ricci. Valadés echa mano de las tradicionales consideraciones de Cicerón y Quintiliano, de Tomás de Aquino y Alberto Magno; Pedro de Rávena (*Phoenix siue artificiosa memoria*) y Jacobo Publicio (*Oratoriae artis epitome*) son citados en alguna ocasión¹⁸; sin embargo, como hemos tenido la ocasión de demostrar, la fuente más directa de los capítulos que Valadés dedica a la memoria en su *Rhetorica christiana* es el *Congestorium artificiosae memoriae* de Juan Romberch, a quien sigue al pie de la letra, aunque sin citarle (en una utilización parecida a la que hace de Raimundo Lulio al tratar de los sujetos o materias de las que se toman las afirmaciones y refutaciones). Es más, en alguna ocasión, Valadés cambia, consciente o inconscientemente, la redacción del texto de Romberch, al no lograr descifrar sus abreviaturas o leer erróneamente los términos que presentan alguna dificultad.

17. Dicho sea de paso, el chino tiene tantas letras como palabras y cosas, así que hay más de 70.000 de ellas, cada una completamente diferente y compleja. Esta cifra nos transporta de repente, entre la extrañeza y la admiración, a la cita de J. Luis Borges en *Funes el memorioso*: “En efecto, Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol, de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado. Resolvió reducir cada una de sus jornadas pretéritas, a unos setenta mil recuerdos, que definiría luego por cifras”.

18. R. Taylor (*El arte de la memoria en el Nuevo Mundo*, Madrid, 1987) plantea la cuestión del dónde pudo obtener Diego Valadés sus conocimientos sobre el arte de la memoria. Se puede afirmar que así como los conocimientos sobre dibujos, grabados y lienzos los pudo adquirir del magisterio de los frailes franceses y flamencos que llegaron a Nueva España –especialmente de Pedro de Gante y Jacobo de Testera–, de igual manera las enrevesadas técnicas del *ars memoratiua* pudieron ser aprendidas por Valadés en Italia, país en el que –como afirma Taylor– el arte de la memoria era muy conocido, sobre todo entre los monjes mendicantes.

Diego Valadés utiliza, en este mismo contexto, *stemmata* o *tabulas*, dibujos grabados e ilustraciones, cuya finalidad esencial es la fácil memorización de las mismas en una clara alusión a los que no saben leer o sienten fatiga al hacerlo. En la utilización de *imagines*, adivina Diego Valadés un método sumamente apto en la conversión de las almas por la idiosincrasia de los indios. En la Retórica valadesiana los signos ideográficos conviven con sistemas de enseñanza y memorización más complejos, como sin duda son todos aquellos que tienen su origen en las visiones imaginativas, en la *compositio per locos et imagines*. Igualmente, Diego Valadés es muy aficionado a la utilización de diagramas y árboles (síntomas del influjo luliano) y a la división de su Retórica enciclopédica en partes señaladas con las letras del abecedario.

A pesar de la manifiesta confianza mostrada por Valadés y Ricci en el valor de un sistema de la memoria como el que ellos cultivaron, ese tipo de estructuras ya había empezado a ponerse en duda en Europa mucho antes de que este último zarpara hacia Asia en 1578. En la década de 1530, Cornelius Agrippa, pese a su interés por la magia y por la alquimia científica, escribió (en su obra *De incertitudine et vanitate scientiarum*) que “pensaba que la memoria natural del hombre se embotaba con las «imágenes monstruosas» inventadas en las artes mnemónicas”; el intento de sobrecargar la mente con una cantidad infinita de datos a menudo “ha provocado demencia y delirio en lugar de una memoria profunda y segura”. Agrippa veía una especie de exhibicionismo pueril en esa ostentación del conocimiento¹⁹.

Sin embargo, estos argumentos desdeñosos no disuadieron a la mayoría de los teólogos católicos de la época de Ricci y Valadés. Fue, siglos atrás, el propio Tomás de Aquino quien había implantado con firmeza el concepto de que los

19. Pensadores religiosos como Erasmo y Melanchton consideraban que estos sistemas de la memoria remitían a una época más antigua de superstición monacal y pensaban que no tenían ninguna utilidad práctica. Rabelais igualmente, en la década de 1530, había utilizado sus magníficas dotes satíricas para desacreditar aún más las artes de la memoria. A finales de siglo Francis Bacon, a pesar de su fascinación por la capacidad de la memoria natural para organizar y analizar datos, había desarrollado una crítica definitiva de los recursos de la memoria artificial. Aunque reconocía la capacidad de impresión superficial de las proezas que podían lograrse con el adiestramiento de la memoria, a las que se refería como “de prodigiosa ostentación”, Bacon llegó a la conclusión de que los sistemas eran esencialmente “estériles”. “Ya no merece mi estima la repetición de un gran número de nombres o palabras después de oírlos una vez”, escribió, “como tampoco la merecen los trucos de acróbatas, funámbulos, saltimbanquis: siendo la una lo mismo en la mente que los otros en el cuerpo, asuntos de rareza sin mérito”.

sistemas de la memoria formaban parte de la ética, en lugar de ser tan sólo un aspecto de la retórica, como se había considerado anteriormente por regla general. En sus comentarios sobre Aristóteles, Aquino describió la importancia de las “similitudes corpóreas” o de las imágenes de la memoria en forma corporal, para impedir que los “asuntos sutiles y espirituales” abandonaran el alma. Por extraño que parezca, Aquino afianzó sus argumentos a favor del uso de los sistemas de lugares de la memoria indicando que Cicerón había dicho en *Ad Herennium* que necesitamos “solicitud” (*sollicitudo*) para nuestras imágenes de la memoria; el Aquinate interpretó que esto significaba que debíamos “adherirnos con afecto” a nuestras imágenes de la memoria y de este modo posibilitó que se aplicaran imágenes mnemotécnicas a fines piadosos y bíblicos. El hecho de que el autor del *Ad Herennium* dijera que necesitábamos “soledad” (*solitudo*) para elegir nuestras imágenes de la memoria, no “solicitud” (*sollicitudo*), no se detectó durante siglos. Y el *lapsus* de Aquino –irónicamente, es probable que estuviera citando de memoria– dio pie al fortalecimiento de la tradición mnemotécnica cristiana que se centraba en las artes de la memoria como el medio para ordenar las “intenciones espirituales”. Tal interpretación se difundió de forma generalizada y alcanzó, como es evidente, a nuestros personajes²⁰.

Por otra parte, no está de más hacer hincapié en la interconexión entre las vivencias religiosas y los llamados “poderes mágicos”. Las experiencias de Ricci en China demuestran que existía en la mente del público, la presunción instintiva de que sus habilidades mnemotécnicas tenían un origen mágico. El 13 de octubre de 1596 escribía Ricci al General de la Orden en Roma una carta en la que le refería los motivos por los que los distinguidos hombres de letras chinos acudían a su casa para visitarlo: la convicción que tenían de que los jesuitas podían transformar el mercurio en plata pura, su deseo de estudiar las matemáticas occidentales y su entusiasmo por aprender el sistema mnemotécnico. La lista es perfectamente creíble en el contexto de la vida intelectual y religiosa europea de la época de Valadés y Ricci, cuando los sistemas de la memoria se

20. Así, la idea de que los sistemas de la memoria se utilizaban para “recordar el Cielo y el Infierno” explica gran parte de la iconografía de los cuadros de Giotto o la estructura y el detalle del *Inferno* de Dante, y apareció con frecuencia en muchos libros publicados en el siglo XVI (Cf. F. Yates, *El arte de la memoria*, Madrid, 1974).

combinaban con habilidades numerológicas y el arcano mundo semicientífico de la alquimia, a fin de proporcionar al adepto un poder sobre el destino que reflejara el poder de la religión convencional.

Hay que recordar que si bien las trayectorias de Ricci y Valadés sólo tienen sentido en el contexto de un catolicismo de la Contrarreforma (bastante agresivo, al ser parte de la “expansión de Europa” a finales del siglo XVI), no es menos cierto que sus proyectos solo adquieren pleno significado en un ámbito mucho más antiguo, prerrenacentista en algunos aspectos, un escenario o contexto que retrocede, a través de la Edad Media hasta la Antigüedad Clásica, a esferas donde los sacerdotes de la religión cristiana compartían el cometido de consolar al género humano con los “sabios” que operaban en magia, alquimia, cosmografía y astrología. El propio Ricci y sus compañeros, aun cuando negaran que los objetos tuvieran fuerza mágica alguna, arrojaban talismanes diminutos hechos de la cera de los cirios pascuales de Roma a los mares tempestuosos mientras doblaban el cabo de Buena Esperanza en 1578. En este mismo sentido hay que interpretar la utilización por parte de Diego Valadés de piedras preciosas, cargadas de simbología y *uirtutes* (es decir, poderes), en la construcción mental de su atrio de la memoria²¹.

21. Otro de los aspectos que denotan similitud en los planteamientos de Valadés y Ricci en este tema lo constituyen las referencias que realizan ambos a la cultura egipcia y en concreto a sus jeroglíficos, a la hora de destacar la forma común (egipcia, azteca y china) de expresar las ideas. Así se expresa Diego Valadés: “Tienen ellos (los indígenas de Nueva España) de común con los egipcios la forma de expresar sus ideas mediante figuras o signos; y así representan la rapidez por el gavián, la vigilancia por el cocodrilo, el poder por el león, cosa que puedes ver en el *de literis hyeroglyphicis* de Orio Apolo (sic)”. Matteo Ricci, por su parte, en el capítulo V de su libro *Costumbres y religiones de China* afirma: “Empecemos por la expresión gráfica de los signos de la escritura china, similares en cierta manera a los jeroglíficos de los egipcios”. Para estos predicadores resulta, pues, de especial importancia la referencia a la práctica egipcia, en cuanto que las simbologías que aparecen en las culturas azteca y china pueden entroncarse con una realidad incontestada y antigua. Da la impresión de que Valadés y Ricci, en sus particulares *laudationes* de las culturas indígenas, aparte de denotar un más que general aprecio hacia el mundo egipcio, proponen una provechosa síntesis entre lo nuevo y lo viejo: el simbolismo del viejo y del nuevo mundo se dan la mano en los grafismos de sus respectivas culturas.

DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA:
VALADÉS Y SU ATRIO DE LA MEMORIA,
RICCI Y SU PALACIO DE LA MEMORIA

Podemos decir que, salvando algunos aspectos de la misma, la aportación teórica de Diego Valadés al arte de la memoria no es ciertamente novedosa y peca de falta de orden, tendiendo en ocasiones a ser excesivamente prolija y repetitiva. Una realidad sin embargo novedosa lo constituye, en primer lugar, la utilización, por parte de Valadés, de los *rerum Indicarum exempla* (“ejemplos sacados de la realidad india”), que además de servir de placer, demuestran en la práctica los *initia*, *progressus* y *usus* (“inicio, desarrollo y utilidad”) de la Retórica, como en ningún otro lugar y espacio; el capítulo vigésimo séptimo de la segunda parte de su Retórica se titula *Indorum exemplis artificialis memoria probatur* (“la memoria artificial se comprueba mediante los ejemplos de los indios”). Ello supone, entre otras cosas, una especial atención no sólo a los emisores sino también a los receptores del mensaje, que aunque iletrados e ignorantes para los europeos, tenían un código mnemotécnico de transmisión de conocimientos. De hecho el texto de Valadés se diferencia de otros similares en el énfasis que se hace a todo lo que afecta al espacio receptor, un espacio de escucha propiamente indígena que empieza a ser tenido en cuenta dentro de las estrategias discursivas del proceso evangelizador.

El segundo hecho que merece la pena destacarse es la aplicación práctica de las técnicas memorísticas a un caso concreto; como dijimos al principio de estas líneas, una cosa es el ámbito de los tratados de la memoria y sus preceptos áridos y repetitivos y otra, muy distinta, el de las prácticas ligadas a la memoria —es decir, el de sus experiencias y usos. En este sentido, Diego Valadés echa mano, como *locus* mnemotécnico, del atrio o patio del Tabernáculo de Moisés, según es descrito en el capítulo vigésimo séptimo del libro del Éxodo (27, 9-18) y en él —mejor dicho en las sesenta columnas que conforman su perímetro— coloca, para un fácil recuerdo, todos los libros de la Biblia y sus respectivos contenidos y autores.

Un *locus* parecido había sido con anterioridad objeto de análisis y uso en los ambientes cristiano y monacal. En la mente de Diego Valadés y en las prácticas

religiosas de la Orden franciscana permanecerían sin duda las realidades del Tabernáculo y el Templo de Dios (tal y como son referidos en el Antiguo Testamento), como lugares comunes fundamentales en la meditación exegética de muchos monjes de la Edad Media. El *locus Tabernaculi*, como ha demostrado Mary Carruthers²², se convirtió durante algún tiempo en un tropo monástico particularmente fecundo, ya que su diseño o *pictura* se prestaba a la triple interpretación del texto bíblico (histórica, alegórica y moral) y su plan de construcción y disposición se tornaba máquina de meditación. Además, siguiendo los comentarios de Agustín de Hipona al Salmo 41, dicho *locus* no era algo estático, sino dinámico; se trata de un *ductus* o travesía ordenada y dirigida, a través de sus diferentes *loci* o *membra*, utilizando los sentidos de la vista y del oído, hasta llegar a la presencia de Dios. El tabernáculo, pues, se convirtió en un edificio mental que construye Agustín —a partir del salmo mencionado— con los ojos, los oídos y la memoria, y que canaliza el *ductus* o *uia*, es decir, el camino por el que se accede a la casa del Señor.

Diego Valadés va en otra dirección. Él escoge no el propio Tabernáculo, sino su atrio o patio de acceso. Como ya hemos tenido ocasión de demostrar en otro momento²³, el resultado de esa fabricación imaginaria es que el *locus* propuesto por Valadés está plagado de inexactitudes, errores y artificios, necesarios para que las dos realidades que se dan cita en el ejemplo se ensamblen adecuadamente. Nos referimos a los desajustes que se producen al ser sesenta las columnas y no igual número el de los libros y autores sagrados. Sin embargo, no era eso lo más significativo. En el haber de Diego Valadés está que la elección hecha de un patio o atrio como marco memorístico supone una adecuación y acercamiento importantes a la sensibilidad y realidad indígenas, que él tan bien conocía.

Los misioneros se encontraron con una realidad vital bastante diferente de la existente en Europa, donde la oración principal —la misa— se celebraba en sitios cerrados. No cabría en la mente del aborigen la idea de adoración en sitio

22. En su obra *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, 2002, pp. 279-342 (especialmente).

23. Hacemos continuas referencias a nuestros artículos “El atrio del Tabernáculo de Dios...” y “Emblema, epigrama y apotegma...”, citados en la nota 2^a.

cubierto y cerrado²⁴. De esa manera, el atrio o patio, como elemento sintetizado de modelos antiguos, podía dar satisfacción a las demandas nuevas y así poder reunir a la comunidad indígena con ocasión de las ceremonias religiosas. Diego Valadés evoca en la *compositio loci* del atrio mosaico una construcción real, cercana a la mentalidad de los receptores del mensaje cristiano. Demuestra con ello su disposición e interés por llegar a las mentes indígenas, tan apegadas al mundo de los referentes naturales, en este caso al culto divino en los espacios libres y abiertos, echando mano de un “teatro” mental enmarcado en un diseño que les resultaría familiar y atractivo²⁵.

Un aspecto más hay que señalar en la configuración de este singular *locus* de la memoria. Al tener el atrio del tabernáculo divino una estructura monótona y poco diferenciada (una columna seguida de otra), había que –siguiendo las pautas clásicas en la construcción de los *loci*– singularizar y distinguir las diferentes ubicaciones, los *loci magni* (en este caso, columnas) dentro del *locus maior* (atrio). Diego Valadés echa mano para ello de la variedad de piedras preciosas, realidad y simbología, por una parte, muy del gusto de los indígenas, y, por otra, de claras connotaciones bíblicas²⁶. Con la elección de las piedras preciosas como elementos diferenciadores o distintivos de los espacios o *loci* del atrio, Valadés demuestra, una vez más, un grado de aculturación notable en su acercamiento y comprensión de la realidad en la que tiene que predicar la Buena Nueva. De esta manera, a pesar de las inexactitudes y errores en la construcción mental del *locus* memorístico, la descripción de un atrio plagado de columnas y

24. Los lugares cerrados estaban relacionados con la vida diaria, la vivienda, el depósito, etc. y no podría el indígena ponerse en actitud orante dentro de ellos. Tampoco tenía experiencia en grandes espacios cubiertos, lo que le generaría sin duda temor.

25. El atrio o patio, especie de plaza religiosa, unida directamente al templo, se nos presenta como “la novedad más asombrosa en el conjunto arquitectónico religioso de Nueva España...Era un elemento sintetizado, bajo condiciones peculiares del país, de modelos antiguos para dar satisfacción a las demandas nuevas” (Cf. José M^o Kobayashi, *La educación como conquista (empresa franciscana en México)*, México, 2000, pp. 190 ss.).

26. Múltiples testimonios de cronistas y misioneros corroboraron la atracción de los indios por las piedras preciosas; el propio Valadés menciona los templos decorados con piedras preciosas y raras (esmeraldas, ónices, amatistas, etc.), incensarios con piedras preciosas, cucharas y brazaletes. Por otra parte, las Sagradas Escrituras otorgaron un profundo simbolismo a las piedras preciosas: Dios mismo dispuso el adorno de las vestiduras del Sumo Sacerdote, un pectoral con cuatro ringleras de piedras preciosas, de tres piedras cada una.

estas, a su vez, atiborradas de piedras preciosas, debía trasladar a los indígenas a un universo que sin duda les resultaría familiar y cercano, en medio del cual podrían aprender y recordar mejor los libros, autores y contenidos de las Sagradas Escrituras, verdadera y única *fons sapientiae* para los cristianos²⁷.

A la hora de ejemplificar los conocimientos teóricos que sobre el *ars memoratiua* había adquirido en el Colegio de Roma y después enseñado a la minoría china que asombrada le escuchaba, Matteo Ricci optó por fabricarles un palacio de la memoria, un *locus* o *sedes* memorística de larga tradición en el Occidente europeo. Su descripción se encuentra en un libro breve sobre el arte de la memoria (*Jifa*) que escribió completamente en chino en 1597 y que regaló al gobernador de Jiangxi, Lu Wangai y a sus tres hijos. Ricci esperaba de esa manera despertar su interés por la cultura aprendida por él en los colegios jesuitas de Europa (filosofía moral, ciencias, matemáticas o geografía). El objetivo era, pues, implicar a los chinos en sus logros científicos y mnemotécnicos para que fueran así más receptivos a la fe cristiana, llegando incluso a certificar la inexistencia de diferencias importantes entre ambas culturas. “Si hay casos en los que las cosas no son idénticas, es porque los aspectos de la práctica no son iguales”, llegó a decir el jesuita.

En las páginas de ese opúsculo Ricci señalaba que las dimensiones del palacio dependerían de lo que desearan recordar. Podían ir desde una construcción ambiciosa de varios cientos de edificios de todas las formas y tamaños hasta un objeto trivial como un armario o un diván, pasando por un templo, oficinas gubernamentales, posadas, una sala sencilla o el rincón de un pabellón. Al resumir ese sistema de la memoria, Ricci les explicaba que estos palacios, pabellones, etc., eran estructuras mentales que había que retener en la cabeza, no objetos sólidos para construir materialmente con elementos “reales”. También les explicaba que existían tres opciones para crear estos lugares de la memoria: que podían extraerse de la realidad, edificios en los que se hubiera estado u objetos

27. Así lo muestra un grabado o lámina de la *Retórica cristiana*, que representa un gran patio o atrio, de forma rectangular y cuyo perímetro es señalizado con árboles; en sus ángulos se encuentran cuatro capillas “posas” y en el centro los doce primeros franciscanos de Nueva España, en un descomunal “paso” arquitectónico, llevan a hombros, alegóricamente, a la Iglesia del Nuevo Mundo, que Valadés dibuja como un edificio renacentista. A los lados se desarrollan las escenas de la evangelización indígena [Fig. 2].

que se hubieran visto; que podían ser totalmente ficticios, producto de la imaginación y que, finalmente, podían ser mitad reales, mitad ficticios.

La verdadera finalidad de todas estas construcciones mentales era ofrecerles, según Ricci, espacios de almacenamiento para los miles de conceptos que componen la suma del conocimiento humano. A todo lo que deseemos recordar, deberíamos atribuirle una imagen y a cada una de estas deberíamos asignarle una posición, donde pueda reposar, hasta que por la acción de la memoria pudiésemos recuperarla. Por lo tanto, los chinos debían afrontar la difícil tarea de crear lugares ficticios o de combinar sitios ficticios con otros reales, fijándolos permanentemente en la mente a través del ejercicio y del repaso constantes, con el fin de que, al final, los espacios ficticios fueran “como reales y no pudieran borrarse nunca”.

Ricci describe a los chinos en su libro sobre la memoria la forma en que las imágenes deben crearse, colocarse e iluminarse si realmente han de servir de ayuda a nuestra memoria. En cuanto a las reglas, las imágenes deben ser vivas y no demasiado estáticas, deben suscitar emociones intensas y han de llevar una indumentaria que indique claramente la clase social y la naturaleza del oficio o profesión; las diferencias entre ellas han de exagerarse, los rasgos distorsionarse con júbilo o con dolor; las formas pueden ser incluso ridículas o cómicas, si se estima conveniente y deben mantenerse separadas e inconfundibles.

Sobre los lugares en los que han de guardarse las imágenes, Ricci proporciona otra serie de reglas: ha de ser un lugar espacioso, pero no atestado de imágenes que se pueda perder una; la iluminación ha de ser clara y uniforme, aunque no tan brillante que deslumbré. Los espacios deben estar limpios y secos y deben mantenerse cubiertos; las imágenes deben estar a la altura del suelo o justo encima, no encaramadas en una viga o en el tejado. El ojo mental debe poder recorrer totalmente el espacio entre una imagen y otra, por lo que deben estar a una distancia mínima de un metro y máxima de dos. Deben colocarse con solidez, no fijarse en actitudes inestables susceptibles de realizar movimientos bruscos. Así construye Ricci la sala del palacio de la memoria según estas pautas y la orienta de forma que mire al Sur, por deferencia a la tradición china que otorga el máximo honor a esta dirección. Atraviesa el umbral y gira enseguida a la derecha; es ahí, en la esquina sudeste del edificio donde coloca la primera

imagen, dos guerreros, que permanecerán luchando, uno esforzándose por matar y otro por evitar que lo maten²⁸.

Para esa primera imagen de su palacio, Ricci decide basarse en el ideograma chino de la guerra, pronunciado *wu*. Con el fin de presentar *wu* en forma de una imagen de la memoria que el lector recuerde, divide primero el ideograma en dos secciones con un eje diagonal que transcurre de la parte superior izquierda a la parte inferior derecha. Esta disección da dos ideogramas independientes, representando el superior la palabra correspondiente a “lanza” y el inferior una palabra con el sentido de “parar” o de “impedir”. Al dividir el ideograma de esta forma, Ricci sigue una tradición de los letrados chinos de casi dos milenios de antigüedad, una tradición que permite ver, enterrada en la palabra guerra, las posibilidades, por frágiles que fueran, de paz. Ricci parte de estas dos ideas y las combina en una imagen en la que ambas interaccionan: un guerrero, la viva imagen del vigor marcial, esgrime una lanza, lista para atacar al enemigo; este segundo guerrero sujeta al primero por la muñeca, esforzándose por detener el avance del golpe [Fig. 3].

Así, los tres ejemplos de imágenes restantes, cada una de ellas fijada en su propio lugar y descrita secuencialmente: una mujer de una tribu del oeste, un campesino segando el cereal y una criada con un niño en brazos. Fiel a su propio precepto de comenzar el sistema de la memoria de una manera sencilla, Ricci se decantó por colocar estas imágenes en los cuatro rincones de la estancia o sala, un espacio formal bastante grande sustentado por pilares, que se supone es la entrada al palacio de la memoria propiamente dicho. El gobernador Lu o cualquier principiante que leyera a Ricci podría seguirle sin esfuerzo en este primer paseo por la memoria mental: se les podría ver caminando juntos hacia la puerta, entrando en la sala y torciendo a la derecha, examinando con detenimiento las imágenes de una en una.

A medida que se analiza la obra de Ricci, se pone de manifiesto la conexión entre su pasado clásico y su presente chino, su pertenencia por igual a dos mundos distantes y diferentes y su intención manifiesta de unirlos²⁹. En el texto

28. J. D. Spence, “Un sistema mnemonico per la Cina: Gli adattamenti culturali di Matteo Ricci”, en L. Bolzoni y P. Corsi (eds.), *La cultura della memoria*, Bologna, 1992, pp. 223-231.

29. Cf. George L. Harris, *The Mission of Matteo Ricci, S. J.: A Case Study of an Effort at Guided Culture*

romano sobre la memoria más famoso se afirmaba que era necesario poner determinadas marcas en el flujo de imágenes, unos postes indicadores, por decirlo de alguna manera, en cada quinto o décimo agrupamiento, por ejemplo una mano de oro para acordarse del número cinco o un amigo con un nombre como *Decimus* para evocar el diez. Ricci pudo integrar este concepto en el flujo de sus imágenes chinas y combinarlo con su meta cristiana central de conversión —a la que dedicó toda su genialidad intelectual— mediante un rasgo de brillantez lingüística que fue posible solo por la naturaleza de la escritura ideográfica del chino.

En lugar de una mano de oro o del hombre con nombre *Decimus*, propuso a los chinos que en cada décimo lugar de la memoria sencillamente insertaran una imagen de la memoria del ideograma chino para “diez”. La elegancia prodigiosa de esta idea radicaba en el hecho de que el ideograma de diez, escrito “+” en chino, era utilizado por estos para expresar otros muchos objetos o lugares en los que dos líneas se cruzaban, como en el caso de una estructura de madera o una encrucijada. Por este motivo, los primeros cristianos nestorianos, que habían llegado a China en el siglo VII, habían adoptado “diez” como el vocablo para la cruz de Cristo, un uso que se hizo oficial con los conquistadores mongoles de China en el siglo XIII y que, a su vez, asumieron Ricci y los jesuitas del XVI. De este modo, mientras los chinos de la dinastía Ming seguían a Matteo Ricci a través de la sala de recibir, pasaban por delante de los grabados y accedían a los recovecos del palacio de la memoria, se guiaban no sólo por la lógica del sistema decimal sino también por el simbolismo implacable del signo de la propia cruz.

Del mismo modo que Ricci dejó cuatro imágenes de la memoria para su sala de entrada, también nos legó en el mismo libro cuatro grabados religiosos, cada uno con un título escrito con caligrafía de su puño y letra, y tres de ellos adornados con comentarios suyos: el grabado de Cristo y Pedro en el mar de Galilea, el de Cristo y los dos discípulos de Emaús, el grabado de los hombres de Sodoma cayendo cegados ante el ángel del Señor y el de la Virgen María con el Niño Jesús en brazos. De tales láminas religiosas Ricci podía esperar que fija-

Change in China in The Sixteenth Century, Washington D. C., 1967; Étienne Ducornet, *Matteo Ricci, le lettré d'Occident*, Paris, 1992.

ran en la mente china los pormenores de algunos pasajes dramáticos de la Biblia, reproduciendo momentos de la vida de Cristo o de acontecimientos del libro del Génesis. Organizándose en una secuencia rigurosa, como las imágenes de la memoria, podían utilizarse para completar los mecanismos de almacenamiento y de recuperación del palacio de la memoria en sí.

Las cuatro imágenes de la memoria que han sobrevivido en el tratado de Ricci no son más un indicio tentador de las riquezas atesoradas en su palacio de la memoria, del mismo modo que los cuatro grabados religiosos no representan más que una fracción de la iconografía católica que conformaba el núcleo de la religión a la que trataba de convertir a los chinos. Para los humanistas de finales del Renacimiento, los hombres que habían vivido en los magníficos tiempos del Imperio Romano eran los modelos de este discurso y conducta. Aquellos eran los tiempos en que Quintiliano había escrito sus palabras sobre la memoria y se percibe un ligero eco de esta familiaridad en el hecho de que el ciclo de las imágenes de la memoria de Ricci empezaran con dos guerreros luchando cuerpo a cuerpo, al tiempo que el ciclo pictórico comenzaba con el mar de Galilea: Quintiliano había aconsejado que la guerra y el mar fueran las dos primeras cosas que se recordaran, mediante las imágenes de una lanza y un ancla.

La existencia conjunta de imágenes mnemotécnicas y grabados en la obra de Matteo Ricci nos hace volver de nuevo, para finalizar estas líneas, a Diego Valadés y a su poco justipreciada *Retórica cristiana*. Una de las peculiaridades de dicha *Retórica* es la inserción a la largo de la misma de veintisiete grabados, dibujos o *stemmata*, de los cuales él firma ocho³⁰. Se trata, pues, de un libro ilustrado, la primera *Retórica* ilustrada se puede decir, en la que se entrelazan de manera igualmente significativa (en comparación con el librito de Ricci) las técnicas de la memoria con las ilustraciones. “He decidido, dice Valadés en su prefacio al lector, proporcionarte planchas o grabados antes que volúmenes llenos de digresiones”.

Los grabados valadesianos no son uniformes. A veces le interesa un dibujo minucioso y acabado; a veces desdibuja con cierta torpeza y atiende más al simbolismo del tema que a la línea. Muestran dos influencias, palpables y bien con-

30. Cf. F. de la Maza, “Fray Diego Valadés, escritor y grabador franciscano del siglo XVI”, *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, 13 (1945), pp. 15-44.

jugadas: la europea del Renacimiento y la indígena. Valadés ha visto pintura y grabado, conoce arquitectura y se da cuenta cabal de la plástica renacentista. Es probable que haya estudiado (¿quizás con Pedro de Gante?) a los grandes grabadores alemanes e italianos; algunas de sus figuras recuerdan a Durero, a Lucas de Leyden y, sobre todo, a Urs de Graf. Pero también ha observado códices indígenas, relieves y esculturas de los nativos. Se mezclan, pues, en los grabados valadesianos casas a la europea con movimientos y acciones de los indígenas, las escenas diarias de moler el maíz en el metate con el elegante púlpito renacentista desde el que predica el fraile franciscano; los indios que le escuchan están vestidos con ropajes clásicos, las tilmas se han convertido en togas romanas [Fig. 4]. En sus grabados o láminas Diego Valadés desarrolla una visión total del mundo, con la inclusión de América como parte integrante y novedosa del mismo. El rétor franciscano incorpora así América a la cultura europea y presenta un Viejo Mundo continuado en el Nuevo.

Contra los que negaban toda dignidad humana a los pueblos indígenas, Valadés realiza de esa manera una relectura, una retraducción cultural: las imágenes misteriosas e inquietantes de las civilizaciones precolombinas de México son colocadas en una clave que las torna accesibles al punto de vista occidental. Él las une a una Antigüedad lejana que el Occidente consideraba con un temor reverencial (los jeroglíficos del antiguo Egipto) y, de igual manera, a un componente moderno —generalmente aceptado— de la cultura occidental, el arte de la memoria. Así, la obra de Valadés actúa en pleno corazón del siglo XVI como un gran arte de la transcodificación: a ella se le confía la tarea de crear las condiciones de una traducción que no es solamente entre las palabras y las imágenes, entre lo invisible y lo visible, sino también entre dos culturas, entre dos mundos que entraron en contacto de una manera imprevista y trágica. Es de alguna manera una operación semejante a la que Matteo Ricci intentó realizar en China en los últimos años del siglo XVI. Así el sistema de la memoria y el libro ilustrado se superponen en las obras de Ricci y Valadés; en otros términos, construyen unos tratados que (en mayor medida, Valadés) contienen también en sí mismos el sistema de la memoria que ayuda a recordarlos. Nos encontramos, pues, a la vista de una versión radical de este largo y complejo encabestramiento entre mnemotecnia, escritura, imprenta y grabado.

Un último aspecto nos queda por destacar, el que tiene que ver con el ámbito “político” en el que se mueven las Órdenes religiosas a las que pertenecen Valadés y Ricci; franciscanos y jesuitas se ponen al servicio del Papado, desde sus distintos presupuestos fundacionales, en la consolidación de un instrumento misionero de vital importancia: la congregación romana *de propaganda fide*, encargada de llevar en exclusiva los asuntos *ad conuersionem infidelium*. Así, la obra de Valadés se esfuerza en comunicar algo muy querido a las tradiciones internas evangelizadoras de los franciscanos: la vigencia todavía de una promesa utópica de conversión de las naciones del mundo a la sola fuerza persuasiva de la religión cristiana. Ello se evidencia –cosa que hasta ese momento no se había hecho– en un nuevo mecanismo de “fabricación de imágenes”, gracias al cual se soslayan los viejos mecanismos de la figuración del otro, de las prácticas guerreras y de la crueldad primitiva.

Un somero análisis de los grabados valadesianos nos lleva en seguida a la conclusión de que Valadés toma los modelos pacifistas presentes en los *Humanae Salutis Monumenta* de Arias Montano y se presenta en escena para ensayar una suerte de nueva codificación iconológica de la gestualidad indígena, presidida esta vez por las convenciones corporales simbólicas que denotan la apacibilidad, la *mansuetudo* y la condición fraterna [Fig. 5]. Esa especie de irenismo pastoral, representado en el abrazo y el diálogo sincero, en los gestos de igualdad y de convivencia próxima, que se impuso a modo de “engrama” por el espacio visual de la Contrarreforma española, y de lo que ofrece una buena prueba el influyente tratado teórico-figurativo de Jerónimo Nadal, las *Adnotationes et meditationes in Euangelia*. De él dispuso Matteo Ricci en China, en una copia propia, copiosamente ilustrada con xilografías, y de él decía en una carta a unos amigos de Italia (prueba del valor inestimable que él le concedía) las siguientes palabras: “Este libro es incluso de más utilidad que la Biblia en el sentido de que mientras estamos en medio de la conversación también podemos ponerles directamente delante de los ojos cosas que solo con palabras no seríamos capaces de aclarar”³¹.

31. Muy interesante resulta el artículo de Giorgio Mangani, “Misurare, calcolare, pregare. Il mappamondo ricciano como strumento meditativo”, en Filippo Mignini (ed.), *Padre Matteo Ricci. L’Europa alla corte dei Ming*, Milano, 2003, pp. 29-39. En este trabajo se hace una penetrante alusión a la relación de Matteo Ricci con la *Familia charitatis*, de la que también estaría muy cerca Benito Arias Montano.

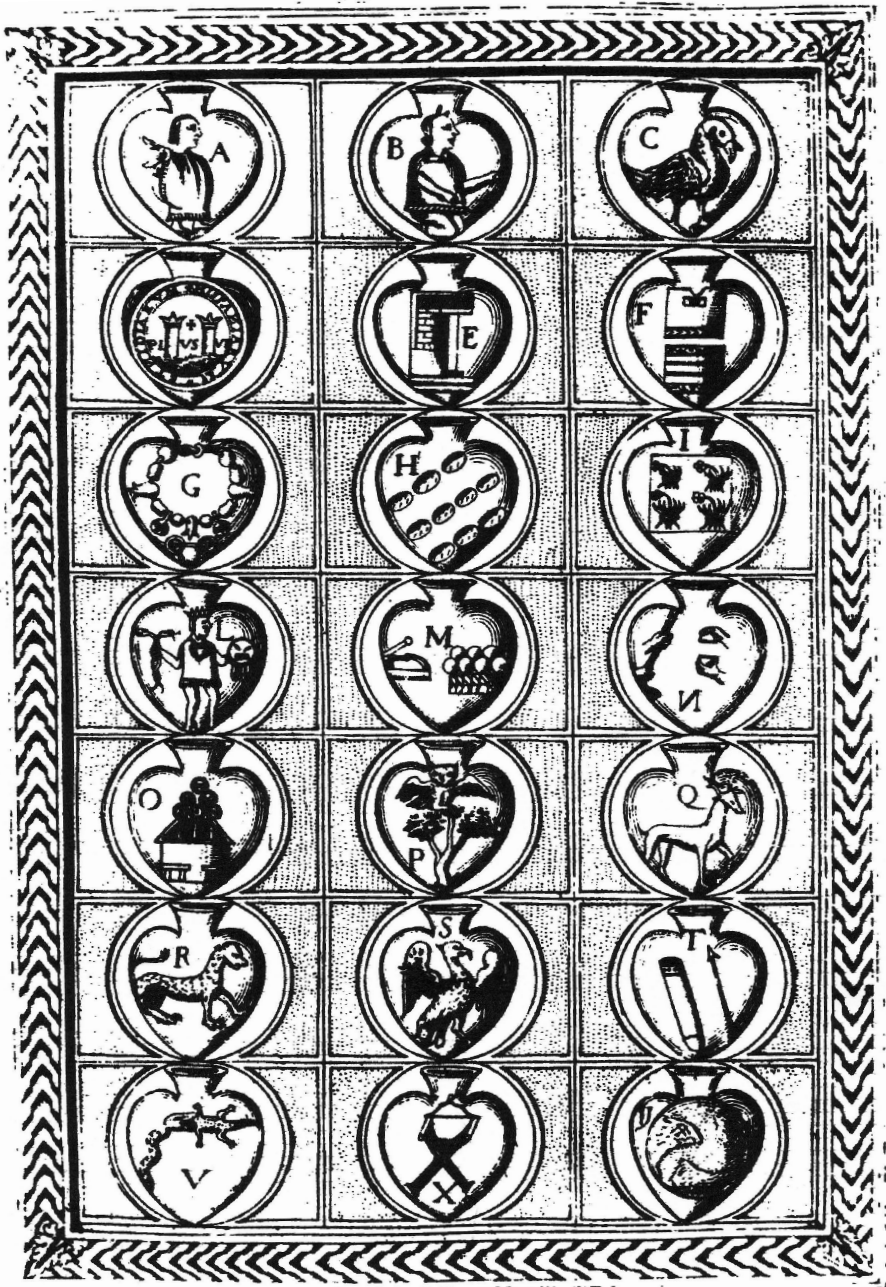


Fig. 1: Alfabeto con imágenes indígenas (Diego Valadés).

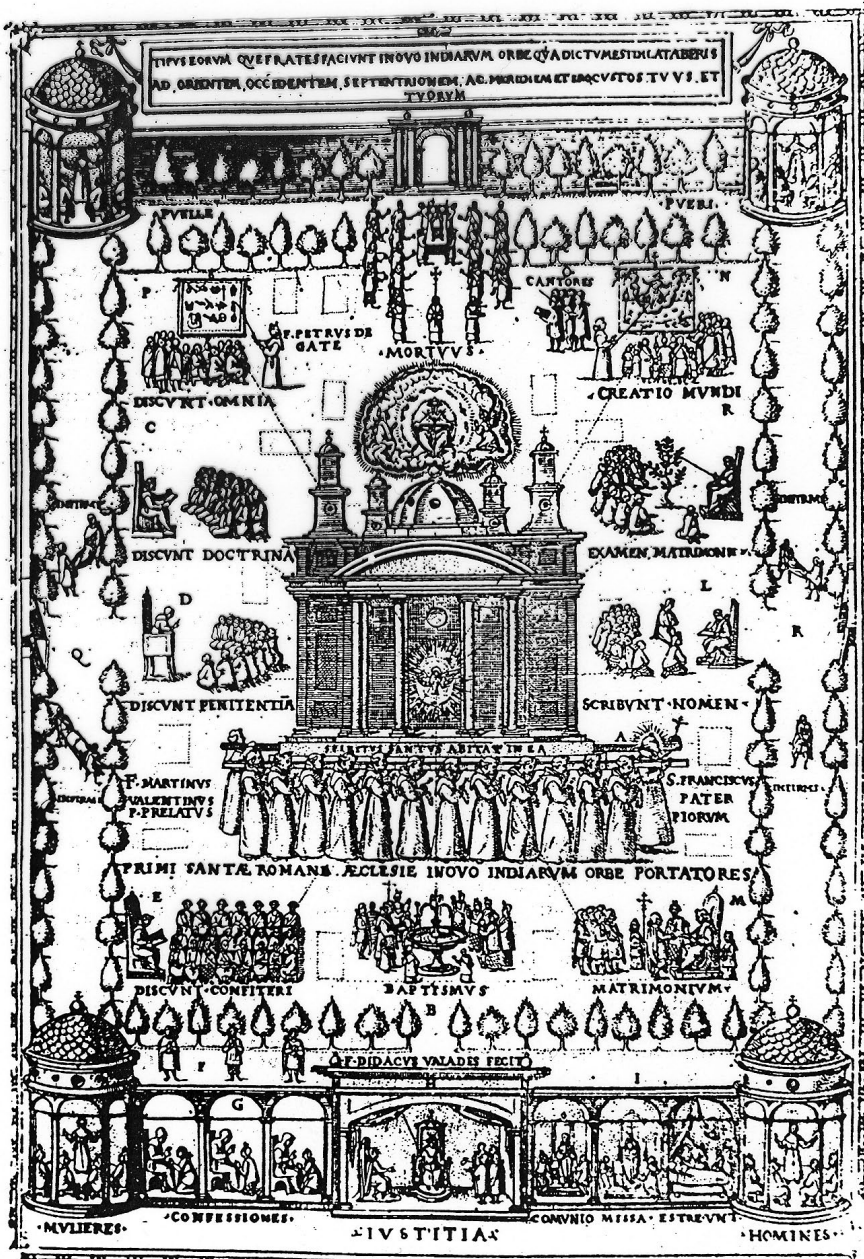


Fig. 2: La evangelización indígena por los monjes franciscanos (Diego Valadés).

武 要

wu

yao

利 好

li

hao

Fig. 3: Las cuatro imágenes que adornan el vestíbulo del palacio cristiano de Matteo Ricci.



Fig. 4: Un orador cristiano predicando a los indios (Diego Valadés).



Fig. 5: Escena de la evangelización pacífica (Diego Valadés).