

L A PUESTA A PUNTO DEL OBSERVATORIO: VISIÓN, HISTORIA DEL ARTE MEDIEVAL, PERCEPTUALISMO Y SEMIÓTICA¹

ENCARNA MONTERO TORTAJADA

Departament d'Història de l'Art. Universitat de València

Abstract: The paper proposes the incorporation of the studies about vision and memory to the investigation about late medieval art. It tackles, with this, the need of rethinking the standpoint from which we observe the artistic production between the 13th and the 15th centuries, improving the theoretic tools that are used in its analysis. Vision and memory worked with the management of images. Both were firmly bodily-based capacities, also. According to the intromission theory, the likeness of observed objects came into the eye and was retained in a concrete hollow of the brain. Memory resorted to figures that provoked deep intellectual and emotional impact with the aim of stabilizing the information in a durable way. In that sense, a well organized *vis memorativa*, full of stimulating images, was a valued virtue in the artisans who worked in artistic trades.

Key words: Late Medieval Art / Art History / Vision / Memory.

Resumen: El artículo propone la incorporación de los estudios sobre la visión y la memoria a la reflexión sobre el arte bajomedieval. Se aborda, con esto, la necesidad de reconsiderar el lugar desde el que se observa la producción artística entre los siglos XIII y XV, poniendo a punto el utillaje teórico que se emplea en su análisis. Visión y memoria trabajaban con la gestión de imágenes. Del mismo modo, ambas eran capacidades firmemente inscritas en la fisiología humana. Según la teoría de la intromisión, al ojo llegaban las formas de los objetos observados, y quedaban retenidas en una precisa cavidad del cerebro. La memoria recurría a figuras de fuerte impacto intelectual y emotivo con el propósito de estabilizar la información de forma duradera. Por extensión, una *vis memorativa* bien organizada y llena de imágenes sugestivas era una virtud estimada en los artesanos dedicados a los oficios artísticos.

Palabras clave: Arte de la Baja Edad Media / Historia del Arte / Visión / Memoria.

This is an effort to bridge the gap between two usually isolated discourses of visuality: on the one hand, medieval vision as it was written about and theorized by thirteenth-century philosophers and as it is studied today by historians and philosophers of science, and on the other, medieval vision as it was materialized by medieval image makers and their audiences and as it is studied today by art historians.

Michael Camille, "Before the Gaze: The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing", p. 201.²

Este estudio intenta emular, de algún modo, el esfuerzo que Michael Camille se propuso hacer para comenzar a colmar la ya proverbial laguna que se extiende entre las preocupaciones de la Histo-

ria del Arte y las de otras disciplinas historiográficas. Es un propósito que excede, si se quiere, los límites de una disertación de pocas páginas, pero actúa como horizonte que debiera presidir cada vez en mayor medida los trabajos sobre arte medieval, una línea de fondo que convendría perder pocas veces de vista, teniendo en cuenta la precariedad de las pasarelas que a fecha de hoy sirven para cruzar los estanques artificiales que separan cada parcela de las Humanidades.

Es por eso por lo que ciertos temas de frontera, como es el caso de la visión y de su relación con la producción de objetos artísticos en la Baja Edad Media, han sido objeto de un descuido llamativo, sólo reparado en los últimos años por la aparición

¹ La redacción del artículo ha sido posible gracias a la concesión de una Beca de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación y Ciencia (AP2001-1181).

² En Robert S. Nelson (ed.). *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*. Cambridge (Cambridge University Press), 2000, pp. 197-223.

de algunos estudios sobre el particular (situar el asunto en el *limes* de la historiografía no equivale a pretender perpetuar esta circunstancia, conformando así una especie de vivero de temas controvertidos de acceso restringido para uso y disfrute de una minoría, sino dar constancia de un estado de cosas que demanda una revisión pronta, trayendo al centro del discurso aspectos que necesitan estar en el centro alguna vez). En ello, sin duda, ha tenido que ver la orientación perceptualista de los estudios de Historia del Arte en buena parte del siglo XX, que en ocasiones ha despachado la cuestión con cierta displicencia, esperando impacientemente la llegada del nuevo régimen visual renacentista.³ La curiosidad y la reflexión sobre la relación entre visión y factura de imágenes en la Edad Media parecen haberse originado en el pensamiento cercano a la semiótica anglosajona. Los trabajos de Norman Bryson y de Michael Baxandall⁴ quizás sean los casos más conocidos de una notable serie de estudios sobre el tema, en la que también hay que destacar las investigaciones de Michael Cami-

lle,⁵ de sustancial importancia para lo que se va a tratar de considerar aquí. En los últimos años, además, ha crecido en los aledaños de esa misma corriente historiográfica una espesa fronda de publicaciones relativas a las relaciones entre ciencia y tecnología en la Edad Media, en la que es posible encontrar aportaciones valiosas.⁶ En área italiana, las indagaciones llevadas a término han estado con frecuencia ligadas al tratamiento que en la literatura toscana bajomedieval más célebre (Dante, Petrarca y Boccaccio, principalmente) se da a la visión y a la producción artística, a las investigaciones sobre la representación del espacio en la pintura pre- y post-giottesca, y a la concepción y al uso de la luz en ese mismo ámbito.⁷ Más allá del caso italiano y del anglosajón se pueden ir espigando algunas referencias que pueden resultar útiles. Alrededor de la pintura flamenca también se han generado estudios que se detienen en la cuestión, aunque la mayoría de ellos optan por reflexionar sobre las obras como objetos de contemplación religiosa.⁸ En la geografía más próxima la frecuencia con la que

³ Camille, "Before the Gaze...", p.198: "Studies of the history of visibility often lump together medieval 'ways of seeing' as a kind of Edenic, free-floating era before 'the Fall' into the 'real world' of Renaissance perspectival vision. Discussing the history of vision, recent scholars have tended to associate the invention of one-point perspective with the Lacanian 'gaze' and the very foundations of human subjectivity. Unfortunately, this leaves medieval spectators as beholders without a psychology and presents medieval pictures as images without points of view, except perhaps for God's". Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. Londres (The Macmillan Press Ltd.), 1983, p. xiii (prefacio): "In the Perceptualist account of art, the viewer is as changeless as the anatomy of vision, and my argument here is that the stress, in Gombrich and elsewhere, on perceptual psychology has in effect dehistoricised the relation of the viewer to the painting; history is the term that has been bracketed out (hence the impossibility, under present conditions, of a truly *historical* discipline of art history)" [edición en castellano: *Visión y pintura: la lógica de la mirada*. Madrid (Alianza), 1991].

⁴ Bryson: *Vision and Painting...*; Baxandall: *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: a Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford (Oxford University Press), 1972 [edición en castellano: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona (Gustavo Gili), 2000].

⁵ Michael Camille, "The Book of Signs: Writing and visual difference in Gothic manuscript illumination", *Word and Image*, 1 (1985), pp. 133-148; "Seeing and Reading: some visual implications of medieval literacy and illiteracy", *Art History*, 8-1 (1985), pp. 26-49; *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*. Cambridge (Cambridge University Press), 1989 [edición en castellano: *El ídolo gótico: ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Madrid (Akal), 2000]; "The Eye in the Text: Vision in the Illuminated Manuscripts of the Latin Aristotle", *Micrologus VI: View and Vision in the Middle Ages, II*. Turnhout (Brepols), 1998, pp. 129-145; *Glorious Visions: Gothic Art*. Nueva York (Abrams), 1996 [edición en castellano: *Arte gótico. Visiones gloriosas*. Madrid (Akal), 2005]; "Before the Gaze: The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing", en Robert S. Nelson (ed.). *Visibility Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*. Cambridge (Cambridge University Press), 2000, pp. 197-223.

⁶ Entre los ejemplos más recientes y con más clara vocación interdisciplinar, *vid.* las revistas *Micrologus* (*Natura, scienze e società medievali*; *rivista della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino*) y *Avista* (*Studies in the History of Medieval Technology, Science and Art*).

⁷ *Vid.* al respecto Vittore Branca (ed.), *Boccaccio visualizzato: narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*. Turin (Einaudi), 1999, 3 vols.; Marco Ciccutto, "'Era venuta ne la mente mmia': visione nella 'Vita Nuova' e immagine nel pensiero di Dante", en Ciccutto, *Icone della parola*. Módena (Mucchi), 1995; Simon A. Gilson, *Medieval Optics and Theories of Light in the Works of Dante*. Lewiston (E. Mellen Press), 2000; Carra Ferguson O'Meara, "Francesco Petrarca and the Renaissance Idea of Artistic Vision", *Micrologus VI* (1998), pp. 245-255; Samuel Y. Edgerton Jr., *The Heritage of Giotto's Geometry: Art and Science on the Eve of Scientific Revolution*. Londres (Cornell University Press), 1991; Antonella Ballardini, "Lo spazio pittorico medievale: studi e prospettive di ricerca", en Rocco Sinisgalli (ed.), *La Prospettiva. Fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Istituto Svizzero di Roma (Roma 11-14 settembre 1995)* [Perspicere 2. *Collana di studi e ricerche sulla Prospettiva*]. Firenze (Cadm), 1998, pp. 281-292 (imágenes, pp. 417-418); Paul Hills, *The Light of Early Italian Painting*. New Haven (Yale University Press), 1987 [hay traducción al castellano: *La luz en la pintura de los primitivos italianos*. Madrid (Akal), 1995].

⁸ Entre los primeros, *vid.* Marc De Mey. "Late Medieval Optics and Early Renaissance Painting", en Sinisgalli, *La Prospettiva...*, pp. 75-84 (imágenes, pp. 356-362); para un ejemplo sobresaliente entre los segundos, *vid.* Craig Harbison, "Miracles Happen:

aparecen este tipo de trabajos es todavía menor.⁹ Así, el panorama bibliográfico que se extiende ante la vista resulta en ocasiones muy poco alentador, inconexo y fuertemente polarizado en torno al centro de gravitación constituido por las pesquisas inglesas y norteamericanas. No obstante, las fundamentales aportaciones de Michael Camille, Francis Yates, Paolo Rossi, Lina Bolzoni y Mary Carruthers,¹⁰ junto a fuentes literarias fechadas entre 1370 y 1450, pueden ayudar a construir un breve estudio que intente renovar, siquiera parcialmente, la mirada contemporánea de la historiografía, que empieza a escrutar, por fin, la visión propia de la época en la que trabaja, lo que se ha dado en llamar “*period eye*”, expresión acuñada por Baxandall¹¹ con considerable fortuna crítica.

La vista cartografiada

Para empezar a explicar cuál era la concepción de la visión y su relación con la manufactura artística

en la Baja Edad Media se puede partir del particular lugar que ocupaba la vista en las representaciones de los cinco sentidos. A veces junto al oído, solía destacar como la facultad más importante del cuerpo, en tanto que puerta del conocimiento y la memoria (fig. 1).¹² Esta preeminencia, imposible de analizar cabalmente utilizando solamente conceptos propios de la Historia del Arte, es un reflejo de la atención que se prestó a la visión en los estudios de filosofía natural, concentrando muchos esfuerzos de teoría y síntesis difíciles de entender si no se hace referencia a la situación de la óptica en el organigrama del saber bajomedieval, en el centro mismo de muchas reflexiones de notable envergadura.¹³

El motivo de esta preocupación por la vista entre todos los demás sentidos no es otro que su estrecha relación con la capacidad cognitiva y con la formación y manipulación de la memoria. Para cualquier bachiller en Artes, entre los siglos XIII y

Image and Experience in Jan van Eyck's *Madonna in a Church*", en Brendan Cassidy (ed.). *Iconography at the Crossroads*. Princeton (Princeton University Press), 1993, pp. 157-169; Craig Harbison, "Visions and meditations in early Flemish painting", *Simiolus*, XV (1985), pp. 87-118.

⁹ Una excepción quizás sean los cuadernos editados por el Centro de Estudios Medievales y Renacentistas de la Universidad de La Laguna, así como también algún artículo publicado recientemente: vid. Albert Toldrà, "Sant Vicent contra el pintor gòtic. Sobre el 'triangle' de l'expressió medieval", *Afers*, 41 (2002), pp. 37-55; Toldrà, "Per peccat se scriu en les calderes de infern. Llibre i escriptura al més enllà medieval", *Signo. Revista de Historia de la cultura escrita*, 11 (2003), pp. 7-36; Ferran Muñoz, "Lectura i contemplació. Noves aportacions al voltant del retaule del convent de la Puritat de València", *Afers*, 41 (2002), pp. 57-72.

¹⁰ Francis Yates, *The Art of Memory*. Londres-Henley (Routledge and Kegan Paul), 1972 (1ª ed. 1966) [edición en castellano: *El arte de la memoria*. Madrid (Siruela), 2005]; Paolo Rossi, *Clavis Universalis. El arte de la memoria y la lógica combinatoria de Lulio a Leibniz*. México D.F. (Fondo de Cultura Económica), 1989 (1ª edición en 1960); Rossi, *Il passato, la memoria, l'oblio. Sei saggi di storia delle idee*. Bolonia (Il Mulino), 1991, especialmente pp. 59-93; Lina Bolzoni, "Il gioco delle immagini. L'arte della memoria dalle origini al Seicento", en *La Fabbrica del Pensiero. Della'Arte della Memoria alle Neuroscienze*. Milán (Electa), 1989, pp. 16-26 (imágenes, pp. 27-61); Bolzoni, "The Play of Memory between Words and Images", en W. Reinink y J. Stumpel (eds.), *Memory and Oblivion: Proceedings of the XXIVth International Congress of the History of Art*. Dordrecht (Kluwer Academic Publishers), 1999, pp. 11-18; Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*. Turin (Einaudi), 2002; Bolzoni, "Descrizione come educazione dello sguardo nei predicatori e nei mistici fra il Duecento e il Quattrocento", en Olivier Bonfait (ed.), *La description de l'oeuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines [Collection d'Histoire de l'Art de l'Académie de France à Rome]*. Paris (Somogy), 2004, pp. 3-20; Mary Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge (Cambridge University Press), 1990; Mary Carruthers y Jan M. Ziolkowski (eds.), *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures*. Philadelphia (University of Pennsylvania Press), 2002; Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge (Cambridge University Press), 1998. La referencia a los estudios de Yates, Rossi, Bolzoni y Carruthers es indispensable, dada la estrecha relación entre visión, pensamiento y memoria en el periodo que se considera. Agradezco al Dr. Alejandro García Avilés sus sinceras observaciones sobre la primera versión del artículo (he procurado convertirlas en buenas *imágenes agentes* que ayudasen a estructurar el texto definitivo).

¹¹ Baxandall, *Painting and Experience...*, pp. 29-108, esp. pp. 29-32.

¹² Dos estudios introductorios, en Carl Nordenfalk, "Les cinc sens dans l'art du Moyen Age", *Revue de l'Art*, XXXIV (1976), pp. 17-28; "The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 48 (1985), pp. 1-22. Un valioso artículo sobre la cuestión en el que se estudia la ilustración que aquí se propone como figura 1, en Elisabeth Sears, "Sensory perception and its metaphors in the time of Richard of Fournivall", en W.F. Bynum y R. Porter (eds.), *Medicine and the Five Senses*. Cambridge (Cambridge University Press), 1993, pp. 16-39.

¹³ Katerine H. Tachau, *Vision and Certitude in the Age of Ockham: Optics, Epistemology and the Foundations of Semantics 1250-1375*. Leiden (E.J. Brill), 1988, p. xvi (citado por Camille, "Before the Gaze...", p. 201): "the whole range of optical concerns as lying not at the periphery but at the nexus of natural philosophy and epistemology, all ultimately at the service of theology".



Figura 1. Mary Carruthers, *The Book of Memory*, p. 12: "Whether the words come through the sensory gateways of the eyes or the ears, they must be processed and transformed in memory—they are made our own". París, *Bibliothèque Nationale*, ms. fr. 412, fol. 228r. Richard de Fournival, *Bestiaire d'amours*. La fortaleza de la memoria con sus dos puertas, vista y oído.

XV, nada había en el intelecto que primero no hubiese sido percibido por los sentidos.¹⁴ Este axioma ha sido subrayado en repetidas ocasiones en

varios estudios sobre el tema que han ido dibujando cada vez con más y mejores argumentos la indisoluble unión de la actividad intelectual con la fisiología en la Baja Edad Media.¹⁵ Esta correspondencia ha dejado de ser vista, parece, como una ominosa señal de ignorancia cuya elipsis constituye más o menos un acto de caridad histórica, para convertirse en un instrumento indispensable de análisis sin el que es imposible ver nitidamente nada. En este punto, curiosamente, es posible establecer un paralelo con los estudios que últimamente se están llevando a término sobre la asimilación y la transmisión del conocimiento en el artesanado artístico, fuertemente ligadas a la experiencia corporal.¹⁶

El cartografiado de los órganos activos en la visión, la descripción gráfica del tránsito de imágenes e ideas en el interior de la cavidad craneal, además de ser un proceso posible en el aristotelismo que dominó el pensamiento sobre la Naturaleza entre los siglos XIII y XV, tuvo que representar una estación de fundamental importancia en cualquier reflexión epistemológica, ya que ponía al descubierto cuáles eran los mecanismos de aprehensión del conocimiento y de gestión de la memoria (información valiosa tanto antes como ahora). No es extraño, por tanto, que los diagramas que ilustran el funcionamiento de la vista estén presentes en casi cualquier tratado relacionado con el tema como recurso didáctico perfectamente homologable a la escritura (de hecho, palabras e imágenes seguían un sendero común hacia la memoria, y allí se almacenaban bajo una

¹⁴ Camille, "The Eye in the Text...", p. 132: "For medieval Aristotelians, which meant everyone who obtained a bachelor's degree, it was a basic axiom that '*nilhil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu*' and the preminent of these powerful sense was sight." Un ejemplo de lo primero, en los *Sermons de Quaresma* de San Vicente Ferrer. Valencia (Albatros), 1973, vol. II, p. 53: "[XXXI Panegiric de Sant Ambrós (4 d'abril)] Nenguna cosa no és en lo enteniment si no passa primer per los cinc senys corporals d'esta ciència adquirida; mas de la infusa no entra per estes portes, que Déu la met en lo enteniment." Es necesario subrayar que el dominico designa a los sentidos como puertas a través de las cuales pasan las cosas que conforman el conocimiento adquirido (vid. fig. 1 y también SEARS, "Sensory perception and its metaphors..."; sobre el concepto de *res* como objeto de la memoria, vid., más adelante, nota 33).

¹⁵ Vid. Camille, "Before the Gaze...", p. 200; Carruthers, *The Book of Memory...*, pp. 27, 54-58; Ynez Violé O'Neil, "Diagrams of the Medieval Brain: A Study in Cerebral Localization", en Cassidy, *Iconography at the Crossroads...*, p. 91: "For centuries medical practitioners as well as philosophers, theologians, and even poets explained thought as a regular physiological function. They believed that sensations were apprehended, digested into ideas, and stored as memories in a regular progression through the head from front to back just as nutriments were processed daily through the gastrointestinal tract from top to bottom." Para un análisis del cuerpo desde otro punto de vista, complementario en algún sentido del anterior, vid. "La imagen grotesca del cuerpo en Rabelais y sus fuentes", en Mijaíl Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid (Alianza), 1999, pp. 273-331 (especialmente, pp. 290-292).

¹⁶ Un estudio fundamental en el todavía reducido censo de este tipo de investigaciones, en Pamela H. Smith, *The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution*. Chicago-Londres (The University of Chicago Press), 2004, p. 6: "The issues of the body and bodily knowing, naturalism, and the articulation of tacit artisanal knowledge form the complex knot of issues I shall tug at in this book. One of the main aims of this book is to provide the outlines of the artisanal experience of matter and nature. I argue that for artisans, experience and the production of things were bound up with their own bodies. And, further, that they articulated in their writings and in their works of art a view that certainty is located in matter and nature and that knowledge can be gained by observing and experiencing—often by bodily struggle—the particularity of nature."

misma forma),¹⁷ y que continúen siendo un documento especialmente válido para seguir aprendiendo cómo se concebían estas cuestiones en la Baja Edad Media.

Un buen ejemplo que puede ayudar a precisar lo que se viene diciendo es una miniatura de un manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Cambridge (fig. 2) fechado a principios del siglo XIV que representa los sentidos internos según Avicena.¹⁸ La ilustración fue propuesta por Michael Camille como objeto de análisis en un apurado estudio sobre el tema publicado recientemente.¹⁹ El busto masculino, situado en posición de tres cuartos (la que muestra mayor superficie del cráneo en profundidad), ofrece a la vista la estructura de la percepción humana: el primer ventrículo,²⁰ conectado con los ojos, situado en la parte anterior del cerebro, y designado como *sensus communis vel sensatio*, reúne todas las sensaciones transmitidas por los órganos encargados de recogerlas, formando una imagen compuesta del cuerpo externo que se ha percibido; la segunda cavidad, *ymaginatio vel formalis*, preserva lo que la primera ha recibido de los cinco sentidos; de la *ymaginatio* parten dos celdas más: la que recibe el nombre de *cogitativa vel formalis* (la facultad que fantasea y combina a voluntad lo que hay en el receptáculo anterior) y, justo encima de ella (pero no unida), la virtud *estimativa* (una especie de juicio de la experiencia sensorial dirigido a la supervivencia, común a animales y humanos); finalmente, en la parte posterior de la cabeza se encuentra la *vis memorativa*, separada de las demás por un *corpus ad similitudinem vermis* que permitía el tránsito de imágenes entre memoria y fantasía (tránsito importante en lo que atañe a la creación artística).²¹

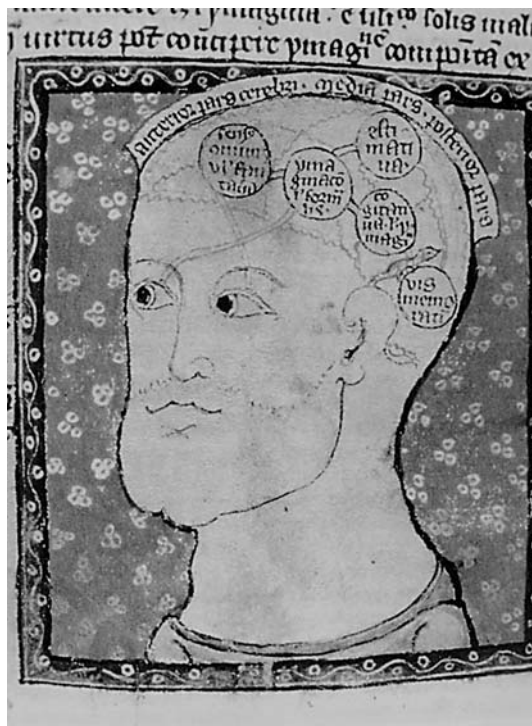


Figura 2. Los sentidos internos según Avicena. Cambridge University Library, MS. G. g. I. I, fol. 490v.

El diagrama presentado por Camille responde al modelo de visualidad aceptado como válido desde principios del siglo XIII, basado en la teoría de la intromisión, según la cual los ojos (y también los ventrículos situados en el interior del cráneo encargados de trabajar con las percepciones) eran receptores de información visiva, invirtiendo radicalmente el esquema dominante hasta entonces, el cual mantenía que esos mismos órganos emitían una especie de radiación que aprehendía

¹⁷ Vid. Carruthers, *The Book of Memory...*, p. 78. Una breve y esclarecedora disertación sobre la percepción de palabras e imágenes, en Camille, "The Book of Signs..."

¹⁸ Cambridge University Library, MS. G. g. I. I, fol. 490v. Para un estudio concreto del ojo como órgano de la visión, vid. Laurence M. Eldredge. "The Anatomy of the Eye in the Thirteenth Century. The Transmission of Theory and the Extent of Practical Knowledge", *Micrologus* V (1997) [*La visione e lo sguardo nel Medio Evo I*], pp. 145-160.

¹⁹ Camille, "Before the Gaze...". La descripción que sigue está basada en el texto del autor. La mejor reproducción del diagrama, no obstante, en Camille, *Arte gótico...*, p. 23. Este tipo de ilustraciones fueron estudiadas con anterioridad en trabajos como los de Edwin Kenneth Dewhurst [*An Illustrated History of Brain Function*. Berkeley (University of California Press), 1972, pp. 10-24] o John E. Murdoch [*Album of Science; Antiquity and the Middle Ages*. Nueva York (Charles Scribner's Sons), 1984, pp. 325-326].

²⁰ Violé O'Neill, "Diagrams of the Medieval Brain...", p. 91: "The three major stages of the intellectual process were believed to take place in chambers called cells or ventricles (that is, 'little bellies'), which, though located in the head, corresponded in the nutritive process to the 'organs of digestion': the stomach and the large and small intestines."

²¹ Camille aporta al respecto una cita del *Libro dell'arte* de Cennino Cennini: "the poet with science is free to be able to compose and bind together yes or no as he pleases, according to his will. Similarly, the freedom is given to the painter to compose a figure upright, seated, half-man, half-horse, as he pleases, according to his *fantasia*" [fragmento de la edición de P. Thopson. New Haven (Yale University Press), 1932, p. 2; en la edición en castellano de Akal (2002) la cita pertenece a la página 32].

la información del exterior, llevándola de vuelta al interior del cerebro.²² Asumir este cambio de sentido en el circuito visual tuvo consecuencias de largo alcance, ya que supuso convertir al sujeto en objeto de las impresiones visuales procedentes del exterior (y el término "impresiones" en este caso sería el más exacto, al concebirse el impacto de las imágenes en los órganos relacionados con la visión como la huella de un sello en la cera, metáfora antigua y utilizada sin apenas interrupción hasta fines del siglo XV).²³ Los efectos de este reflujo en las vías de comunicación entre el interior y el exterior del cuerpo humano (al menos en lo que a la vista se refiere), también alcanzaron a la producción de objetos artísticos. Camille indica cuáles fueron los cambios que pudieron derivarse en este plano del nuevo relieve cobrado por los órganos implicados en la visión, físicamente encargados de la crucial tarea de custodiar y transformar a través de la lente del cristalino la información que les fuese llegando (convirtiendo la percepción fisiológica en imagen propiamente visible). La principal cualidad asociada con el ojo, primer receptor de este tipo de información, era, desde luego, la ductilidad suficiente como para hacer posible la impresión de las percepciones. También se podría adscribir a este órgano, sin embargo, cierto carácter acuoso, más allá de la evidencia física: la imagen aprehendida, en los tratados, parece zambullirse repetidamente en el humor ví-

treo del cristalino como en una moderna cubeta reveladora de laboratorio fotográfico, para emerger transformada en otra imagen de naturaleza sustancialmente diferente, susceptible de ser estimada (juzgada en términos de beneficio o perjuicio para la supervivencia), manipulada por la fantasía, o almacenada en la memoria. No es de extrañar que la nueva potencia transformadora de un medio transparente como era el cristalino estuviera relacionada con también nuevas actitudes de aprecio hacia materiales afines, concretadas en la ostensión de reliquias en recipientes de cristal, o en la nueva atracción por las veladuras, radicada quizás, más que en una contemplación del efecto final, en una lectura basada en una sofisticada deconstrucción cromática.²⁴

En *Lo Somni* de Bernat Metge, entre *les raons e demostracions* que el difunto Juan I hilvana para probar la inmortalidad del alma a su preso y dubitativo secretario, es posible leer la siguiente explicación sobre la corrupción de las formas:

Encara més, alguna forma no es corromp sino per acció de son contrari, o per corrupció de son subjecte o per defalliments de la sua causa. Per acció de son contrari, així com la calor, que es destroueix per acció de fredor; per corrupció de son subjecte, així com destrouit l'ull, se destroueix la virtut viva, per defalliment de la sua causa, així com la claredat de l'àer, que cessa defallint la presència del sol, que era causa d'aquell [cursiva no original].²⁵

²² La teoría de la intromisión estuvo asentada sólidamente desde principios del siglo XIII, y fue mantenida con pocos cambios durante las tres centurias siguientes. David C. Lindbergh, en un fundamental estudio sobre el tema ["Visual Theory in the Latter Middle Ages"], en *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*. Chicago (Chicago University Press), 1976, pp. 122-146], explica el estatismo de los estudios ópticos durante este tiempo en función del particular desarrollo de la escolástica, preocupada por interrogarse sobre lo que ya sabía más que por explorar otras parcelas de conocimiento. En general, se revisa la tradición anterior de Alhazen, Peckham, Bacon y Witelo, aunque no dejan de producirse algunas aportaciones: por parte de los perspectivistas, las novedades llegan desde Henry de Langstein y de Blas de Parma (Biagio Pelacani da Parma); por parte de los estudiosos dedicados a comentar a Aristóteles, desde Jean Buridan, Nicolás de Oresme y Joannes Versoris; entre los teólogos, sólo es el franciscano Ockham quien se ocupa de modo más destacable de la visión, al hilo de la importancia del tema en los procesos cognitivos. Otra exposición del asunto, de menor extensión y calado, en Gareth B. Matthews, "A Medieval Theory of Vision", en Peter K. Machamer y Robert G. Turnbull (eds.), *Studies in Perception. Interrelations in the History of Philosophy and Science*. Columbus (Ohio State University Press), 1978, pp. 186-199. Vid. también Joël Biard, "Le système des sens dans la philosophie naturelle du XIVe siècle (Jean de Jandun, Jean Buridan, Blaise de Parme)", *Micrologus X: I cinque sensi*. Turnhout (Brepols), 2002, pp. 335-351; Graziella Federici Vescovini, "Vision et réalité dans la perspective au XIVe siècle", en *Micrologus V: La visione e lo sguardo nel Medio Evo, I*. Turnhout (Brepols), 1997, pp. 161-180.

²³ Vid. Camille, "Before the Gaze...", pp. 209-211, y Carruthers, *The Book of Memory...* (la idea de la "impresión" y de la buena memoria como buena gestión de las impresiones recorre todo el libro de la autora; vid., no obstante, el primer capítulo, "Models for the memory", pp. 16-45, y el segundo, "Descriptions of the neuropsychology of memory", pp. 46-79).

²⁴ Todo esto, en Camille, "Before the Gaze...", p. 204. Estudios sobre el color en la Edad Media, en Michel Pastoreau: "Voir les couleurs au XIIIe siècle", en *Micrologus VI...*, pp. 147-165; *Jésus chez le teinturier: couleurs et teintures dans l'Occident médiéval*. Paris (Léopard d'Or), 1997. Es necesario apuntar que la clara valoración de la brillantez del color en el periodo 1250-1450 no fue en absoluto incompatible con la veladura. Además de la prueba evidente constituida por la abundancia de este tipo de efecto en las obras conservadas, la superposición de colores vivos y luminosos (con un índice de resistencia a la luz muy bajo, cercano a la saturación cromática y al carácter translúcido de la vidriera, aunque sobre el soporte opaco de una tabla) requería una habilidad en el manejo de este tipo de pigmentos a la que se prestó la debida atención en los recetarios: vid. Vincenzo Gheroldi, "Dalle ricette alle preferenze: esibizioni della lacca in Emilia nella prima metà del Quattrocento", *Arte a Bologna*, 4 (1997), pp. 9-25.

²⁵ Bernat Metge, *Lo Somni*. Barcelona (Edicions 62), 1980, p. 39. El texto fue compuesto entre fines de 1398 y principios de 1399, según Giuseppe Tavani (prólogo a esta edición, p. 16). Otro ejemplo de la importancia del ojo en la potencia y calidad de la vi-

Más allá de los problemas que pueda plantear subrayar la importancia del ojo como sujeto de la virtud visiva (idea contradictoria en principio con los postulados de la teoría de la intromisión, aunque se pueda conciliar con ella en el caso de que se defina al ojo como un *sujeto pasivo*, como el órgano que recibe impresiones visuales y las transforma), es clara la inextricable unión entre fisiología y capacidad (*virtut*) de ver, reflejo de la expansión del nuevo relieve cobrado por los órganos relacionados con la visión también en el pensamiento de *maestres de les lletres seculars* y teólogos de la Corona de Aragón a fines del siglo XIV.

Hay que aclarar, en este punto, que la teoría sobre la percepción visual basada en la intromisión no fue de ningún modo un modelo más pasivo que el predominante con anterioridad al siglo XIII (en él, la potencia visiva partía del sujeto y volvía a él con información sensible del exterior). Se mantuvo el dinamismo propio de cualquier sistema circulatorio,²⁶ y las nuevas consideraciones sobre la visión situaron a cada individuo como objeto de la percepción, definiendo sus capacidades sensitivas como materia impresionable, y no como matriz que pone su sello en la realidad que la rodea, lo que supuso abrir todavía más el camino a la intelección del mundo a través de los datos aportados por los sentidos, apreciando estos últimos como valiosos puentes tendidos entre la realidad y la mente. No obstante, las operaciones de raciocinio y discurso sobre la información aprehendida por esta vía se encuentran fuera del diagrama analizado, al igual que la capacidad de reflexión estética:²⁷ el documento de Cambridge no es una fuente de información sobre teoría de la belleza, pero es de capital importancia para comenzar a entender cómo se creía que tenía lugar el procesamiento de cualquier tipo de dato en el cerebro humano, fuesen

conceptos abstractos, palabras, fragmentos de texto, sensaciones o imágenes.

Es posible encontrar ejemplos de la difusión y el uso de estas ideas en contextos bien diferentes a los propios de la reflexión especulativa. Una de estas muestras es el fragmento que sigue del Sermonario de Cuaresma de San Vicente Ferrer, en el que se expone de modo particularmente vívido, además, la concreta concepción de la teoría de la intromisión en Valencia a principios del siglo XV:

Dien los filòsofs especulatiu, que veure no és per tr metre res de l'ull, mas per rebre: jo, veent la torre, res no ix del meu ull, mas la semblança de allò ve en l'ull. Mas singular cosa fón de la vista de Jesucrist, que sobrenaturalment se feia, que d'ell eixia virtut que entrava en lo cor del pecador a iluminarlo.²⁸

Resulta claro que habría que guardarse bien de hacer extensible el dominio de este tipo de saber a todos los estratos de la sociedad valenciana del momento. Se necesitaría para eso un apurado estudio histórico y filológico que no se puede emprender aquí. Es posible, sin embargo, dadas las particulares características de la predicación vicentina, suponer que estas palabras encontrarían un adecuado eco en su auditorio, que el símil se correspondería coherentemente con el conjunto de conocimientos previos necesarios que permitiesen la *impresión* sin dificultad de estas ideas en la mente de los oyentes para que pudiesen retener el verdadero sentido del episodio evangélico de la curación del ciego de Siloé: naturalmente, la vista de los seres humanos recibe la imagen de lo que observa; sobrenaturalmente, la mirada de Cristo actúa sobre lo que observa, "aquell esguard de Jesucrist dóna coneixença al pecador: així, per ço lo volc guardar".²⁹

sión, en Ferrer, *Sermons de Quaresma*, vol. II, p. 59: "[XXXII. Fèria IV després de la Quarta Dominica de Quaresma (5 d'abril de 1413)] E aquell [se refereix al ciego de la piscina de Siloé] se n'anà lla, que lo guaiador lo hi menà, e llavat los ulls, que de nou li foren formats, que nunca ne havia hagut, e de fet hac gran e bella vista." Incidiendo en esta idea del ojo como órgano donde se concentran capacidades (susceptible, por tanto, de *romperse*, como una herramienta), *vid.* Jaume Roig, *Espill o llibre de les dones*. Barcelona (Edicions 62), 1978, p. 223 (refiriéndose a su difunta esposa): "... he-hi sols trobat/ un virtual arbre fruital,/ sols singular, de virtut clars,/ ben empeltat; crec ha trencat/ l'ull al diable; ...". *Vid.* también Camille, "Before the Gaze...", pp. 209-211.

²⁶ Camille, "Before the Gaze...", p. 202: "If there is one crucial underlying idea behind this image and its model for the reception of all images, it is the activity of the vision, understood not as a passive process but as an active one involving the body and the whole person."

²⁷ Metge, *Lo Somni*, p. 56: "... car los bruts no es dolen ni s'alegren d'altres passions sinó d'aquelles tan solament que són de jús la potència sensitiva, d'aquí ensús no pugem".

²⁸ Ferrer, *Sermons de Quaresma*, vol. II, p. 60 [XXXII. Fèria IV després de la Quarta Dominica de Quaresma (5 d'abril de 1413)].

²⁹ *Ibidem*. Una idea similar respecto al contraste entre el conocimiento adquirido a través de los sentidos y el conocimiento infuso por Dios, en Ferrer, *Sermons de Quaresma*, vol. II, p. 53 (*vid.* nota 13). Para un breve estudio sobre el uso de una metáfora luminica en la predicación de San Vicente (la luz que pasa a través del vidrio para explicar los misterios de la Encarnación y la Trinidad), *vid.* David J. Viera, "A Repeated Image of Light in the Sermons of Vicenç Ferrer", *Catalan Review. International Journal of Catalan Culture*, II, nº 1 (1987), pp. 171-176.

Palomares y panales: la construcción de una memoria artificial

Desde las publicaciones fundacionales de Francis Yates y Paolo Rossi en los años sesenta,³⁰ los estudios de Humanidades han ido asistiendo a la exhumación progresiva de un cadáver cuyo esqueleto todavía no se sabe bien dónde colocar: se trata de la osamenta del arte de la memoria, aún itinerante entre la discreta y polvorienta parte alta de las estanterías de un museo de Historia Natural donde se guardan indefinidamente los restos de seres inclasificables,³¹ y la vitrina iluminada en la que algunas investigaciones sitúan de vez en cuando a este montón de huesos, agregándole la cartela que le restituye todo su sentido (huelga decir que la perplejidad ante el descubrimiento y los correteos con el esqueleto a cuevas aumentan cuanto más lejos se está de cualquier contacto interdisciplinar con estudios de literatura y filosofía medievales). Rossi describió agudamente cuáles eran las razones de este descuido en el prefacio a la segunda edición de *Clavis Universalis*.³²

El arte de la memoria fue cultivado con empeño

desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII según técnicas bien precisas. El procedimiento básico que permitía retener de modo indeleble cualquier tipo de dato (imagen, palabra, idea abstracta) consistía en visualizar espacios y en situar dentro de ellos, y en lugares concretos, imágenes fuera de lo común, *imagines agentes* que conmocionasen al sujeto por su carácter inusitado, capaces de traer inmediatamente al entendimiento, cuando se recurría a ellas, la información de la que eran cifra.³³ Una buena memoria, herramienta fundamental de la construcción intelectual hasta Leibniz, dependía, pues, de la fabricación de imágenes que se pusieran en funcionamiento tan pronto como fuesen recordadas (mostrarían su contenido como mecanismos de resortes, siendo puerta, en ocasiones, de otra serie de imágenes portadoras de conocimientos), así como de la colocación de estas figuras en el lugar adecuado, y del ordenamiento del conjunto en un sistema coherente y eficaz.³⁴

Mary Carruthers, en *The Book of Memory*, un indispensable estudio sobre la tecnología de la memoria en la cultura medieval,³⁵ rescata y vuelve a poner

³⁰ Francis Yates, *The Art of Memory*. Londres-Henley (Routledge and Kegan Paul), 1966; Paolo Rossi, *Clavis Universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*. Milán-Nápoles (Ricciardi), 1960.

³¹ Sobre el carácter de "fósil" del arte de la memoria, vid. Rossi, *Clavis Universalis. El arte de la memoria y la lógica combinatoria...*, p. 7; Rossi, *Il passato, la memoria...*, p. 60; Bolzoni, "Il gioco delle immagini...", p. 17; Bolzoni, "The Play of Memory...", p. 12: "In this day and age, with its powerful instruments for the custodianship of words, images and thoughts, it seems no less than incredible that for centuries men dedicated so much time and energy to the art of memory, and to the search for techniques that could extend the natural capacities of the mind. Thus, the *ars memoriae* strikes us like a cultural fossil, something profoundly extraneous to our own experience, an artifact from another reality."

³² Rossi, *Clavis Universalis. El arte de la memoria y la lógica combinatoria...*, p. 7: "Asimismo, el estudio de los fósiles, como es sabido, puede enseñarnos muchas cosas. No sólo acerca del pasado. También acerca de las razones por las cuales se han extinguido ideas que en un tiempo fueron vitales, así como sobre las características del presente que lleva el pasado dentro de sí mismo sin reconocerlo siquiera como propio. Dado que a menudo se prefiere hacer alarde de orígenes más nobles que los reales, uno no se limita, de ordinario, a la falta de reconocimiento. Se construyen genealogías imaginarias y se eliminan de la galería de los antepasados los retratos de los personajes que han tenido un comportamiento inconveniente por frecuentar la poco recomendable compañía de magos, cabalistas, pansofistas, constructores de teatros del mundo y de alfabetos secretos y universales. A los doctos, que consideran que su saber es 'antiguo como el mundo', no se les escaparon en este siglo ni los historiadores de la lógica ni los de la ciencia."

³³ Un buen ejemplo del uso del arte de la memoria en la Corona de Aragón a fines del XIV, en Metge, *Lo Somni*, p. 52 [Juan I hablando al protagonista sobre la inmortalidad del alma, proponiendo argumentos en la lectura de *gestes dels sancts*, y de *los llibres que han fets los quatre doctors de l'Església de Déu e altres sancts hòmens*]: "Si no et recorda, digues-ho, e reduir-t'ho he a memòria". Sobre el carácter de *imagines agentes* de las primeras notaciones musicales (recordatorios gráficos que desencadenaban en el intérprete el recuerdo preciso de fragmentos enteros de música), vid. Leo Teitler, "Oral, Written and Literate Process in the Transmission of Medieval Music", *Speculum* 56-3 (1981), pp. 471-491.

³⁴ Es pertinente establecer aquí un paralelismo entre el ejercicio de la memoria y la manufactura de cualquier objeto, incidiendo de nuevo en la naturaleza claramente fisiológica que durante toda la Edad Media tuvieron actividades que hoy se consideran no tan rotundamente inscritas en el cuerpo (la misma reflexión para la vista, desarrollada en las notas 14, 15, 19, 24 y 25). Carruthers, en su introducción a *The Craft of Thought...* (y el título es bien elocuente de lo que se está diciendo) apunta: "Yet orthopraxis is a concept not unique to religion. Any craft develops an orthopraxis, a craft 'knowledge' which is learned, and indeed can only be learned, by the painstaking practical imitation and complete familiarization of exemplary masters' techniques and experiences. Most of this knowledge cannot be even set in words; it must be learned by practicing, over and over again. Monastic education is best understood, I think, on this apprenticeship model, more like masonry and carpentry than anything in the modern academy. It is 'practice' both in the sense of being 'preparation' for a perfect craft mastery which can never fully be achieved, and in the sense of 'working in a particular way'" (p. 1). De hecho, la memoria trabaja con res: vid. *ibidem*, pp. 29-32 (epígrafes correspondientes a "Texts as res" y "The 'things' of memory").

³⁵ Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge (Cambridge University Press), 1990.

en uso varias metáforas coetáneas relacionadas con la capacidad recordatoria, utilizándolas como ejemplos sumamente ilustrativos del significado de la misma entre los siglos XIII y XV (fig. 3): celdillas, arcas, estancias, edificios, cajas, palomares, panales y caminos señalizados desfilan ante la vista y descubren qué era lo importante en la construcción de una memoria artificial bien organizada, cuál era el trabajo que se debía hacer sobre la facultad natural de la *vis memorativa* para contar con un buen almacén de conocimientos de disponibilidad permanente (de vital importancia, como se puede suponer, en cualquier circunstancia en la que no es posible contar con recursos de memoria automática).³⁶

San Vicente Ferrer, en su predicación cuaresmal de 1413, advierte:

Com vendrà a Pasqua, tendreu los còfrens de la vostra ànima, memòria, enteniment, plens de tresors, de mèrits (Sent Pau, 1C, 1). Faç gràcies a Déu que en la missa som feits rics en tot enteniment, literal e moral e al·legorical, en ciència divinal e humanal.³⁷

Aunque el dominico haga referencia a la figura de los cofres como símbolo de las tres potencias del alma agustinianas (voluntad, memoria e intelecto),³⁸ la comparación continúa siendo igualmente significativa acerca de la concepción de la capacidad recordatoria comúnmente aceptada a principios del siglo XV: se trataba de un espacio casi físico susceptible de ser poblado con *imagines agentes* más o menos eficaces, y en última instancia, más o menos valiosas para la salvación ultraterrena (asimilables aquí a *tresors* y *mèrits*).

Además de los símiles anteriores, las dos comparaciones que aparecen con más frecuencia en los textos utilizados por Carruthers (y también las

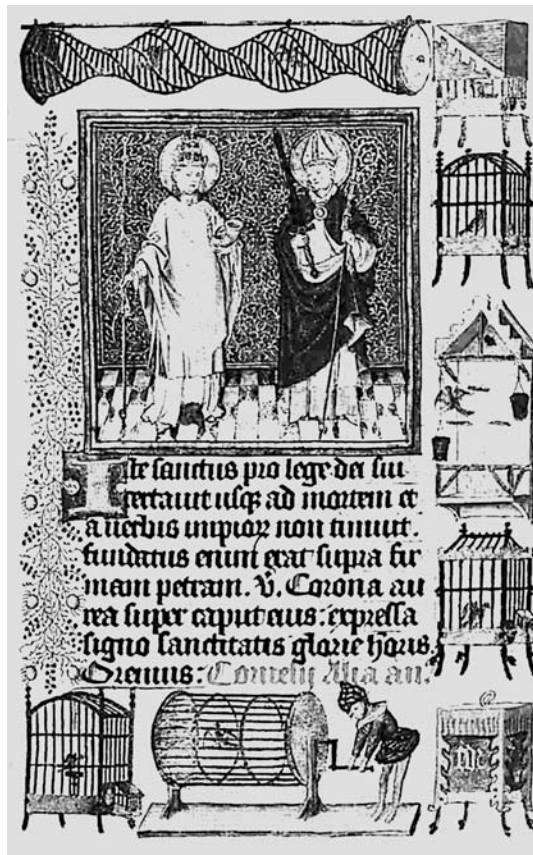


Figura 3. Palomares y jaulas –una metáfora de la memoria– como decoración en los márgenes. Nueva York, *Pierpont Morgan Library*, Ms. M 917, p. 247. Libro de Horas de Catalina de Cleves.

que se señalan como más importantes), son las que equiparan la percepción sensible a una impresión en cera, y el almacenamiento de esta percepción, a una estancia de acceso más o menos restringido (*thesaurus*).³⁹ Además de ser coheren-

³⁶ Una consideración del diferente valor de la memoria en la Edad Media y ahora, en Carruthers, *The Book of Memory...*, p. 79. Vid. también Rossi, *Il passato, la memoria...*, p. 60: "Non solo la 'memoria' in quanto 'artificiale' non fa più parte della cultura. A differenza di quanto accadeva nell'età di Hume si è passati dalla indifferenza al disprezzo: si è esplicitamente teorizzata, nella seconda metà del nostro secolo, la *contrapposizione* fra memoria e cultura e il carattere deleterio, dannoso e repressivo di ogni e qualsiasi forma di apprendimento mnemonico."

³⁷ Ferrer, *Sermone de Quaresma*, vol. II, p. 33 [XXVIII. Dissabte després de la Terça Dominica de Quaresma (1 d'abril)].

³⁸ Bolzoni, *Le rete delle immagini*, p. 56: "Inteletto, memoria, volontà: erano queste, secondo una tradizione que aveva trovato in Sant'Agostino una formulazione destinata a notevole fortuna, le tre principali facoltà dell'animo umano. Su di esse, era comune convincimento, hanno grande influenza le immagini sensibili, che costituiscono così una via obbligata per elevarsi anche alle verità più sublimi, ai concetti più astratti. D'altra parte si pensa che l'uomo sia abitato dalle immagini sensibili, che le sue facoltà siano piene dei "fantasmi" che provengono dal di fuori, e che la fantasia e la memoria rielaborano. Sono le immagini a mediare fra mondo interiore e mondo esteriore; per questo è essenziale controllarle, modificarle, crearne di efficaci. La loro qualità influenza infatti il destino dell'uomo, nel senso che condiziona le sue conoscenze e le sue scelte morali."

³⁹ Carruthers, *The Book of Memory*, p. 33: "The second major metaphor used in ancient and medieval times for the educated memory was that of *thesaurus*, 'storage room', and later 'strong-box.' Whereas the metaphor of the seal-in-wax or written tablets was a model for the process of making the memorial phantasm and storing it in a place in the memory, this second metaphor refers both to the contents of such a memory and to its internal organization. A version of the storage room metaphor occurs in Plato's *Theaetetus*, when Socrates, explaining how one is able to recall particular pieces of information, likens the things stored in memory to pigeons housed in a pigeon-coop. This occurrence attests to the antiquity of the idea; indeed, both metaphors, equally visual, equally spatial, seem to be equally ancient as well."

te con el particular carácter de las operaciones de reelaboración de información sensitiva, situadas en un espacio preciso de la cavidad del cráneo, el último paralelo es especialmente elocuente sobre los rasgos que a la memoria se atribuían en la Baja Edad Media. El fundamental valor de una *vis memorativa* educada era la buena organización de la información que atesoraba. La parte del proceso que había que gestionar con especial cuidado era el trámite de entrada: la impresión en los sentidos debía ser indeleble, clara, para que pudiese ser retenida por la facultad encargada de esta tarea (*ymaginatio vel formalis*), y pasase después a ser instalada en la celda adecuada,⁴⁰ con el objeto de que siguiese siendo por largo tiempo fácilmente accesible desde otras estancias mnemotécnicas que se conocían bien (la estructura sería como una especie de andamio autoportante; una comparación recurrente, de larga tradición, es la que se establece entre la memoria personal convenientemente ordenada y un edificio: ambos se sustentan en sí mismos, y sólo son ampliables a partir de los propios muros).⁴¹

Es posible encontrar un ejemplo esclarecedor de este último tipo de recurso en una cita de Tomás de Cantimpré que G. G. Coulton propone en su miscelánea de textos sobre la vida en la Edad Media bajo el epígrafe "A Psychological Problem" (el título es ilustrativo, además, sobre las dificultades de la historiografía contemporánea para interpretar los rastros del arte de la memoria en la documentación):

[Refiriéndose a un joven religioso de poca inteligencia y mucha voluntad en el estudio que el autor conoció en Francia] Then within a little while, when his ear caught the sound of the bell that roused the Brethren to the night services, that last recollection

of his reading, wherewith he had lain down to rest, would come into his mind; and, taking it with him to mattins in the choir, he would stand there with his eyes shut. Then the whole series of the Scriptures would appear to him as it were a vast, lofty, and long palace, of exceeding beauty; and at that hour he understood them so perfectly that no question –not even the most difficult– seemed insoluble, but he saw all the hidden things of Scripture with the greater clearness, even as the five fingers of his own hand. If however he opened his eyes, were it but for the twinkling of an eye, then the vision would flee away, nor could he recall any but the most superficial memory of the least fragment thereof; yet, when he shut his eyes again, the vision would return forthwith.⁴²

Se trata de una rara muestra de disfunción en el empleo del *ars memoriae*: el joven es capaz de recordar claramente gran cantidad de información (esto es, de *visualizar* las Escrituras bajo la forma concreta de un vasto palacio de muchas estancias en las que se reparten los textos) sólo en cierto momento de la jornada, y por breve tiempo. Puede construir una estructura e instalar en ella datos, pero no consigue retener ninguna de las dos cosas. Su *vis memorativa* falla en la principal tarea que se le podría encomendar: no permite la conformación de una biblioteca interna tan personal como permanente a la que recurrir en cualquier circunstancia.

Paradójicamente, el mismo carácter de excepción se ha aplicado a muestras contemporáneas de práctica ortodoxa de este arte: el caso que convienen en estimar tanto Yates como Rossi, Bolzoni o Carruthers es el testimonio de un periodista soviético de extraordinaria memoria examinado regularmente, durante decenios, por un neurólogo.⁴³ La habilidad de S. (así denominó a su paciente el

⁴⁰ Carruthers, *The Book of Memory...*, p. 34: "Synonyms of *thesaurus* which are also used for the memory include *cella* or *cellula*, *arca*, *sacculus*, *scrinium*, and the Middle English word *male*, used perhaps most famously in Harry Bailly's comment to the company in *The Canterbury Tales* just after the Knight has spoken (...)." El comentario del tabernero: "It's going well, we've opened up the bale [*male* en la versión original];// Now, let me see. Who'll tell another tale?" (versión moderna de Nevill Coghill: Penguin Books, 1977, p. 86).

⁴¹ Una memoria por organizar es tan contradictoria en esencia como una biblioteca descatalogada: Carruthers, *The Book of Memory...*, p. 33: "Memory without conscious design is like an uncatalogued library, a contradiction in terms. For memory is most like a library of texts, made accessible and useful through various consciously-applied heuristic schemes."

⁴² Tomás de Cantimpré, *Bonum Universale de Apibus*, Lib. II, CXLVI. Texto seleccionado, traducido y anotado por G. G. Coulton, *Life in the Middle Ages*. Cambridge (Cambridge University Press), 1954, pp. 127-128.

⁴³ La primera mención del caso de Sheresevski se debe a Francis Yates. No obstante, Rossi (*Clavis Universalis...*, p. 7), Bolzoni ("The Play of Memory...", pp. 11-12; "Il gioco delle immagini...", pp. 16-17) y Carruthers (*The Book of Memory...*, pp. 75-79) han utilizado la sugerencia después con buen criterio en sus trabajos. En los estudios de Rossi y Bolzoni se añade también algún ejemplo más de capacidad recordatoria extemporáneamente desarrollada, de la construcción anacrónica de máquinas de la memoria, o del uso eventual de *imagines agentes*: para lo primero, se propone la historia borgiana de Funes el memorioso (Rossi, *Il passato...*, pp. 35-36; Bolzoni, "Il gioco delle immagini...", p. 17), para lo segundo, Bolzoni se refiere a los esfuerzos contra la epidemia de olvido de José Arcadio Buendía en *Cien años de soledad* (Bolzoni, "Il gioco delle immagini...", p. 17); para lo tercero, la misma autora recurre a los recuerdos de Elias Canetti (Bolzoni, "The Play of Memory...", pp. 13, 16-18).

neurólogo Luria) es un anacrónico injerto en la primera mitad del siglo XX de la capacidad recordatoria consciente y trabajada a la que se ha venido haciendo referencia, una verdadera memoria artificial fabricada voluntariamente por el sujeto, construida a base de imágenes visualmente impactantes compuestas a partir de cualquier clase de dato para estabilizar la información de modo definitivo en su lugar correspondiente.⁴⁴ La documentación de este proceso de elaboración autodidacta de la memoria a una distancia de siglos de su extinción como herramienta de trabajo intelectual, además de ser una fuente de información inestimable que ayuda a comprender los mecanismos precisos de este tipo de ejercicio, pone de relieve la desaparición paralela de un contexto social en el que poseer esa clase de habilidad fuese reconocido de algún modo.

Al ejemplo de la falta de valoración de la extraordinaria memoria de S. (fuera de su exhibición en espectáculos de curiosidades), se debe contraponer el elevado concepto de esa misma capacidad, y la atención que en términos generales se le dispensa en la tratadística de la Baja Edad Media. El *Ars praedicandi populo* de Francesc Eiximenis es especialmente valioso como ejemplo de las preocupaciones y reflexiones sobre el tema en un medio cultural próximo.⁴⁵ El franciscano gerundense propone varios recursos mnemotécnicos para organizar la predicación y llevarla a término con eficiencia. Para esto era fundamental contar con un repertorio de motivos que pudiesen ser llamados al pensamiento con facilidad, sobre los que cons-

truir ágilmente un sermón combinándolos a voluntad, y alrededor de los cuales reflexionar repetidas veces.⁴⁶

Es pertinente aquí llamar la atención sobre la necesidad de una nueva lectura de textos equiparables al de Eiximenis desde la conciencia de la importancia del arte de la memoria como herramienta fundamental del trabajo intelectual hasta el siglo XVIII. Los Sermonarios vicentinos exigirían una revisión más o menos perentoria en la que seguramente se obtendrían resultados de sustancial interés para una comprensión más completa de este tipo de documentos.

Esta labor ya ha sido abordada con éxito para la predicación italiana en vulgar entre los siglos XIII y XV. Las valiosas investigaciones de Lina Bolzoni, publicadas recientemente bajo la forma de libro en *Le rete delle immagini*,⁴⁷ proporcionan una inestimable propuesta de trabajo con la voluntad (inusitada) de contribuir a la conformación de un utillaje de investigación para uso común. En la obra se vuelven a interpretar textos fundamentales bajo el prisma del arte de la memoria, y se vuelve a poner al descubierto el uso de algunas imágenes como instrumento mnemotécnico que desencadenaba en el contemplador una serie precisa de reacciones intelectuales y emotivas cuidadosamente prediseñadas por el predicador. La autora restituye, además, la dimensión teatral que el sermón tuvo durante toda la Baja Edad Media, basado en la capacidad de construcción de un espacio escénico que incluyese al auditorio,⁴⁸ y recom-

⁴⁴ Yates, *The Art of Memory*, p. 104. Carruthers, *The Book of Memory...*, p. 75: "Luria observes first that everything S. recalled was in the form of words (including numbers, nonsense syllables, and seen or described objects) and that he responded to hearing words by at once converting them into vivid and remarkably stable visual images."; p. 78: The essentially visual nature of these images was psychologically crucial. Sounds were only confusing to S. unless they were translated into particular clear visual images. It was the images which provided the stability over time to S.'s recollective power. Medieval memory advice stresses synaesthesia in making a memory-image."

⁴⁵ Kimberly Rivers (trad.): "Francesc Eiximenis, *On Two Kinds of Order That Aid Understanding and Memory*", en Mary Carruthers y Jan M. Ziolkowski (eds.), *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures*. Philadelphia (University of Pennsylvania Press), 2004, pp. 189-204 [Texto original: P. Martí de Barcelona, O. M. Cap., "*Ars praedicandi*", en *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch: Miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüístics*. Barcelona (Biblioteca Balmes), 1936, 2, pp. 300-340].

⁴⁶ *Ibidem*, p. 203. Según el diagrama de Cambridge, la *ruminatio* sería posible en función del *corpus ad similitudinem vermis* que facilita el tránsito de información entre el ventrículo que aloja la *vis memorativa* y el que alberga la facultad *cogitativa* (tránsito, como ya se ha señalado anteriormente, con interesantes consecuencias para la creatividad artística: resulta inevitable en este punto, entonces, establecer una comparación entre la *ruminatio* y la composición de imágenes).

⁴⁷ Bolzoni, *Le rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*. Turín (Einaudi), 2002. Un artículo de la autora que es, de algún modo, un concentrado de las ideas del libro: "Descrizione come educazione dello sguardo nei predicatori e nei mistici fra il Duecento e il Quattrocento", en Olivier Bonfait (ed.), *La description de l'oeuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines [Collection d'Histoire de l'Art de l'Académie de France à Rome]*. París (Somogy), 2004, pp. 3-20.

⁴⁸ Además de las consideraciones incluidas en *Le rete delle immagini...* sobre Bernardino de Siena (pp. 145-242, esp. pp. 148-155: "Bernardino da Siena: tecniche per un rituale di acquietamento"), *vid.* "Il gioco delle immagini...", p. 20: "Dal Medioevo fino al pieno Settecento e oltre, del predicatore di grido si esalteranno la memoria prodigiosa, la capacità teatrale di coinvolgimento emotivo del pubblico, le doti di improvvisazione: tutti elementi strettamente legati fra loro, che accomunano il predicatore al cantastorie, al giullare, al poeta estemporaneo".

pone cuidadosamente técnicas concretas de contemplación que ponían en marcha la maquinaria del recuerdo.⁴⁹ En las páginas de Bolzoni, a partir de una lectura perspicaz de fuentes y bibliografía,⁵⁰ se estudian concienzudamente la observación y el uso de ciertas imágenes religiosas, virtuales o no, y se renueva en profundidad su función como elemento esencial del arte de la memoria.

Desde una misma perspectiva podrían interpretarse algunos de los relatos bajomedievales que dan cuenta de sueños y visiones.⁵¹ Tanto en unos como en otras, la forma y la disposición de las apariciones se aproximan al aspecto y a la organización de las *imagines agentes*: se trata de figuras que, por su fuerte individualidad y por el particular lugar en el que se sitúan (a menudo a lo largo de un camino, o en las estancias de un palacio) provocan una huella de larga duración en el soñador-visionario. Se imprimen en su memoria como un sello en cera.⁵²

Con todas estas consideraciones se intenta señalar en definitiva que, aunque las vías para indagar en

el pensamiento estético y en la valoración social de la habilidad artística sean diferentes a las sugeridas por la predicación (Eiximenis, Bernardino de Siena, Vicente Ferrer), el diagrama de Cambridge, o los cuentos de Chaucer, todos estos documentos dicen algo de esencial importancia para el estudio del arte bajomedieval: cualquier clase de información percibida por los sentidos se procesaba de la misma forma, y se almacenaba igual, transformándose en un único tipo de poderosa imagen visible que ocupaba un lugar definido en el espacio ordenado de la memoria.

La especial estima que ha sido posible percibir en la reflexión intelectual por una *vis memorativa* que trabajase eficazmente se extendía también a la valoración de la producción artística. Habilidad e ingenio, las dos capacidades que debía cultivar un buen artesano que fabricase objetos con valor estético, debían complementarse con una memoria singular, un organizado espacio bien provisto de imágenes sugestivas y estables sobre las que trabajar a voluntad.⁵³

⁴⁹ Bolzoni, "La descrizione come educazione dello sguardo...", p. 6: "Motivo ricorrente nelle epigrafi [se refiere a los frescos del Camposanto de Pisa, concretamente a la *Cosmografia* de Piero di Puccio] è infatti il 'guardare fisso': il fissare l'attenzione -e, materialmente, la vista- su di un particolare, è la condizione che permette la metamorfosi dell'immagine, è ciò che innesca il gioco tra il vedere con gli occhi del corpo e il vedere con gli occhi della mente."

⁵⁰ Un repertorio concentrado de bibliografía específica y actualizada sobre el arte de la memoria en la Edad Media, en *Le rete delle immagini...*, p. 95, nota 49 (no se incluyen, sin embargo, los propios artículos de la autora).

⁵¹ Vid. Sixten Ringbom, "Some pictorial conventions for the recounting of thoughts and experiences in late medieval art", en Flemming G. Andersen et alii (eds.), *Medieval Iconography and Narrative: a Symposium*. Odense (Odense University Press), 1980, pp. 38-69; Carolly Erickson, *The Medieval Vision. Essays in History and Perception*. Nueva York (Oxford University Press), 1976, pp. 29-47 (Capítulo 2: "The Visionary Imagination"). Para una reciente revisión crítica del tema, vid. Barbara Newman, "What Did It Mean to Say 'I Saw'? The Clash between Theory and Practice in Medieval Visionary Culture", *Speculum*, 80 (2005), pp. 1-43.

⁵² Barbara Nolan, *The Gothic Visionary Perspective*. Princeton (Princeton University Press), 1977, pp. 145-146. Para la metáfora de la impresión, vid. nota 22.

⁵³ Stephen Perkinson, "Engin and artifice: Describing Creative Agency at the Court of France, ca. 1400", *Gesta* XLI/1 (2002), pp. 51-67: "A strong memory was a crucial component of an impressive *engin*, and memory, for fourteenth-century theorists, was fundamentally a visual capacity." (p. 57); "Memory was thus potentially a rich storehouse of source material. Someone with a "subtle *engin*" would be able to manipulate countless mental impressions of things seen, images inspired by particularly vivid descriptions, composite images formed from the combination of other mental images, and, beneath it all, the traces of God himself." (p. 58).