

El arte de la memoria en el *Epítome de la elocuencia española* de Francisco José de Artiga

The art of memory in the *Epítome de la elocuencia española* by Francisco José de Artiga

CÉSAR CHAPARRO GÓMEZ¹ (*Universidad de Extremadura — España*)

Abstract: Francisco J. de Artiga's work could be defined more as a manual providing a repertoire of "the rhetorical" than as a work that prolongs the effort of formalisation that presides over the very history of the technique it claims to serve with its publication. The treatment of memory is made in the *Epítome* from the point of view of an artificial memory, specific to matters of eloquence, and not from a scientific medical perspective. Addressed to an audience mainly made up of priests, its usefulness is linked to the construction of the sermon. On the other hand, despite its demystifying purpose, a hermetic, occult and esoteric reference remains on the surface of the treatise.

Keywords: Francisco J. de Artiga; *Epítome*; artificial memory; hermeticism.

1. Introducción: autor y obra

Francisco José de Artiga (Huesca, 1650- *Ibidem*, 1711) fue un personaje polifacético: catedrático de matemáticas, arquitecto, ingeniero hidráulico, astrónomo interesado en los cometas y en su influencia, pintor, grabador, y aficionado a hacer versos². Hijo de su época, una época de transformación en todos los sentidos, Artiga representa uno de los últimos ejemplos de la retórica del Barroco. Excesivo en sus formas, tendente siempre a la agudeza verbal y al ingenio, muy dado a los juegos de palabras y al asombro, es muestra de la degradación que sufre la retórica en este momento. Si es verdad que Artiga vulgariza los tópicos, simplifica los conceptos y su obra está teñida de un barniz religioso que limita en gran medida las posibilidades de los contenidos, no es menos cierto que su obra cumplió a la perfección los humildes propósitos para los que se escribió. Su actividad intelectual y literaria ha merecido las opiniones más encontradas, en su mayor parte negativas³.

Texto recibido el 06.04.2022 y aceptado para publicación el 20.04.2022.

¹ chaparro@unex.es.

² GARCÍA RODRÍGUEZ (2002a) 171.

³ Lázaro Carreter la tacha de "atrabiliaria y absurda", aunque concede a nuestro autor una "cierta inquietud por encontrar un espacio propio para la lengua española, convertida

Por otra parte, la historia impresa del *Epítome de la Elocuencia española* es muy extensa y confusa. Fue publicado por vez primera en Huesca en el año 1692⁴, teniendo una notable aceptación y difusión a lo largo del siglo XVIII⁵ y utilizándose con toda probabilidad como manual en los centros educativos, preferentemente eclesiásticos⁶. Se trata de un librito de pequeño formato, escrito por un autor de evidentes curiosidades en su biografía y no experto, profesional o docente de la materia. Igualmente es probable su uso como libro de aprendizaje autodidacta, con especial atención a la predicación. Se trata de un libro sencillo, entretenido y que cubre amplios y variados ámbitos de las relaciones sociales (cartas, embajadas, recados, etc.), sin pretensión de profundidad conceptual y doctrinal⁷. El valor general de la obra proviene, pues, de su carácter didáctico mediante la forma de diálogo entre el autor y su hijo, en la utilización del verso octosílabo (para una más fácil memorización), en la sencillez de los planteamientos y en el uso de la lengua española tanto para los términos específicos de la oratoria clásica como para los ejemplos y “chistes” que amplían y matizan los contenidos teóricos⁸. Paradójicamente, algunos de

en seña de identidad en medio de una época de ocaso”. Rodríguez de la Flor le llama “depósito arqueológico”, sobre todo en el asunto de la memoria. Menéndez Pelayo le dedica adjetivos como “absurdo y chistoso”, poniéndole en relación contrapuesta con Gracián: “Así como la escuela conceptista tuvo su dogmatizador en Gracián, la equivoquista, degeneración pedestre de aquella, como que no atendía ya a la sutileza del concepto sino a la agudeza verbal, tuvo el suyo en don Francisco José de Artigas”.

⁴ El título completo es: *Epítome de la elocuencia española. Arte de discurrir, y hablar con agudeza, y elegancia en todo genero de assumptos, de Orar, Predicar, Argüir, Conversar, componer Embaxadas, Cartas, y Recados; con Chistes, que previenen las faltas, y Exemplos, que muestran los aciertos.*

⁵ En poco más de treinta años desde su primera publicación se reeditó al menos otras tres veces más, Díez CORONADO (2002) 202.

⁶ De hecho, nosotros encontramos una edición de 1760 en el Seminario Conciliar de Plasencia (Cáceres), con la que trabajamos.

⁷ Todo ello sin olvidar que Artiga está proponiendo un tipo de elocuencia muy del gusto de una época de degradación y exceso oratorio. A este respecto escribe ARADRA: “Los juegos conceptuales, el estilo grandilocuente, los excesos de erudición, la incorporación de temas y tonos profanos, el abuso de figuras..., fueron algunos de ellos (rasgos) que no dejaban en la ficción los descritos por Isla”.

⁸ En las Censuras y Aprobaciones que preceden a la obra se hacen notar “las virtudes, logros y novedades” del *Epítome*, que se resumen en: está escrito en español, tiene carácter

estos valores se convierten en ocasiones en defectos. El verso es pobre, a veces mal medido, con ripios, repeticiones innecesarias, etc.; algunos de los chistes y ejemplos contradicen en la práctica lo manifestado en los conceptos.

El uso que hace Artiga de la retórica, él que era matemático, es instrumental y compone su obra con la idea de que la retórica habría de ser un instrumento para el público en general. Es un tratado aparentemente sencillo, pero que aglutina lo más significativo de la retórica del siglo XVII; combina la teoría clásica con las tendencias medievales y con las formas en las que se desarrolla en el Renacimiento; acepta los contenidos grecorromanos pero incorpora ideas contemporáneas; adopta esquemas didáctico-educativos, aunque desarrolla una obra para el público en general⁹; y se muestra en todo momento como un humanista integrado en las tendencias sociales de su época.

Artiga cita en su obra gran cantidad de fuentes, tanto laicas como religiosas, que utiliza como autoridad. Aparecen Filostrato, Platón, Aristóteles, Cicerón, Demóstenes, Lulio, etc. y entre los segundos Cipriano, Ambrosio, Agustín, Jerónimo, Fray Luis de Granada, etc. Paradójicamente, el único autor que no aparece citado es Quintiliano, aunque este autor está en la base de la organización y de los contenidos del *Epítome*, de manera que el *Epítome* resulta ser casi un duplicado borroso de las *Institutiones oratoriae* del rétor latino. De los tres aspectos que tenía la retórica en tiempos de Quintiliano (el teórico, el educativo y el práctico), Artiga abandona el primero, reelabora el segundo y se centra en el tercero.

Finalmente, la obra de Artiga, que aparece en la época en la que la retórica ofrece evidentes signos de agotamiento y repetición¹⁰, se constituye más

de epítome, está redactado en estilo humilde y en verso, en una sabia mezcla de “lo útil y lo dulce”, y usando del diálogo.

⁹ Para DÍEZ CORONADO (2002) 204, el *Epítome* se encuadra en un grupo de manuales que, más que su carácter didáctico o reflexivo, tenían un carácter divulgativo y se integraban en una corriente que hacía de la retórica la ciencia de la comunicación por excelencia. Es lo que podría denominarse *retórica funcional*.

¹⁰ La fase de decadencia en la que desemboca la retórica en el siglo XVII se ve favorecida, entre otras razones, por el espíritu barroco. Su enseñanza se restringe a los colegios de la Compañía de Jesús, los textos abandonan todo interés por la originalidad y levantan un muro entre las enseñanzas retóricas y la vida pública, fosilizando en definitiva unos contenidos originalmente vivos hasta convertirlos en materia inerte; GARCÍA RODRÍGUEZ (2002c) 258-9.

como un pequeño prontuario que repertoriza “lo retórico”, que como una obra que prolongue el esfuerzo de formalización que, teóricamente, preside la historia misma de la técnica a la que se dice servir con su publicación. La retórica de Artiga es digna de mención en cuanto que mantiene una estructura heredada, alguna de cuyas partes estaba en peligro de caer en total desuso. Por esto, se trata de un libro que se torna depósito arqueológico y vehículo de unos saberes amenazados por la nueva época y por el pensamiento teórico que la formaliza¹¹.

2. Sinopsis del *Arte de la Memoria* en el *Epítome* de Francisco J. de Artiga

Constituye el Diálogo IV del *Epítome*, con el título *DE LA MEMORIA* (392-460). Se engarza con el Diálogo III, que termina con estos versos: “tratemos de la Memoria, / tan útil a la elocuencia”. Está dividido en las partes siguientes:

Introducción

Se inicia con una larga intervención del hijo, en la que se afirma que, una vez aprendidos los artificios de la Invención, la excelencia de la Disposición y la riqueza de la Elocución, todo ello se quebraría “como un cristal”, si la Memoria no les proporciona “**ser, duración y firmeza**”¹². Es por ello que solicita al padre que le muestre el artificio que aumenta la memoria. No le pide que haga “anatomía en cabeza”, que es propio de la Medicina, sino que le diga “lo que la memoria encierra”, es decir, que le muestre “la cautela de la artificial Memoria”.

En la también extensa contestación del padre —aparte de confesar que podría escribir un gran libro, pero que se ciñe a confeccionar un *epítome*— se parte de una definición de la Memoria: “Es la Memoria en común / un prodigio, donde ostentan / sus primores (en el Hombre) / Dios y la Naturaleza”. Esta definición es glosada con la descripción hecha por san Agustín¹³, para

¹¹ En el *Epítome* se conservan las cinco operaciones de la técnica retórica: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*, estas dos últimas las más inestables desde el punto de vista de su conservación en el sistema. Estas dos partes se encuentran ya bastante atrofiadas en el siglo XVII, quedando relegada su aparición dentro del *ars praedicandi*, que las mantendrá en nombre de la finalidad que persigue: el *movere* (conmover a las almas) es el efecto que buscan los hombres de la Iglesia. La retórica de Artiga es la última en su tiempo en mantener la estructura intacta del viejo sistema caído en el descrédito.

¹² Es una bonita metáfora, que parece novedosa con respecto a las referencias clásicas.

¹³ Cf. Capítulo 8º del libro X de las *Confesiones*.

quien la memoria es un “palacio” —y añade Artiga— “un *Palacio encantado, / habitado de quimeras*”¹⁴. Seguidamente, y en exposición contrapuesta (paradoja: lo recoge todo sin tener materialidad) de la escala cósmica, continúa nuestro autor describiendo la entidad de la Memoria: “Porque no es *cuerpo* y en sí / *inmensos cuerpos encierra*”¹⁵; “no es *espíritu*, y comprende / *a las más raras ideas*”; “no es *animal*, y en sí *anima / aun a las cosas ya muertas*”; “no es *planta*, y en ella *viven / las que despojó la selva*”; “no es *piedra*, y en ella *duran / duras siempre en su firmeza*”; “no es *instrumento* y *fabrica / lo que el arte nunca llega*”; “no es *elemento* y en sí / *vive el fuego y jamás quema, / gime el ayre y lo terreno...*”; “no es *mundo* y dentro su *orbe / todo el mundo representa / y aun cogen dentro ella misma / todos los Cielos, y Tierra*”. Dentro de la Memoria el hombre “a él mismo se representa, / porque en ella ve presente / todo aquello que antes era”. Gracias a la Memoria, se activan los cinco sentidos del hombre (vista, olfato, gusto, oído y tacto)¹⁶, el cual, como epílogo de la naturaleza, también “en su memoria se encierra”. Dios quiere mostrar su omnipotencia haciendo que “Dios, Hombre y Mundo / en la Memoria estuvieran”; y aunque la Memoria a todos los *idea*, sin embargo solo es Dios el que puede llenarla.

El hijo interrumpe la intervención paterna mostrando su admiración ante lo que oye, que más le “parecen ficciones” y que con seguridad “algún gran secreto encierran”. El padre le contesta que lo hace para mostrarle —de manera reiterativa— cómo todo lo que se pueda hablar “de Dios, de los Santos, de los Ángeles, de las Estrellas, de los Cielos, de los Elementos, de las plantas... todo lo criado por Dios **se puede colocar en la memoria en ideas**”¹⁷. A la pregunta filial por la entidad de esas ideas, el padre responde que “estas

¹⁴ El prodigio, paradoja o sorpresa que causa la memoria es que “siendo nada, en ella cabe todo”: lo recoge todo sin tener materialidad. Eso ya lo vio CICERÓN (en *Tusculanae Disputationes*) y san Agustín (según él en la memoria el hombre descubre a Dios). A la escala microcósmica del hombre, en su memoria habita el universo de las ideas, preexistentes estas a la realidad de la naturaleza y de sí mismo.

¹⁵ Se inicia la secuencia paradójica “no es...y en sí”; de ahí la denominación de “palacio encantado”, habitado de quimeras. La secuencia es claramente luliana.

¹⁶ Según AGUSTÍN DE HIPONA, los sentidos (están aquí los cinco) son la aduana de la memoria. En los siguientes párrafos, se percibe un claro neoplatonismo agustiniano.

¹⁷ La función de la memoria se torna “almacén de conocimientos”, como una enciclopedia a la que hay que acudir para conocer la realidad.

ideas, que digo, / son unas figuras ciertas, / que forma el común sentido / allá en la reminiscencia". Y continúa Artiga diciendo que "quanto el hombre entiende, sella¹⁸ / la memoria con figuras / allá en la reminiscencia..." que solo lo que es *imagen* / en la memoria se queda"¹⁹. La explicación a esta operación se halla en la afirmación platónica de que "antes que las cosas fueron, / primero fueron ideas". Es en la mente o memoria de Dios ("Divina Esencia") en la que se asientan esas perfectísimas y eternas ideas. El hombre, al ser imagen de Dios, "ha de eternizar las cosas / de su memoria en ideas"²⁰; estas han de ser "retratos o imágenes que parezcan a las cosas, para que pueda acordarse por ellas". Todo ello se puede aplicar a las artes y ciencias, que, de esa manera, permanecerán vivas en la memoria, aunque estén olvidadas. Al final de esta introducción, Artiga compara sus sencillas y humildes reflexiones con las difíciles enseñanzas de "Lulio, Alstedio, Bauxio y Eschenckilio [sic]", plagadas de "enigmas, anagramas, líneas, triángulos y ruedas"²¹, y no "proporcionadas para todas las cabezas".

Punto I: *De la causa porque han escrito el Arte de la Memoria con modo oculto*

La admiración que el hijo siente por el poder de la Memoria es grande; esta es "madre de las artes y de las ciencias"²². Pero no menor que su admiración es su sorpresa, ya que no se explica "por qué razón / han ocultado sus reglas". La contestación del padre empieza por afirmar que, efectivamente, la Memoria es "la puerta para la ciencia", de igual manera que el olvido lo es de la ignorancia. Por ello, el Arte de la memoria "solo habita en la prudencia / de los Sabios, encerrada / con candados de sentencias" y si estos la han dejado por escrito, "ha sido usando de enigmas, / geroglíficas por letras", como han hecho Lulio y Eschenkelio [sic], verdaderos abanderados de esta

¹⁸ Sellado: impreso.

¹⁹ La imagen es la unidad de conocimiento de la memoria.

²⁰ Legitimidad de la memoria: el hombre como imagen de Dios también "eterniza" en su memoria las cosas.

²¹ La geometría de la memoria que se expresa en las ruedas, triángulos, círculos. Artiga fue matemático, de ahí su inclinación a este aspecto o ámbito de la memoria.

²² Otra vez se hace referencia al carácter prodigioso y admirable de la memoria, que a su vez es puerta o llave de las artes y de las ciencias.

arte prodigiosa, arte que tan sólo el docto en las ciencias matemáticas —llave maestra para abrir las ciencias más cerradas— es capaz de acceder a ella.

El hijo insiste de nuevo: ¿qué razón hay para que un arte que enseña a ser sabio, los sabios la oculten? El padre contesta que los sabios han sido perseguidos por los necios; en numerosas ocasiones (Séneca, Esopo, Sócrates, Orfeo, Beda, Lulio e incluso Cristo) la insolencia ha hecho morir a la sabiduría. Esa es la razón por la que se encarnó la segunda Persona, “que es la Ciencia”, y de esa manera sufrió persecuciones y afrentas. Ante estas experiencias, “los sabios pertrechan / las ciencias con tantas puntas, / porque los necios²³ no muerdan”. A lo largo de la historia de la Humanidad son muchos los ejemplos de esta experiencia: “las letras jeroglíficas de los egipcios”, “las fábulas de la Antigüedad”, “las reglas de los Aritméticos”, “los pronósticos de los astrólogos”, “las profecías ocultas”, “la práctica de la Misa en latín”. No está bien que el necio sepa los secretos de las ciencias. Por eso se hizo “el Arte de la Memoria, / que los necios no la muerdan”²⁴.

El hijo insiste una vez más en cuál es la razón, “que así los necios desprecian, / y aborrecen a los sabios”. La contestación del padre es que Dios dispuso cada cosa de manera “que cuadra solo con quien / conforma Naturaleza”. Artiga da ejemplos muy expresivos de ello: el águila elige el aire más puro, el sapo ponzoñoso muerde la tierra, en una misma flor pican la araña y la abeja, ésta en lo más dulce, aquella en lo más amargo, etc. Lo mismo sucede en “las flores de las ciencias”: el sabio las gusta, el necio por amargas las desprecia o, dicho de otra manera, “los necios solo (gustan) de juegos, los doctos solo de ciencias”. Esas ciencias son cerradas por los sabios “y solo para los doctos / dexan la llave maestra”, que es el Arte de la Memoria²⁵. Ante la petición reiterada del hijo para que le explique “tal llave”, el padre echa mano de un símil y de un chiste; el primero tiene que ver con las cerraduras que un artesano

²³ En el margen se lee *Stultorum infinitus est numerus*.

²⁴ Se marca el carácter elitista y sectario; pareciese que el acceso al arte de la memoria solo fuera proporcionado a unos cuantos sabios, los “iniciados”.

²⁵ El arte de la memoria sirve para la ocultación de ciertos conocimientos, a los que se puede llegar mediante la asunción de un código especial. Al ser un artificio, su mecanismo requiere de un código que de por sí es secreto, aunque simple: reglas simples, aunque ocultas.

fabrica para guardar un gran tesoro, el segundo consiste en la estratagema de un filósofo — matemático, que logra “plantar un huevo de punta en lo llano de una mesa”. En ambos casos, la conclusión es que el secreto sabido es desdeñado.

Una vez más el hijo insiste tercamente en conocer la razón de la diferencia entre que “lo ignorado pasma y lo sabido descontenta”. La respuesta del padre es sorprendente: “Porque aun las ciencias más grandes / y aun las cosas más supremas / deste mundo, todas tienen / en la nada su firmeza”. Y apostilla: “La razón es porque el globo / del mundo, que nos sustenta / un punto es su fundamento, / cero es su circunferencia”. El punto y el cero son nada, de esa manera nada encierran. Esto trasladado al mundo de las artes y de las ciencias sería: cuanto más grandes sean estas, menos fundamentos y principios llevan; la Aritmética es la más cierta, “porque en sola la unidad / firma su inmensa grandeza”. Toda la ciencia universal, divina y humana, se escribe solo con veinte y dos letras²⁶. La conclusión de este primer punto es: el Arte de la Memoria que presenta Artiga “funda su inmensa grandeza en humildes principios”.

Punto II: *De la Definición, y principios, en que se funda el Arte de la Memoria*

En los primeros versos de este apartado, el hijo solicita que de una vez se le abra “el laberynto²⁷, en que encierra / la Memoria los palacios / de las artes, y las ciencias”. El padre en su contestación confirma que, aunque muchos autores insignes han escrito anteriormente acerca de esta materia, él quiere aportar alguna “idea nueva”. Empieza por la **definición del Arte de la Memoria**, proporcionando tres, que “aunque en diversas palabras / todas un sentido encierran”. Para Aristóteles es “una meditación cierta, / que con el orden se forma / en nuestra reminiscencia”. Cicerón la define como “un Arte fabricado con ideas / de imágenes, en lugares, / que la Memoria contempla”. Según Lulio (autor por el que se decanta Artiga por ser la más completa), el Arte de la Memoria es “un arte que enseña / con lugar, orden e imagen / a acordarse nuestra idea”.

Dando un paso más en la reflexión, el hijo requiere de su padre la explicación de “cómo se forman, / o imprimen en nuestra idea / *el lugar, orden e imagen*”. El padre, siguiendo la más ortodoxa praxis escolástica, explica la

²⁶ Referencias a la cultura judía de la cábala e hincapié en la numerología.

²⁷ Se trata de un espacio transitable para el iniciado, si conoce las reglas.

definición “por género y diferencia”. En cuanto al género, el Arte de la Memoria, por ser Arte, concuerda con las demás: Lógica, Gramática, Elocuencia, Aritmética, Música, Geometría y Astronomía. Su diferencia, sin embargo, estriba en fundarse solo en “ideas de lugar, orden o imagen”. Todo en el mundo tiene lugar, orden e imagen; de ese modo, es apropiado que la memoria de las cosas también tenga lugar, orden e imagen. El hijo solicita al padre que le explique cada una de esas voces (idea, lugar, orden e imagen), que le resultan “mui nuevas”.

Punto III: *De la Idea*

Este corto apartado se inicia, una vez más, con la solicitud del hijo para que se muestre cómo conformar “estas fingidas ideas / de imágenes, y lugares / y el orden con que se ordenan”. La contestación del padre —entre cuyos oficios estaba el de arquitecto— es aclaratoria: para formar esas ideas, solo es necesaria la apariencia, no el bulto material; es más, la propia apariencia ha de ser fingida. El hijo no entiende lo que el padre le dice (“enigmas secretas”) y le confiesa que le parecen “quimeras”. La introducción de este vocablo da pie al padre para afirmar que, efectivamente, son quimeras, tal y como adelantó en la introducción de este Arte de la Memoria, arte que se funda en ideas, siguiendo la afirmación platónica de que “toda cosa en el mundo fue antes idea en Dios”. Estas ideas son “unas fantasmas / de aquello nos acuerda / la Memoria con figuras / allá dentro en la cabeza”. El padre apela a la práctica de representar todo lo que se ha visto (ciudad, calle, casa, aposento, iglesia, etc.) en la memoria, pareciendo verlo en la realidad. Además, en cada uno de esos lugares hay cosas que, a su vez, se encierran en ellos.

Pues bien, es en esos lugares o imágenes donde se colocan las ideas. Así, si se va andando por la calle, por una casa o por un claustro y “se van registrando tales piezas”, en estas se van figurando con ideas, “las que acordar nos queremos / con otras que las parezcan”. Siguiendo el carácter práctico del *Epítome*, el padre proporciona consejos útiles a tal efecto, como, por ejemplo, que “las cosas han de ser aquellas que con frecuencia se hayan habitado o visto”, “que al idearlas es bueno inclinar la cabeza”, “que hay que cubrirse los ojos”, o “que hay que imaginarlas con aprehensión y ganas”. Este último consejo da pie a Artiga para introducir de nuevo un *chiste*: alguien fingió tan intensamente la realidad que, creyendo subir escaleras, fue saltando de silla

en silla y de mesa en mesa, hasta que se cayó, quebrándose la cabeza y perdiendo la razón. El desenlace del chiste sirve a Artiga para afirmar que “esta Arte para algunos (era) quebradera [sic] de cabeza”²⁸.

Punto IV: *Del Lugar*

El padre comienza afirmando que “lugar en esta Arte / pueden ser todas las cosas / que hai desde el Cielo a la tierra”. Hace, sin embargo, una distinción entre lugar e imagen, definiendo el primero como “aquella cosa / que contiene en ella mesma / otra cosa contenida, / que a otra cosa representa”; la cosa contenida es la imagen. Se han de elegir como lugares las cosas “que tienen más consistencia”. Ante la solicitud del hijo de que aporte algún ejemplo, el padre echa mano de la figura de un “Palacio o alguna casa”; en ellos hay distintas piezas (salas, alcobas) y en éstas rincones, ventanas, chimeneas, columnas, puertas, etc. Todos ellos son lugares firmes. Los hay que no son tan firmes, como los elementos que están dentro de las piezas: escritorios, bufetes, sillas, cuadros, alacenas, etc. También hay lugares imaginarios, que presentan mayor dificultad y de los que se hablará más adelante.

El hijo sigue solicitando de su progenitor que le explique aún más las diferencias entre los lugares y, sobre todo, que le indique cuáles ha de usar. Las diferencias entre los lugares estriban en que: unos los obra Dios, otros la Naturaleza y otros el hombre; estos últimos son los más fácilmente aprovechables por el hombre. Según la ciencia o ejercicio que se profese, se han de utilizar los lugares convenientes a esa ciencia. De esta manera, el teólogo “usará por lugares las supremas operaciones de Dios” (tanto *ad intra* como *ad extra*): emanaciones, ilustraciones, nociones y transcendencias, etc. El astrólogo echará mano de esferas, como son el firmamento, los zodíacos, los planetas, los trópicos, etc.; igualmente los elementos: fuego, aire, agua y tierra. El filósofo y / o el físico usará “por lugares todos cuantos / hace entes Naturaleza”: los actos, los diez predicamentos, causas, efectos, esencias, tanto de animados (hombres, brutos...) como de inanimados (minerales, ríos, bosques, montes, cuevas). El médico podrá usar “de todo lo que compone / la humana Naturaleza”: espíritus, humores, carne, sangre..., todo el hombre en todo su

²⁸ Esta es la denuncia más extendida que se hacía del arte de la memoria: que era más fácil aprenderse las cosas que recordarlas mediante esas reglas.

cuerpo. Finalmente, el que no sea docto en las ciencias puede usar de aquello que el hombre hace en la tierra: ciudades, calles, palacios, casas, etc.; en sus casas de recibidores, atrios, salas, balcones...; y también de las alhajas que en dichas piezas se acuerdan de haber visto, con buen orden dispuestas en las paredes: cuadros, retratos, baúles...y otras que sean raras y selectas²⁹.

En cuanto a la rareza de los lugares, aunque “nuestra memoria en lo raro se ceba”, sin embargo, estos no deben ser “oscuros ni de tinieblas”, porque “es fácil tropezar y enredarse en lo oscuro”. Para Artiga, es el matemático el que más puede aprovecharse de los lugares, porque, además de los lugares que le proporciona la Naturaleza, se sirve de otras figuras que él hace gracias a su ciencia: mapas, líneas, ángulos, triángulos, círculos, esferas. El matemático puede hacer un uso infinito de lugares y una inmensa copia de imágenes, como se aprecia en las obras de Lulio y Kircher, que “con excelencia usan en este artificio de memoria en todas ellas”.

Punto V: *De el Orden* [sic]

El apartado se inicia, como viene siendo habitual, con la solicitud del hijo para que se le explique en qué consiste el orden. La respuesta del padre parte de la necesidad del orden para toda ciencia, ya que todo lo que obra Dios se funda en el orden divino y natural. De ahí que el Arte de la Memoria también se funde en él; en caso contrario, las ideas se encontrarían desenhebradas en un caos confuso. Para ejemplificar lo dicho, se echa mano de la numeración, la secuencia de la semana, de los meses y de los años, etc. Eso mismo sucede en las artes y ciencias.

En los versos siguientes, Artiga recorre “sin perder jamás el orden” las estancias de un palacio o casa fingidos: se empieza por la calle, el patio, la puerta, las estancias de la planta baja —siempre de izquierda a derecha—, de la misma manera que el personaje “que con la dorada hebra / entró, registró y salió / del laberinto de Creta”. Para ello hay que ir poniendo en cada puerta, pared, rincón, etc. figuras que nos recuerden las cosas. El hijo, después de mostrar su conformidad a la exposición paterna, plantea la duda de que existan tantos lugares para colocar tantas ideas. El padre le anuncia una regla, que

²⁹ Se hace hincapié en la relación isomórfica entre los lugares y las imágenes y entre estos y las dedicaciones o profesiones de los sujetos de la memoria.

desarrolla de nuevo mediante un símil: el mercader que tiene cajas distintas (“grandes, medianas, chiquitas”) y mete cada una de ellas en la inmediatamente mayor. Ante la dificultad declarada del hijo en pasar del terreno práctico (el de las cajas) al mental (una idea dentro de otra idea), el padre recurre nuevamente al ejemplo de una iglesia, señalando, en este caso de mayor a menor, los diversos espacios y objetos: iglesia, nave, paredes, capillas, retablos, imágenes, pinturas, hombres, vestidos, adornos, joyas, etc. Esto mismo es lo que sucede con las ciencias: unas se encierran en otras, siendo la Matemática (“que es número y proporción y medida”) la ciencia en la que se encierran todas las demás “que usó Dios para formar / las criaturas inmensas”.

La explicación del padre sigue pareciendo al hijo demasiado teórica, por eso le requiere un ejemplo ajustado “no a las ciencias o artes, sino a una obra corpórea” (casa o iglesia). El padre echa mano de nuevo de un palacio o convento fingidos, pero en este caso imagina una **M** pintada en un lienzo o frontera de pared; en ella se podrán colocar cinco imágenes, “que parezcan / a las voces que en tu acuerdo / firmes colocar intentas”. Si se necesitan más imágenes, se coloca una segunda **M** (hasta cinco, nos indica Artiga). El hijo parece entender el difícil artilugio, que el padre extiende a ciencias y libros; tan sólo le advierte que dichas figuras o ideas, “que han de servir de lugares / para tu reminiscencia”, pueden imaginarse a partir de pinturas, esculturas, retratos, etc. Cicerón, Lulio y Eschenckelio [*sic*] han confeccionado figuras muy diversas, siempre adecuadas al genio, naturaleza y gusto de cada uno.

Punto VI³⁰: *De la Imagen*

El padre parte en este punto de un hecho de experiencia: todo lo que se aprende en las ciencias o artes, se forma antes en la imaginación con “fantasmas”: son las imágenes. Las imágenes excitan al entendimiento y representan a las cosas en nuestra memoria; es más, donde no hay memoria, el entendimiento no puede hallar materia para la voluntad; de esa manera, Dios creó los cielos y la tierra para acordarnos de su omnipotencia; estos no son Dios, pero nos explican, como imágenes o sombras, “aquella memoria eterna”.

El hijo, reticente y pragmático, continúa preguntando —ya que tiene problemas para “encontrar en mi idea / una cosa que a otra voz / la figure y le

³⁰ En el ejemplar que nosotros manejamos aparece equivocadamente IV.

parezca” —, si no sería más fácil “no poner otras diversas / imágenes de las cosas / sino hacerlas con las mismas”. El padre le contesta que por supuesto, pero que este artificio no está hecho “para quien sobra la Naturaleza, sino para los olvidadizos”. Compara a la imagen con la “prenda” que, en lugar del dinero, se entrega como moneda. Seguidamente el padre, pisando la arena teológica, pone el ejemplo de Dios Padre para quien fue preciso “que tuviera / otra Persona en el Hijo, / viva imagen de su Esencia”. La comparación no es del agrado del hijo, porque “donde entra la Fe / es ociosa la evidencia”. Por esto se aduce un ejemplo más cercano y común, el del maestro que enseña las letras a los niños mediante señas (la **B** mediante un cordero, la **X** por las tijeras); así por esa similitud “la Memoria nos acuerda / aquella voz, que la imagen / nos figura y representa”.

Comprendida la importancia de la imagen, el hijo pregunta por su esencia, géneros y diferencias. El padre da, en primer lugar, la definición de imagen: “es una fantasma puesta / en lugar de algún vocablo, / que imite y le parezca”³¹. Sus géneros son, según Cicerón, dos: “uno, que a las cosas y otro, / que a las voces representan”. Artiga, por su parte, añade otros dos: “uno de imágenes propias / y otro que a impropias semejan”. La propia “se hace / quando por la cosa mesma / se pone alguna figura, / que la misma cosa sea” por ejemplo, una imagen de la Virgen por la Virgen misma). La impropia es “quando aquella imagen mesma / la fixo, representando / a otra virgen o doncella”. Las impropias son infinitas, ya que se emplean “en imágenes los tropos / y figuras de Elocuencia”, en particular sinécdoques (partes por el todo o materia por la obra, como para acordarse de acero, se finge una espada). Esto resulta muy común y corriente, ya que la Memoria y la Elocuencia son tan semejantes “que si esta por otra explica, / aquella por otra acuerda”.

El hijo le pide de nuevo un ejemplo de lo dicho en último lugar. El padre, a pesar de que contesta que le resulta imposible dárselo, porque es difícil mostrar visibles esas ideas, suple la carencia con la composición de una “treta” (semejante a las realizadas por Lulio y Eschenckelio [*sic*]), formando las figuras de otra letra. El ejemplo puesto por el padre es denominado *Elogio a la Arte de la Elocuencia*:

³¹ Se trata de la *similitudo*.

*A la Eloquencia, que sola
con pasmo no oído muestra
alabar a Dios fielmente,
a la Virgen y a la Iglesia.*

*Alábelo Dios y el mundo,
que solo a la lengua cuerda
toca alabar a las artes
por su virtud y excelencia.*

*La más Sagrada Escritura
la usó tanto y la venera,
que sola por tal blasón
da gala a todos su lengua.*

*Llama a Dios Fuego amoroso,
a la Virgen Azucena,
a la Gloria Ciudad fuerte,
a las Almas llama Ovejas...*

*Alabe la fama en bronces,
repita triunfos la esfera
por tal profesión que solo
alaba a Dios y a las ciencias.*

La mayor parte de las voces se componen de figuras. Así, la voz primera (*A la*) se forma fingiendo que se ve una *ala*; *Eloquencia* se la finge retratada como una doncella que lleva en la boca unas cadenas o bien por una doncella muy conocida por su elocuencia; a continuación, *que sola*, es una cláusula que se rompe en un *queso* y en la nota musical *la*; después un *compás*, un *mono*³², un *oído* y una *muestra* de reloj; a continuación, una *vara*, un *Dios*, etc. De esa manera, las voces se componen a base de imágenes, teniendo en cuenta que, en algún caso, no hace falta la exactitud y precisión de que no falten o sobren letras³³. El hijo se da, finalmente, por satisfecho con todo lo dicho por el padre referente a la Memoria.

3. La propuesta mnemotécnica de Artiga

3.1. El *Epítome*, vademécum para la memorización

Hay que decir, en primer lugar, que todo el *Epítome* se encuentra inscrito en un proyecto nemotécnico, ya que se trata de una obra para su memorización en una suerte de vademécum, con aplicaciones a un variado repertorio de situaciones que provienen del mundo de la conversación, del trabajo epistolar, del *ars praedicandi*, etc. De esta inscripción suya en la sicología pedagógica provienen las dos marcas fundamentales que estructuran el libro: la disposición dialógica y el carácter rimado³⁴. La publicación de este tratado de nemó-

³² En nuestro ejemplar, se da equivocadamente *momo*.

³³ Es la memoria de las palabras, algo muy enredoso y despreciado.

³⁴ RODRÍGUEZ DE LA FLOR (1988) 181.

nica y su reedición sistemática a lo largo del siglo XVIII avanza en perspectiva una serie de fenómenos en torno a los cuales se va a ir solidificando, a veces por reacción, el pensamiento ilustrado: cierto renacer del lulismo en los primeros años del siglo XVIII, la polémica contra Feijoo en la cuestión del *Ars Combinatoria* y la aparición en 1735 del texto con que eventualmente se cierra la proyección histórica del *Ars* en España, la obra de Girolamo Argenti, el *Assombro elucidado de las ideas o Arte de Memoria*. Todos estos fenómenos se hallan vinculados al tratadito de Artiga, y con él expresan la imposible pervivencia de una técnica intelectual cuya dudosa evolución (de una operación retórica a una “magia”, pasando por una instrumentación piadosa) aparece ya como sentenciada, desde el punto de vista de la razón y de la historia³⁵.

Por otra parte, el tratamiento de la memoria se hace en el *Epítome* desde el punto de vista de una memoria artificial, específica para los asuntos de la elocuencia, y no desde una perspectiva científica o médica: “No os pido que en esto hagáis /anatomía en cabeza...”. En la memoria intervienen tanto los dones de la naturaleza como los concedidos por Dios. La memoria es fundamental en el hombre porque en ella perviven las imágenes que este tiene de Dios, de los ángeles, de los elementos y de los animales. En ella el hombre eterniza las cosas en forma de imágenes o retratos, del mismo modo que conserva las artes y las ciencias.

Asimismo, la importancia de la memoria es tal que Artiga la eleva a la categoría de *Arte*, colocándola al mismo nivel que la Lógica, la Gramática, la Aritmética, etc. La diferencia con estas estriba en el hecho de que la memoria se fundamenta en el lugar, el orden y la imagen, partiendo de cada uno de estos elementos para continuar con las partes del discurso y siguiendo una serie de recursos y estrategias muy concretos.

3.2. Memoria artificial y su utilización religiosa

La inclusión de un Arte de la Memoria en el *Epítome* de Artiga proviene de la compleja evolución que la llamada “memoria artificial” corre en el seno de dos sistemas diferentes, que la práctica tiende a reunir: en primer lugar, la nemotecnia se presenta como parte integrante del dispositivo retórico, preser-

³⁵ RODRÍGUEZ DE LA FLOR (1988) 185-6.

vándolo y contribuyendo así a su eficacia³⁶. Por otro lado, y esto ya desde el tiempo en que los retóricos escolásticos, siguiendo al Aristóteles de *De memoria et reminiscencia* y a sus comentaristas Alberto Magno y Tomás de Aquino, comenzaron a adaptar la retórica a un uso piadoso, la Memoria aparece como memoria de *imagines* y *loci* —“vistas persuasivas del cielo y del infierno”. Esta visión virtuosa hace que, junto a la Prudencia y la Voluntad, la Memoria aparezca convocada a la hora de construir el lenguaje de lo sagrado³⁷.

En la utilización que la escolástica hacía de los procedimientos nemotécnicos (sacados de la retórica *Ad Herennium*) se puede comprobar cómo las intenciones espirituales se “visten” con similitudes corporales, facilitando de ese modo el paso a la existencia independiente de una memoria artificial, que se sitúa así a caballo entre la propia retórica clásica y la ética, en cuyo ámbito pretende radicar el sentido de su actuar sobre el mundo psicológico. En este sentido, los oradores sagrados intentan separar la nemotecnia del mundo de la retórica e integrarla en el ámbito de las virtudes morales, como parte de la prudencia cristiana³⁸. La vinculación entre nemotecnia y el procedimiento, específico dentro de la ascética jesuítica, de la *compositio loci*, es una constante en la literatura espiritual del Siglo de Oro (ejemplos de Teresa de Jesús y Gracián). En torno a esa práctica de la “vista del lugar” ignaciana cristalizan las diferentes operaciones de referencia nemotécnica³⁹.

Los elementos dispersos de toda esta tradición se encuentran en el *Epítome* de Artiga; de hecho, el capítulo IV de la obra nos remite a todas las retóricas que bajo el signo de una utilización piadosa fueron apareciendo a lo largo del siglo XVII; Artiga dice que toda la elocuencia se encuentra incluida en un

³⁶ RODRÍGUEZ DE LA FLOR (1988) 186.

³⁷ El dispositivo retórico va dirigido a la construcción del sermón, la *oratio* cristiana, pero será precisamente en su parte IV o *Memoria* donde muchas de las retóricas al uso a lo largo del XVII se conviertan en “retóricas cristianas”, por el uso de una imaginería que proviene del repertorio iconográfico fundado en la tradición cristiana.

³⁸ GARCÍA DE LA CONCHA (1983) 190 señala, desde el primer texto castellano de Arte de la Memoria, esa “gravitación hacia la conversión del lector”; a lo largo de los siglos XVI y XVII se va construyendo el edificio de una retórica vertida “a lo divino”. Y dentro de ella la Memoria, memoria artificial, tiene un papel decisivo a la hora de estructurar los procesos de oración.

³⁹ RODRÍGUEZ DE LA FLOR (1988) 187-8.

proyecto piadoso: “La elocuencia es un concepto / de la Unitrina Assonancia / que en tres partes igual forma / la causa de tantas causas”. Estas obras teóricas de la pedagogía cercana al espíritu de la *Ratio studiorum* jesuita retoman las normas nemotécnicas clásicas e infunden a su lenguaje una direccionalidad que afecta a la vida moral, objetivo último de la potenciación de los recursos psicológicos en la esfera de lo individual⁴⁰.

Desde esta perspectiva podemos entender mejor la orientación religiosa que todo el *Epítome* conserva, en especial su capítulo IV. Dirigido a un público mayoritariamente formado por sacerdotes, su utilidad se revela vinculada a la construcción del sermón, y dentro de él, a la atención particular por los *loci* e *imagines* relacionados con la Historia Sagrada: “Y así el Arte de Memoria / cuyo ejercicio se emplea / en acordar lo que hizo / la Divina Providencia / también se funda en imágenes”.

3.3. Hermetismo, magia y artificio luliano

La orientación piadosa que posee el *Epítome* no agota otras direcciones que tiene la obra. Sobrevive en la superficie del tratado, pese a su propósito desmitificador, una referencia hermética, ocultista y esotérica. De hecho, toda la obra de Artiga está sumida en un proyecto de construcción, o al menos de conservación, de unos saberes marginales; en concreto, los relacionados con la astrología judiciaria⁴¹. El saber nemotécnico, independizado en el siglo XVI de la técnica literaria que le vio nacer y de espaldas a la práctica piadosa que el jesuitismo sancionaba, ostentará también y simultáneamente, una marcada conexión con el pensamiento mágico. Al perder su contacto con la primitiva formulación de una técnica retórica, reaparece la nemotecnia en la escena de la cultura humanística como instrumento de un saber total, de una *pansofía* (alianza entre nemotecnia y enciclopedismo)⁴². Artiga afirma una y otra vez

⁴⁰ RODRÍGUEZ DE LA FLOR (1988) 189.

⁴¹ Entre otras obras suyas: *Discurso de la naturaleza, propiedades, causas y efectos de los planetas* (Huesca, 1681); *Espejo astronómico* (Huesca, 1684); *Laberinto intelectual astronómico y elemental*; *Breve apología de los astrólogos que yerran algunas predicciones*; *Libro del Austrico Júpiter*; *Cartilla jeroglífica de sabios*.

⁴² RODRÍGUEZ DE LA FLOR (1988) 190-1. Esta nueva dirección es la que produce en España un texto como el *Fénix de Minerva* y *Arte de Memoria*, de Velázquez de Azevedo, que tiene sesenta años después gran resonancia en el *Epítome*.

que todo cabe en la memoria, que de esa manera se constituye en llave o acceso a todas las artes y ciencias.

Como escritura interior, la nemotecnia vertebró gran parte del discurso del saber heterodoxo, que se constituía enfrentado a la ortodoxia cristiana, y finalmente también en contra de la evidencia que proporcionaba la ciencia y la razón⁴³. Esta última, como impulso clarificador, continuamente invocada por Artiga, se abre paso con dificultad en el seno mismo de los materiales de tradición hermetista, que sucesivamente van haciendo su aparición en el capítulo IV del *Epítome*. Disección, la que allí se realiza, entre principios psicológicos, “influencias”, “misterios”, resonancias religiosas y de otros tipos, que no termina nunca de asentar esta nemotecnia del lado de una mera técnica pedagógica. El “juízo / que algún gran secreto encierra (el *ars memorativa*)” con que se abre el *Epítome*, clausura también la exposición, pese a ser su declarado fin el de venir a introducir “las luces”, en un arte pretendidamente misterioso, porque “la ocultan y la pertrechan / con tanto escuadrón de enigmas / que es imposible emprenderla”.

Es Raimundo Lulio el autor más citado en este capítulo. De hecho, al dar una definición del Arte de la memoria, Artiga deja a un lado las dadas por Aristóteles y Cicerón y se decanta, por ser la más completa, por la dada por Lulio: el Arte de la Memoria es “un arte que enseña / con **lugar, orden e imagen** / a acordarse nuestra **idea**”; precisamente son estos cuatro conceptos los que dividen el tratadito de nuestro autor. La antigua pretensión luliana de configurar un sistema (la *Combinatoria*) capaz de estructurar —de conferir un lugar, un *locus*— toda la diversidad de entes, dotados de sus *imágenes* correspondientes, percusivas para la memoria, reaparece en el *Epítome* sometida a una asombrosa simplicidad. El *Ars rotunda*, las ruedas lulianas que presentan conexiones astrológicas, son evocadas en el texto de Artiga, desprovistas por completo de la densidad simbólica que da sentido al *Ars magna* de Lulio. Zodíaco y nemotecnia aparecen, de nuevo, así vinculados en un único proyecto, que pondrá al hombre en conexión con el universo, y a través

⁴³ Pese a ello, la nemotecnia figura en las especulaciones de Descartes, Bacon y Leibniz, que inauguraron el método científico. Véase en el caso español Sebastián Izquierdo (*Pharus scientiarum*, 1659) y sobre todo Pedro Bermudo (*Arithmeticus Nomenclator omnes nationes ad linguarum...*, 1653)

de él, con la “Idea” última que es su causa: “Porque dentro la memoria / todos los cielos rodean / todos los astros relucen / brillan todos los planetas”⁴⁴.

Es la tradición hermética, dentro de la cual se encuentra incluido el “artificio luliano”, la que presta un cercano sentido a muchas páginas del *Epítome*. Lulio mismo, “a quien en todo sigo”, como afirma Artiga, es situado junto a los “egipcios, aritméticos y sabios clásicos”, en una misma secuencia que sirve para evidenciar que las verdades instituidas por “revelación” permanecen secretas para el vulgo. Artiga instala su *Epítome* en un momento de la historia en el que se da paso a la diafanía universal de unos saberes, ya al alcance de todos. No se trata para él de una técnica al servicio de los “sabios”, sino que la nemotecnia se constituye como divulgadora de unos principios que pueden convertir al hombre sin estudios, al ignorante incluso —y con poco esfuerzo— en el poseedor de la “eterna memoria de las cosas”.

Por todas partes en el *Epítome* se encuentran diseminadas las ruinas y supervivencias de la gran tradición hermética renacentista: el cabalismo cristiano (tributo a la combinatoria alfabética: “Sólo digo que si atiendes / toda la universal ciencia / divina, y humana se escribe / sólo con veinte y dos letras”), el *Ars notoria*, cierta simbología de matiz alquímico, etc. La memoria, afirma Artiga, “en lo raro se ceba”.

Por otra parte, existe en el autor la voluntad de perseguir el “assombro”, la curiosidad, cierta heterodoxia, que ha acompañado siempre toda formalización de una nemotecnia, hasta el punto de convertir el tratado de Artiga en una operación de rescate de una técnica intelectual casi secreta. Términos como “sorpresa”, “paradoja”, “palacio encantado” o “prodigio” jalonan intermitentemente el capítulo IV dedicado al Arte de la Memoria. Artiga alude de manera constante al carácter críptico de la disciplina, que choca a veces con el pretendido intento explanatorio o aclarativo por parte del padre al hijo. Aspecto, este último, que se manifiesta de manera más contundente al desarrollar el tratamiento del *lugar* en el artificio nemotécnico y al definir la Matemática (conjunción de número, proporción y medida) como la ciencia que mejor aprovecha los lugares y en la que se encierran todas las demás, “que usó Dios para formar / (la obra de Dios es orden) / las criaturas

⁴⁴ RODRÍGUEZ DE LA FLOR (1988) 192.

inmensas". No es de extrañar esta afirmación, así como otras referidas a la Aritmética, en un catedrático de matemáticas como Artiga.

Las referencias hechas al artificio lulista, al hermetismo, a la cábala y a la tradición ocultista y esotérica han de relacionarse con las alusiones que Artiga hace a lo largo de este capítulo IV a un elenco de personajes que, seguidores en mayor o menor medida de Raimundo Lulio, conformaron un sustrato intelectual del que probablemente extraería nuestro autor algunas afirmaciones. Nos referimos a Lambert Schenkel (el más citado, como Eschenckelio), Athanasius Kircher, Adam Bruxius (para Artiga, Bauxius) y Johann H. Alstedt. Diré, para terminar, algo de cada uno de ellos. Se verá cómo forman parte del proyecto nemotécnico de Artiga.

Adam Bruxius escribió *Simonides redivivus*. Su interés por el Arte de la memoria nace en un contexto hermético-paracelsiano. Era médico y de Paracelso heredó no solo los principios terapéuticos, la práctica alquímico-química, sino también la visión del mundo y del hombre, esto es, el sentimiento de la naturaleza como unidad viviente y la idea del hombre-microcosmos, que encierra en sí bajo la forma de energía espiritual el principio universal de la vida. Bruxius incide en la idea del saber como potencia operativa que interviene en la naturaleza para transformarla y potenciarla de modo admirable. De ahí la importancia de la memoria como tesoro o depósito de esos saberes. Y de ahí igualmente la aspiración a un sistema universal de símbolos (símbolos matemáticos y matematización del cálculo combinatorio), que pudiera ser el instrumento de ampliación y perfeccionamiento de todo el saber⁴⁵.

El alemán Johann-Heinrich Alstedt fue enciclopedista, lulista, cabalista, y autor del *Sistema mnemonicum*, vasto repertorio acerca del arte de la memoria. Al igual que Bruno, y los lulistas del Renacimiento, Alstedt creía que el pseudoluliano *De audito kabbalístico* era obra genuinamente luliana, con lo que se facilitaba la asimilación del lulismo y la cábala; describe a Lulio como "matemático y cabalista". Define el método como el instrumento mnemónico que procede desde lo general a lo especial (definición por supuesto también influida por el ramismo) y llama a los círculos lulianos lugares que se corresponden con los lugares del arte de la memoria.

⁴⁵ STURLESE (1991) 381-2.

Athanasius Kircher, alemán, jesuita, abogó por la matematización del lulismo y recogió la tradición hermética que hasta el momento había sido la precursora de todos los adelantos científicos y técnicos. Hunde sus raíces en las tradiciones ocultistas ya desarrolladas por autores de la talla de gran hermetista Robert Fludd, o de los españoles Raimundo Lulio y Sebastián Izquierdo, quienes sitúan sus conocimientos sobre una base primigenia de amplio significado simbólico y espiritual. Precisamente será Izquierdo en su monumental *Pharus scientiarum* (1659) quien insista en que el lulismo ha de ser “matematizado” y de hecho escribe páginas y más páginas en las que las lulianas combinaciones alfabéticas son reemplazadas por las combinaciones numéricas.

Finalmente, está Lambert Schenkel, citado por Artiga en cuatro ocasiones (al lado de Lulio). Su obra principal sobre la memoria es el *Gazophylacium* (1610 y traducción francesa, 1623). Lo que Schenkel enseña, en modo alguno parece inhabitual; básicamente es el arte clásica, con largas secciones sobre los lugares, en las que proporciona diagramas de habitaciones que contienen lugares de la memoria y con largas secciones sobre las imágenes. Podría considerarse lo que Schenkel enseña mnemotecnia racional, si bien con las formas elaboradas que le han dado los tratados de la memoria. Su discípulo J. Paep, en su libro *Schenkelius detectus: seu memoria hactenus occulta* (1617) revela los secretos que de la memoria ocultista encubren los libros de Schenkel, a la que se le adhiere, según Yates, “un fardo ocultista que podía muy bien pasar a ser el vehículo con el que se propagase un mensaje hermético religioso, o una secta hermética”.

Clara alusión a Schenkel es la referencia que Artiga hace, en palabras del padre, a la utilización de una **M** pintada en un lienzo o frontera de pared, en la que se podrán colocar cinco imágenes, “que parezcan / a las voces que en tu acuerdo / firmes colocar intentas”; si se necesitan más imágenes, se coloca una segunda **M** (hasta cinco, nos indica Artiga). En efecto, Lambert Schenkel, al principio del siglo XVII, propone utilizar las manos como lugares secundarios, dispuestos según la **M** tradicional para marcar los cuatro ángulos y el centro y destinadas a multiplicar la superficie de las paredes de los lugares arquitectónicos clásicos⁴⁶. Igualmente, creemos que es Schenkel la

⁴⁶ BALAVOINE (1988, 57).

referencia de Artiga al componer este una “treta” (semejante, como afirma, a las realizadas por Lulio y Eschenkelio [sic]), que denomina *Elogio a la Arte de la Eloquencia*, y en la que la imagen vale por su sonoridad y no por lo que representa. La referencia concreta aparece en la traducción que A. Le Cuirot hace del *Gazophylacium* de L. Schenkel. Así para memorizar el extraño nombre de un filósofo en Cicerón *Alabandensis*, para el que Schenkel propone la sucesión de un “ala”, una “banda” y una “espada”, Le Cuirot propone una banda o tropa de niños dividida en seis filas...Nótese la similitud con el inicio de la “treta” de Artiga, que también empieza por una “ala”⁴⁷. El problema reside, en este caso, en la arbitrariedad de la fragmentación, lo que lo hace de muy difícil memorización.

Bibliografía

- ABBOT, D. (1978), “Retórica y elocuencia: The evolution of Rheorical Thought in Eighteenth Century Spain”: *The Quarterly Journal of Speech* 64 (1978) 295-303.
- ARADRA SÁNCHEZ, R. M^a (1997), *De la retórica a la teoría de la literatura (siglos XVIII y XIX)*. Murcia, Universidad de Murcia.
- ARTIGA, F. J. (1692), *Epítome de la elocuencia española. Arte de discurrir, y hablar con agudeza, y elegancia en todo genero de assumptos, de Orar, Predicar, Argüir, Conversar, componer Embaxadas, Cartas, y Recados; con Chistes, que previenen las faltas, y Exemplos, que muestran los aciertos*. Barcelona: En la Imprenta de Maria Angela Martí Viuda, en la Plaza de S. Jayme. Año 1760.
- BALAVOINE, C. (1988), “Hiéroglyphes de la mémoire. Émergence et métamorphose d’une écriture hiéroglyphique dans les arts de mémoire du XVIe et du XVIIe siècle”: *Dix-septième siècle* 158 (1988) 51-63.
- CARRERAS Y ARTAU, J. (1946), *De Ramón Llul a los modernos ensayos de formación de una lengua universal*. Barcelona, Instituto Antonio de Nebrija C.S.I.C.
- CASTÁN LANASPA, J. (1978), “El escritor oscense don Francisco Antonio de Artiga y su epítome de la Elocuencia Española”: *Cuadernos de Aragón* 10-11 (1978) 209-222.

⁴⁷ SCHENKELIUS & LE CUIROT (1623, 304-306); BALAVOINE (1988, 60).

- DIEZ CORONADO, M^a. Á. (2002), "Francisco José de Artiga y la Retórica del siglo XVII. *Epítome de la Elocuencia Española* (1692)": *Alazet* 14 (2002) 201-207.
- EGIDO, A. (1982), "La configuración alegórica de *El castillo interior*": *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 10 (1982) 69-94.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1983), "Un arte memorativa castellana": *Serta Philologica ad honorem F. Lázaro Carreter*. Madrid, 187-197.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (2002a), "Notas para el estudio de un episodio de recepción de la retórica en el siglo XVIII: El epítome de la elocuencia española de Francisco de Artiga": *Dieciocho. Hispanic Enlightenment* 25 2 (2002) 171-194.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (2002b), "Y supuestas muchas prendas de un embajador perfecto": El discurso y los recursos de la diplomacia en el siglo XVII a través del *Epítome de la elocuencia española* de Francisco de Artiga": J. A. HERNÁNDEZ Herrero et alii (eds.) (2002), *Política y Oratoria: El lenguaje de los políticos*. Cádiz, 99-108.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (2002c), "Aproximación a la retórica del siglo XVII: *Actio* y *pronuntiatio* en el *Epítome de la Elocuencia Española* de Francisco de Artiga": *Alazet* 14 (2002) 257-265.
- MERINO JEREZ, L. (2002), "Retórica y memoria artificial: De la Antigüedad al Renacimiento": A. P. BERNAT VISTARINI & J. CULL (eds.) (2002), *Los días del Alción: emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*. Barcelona: Universitat de les Illes Balears, 387-400.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (1988), *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*. Salamanca, Consejería de Cultura y Bienestar social de la Junta de Castilla y León, 177-193.
- SCHENKELIUS, L. T. & LE CUIROT, A. (1623), *Le Magazin Des Sciences: Ou Vray Art De Memoire Descouvert Par Schenkelius, traduit et augmenté...par Adrian Le Cuirot*. Paris, Chez Iacques Quesnel.
- STURLESE, R. (1991), "L'arte della memoria tra Bruno e Leibniz: Gli scritti di mnemotecnica del medico paracelsiano Adam Bruxius": *Giornale Critico della Filosofia italiana* 70 3 (1991) 379-408.

.....

Resumo: A obra de Francisco J. de Artiga define-se mais como um manual que apresenta um repertório “do retórico” do que como uma obra que prolonga o esforço de formalização da técnica que pretende servir. O tratamento da memória é feito no *Epítome* do ponto de vista da memória artificial, específica para questões de eloquência, e não a partir de uma perspectiva científica ou médica. Destinado a um público constituído maioritariamente por sacerdotes, a sua utilidade revela-se ligada à construção do sermão. Da mesma forma, sobrevive no livro uma referência hermética e esotérica, apesar do propósito desmistificador.

Palavras-chave: Francisco J. de Artiga; *Epítome*; memória artificial; hermetismo.

Resumen: La obra de Francisco J. de Artiga se define más como un prontuario que reperi-toriza “lo retórico” que como una obra que prolonga el esfuerzo de formalización de la técnica a la que se dice servir. El tratamiento de la memoria se hace en el *Epítome* desde el punto de vista de la memoria artificial, específica para los asuntos de la elocuencia, y no desde una perspectiva científica o médica. Dirigido a un público mayormente formado por sacerdotes, su utilidad se revela vinculada a la construcción del sermón. Asimismo, pervive en el libro, pese al propósito desmitificador, una referencia hermética y esotérica.

Palabras clave: Francisco J. de Artiga; *Epítome*; memoria artificial; hermetismo.

Résumé : L’œuvre de Francisco J. de Artiga se définit davantage comme un manuel qui répertorie “le rhétorique” que comme une œuvre qui prolonge l’effort de formalisation de la technique qu’il souhaite servir. Le traitement de la mémoire est fait dans l’*Epítome* du point de vue de la mémoire artificielle, spécifique pour les questions d’éloquence, et non selon une perspective scientifique ou médicale. Destiné surtout à un public majoritairement constitué de sacerdotes, son utilité est liée à la construction du sermon. Néanmoins, malgré un propos démystificateur, il y a dans le livre une référence hermétique et ésotérique.

Mots-clés : Francisco J. de Artiga ; *Epítome* ; mémoire artificielle ; hermétisme.