

Lina BOLZONI, *La estancia de la memoria. Modelos literarios e iconográficos en la época de la imprenta*, traducción de Giovanna Gabriele y M<sup>a</sup> de las Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra, 2007, 347 págs.

En el acto de presentación de este volumen (Istituto Italiano di Cultura, Madrid 21/11/07) —aparecido en la editorial Einaudi en 1995 y ahora traducido a varios idiomas— Francisco Rico ha afirmado que deberíamos recomendar *tout court* su lectura, renunciando a reseñarlo; y cabe la tentación de estar de acuerdo, si pensamos que la densa Introducción (págs. 9-23) ofrece un hilo de Ariadna de los 6 capítulos que lo componen, detallando uno por uno sus contenidos. Esa mirada retrospectiva con la que Bolzoni fundamenta su trabajo y cohesiona los distintos apartados en un *continuum* ensayístico argumentado desde el dominio de la materia, es más que una reseña. Pero al mismo tiempo es menos; pues de todo libro debe quedar registrada necesariamente, a nuestro entender, la resonancia ajena al autor y el enriquecimiento que supone su lectura. Cabe resaltar, ante todo, que en este caso la extraordinaria riqueza de referencias bibliográficas de textos y crítica, nada tiene que ver con la erudición considerada como un fin en sí misma, ni mucho menos con esa exhibición abrumadora que suele producir, ante quien no la posee, un efecto distanciador. En el ensayo de Bolzoni la abundancia de conocimientos aparece claramente orientada a responder a preguntas fundamentales ante un texto renacentista, propias de todo lector medianamente culto. Sin duda se trata de un libro que nos hace pensar, y este es uno de sus grandes méritos; también es cierto que por ello a veces será difícil ceñirnos aquí a exponer su descripción, en la que inevitablemente aparecerán mezcladas nuestras impresiones personales de lectura.

Los seis capítulos reelaboran en parte estudios anteriores, pero aparecen ahora ordenados de un modo especialmente didáctico, introduciéndonos poco a poco en el tema de la memoria artificial en el Renacimiento. El primero empieza ofreciéndonos un marco histórico, al describir la vida efímera (1557-1561) de una academia veneciana, la de la Fama, cuya fundación se adscribe a los intereses políticos de la Serenísima, y cuyo fracaso se debe, entre otras razones (págs. 46-51), a la infiltración e incipiente persecución de principios erasmistas, llegándose a un estado de cosas en el que “los proyectos de la Academia no hallaban cabida ni en el mundo católico ni en el protestante” (pág. 50). Estos proyectos, fruto de una precaria alianza de poder y cultura, consistieron en la promoción de un ambicioso programa editorial, una *Summa* que abarcase todo el saber con una idea de exhaustividad y al mismo tiempo de orden. Un saber visualizado, concebido por Federico Badoer en una peculiar organización según la cual la anatomía de un cuerpo humano u organismo viviente se correspondería con la topografía del edificio de la Academia (pág. 36), cuya totalidad, subdividida en partes, constituye la forma arquitectónica de la “estancia de la memoria”.

Esta iniciativa fallida esparció, al parecer, unas semillas especialmente fecundas, y en el capítulo siguiente (II) la autora pasa a examinar ciertos casos en los que se aprecia la consolidación de esos planteamientos en ámbitos metodológicos,

por parte de Francesco Robortello, comentarista de Aristóteles (que visualiza en diagramas sus cursos de retórica) o de Bernardino Partenio y Giovan Mario Verdizzotti, exponentes del ambiente intelectual y artístico de Venecia y Padua. Otro aristotélico más conocido, Ludovico Castelvetro, al adoptar varios tipos de esquemas en su comentario a la *Poética*, llega a arrojar «una nueva perspectiva sobre los textos, permite desmontarlos y recomponerlos en sus mecanismos constitutivos» (pág. 81). La memoria artificial, que Castelvetro distingue de la natural, se activa mediante la visualización del esquema, lo que permite desarrollar la percepción, la representación y la creación de imágenes. Por otra parte, Francesco Patrizi aplica este principio a otros ámbitos, como la aritmética, la geometría, y todas las ciencias y artes; se busca, pues, un modelo universal para la aprehensión de toda la realidad. Una gran parte de este capítulo lo dedica la autora a demostrar la vinculación de estos procesos a la industria editorial. Para ello se centra en la figura de Orazio Toscanella, amigo del famoso impresor veneciano Gabriele Giolito, y en su propuesta “antipedante” de una “anatomía de textos”, de impacto tan novedoso como «algo parecido a un programa de ordenador con la ayuda incorporada» (pág. 95). El impulso que Toscanella imprime a la literatura en lengua *volgare*, en ámbitos que abarcan desde teorías sobre la traducción hasta la utopía de una correspondencia perfecta entre palabras y cosas, queda reflejado en su análisis de los procesos creativos de los textos, de lo que es ejemplo sus *Bellezze del Furioso*. Pues la creencia de la época en el automatismo de la producción literaria es tan firme que llega a concebir “máquinas retóricas” capaces de producir modelos universales, por lo que «el libro y la biblioteca se convierten en partes de un mecanismo más general, en engranajes de la gran máquina para construir textos» (pág. 112), incluyendo, claro está, la elaboración de sermones sacros por parte de eclesiásticos.

En el capítulo siguiente (III), Bolzoni analiza un muestrario variadísimo de textos de autores menores (el más conocido es el de Bargagli) centrándose en la difusión del lenguaje cifrado y en el concepto de libro-juego; asimismo observa la interacción entre escritura e imagen en la imprenta del siglo XVI, verificable en el ejemplo del 'soneto-rebus' y en las bien escogidas ilustraciones (letras/imagen, emblemas, frontispicios) que constituyen uno de los atractivos del libro. Abunda en ilustraciones también el siguiente capítulo (IV) donde se retoma el tema de la memoria desde la perspectiva de la medicina, que sitúa el estatuto de las imágenes «entre cuerpo y alma» enlazándolas fuertemente con la imaginación y la fantasía. El efecto de las medicinas para la memoria (lo mismo para recordar que para olvidar) linda en realidad con la nigromancia y el encantamiento, pero quedará legitimado como *magia naturale* en el tratado de Giovan Battista della Porta que así se titula (lo que nos permite entender mejor la figura del mago de Escalona del canto XIV de la *Liberata* de Tasso). Bolzoni afronta otros campos más problemáticos al considerar las imágenes sacras, objeto de gran controversia religiosa en la época, y las implicaciones eróticas de las profanas (las medicinas de la memoria calcan las que curan el mal de amores). Considera asimismo la disciplina de la fisionómica que «conoce en el siglo XVI un nuevo esplendor» (pág. 215) analizando el tratado de Giovan Battista della Porta, *Fisionomia dell'uomo*, a la luz del cual resulta espe-

cialmente sugestiva (y muy bien ilustrada) la imagen de la “ventana abierta sobre el corazón” (que llegará a inspirar la comedia de Alfieri *La finestrina*, ¡tan pertinaz es el clasicismo!). La imagen preside, pues, una relación circular entre memoria, retórica y fisionómica, por la que el modelo del cuerpo y del texto se superponen (Dolce, Robortello, Camillo) quedando evidenciada una especial interacción de las artes, especialmente poesía y pintura pero también medicina, arquitectura etc. La consecuencia literaria es la convicción de que «todo el que practica el arte de la memoria (actor u orador) puede evocar pasiones que por un lado imprimen su forma en su cuerpo, además de en la mente, y por el otro comunican al público esa misma forma» (pág. 235). La densidad de esta parte del libro, cuajada de datos, a veces exige al lector un esfuerzo de ardua concentración, que sin duda compensa.

La lectura de los dos restantes capítulos se hace, en cambio, más relajada, pues Bolzoni adopta la actitud pedagógica por excelencia deteniéndose sobre unos ejemplos, que afrontan el fondo de la cuestión, reflejado en el título del cap. V: «*Cómo traducir las palabras en imágenes*» (cursiva nuestra). Entre los autores aquí examinados algunos nos resultan más conocidos: Pietro Bembo, Ludovico Dolce, Giovan Battista Strozzi, Anton Francesco Doni. Tras constatar la importancia de repertorios iconológicos como el de Ripa y otros, en los que «la tipología de las fuentes y la de los destinatarios se corresponden, son el reflejo una de otra» (pág. 250), Bolzoni documenta de modo fehaciente la intercambiabilidad de ambos términos, en tanto en cuanto la memoria artificial ocupa el centro de todo el proceso creativo, como intermediaria entre el estudio de los iconos antiguos y la producción de *imagines agentes* (se insiste una vez más en el concepto de loci, con el doble valor de espacio físico y mental). La autora demuestra cómo se actualiza en el Renacimiento el antiguo lema del *ut pictura poesis* conjugándolo con un *ut pictura memoria* (Camillo, Della Porta). Esta visualización de la obra literaria en el espacio no solo se traduce en la complementariedad entre escritura e ilustración ofrecida por la imprenta, sino que cuaja hondamente en un ideario renacentista que hace posible concebir un texto como edificio, una biografía como retrato, o la lectura del *Furioso* como una “galería”. En este orden de cosas las interpretaciones alegóricas del poema de Ariosto, no reflejarán (o no reflejarán tan solo) la extravagancia de un gusto diferente al nuestro o la estrategia de una forzosa moralización tridentina, sino una importante clave de lectura que lo vincula estrechamente con su contemporaneidad. Bolzoni enriquece con esta perspectiva las posibilidades de análisis del *Furioso*, reinterpretando, además, la polémica entre partidarios de Ariosto y de Tasso que atraviesa toda la época, en la que el famoso juicio de Galileo aparece como lo que fue, a nuestro entender: una apasionada defensa del clasicismo y un rechazo ante el peligro de su disolución. En esta última argumentación de Bolzoni echamos de menos una sola cita (aunque fuera con el valor de ejemplo negativo): la de una obra que, en nuestra opinión, refleja ese clasicismo que Tasso experimentó sin éxito (por ser “*vecchio e stanco come il suo mondo*” como ha observado la crítica tradicional). Nos referimos a las *Sette giornate*, un poema hecho precisamente con emblemas y retazos de *topoi* clásicos (ordenados y clasificados por la Divinidad en su tarea creadora) muy próximo al poema/museo y, por consiguiente, a los conceptos que presiden el capítulo VI del libro de

Bolzoni. En este último la autora explica las variedades de metáforas que en tratados de finales del s. XVI e inicios del s. XVII indican la “estancia” de la memoria (teatro, palacio, cofre, museo, ...) y las relaciona, de modo especialmente sutil y perspicaz, con el espacio destinado al coleccionismo de la época (sala privada, gabinete o *stanzino* que el señor mandaba construir y decorar con características precisas), debido a la común referencia a un orden que permitiera encontrar fácilmente cada pieza, y aprehender así lo singular entre lo variado y múltiple. Esta idea de una enciclopedia del saber, de la que la retórica forma parte, conlleva la utopía de dominar a través del conocimiento todos los secretos del universo; en el ocaso renacentista se acerca peligrosamente, como ya había ocurrido con Ficino y Bruno, al dominio sapiencial de tipo cabalístico. Pero Bolzoni cierra su libro con citas tan ortodoxas como pasajes de Santa Teresa y del jesuita Kirkchner, para que quede claro cómo estos conceptos han calado hondo y permanecen (eso sí, sin la confianza optimista que los animaba y limitados por la infabilidad de la experiencia mística) más allá del Renacimiento estudiado.

A pesar del espacio limitado de una reseña no podremos prescindir de algunas consideraciones generales. En el acto de presentación ya mencionado la autora resaltó con sus propias palabras el tesón y la perseverancia, a veces “contra viento y marea”, con que había llevado a cabo la labor investigadora reflejada en este libro. Un verdadero reto ante unos reparos que en cierto modo sorprenden pero que, tal vez, desde fuera del ámbito académico italiano, también podrían producirse (ojalá no ocurra) por quienes aceptaran acriticamente el prejuicio de un Renacimiento importado aquí en sus aspectos más vistosos de elegancia, canon clasicista y presencia de autores fundamentales de la historia literaria. Y solo por ello Bolzoni merecería un agradecimiento especial desde la perspectiva comparatista, por hacernos entender la necesidad de revisar y *ridimensionare* continuamente las relaciones literarias hispanoitalianas, dando mayor importancia a aquellos “menores”.

Pero sin duda lo más valioso que aporta este libro al lector español, y justifica con creces la iniciativa de traducirlo (por la que hay que felicitar a la editorial Cátedra), es la comprensión del clasicismo. Este arraigó en España en menor medida que en Italia (afortunadamente, según Rico) y es conocido en general de modo puramente descriptivo: la crisis de la cosmovisión medieval, el redescubrimiento de los clásicos, la exaltación de la vida activa, el laicismo, etc., son rasgos que repercuten en los fenómenos literarios afectando a la teoría de la imitación, a las relaciones entre latín y *volgare* (con el consiguiente resurgir de la *questione della lingua*), a cierta rigidez de los géneros literarios codificados, etc. Esta descripción, aunque sustancialmente acertada, no alcanza a explicar de modo satisfactorio otros aspectos del Renacimiento no menos fundamentales: la vitalidad de los emblemas, el fenómeno de la reescritura, el éxito de los libros de juegos, la valoración de la tragedia, la serialización narrativa, la “tendencia al repertorio” de la epistolografía o la antologización de la lírica petrarquista. Sin olvidar lo más importante, es decir, la conexión entre escritura y artes figurativas: el rasgo “dominante” según Jakobson, que tan a menudo se ha dado por sentado en el Renacimiento, admitiéndolo sin más. Todo ello queda mucho más claro mediante

la clave que el libro de Bolzoni nos ofrece para entender el clasicismo: la de la memoria. El título acertadísimo del libro (que se refiere, como se ha visto, a una estancia mental, concebida por los hombres del XVI como un acervo interior que puede y debe ser ordenado con cada imagen en su lugar) se inspira en el de *Teatro de la memoria* de una obra de G. Camillo Delminio, personaje singular por el que la autora empezó sus pesquisas (*Il teatro della memoria*, Padova, Liviana, 1984). El conocido rasgo de enciclopedismo que conlleva este término llegará hasta el s. XVIII (en España, evoca la obra preilustrada del padre Feijóo); pero la clave interpretativa del concepto de “teatro” que nos ofrece Bolzoni para el Renacimiento ayuda a comprender mejor la importancia decisiva de la retórica clásica, que puede llegar hasta el punto de determinar el curso de una narración, como ocurre con las llamadas “metáforas literalizadas” tan frecuentes en el *Furioso*. Asimismo entendemos mejor por qué los renacentistas no concebían que pudiera crearse una obra de arte sin el estudio y el conocimiento exhaustivo de los modelos. Incluso hoy en día hay pintores figurativos que se disponen a aprender, en el taller de un gran maestro, a reproducir las partes de un cuerpo humano, a experimentar perspectivas o a combinar colores; pero en el Renacimiento, también para la obra literaria, la creencia en la técnica, en la utilización adecuada de los resortes de la retórica para los lugares que les corresponden, y la fe en la fuerza de las imágenes bien escogidas del repertorio de la memoria, llevaron a la firme convicción (pocas veces empañada por la duda) de que no podía no acertar una literatura entendida como sabia *ars combinatoria*. Un concepto que, en nuestra opinión, se acerca a lo que hoy llamamos “taller de escritura”. He aquí que la autora suscita este tipo de reflexiones consiguiendo lo más difícil didácticamente: ¡acercarnos a una época que solemos considerar distante y distinta! Pero hay otro rasgo que resulta aún más propio de nuestro tiempo, es decir, lo que llamamos la influencia del medio sobre el mensaje. Bolzoni subtítulo el libro: *Modelos literarios e iconográficos en la época de la imprenta* y de hecho insiste en la aprehensión visual del texto ofrecido al lector, que hoy constatamos a través de los elementos paratextuales que abundan en las ediciones quinientistas, como los resúmenes al inicio de cada canto de un poema o los índices alfabéticos de episodios que permiten localizarlo rápidamente, o las moralizaciones o alegorías que acompañan una narración; o asimismo las ilustraciones, que en el siglo XVI adquirirán un valor no solo decorativo, sino orientado a sugerir la interpretación del texto.

Así pues, el libro de Bolzoni describe la producción editorial de una época a la vez que sugiere un recorrido metodológico fecundo. Sin duda muchos de los datos y aspectos estudiados quedan fuera de los límites de espacio de esta reseña, pues no hay más que ojear el índice de nombres (cuidadosamente redactado, por cierto) con sus 625 entradas para darse cuenta de la cantidad de apoyos textuales utilizados por la autora, fruto de unos conocimientos y de una honestidad intelectual que no son frecuentes. Y cabría también alabar la esmerada traducción de Giovanna Gabriele y de María de las Nieves Muñiz (donde se ha deslizado algún que otro italianismo), la impecable presentación tipográfica, las acertadas ilustraciones, la agilidad de la escritura. Con todo, lo más difícil de registrar en una reseña convencional —por más que en esta revista aparezca bajo el epígrafe más reconfortante

de «lectura crítica»— puede que sea el transmitir lo más peculiar del libro, es decir, la andadura apasionada, alentadora de descubrimientos en cadena, o en racimo. En definitiva, la aventura de explorar parcelas poco (o mal) conocidas del saber hasta el vértigo del suspense. Todo ello conjugado con el orden riguroso de una seria argumentación científica, en un equilibrio inestable (muy acorde, diríamos, con el Renacimiento objeto del estudio) que sugiere ulteriores indagaciones, sin conformarse con los resultados alcanzados.

Cristina BARBOLANI