

LA TOPOGRAFÍA MEMORATIVA: IMÁGENES/ALEGORÍAS DE LA MUJER MEDIEVAL EN EL *ROMANCE DE LA ROSA*.

Rolando Carrasco M.

Universidad de Chile

I. Introducción:

Quisiera comenzar esta presentación con una reflexión que nos permita contextualizar con mayor claridad esta problemática sobre la concepción de la «topografía memorativa» y sus posibles vinculaciones con la teoría de la interpretación alegórica en la cultura medieval. Esta inquietud nace como resultado de la lectura de uno de los primeros -y escasamente estudiado- corpus mitológicos del humanismo del siglo XIV, la *Genealogía de los dioses paganos* de Giovanni Boccaccio. Obra cuya relevancia histórica no sólo la podríamos considerar desde la perspectiva del rescate de la concepción del mito para el temprano humanismo renacentista, sino también por sus valiosos aportes en torno a la concepción de la poesía y el lenguaje retórico en la época medieval.

La fuerte crítica de Boccaccio contra el desprestigio que algunos autores pretendieron introducir hacia fines de la Edad Media en torno al origen y función de la poesía, da paso a una de las consideraciones que, a mi juicio, sirve de punto de partida para una valorización moderna del concepto de «ficción» tanto en fuentes paganas como cristianas:

Y por ello, como ya se ha dicho, digo que ellos [poetas] alguna vez son oscuros, pero siempre explicables si a ellos se acerca una inteligencia sana, pero pienso que estos quejumbrosos tienen ojos de lechuza más que de hombres. **«Y no puede haber quien piense que las verdades son escondidas por los poetas en las ficciones por envidia o porque quieren negar a los lectores absolutamente el significado de lo escondido o para aparecer más artistas sino porque a las cosas que puestas a la luz habrían perdido valor, buscadas con el esfuerzo de los ingenios, las hacen más caras»**. Cualquiera que tenga una mente sana debe considerar muy cierto que el Espíritu Santo lo ha hecho mucho más.¹

Tal como planteara el filósofo Ernesto Grassi, para Boccaccio la concepción del lenguaje poético posee una originaria función sacral.² Los diversos ejemplos del humanista italiano en relación a la significación alegórica de las Sagradas Escrituras, y su principio de que "no sólo la poesía es teología, sino que también la teología es poesía", corresponde a una de las tesis más significativas de su obra para el emergente pensamiento crítico-literario del Renacimiento. Aun cuando esta concepción del llamado "alegorismo", podríamos situarla incluso antes del nacimiento de la tradición escritural patrística (los griegos ya interpretaban las fuentes de Homero mediante la exégesis alegórica), dicha tradición representa una de las nociones cruciales del pensamiento teológico y estético-medieval.

Los aportes de esta tradición hermenéutica, que tiene como base los planteamientos de San Agustín, Tomás de Aquino y, especialmente, a Dante Alighieri, conforman los trazos históricos de una teoría que se sustenta originalmente en la tríada interpretativa de los niveles: literal, tropológico y alegórico. Su investigación en el campo de la crítica literaria contemporánea, si bien ha planteado algunas observaciones relevantes en torno a la historia de estas primeras semióticas textuales, referidas al carácter y función del "simbolismo" o "alegorismo poético"³, también ha obviado otros aspectos significativos para "soñar" la cultura medieval, como diría Umberto Eco⁴. En este sentido, el reduccionismo interpretativo y la escasa diferenciación terminológica, no ha considerado de qué modo esta teoría alegórica funda las bases no sólo de una metodología interpretativa, sino también de un sistema de codificación poético-literario, que durante el medioevo tuvo un posible grado de interrelación con la concepción del llamado "arte de la memoria".

Si consideramos los alcances del comentario de Jacques Le Goff de que, "algunos han podido definir el judaísmo y el cristianismo, religiones ancladas ambas histórica y teológicamente en la historia, como "religiones del recuerdo"⁵; la memoria corresponde a un momento religioso

fundamental que se inscribe en el seno de las diversas prácticas culturales de la época medieval. Ya sea en el culto litúrgico o celebración eucarística en torno a Jesús (Nacimiento, Cuaresma, Pascua, Ascensión, etc.), o bien en un plano más popular, a través de la adoración de los santos -de quienes se conservaban registros eclesiásticos en los llamados *libri memoriale* (llamados en el siglo XVII *necrologi u obituarii*)-; la "memoria" también operó en las prácticas de los *litterati* como recurso de una conciencia gramatológica individual, que frente a una cultura fuertemente oral, intensifica el empleo de la escritura como soporte de la memoria. Esta "memoria feudal", una de cuyas bases fueron las *genealogías* - estudiadas por Ruiz Domenec en su libro *La memoria de los feudales*⁶ -, llegaría a favorecer en el siglo XII la secularización de la memoria, gracias al interés monárquico por crear barreras de identidad social al exponer sus ascendencias nobiliarias y derechos territoriales.

Estos diversos antecedentes nos plantean la interrogante sobre los posibles alcances de la escritura poética, como soporte mnemotécnico, y sus interrelaciones en el campo del alegorismo medieval. Tales aspectos, tradicionalmente desatendidos por la crítica, salvo los aportes del teórico Paul Zumthor,⁷ plantean nuevas perspectivas sobre la aplicación mnemotécnica en el campo de la cultura escolástica durante los siglos XII y XIII. De ahí que podríamos considerar, en primera instancia, que esta "teoría de la memoria" - que tiene su origen en la sistematización de la teoría retórica de la antigüedad -, experimentaría en el sistema teológico cristiano diversas transformaciones y una posible influencia en la concepción de las "artes poéticas" de la cultura medieval. Mi planteamiento conlleva, en primera instancia, poner en diálogo algunas fuentes de la tradición retórica clásica y medieval en relación a la llamada "teoría de la memoria". Con el objeto de establecer, en un segundo momento, de qué modo esta concepción proyecta la constitución de una suerte de imagología alegórica, identificable, a modo de ejemplo, en uno de los romances cortesanos más representativos del siglo XIII, el *Libro de la Rosa* de Guillaume de Lorris.

II. La Topografía Memorativa: Bases Retóricas en la Antigüedad Clásica.

Entendida la "memoria" como una de las cinco partes de la teoría retórica - recuérdese que éstas eran la llamada *inventio* o hallazgo de los argumentos; *dispositio* u ordenamiento de los mismos; *elocutio* o expresión; *memoria* o memorización; *pronuntiatio* o declamación y presentación -, debemos a Cicerón, el relato de los orígenes del "arte de la memoria" a través de la anécdota del poeta Simónides de Ceos⁸, así como la identificación de los principios mnemotécnicos de esta parte de la retórica, que encontraría un amplio eco en otras fuentes de la teoría oratoria clásica, como son la anónima *Retórica a Herennio* (86-82 a.C.) y las *Instituciones Oratorias* (S. I d.C.) de Marco Fabio Quintiliano. Más allá de subrayar el aporte específico de cada uno de estos tratados latinos, e incluso griegos como la *Retórica* de Aristóteles, interesa comentar en el marco de esta breve presentación, los puntos concomitantes que formarían parte de la teoría de la memoria que heredaría la cultura medieval.⁹

En primer lugar, este "arte de la memoria", como ya señalamos, pertenecía a la teoría retórica. El elaborado sistema preceptivo del "*ars oratoria*" cuya finalidad era la persuasión de los oyentes, se desenvuelve en un contexto histórico-cultural predominantemente oral (según era necesario para la acción oratoria ya sea de naturaleza forense, epidíctica o deliberativa). Su inicial diferenciación entre memoria *natural* y *artificial* corresponde a un primer aspecto que explica la preocupación por esta teoría mnemotécnica. Siendo la memoria *natural* aquella que se distingue por ser predisposición individual dada por el nacimiento; la memoria *artificial*, como su nombre lo indica, correspondía a aquella que podía adquirirse y mejorarse como resultado del adiestramiento o la ejercitación de ciertas técnicas. De este modo, el privilegio de este segundo tipo de memoria en los tratados oratorios grecolatinos, nos permite caracterizar esta teoría, como una concepción técnica orientada a la memorización de las partes del discurso que serían verbalizados en el acto de la declamación. En términos generales, su sistematización obedecía a ciertos principios- ya latentes en la historia de Simónides de Ceos -, que podríamos sintetizar de la siguiente manera:

a) En primer lugar, este proceso consistía en "imprimir" en la mente una serie de imágenes por las que el discurso se ha de recordar, colocándolas ordenadamente dentro de la imaginación en los lugares de un "edificio" escogido. Lo que, en otros términos, implicaba la instalación de un sistema de imágenes o símbolos mnemotécnicos al interior de una estructura de tipo arquitectónica. Tal como advirtiera Quintiliano en sus *Instituciones Oratorias*:

«Para aprender de memoria algunos buscan lugares muy espaciosos, adornados de mucha

variedad y tal vez una casa grande y dividida en muchas habitaciones retiradas. Se imprime cuidadosamente en el alma todo cuanto hay en ella digno de notarse para que el pensamiento pueda sin detención ni tardanza recorrer todas sus partes. Y esta es la dificultad, que la memoria no se quede parada en el encuentro de las ideas (...) Además de esto se distinguen con alguna señal lo que han inscrito o lo que meditan para que les excite la memoria, lo cual puede ser o del total de la cosa, como la navegación, de la milicia, o de alguna palabra (...) Sea por ejemplo la señal de la navegación un áncora, de la milicia algunas de las armas.» (240)

La singularidad de este sistema, que Quintiliano propone a partir de la tradición ciceroniana, podríamos enunciarlo en los siguientes términos. La memoria no sólo depende de una "concepción arquitectónica" que en la tradición clásica correspondía a un edificio mental espacioso y variado -; sino también depende del "ordenamiento o disposición" de ciertas impresiones visuales que a manera de símbolos mnemotécnicos permitiesen "grabar" en sus respectivos lugares (*loci*) aquellos elementos que se deseaban recordar (ver lámina). Por lo tanto, la disposición interna de aquellos signos mediante su respectiva impresión visual (ancla/nave o arma/guerra), enfatiza fuertemente el sentido de la vista en los desplazamientos mentales del orador. En otros términos, "recordar" es "mirar" en estos lugares e identificar sus imágenes almacenadas, con una visión que al punto pone en los labios del orador los pensamientos y el discurso.

La complejidad semiótica de este sistema transforma esta suerte de "mirada u observación" en un acto de lectura de signos inscritos originalmente en la mente. Tal como señalara la *Retórica a Herennio*: **«Pues los lugares son muy semejantes a tablillas de cera o de papel, las imágenes son como letras, la colocación y disposición de las imágenes como el guión y la dicción es como la lectura»** ¹⁰. Por lo tanto, el arte de la memoria adquiere la dimensión de un *alfabeto interno*, en donde la conciencia del orador y la "mirada" se transforman en un principio de lectura de estos signos ordenados e inscritos en sus respectivos lugares. Esta característica nos permite abordar la concepción de la memoria en el mundo clásico como un complejo proceso cognoscitivo que, en primera instancia, destaca por la combinación de tres principios: la utilización de lugares mnemotécnicos, del orden y disposición de ciertas imágenes.

b) Por otro lado, el efecto persuasivo que alcanza la imagen en esta teoría semiótica también es un rasgo muy significativo. Cicerón a propósito de ésta prescribe en sus tratados retóricos las condiciones que debía poseer, con el objeto de facilitar una adecuada memorización: "debe hacerse uso de imágenes que sean activas, y de viveza, distinguidas, que puedan ocurrir pronto y herir el alma." (*Sobre el Orador*). Reparemos, por un momento, a pesar de la brevedad y poco claridad de sus indicaciones, en señaladas premisas. La interrogante inmediata que aquí nos sugiere, es qué quiere decir realmente Cicerón con la funcionalidad de ciertas imágenes, capaces, en última instancia, de "herir el alma". Quizás una posible solución sea interrogar a la *Retórica a Herennio*, como respuesta a tal planteamiento:

«(...) a veces sucede que las imágenes en parte son oportunas y útiles para el recuerdo, en parte débiles y que apenas pueden excitar la memoria. Veámos cual es la causa de todo, para poder evitarla (...) la naturaleza nos enseña que no con lo vulgar y usado, sino que con la novedad y grandeza, se conmueve al ánimo. Las imágenes han de ser, pues, de aquel género que con más facilidad se conserva en la memoria. Esto sucederá si escogemos semejanzas muy notables, y no imágenes mudas ni vagas; si les atribuimos hermosura y fealdad en grado sumo; si las arreamos con algún adorno, verbigracia, coronas o vestidos de púrpura, para que sea más notable la semejanza o las afeamos suponiéndolas mancebadas de sangre o cieno; o les atribuimos circunstancias ridículas. Todo esto ayuda a la memoria, lo mismo en las cosas verdaderas que fingidas.» (462-463)

Comparado este fragmento con la brevedad expositiva de Cicerón, el presente tratado sobresale por la claridad de las razones psicológicas que Quintiliano entrega en torno a la elección de las imágenes. Comprendemos que son sus efectos emocionales o "extrañamiento" mnemotécnico -a través de imágenes de condición obscena, ridícula, cómica, deformes o simplemente bellas-, las que en definitiva favorecen una adecuada memorización.

A diferencia de la "memoria de palabras", cuya base de aprendizaje era la semejanza sonora de los términos; esta "memoria de cosas" se sustenta en imágenes cuya función es despertar la impresión emocional, a causa de su rareza o particular idiosincracia. Sin embargo, la complejidad de este

punto en el tratado *Sobre el Orador* (55 a.C.), agregaría una nota mayor de interés a nuestra temprana proposición interpretativa:

«Pero es la memoria de cosas, lo específicamente propio del orador -ésta la podemos imprimir en nuestra mente mediante la hábil colocación de sendas máscaras (singulis personis) que representan las cosas, de manera que podamos captar estas ideas por medio de imágenes y su orden por medio de lugares.» ¹¹

En Cicerón el uso que se propone en relación a la palabra "persona" para la imagen de la memoria es una materia interesante. Tal como advirtiera inquisitivamente Frances Yates: ¿Implica que la imagen de la memoria eleva su efecto percusivo exagerando su aspecto trágico o cómico a la manera de un actor que lleva una máscara? ¿Sugiere que el teatro era la fuente habitual de estas imágenes? Lo que nos haría concebir la memoria como un "teatro mental" o "juego de representaciones"?

A mi juicio, tales interrogantes resultan atrayentes para un examen de esta

concepción mnemotécnica en la tradición poética medieval. ¿Podríamos, acaso, suponer que la llamada "literatura" medieval hace utilización, en mayor o menor medida, de este "teatro" o "topografía mental", condicionando sus imágenes poéticas mediante cierto efecto persuasivo que, en última instancia, determina sus representaciones con una significación alegórica?

Aun cuando la respuesta a esta pregunta la abordaremos tentativamente más adelante, resulta relevante agregar a esta problemática que la memoria en la teoría ciceroniana no sólo posee este carácter "percusivo", sino también una función en el plano de la concepción de las virtudes humanas. En este sentido, su tratado *Sobre la Invención*, al momento de definir las virtudes, señala a la memoria (artificial) como parte de la *Prudencia*:

«(...) es la virtud, un hábito del alma conforme a la razón. Conocidas sus partes, conoceremos todo el valor de la simple honestidad. Estas partes son cuatro: prudencia, justicia, fortaleza, templanza. Prudencia es el saber de las cosas buenas, malas e indiferentes. Sus aportes son: memoria, inteligencia, providencia. Por la memoria recuerda el hombre lo que fue, por la inteligencia conoce lo que es, por la providencia ve algo que suceda.» ¹²

Comprendemos, por lo tanto, que en Cicerón la práctica de la memoria artificial es una parte de la virtud de la Prudencia. Potencialmente aquí ya encontramos las bases de una concepción que podríamos denominar "ética" de la memoria, cuya influencia en las llamadas virtudes cardinales de la Edad Media tuvo su expresión más sobresaliente.

A modo de síntesis, si bien desde Cicerón hasta Quintiliano pueden reconocerse mínimas variaciones en relación a la teoría retórica antigua, la concepción *topográfica* del llamado "arte de la memoria", nos plantea una noción del espacio como una categoría de orden mental. Capaz de asumir una conformación arquitectónica (casa), en donde ubicaríamos en una disposición lógica diversas imágenes con sus respectivas características simbólicas. Este complejo sistema representacional posee además valoraciones éticas, que tendrán profundas implicancias en el sistema de creencias teológico-cristianas de la época medieval.

III. La "Memoria" en el Sistema Doctrinal de la Época Medieval:

Sin duda, resulta de gran complejidad, por la brevedad de esta exposición abordar en toda su extensión la transición de esta "teoría de la memoria" en la tradición latina y su comprensión en el cristianismo medieval. Referencia obligada dentro de cualquier reseña histórica es la de Marciano Capella con *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, quien conserva hacia el siglo V los contornos del sistema educativo antiguo en las siete artes liberales. Se dice que Capella hizo entrar en la Edad Media la concepción latina de la "memoria artificial". Como también la figura de Alcuino, quien restaura el sistema educativo de la antigüedad en el Imperio Carolingio. Aun cuando su labor educativa fue inconmensurable, en Alcuino las reglas de la memoria se han desvanecido. Sin embargo su lectura de *Sobre la Invención*, le permitió referirse a ésta integrada al sistema de virtudes de la Pudencia. Quizás este desconocimiento mayor de los tratados retóricos, se explique por la falta de circulación de manuscritos o su simple mutilación. Sin embargo, la pregunta de fondo

que deberíamos plantear en relación a la concepción de la memoria, es qué se deseaba recordar y cómo recordar:

«Seguramente eran las cosas que formaban parte de la salvación o la condenación, los artículos de la fe, los caminos que por las virtudes llevan al cielo y por los vicios al infierno. Estas eran las cosas que esculpió en lugares de sus iglesias y catedrales, que pintó en sus ventanales y frescos. Y éstas eran las cosas que quería sobre todo recordar, valiéndose del arte para fijar en la memoria el complejo material de pensamiento didáctico medieval.» ¹³

Para el literato de la época medieval, las reglas del autor de la *Retórica a Herennio* eran también las reglas de Cicerón, aun cuando no lograsen entender a cabalidad cada uno de sus principios. Sin embargo, el desplazamiento de esta memoria grecolatina hacia la cultura cristiana, tiene algunos autores y puntos de relevancia que podríamos poner en contacto con la preceptiva mnemotécnica anterior:

a) En primer lugar, la memoria artificial claramente se ha desplazado de la retórica al campo de la ética. Así los tratados de Alberto Magno y, especialmente, Tomás de Aquino, retoman la concepción de Cicerón, para tratar la memoria en una interpretación "ética" o prudencial. Sin embargo, tal concepción ya estaba presente en la tratadística preescolástica del *ars dictaminis*. Su autor más notable es Boncompagno de Signa, creador de la *Rhetorica Novissima* (Bolonia 1235), en donde se plantea la conexión de la memoria con el locus del Infierno y el Paraíso (ver lámina). Para esto Boncompagno propone una lista de *virtudes y vicios*, los llama notas memoriales ("direcciones" o "signácula"), a través de las cuales podemos recordar (verbigracia, sabiduría/ignorancia, sagacidad/prudencia, santidad/perversidad, etc). Lo relevante de este aporte es que ahora se discurre sobre el Paraíso y el Infierno como si fuesen "lugares de la memoria" para el adiestramiento del orador sagrado. En otras palabras, la casa, villa o habitación, de la topografía clásica adquiere durante la Edad Media la constitución de un espacio imaginario proclive a la salvación del alma (iglesia, castillo, monasterio, etc). Lo importante es que la interpretación de la memoria como simple acto mnemotécnico, se transforma en una acción interior de perfeccionamiento espiritual. En definitiva, la memoria durante la Edad Media ingresa al esquema de "vicios y virtudes" y a la representación de ciertos *locus* concordantes con este carácter, mediante la utilización de árboles, diagramas, iconografías emblemáticas, etc., (ver láminas).¹⁴

b) Desde la perspectiva de la introducción de la memoria en el sistema teológico cristiano, los aportes de Alberto Magno en su tratado *De Bono*, es decir, "Sobre lo bueno" o "ético", continuaría perfeccionando el sistema ético referido a la memoria. Su comentario de la obra de Aristóteles *De memoria et reminiscencia*, y la comprensión que este teólogo tuvo de este arte, señalan que la memoria (reminiscencia) puede ser un hábito claramente moral, cuando se la emplea para recordar aquellas cosas pasadas que nos pueden conducir prudentemente en el futuro. Alberto insiste en la importancia del aprendizaje de la memoria, sobre las técnicas mnemotécnicas, llegando incluso a asociar su perfecta asimilación -siguiendo la teoría de los humores- al temperamento melancólico (seco-caliente) del hombre.

c) Pero quizás el teólogo más relevante en esta breve reseña corresponde al pensamiento de Tomás de Aquino. En la *Summa Theologiae*, trata de la memoria artificial siguiendo la preceptiva de Alberto Magno -quien ya la había retomado de Cicerón-, vinculándola a la prudencia. Como Alberto escribió un comentario a la obra de Aristóteles, que podría sintetizarse en cuatro puntos sobre la teoría de la memoria en el pensamiento escolástico:

1. La memoria está ligada al cuerpo. Tomás de Aquino establece como primer principio de su teoría de la memoria artificial que la elección de las imágenes, percusivas y desacostumbradas como se habían planteado en el *Ad Herennium*, son las más adecuadas, ya que se adhieren fácilmente a la memoria. En otros términos, las imágenes de la memoria artificial se han convertido en "similitudes corporales" por medio de las cuales se impide que las intenciones simples y espirituales se escapen del alma. Así el conocimiento humano es más fuerte en relación con lo sensible y, por consiguiente, el alma recuerda mejor "las cosas sutiles y espirituales" con formas corporales.

2. La memoria es razón. Tal principio se desprende de la manera como ya los tratadistas clásicos se referían al orden calculado de cosas que se desean recordar, de modo que gracias a esta

disposición (lugar) el recordar un punto facilita el paso al siguiente elemento.

3. La memoria está ligada a la atención y a la intención. Sucede, señala Tomás de Aquino, adherirse con vivo interés las cosas que se desean recordar, es decir, es necesario que se demore solícitamente y penetre con afecto en las cosas que se quiere memorizar.

4. La meditación frecuente favorece la memoria. Tomas de Aquino, tomando estos principios del *Ad Herennium* y *De memoria* de Aristóteles, destaca que la meditación y repetición frecuentes favorecen la conservación de aquellos principios que deseamos recordar.

Podemos señalar que estas reglas tuvieron una gran influencia en el campo de la teología, la pedagogía y la cultura de los siglos venideros (sobre todo del XIV al XVII). Uno de sus casos más singulares hacia fines de la época medieval indudablemente es la figura de Raimundo Lulio, cuyas obras *De memoria*, *De intellectus* y *De Voluntate*, entre otras, conforman una compleja doctrina cabalística, astrológica y mágica que, tal como lo confirma el estudio de Angélica Muñiz-Huberman¹⁵, tendría una amplia influencia durante el Renacimiento

En definitiva, la concepción del "arte de la memoria" en la cosmovisión medieval apunta a su integración dentro del sistema ético y teológico escolástico. En este sentido, la importancia del sistema de vicios y virtudes nos abre un puente de reflexión de gran importancia en torno a la concepción del lenguaje poético en este período. A pesar de la insistencia del escolasticismo en su privilegio de la abstracción y el racionalismo aristotélico, así como su baja consideración de la poesía y el lenguaje metafórico, el valor tropológico de las Escrituras tal como ha evidenciado de manera magistral Northop Frye en *El gran Código*¹⁶ aproxima las artes poéticas al campo de la espiritualidad teológica, gracias a su función didáctico-moralizante y al juego imaginativo de la alegoría. En este sentido, la utilización del lenguaje poético y, para ser más exactos de la imagería en el campo del esquematismo axiológico de los vicios y virtudes, alimentó largamente los intereses de los predicadores dedicados al cultivo de la oratoria sagrada. Se hacía necesario, de esta manera, que el hombre medieval eligiera el sendero de la virtud, pero al mismo tiempo fuera capaz de recordar y evitar el vicio. Las armas del predicador eran, sin duda, la ejemplificación y las similitudes que a través de imágenes (formas corporales), le permitiesen transmitir las verdades espirituales.

Tras esta consideración, queda abierta la posibilidad para reconocer de qué modo el "arte de la memoria" en la tradición poética medieval también fue un principio creador de imágenes agentes (ya sea notablemente hermosas, como también extremadamente grotescas o deformes), que mediante la moralización de sus encarnaciones, permitió construir un conjunto de símiles expresivos al servicio de intenciones espirituales. En este sentido, al rescatar los fundamentos de la preceptiva retórica, así como su rearticulación en la conciencia teológica-medieval, podemos reconocer en el ámbito del arte literario la identificación de incipientes marcas mnemotécnicas que apuntasen a principios estructuradores de la concepción del mundo medieval. En otros términos, podríamos plantear, que la concepción topográfica-memorativa perviviría en la representación poética medieval en ciertos niveles compositivos. Su identificación, en última instancia, entregaría mayores posibilidades de comprensión sobre el trasfondo de los problemas éticos y estéticos del alegorismo medieval, como también del momento histórico-cultural en que se inscriben este tipo de producciones literarias.

IV. El "Sueño" de la Memoria en El Libro de la Rosa:

Una obra que tradicionalmente ha despertado las más diversas interpretaciones en relación a la concepción del amor y la sociedad cortesana de la época medieval es el célebre *Libro de la Rosa*.¹⁷ Composición representativa del siglo XIII, redactada en su primera parte por Guillaume de Lorris, y continuada por Jean de Meun medio siglo después. La condición alegórica de esta pieza de acuerdo al importante trabajo de C.S. Lewis¹⁸ convierte a esta obra en un arquetipo de la corriente didáctica-amorosa sobre el "Arte de amar", que tiene en sus orígenes el *Ars Amatoria* de Ovidio. Sin querer profundizar mayormente en la relevancia de esta creación para la teoría amorosa cortesana medieval, quisiera reparar en algunos puntos constructivos del mundo poético de Guillaume de Lorris que, a mi juicio, ameritarían su interrelación con los antecedentes de la teoría mnemotécnica.

En primer lugar, entendida la "alegoría" como un relato de carácter simbólico o "metalogismo", es decir, como una operación lingüística que actúa mediante la supresión del significado básico y su

referencia a un código isotópico distinto¹⁹. La connotación alegórica en el campo teológico medieval nos remite, como advertimos en un comienzo, a un modo de lectura basado en la teoría de los niveles de sentido (literal, alegórico, moral y anagógico). Sin embargo su real comprensión dentro del sistema topológico de la retórica antigua, nos permite considerarla con mayor especificidad como una extensión natural de la construcción metafórica. Según Quintiliano, la alegoría consiste en "una serie interrumpida de metáforas o "metáfora prolongada". En este sentido los aportes de la teoría ciceroniana proveen a la metáfora de una significación filosófico-literaria que enfatiza el valor creativo del lenguaje, a través de la traslación semántica desde un objeto sensible a otro que es transfigurado por el advenimiento de una significación novedosa:

Cicerón nos dice: "Creo que ello ocurre por que es una muestra de ingenio saltar por encima de lo que está delante de nuestros pies para rescatar otra cosa lejana; o porque quien escucha es llevado a otra parte en su pensamiento, pero sin que se extravíe lo que constituye el más alto deleite; o porque mediante términos particulares se completa la cosa y la totalidad de la comparación; o porque la metáfora que sea razonable se dirige a los sentidos, y especialmente al sentido de la vista, que es el más agudo".²⁰

La importancia que Cicerón ya atribuye a la vinculación de la metáfora con la actividad sensorial, especialmente la vista, confiere a esta realidad resemantizada una significación nueva, es decir, la inscripción de un orden semántico distinto que la califica por su potencial naturaleza simbólica. Sin embargo, los comentaristas medievales solían distinguir dos tipos de alegorías, la *in verbis*, identificable en el significado de los textos; de la *allegoria in factis*, cuando hechos, entidades o personas se interpretaban como figuras de otros hechos, entidades o personas de la Historia Sagrada: como Adán "prefigura" a Cristo, Jerusalén, al reino de Dios y la Antigua de la Nueva Alianza.²¹ La poesía terrenal a diferencia del modo figural *in factis* que es obra de Dios, nos remite a un método constructivo basado en la metáfora o alegoría *in verbis*, en una suerte de creación codificada retóricamente, que funda su propia interpretación o *autoalegoresis*.

En el caso del mencionado *Libro de la Rosa*, la unidad alegórica de esta obra se organiza en un total de siete núcleos como serían: a) El descubrimiento del jardín rodeado de muros, y la descripción del recinto exterior, b) Entrada y descripción del jardín de Solaz, c) la Fuente de Narciso, d) El hallazgo de la Rosa, e) El arte de Amar y los mandamientos de amor, f) El episodio del beso, y g) La venganza de celos. Corresponde a una estructuración, cuya cohesión viene dada por la figura del protagonista, quien recorre los jardines, recibe los consejos de Amor y, finalmente, es víctima del desamor. Esta técnica representativa del "romance"²², presenta un marco enunciativo dado por la ensoñación del poeta, reconociéndose así la articulación de una tradición que tiene su origen en el *Somnium Scipionis* de Cicerón, conocido en la Edad Media a través del comentario de Macrobio:

Algunos dicen que en los sueños no hay sino engaño y mentira; pero a veces se pueden tener sueños que no mienten y que, con el paso del tiempo, se revelan como ciertos. para demostrarlo puedo aducir a un autor que se llamaba Macrobio; no tomó los sueños como cosa de broma, antes bien, escribió una obra sobre el sueño que tuvo el rey Escipión.

«Si a pesar de todo, alguien piensa o dice que es locura y necedad creer que sucede lo soñado, quien así lo considere, que me tenga por loco, pues por mí mismo sé que el sueño advierte del bien y del mal que le va a sobrevenir a la gente; y son muchos los que durante la noche sueñan cosas oscuras que después se le presentan con claridad.» (3)

Desde su inicio el ámbito del sueño se instala al interior de la concepción enunciativa de este romance. Su significación de universo afectivo, es un área íntima que se presta de manera eficaz para la escenificación de la interioridad poética. Más allá de reconocerse -como tantas veces se ha señalado- su función de "marco ficcional", a mi juicio, el sueño en *El libro de la Rosa* se transforma en una suerte de *teatro de la conciencia* construido sobre la base de una retórica interior, el empleo de la metáfora y la imagen mnemotécnica. En este "locus" se despliegan un juego de imágenes alegóricas como abstracciones pertenecientes al campo de la teoría de los vicios y virtudes, fenómeno que adquiere una particular concreción en la representación de la imagen de la mujer en la cultura medieval. En este sentido, el valor del proceso onírico en el texto, apela a la visualización metafórica y a una direccionalidad ordenadora de sus diversas cualidades que, en una posible jerarquización mnemotécnica, instruyen al joven poeta en aquellas actitudes que éste no debía poseer si quería enamorarse cortesantemente. En este sentido atendamos a la descripción poética

de las distintas imágenes alegóricas que a modo de figuras pintadas en el muro del castillo que representan cualidades morales excluidas del interior del jardín nos recuerdan las letras inscritas en tablillas de cera, como señalara Cicerón en su análisis de la teoría de la memoria:

«Al cabo de poco tiempo, me encontré con un jardín alegre y grande que estaba completamente rodeado por un alto muro. La parte de fuera de la pared tenía dibujos, esculturas, rótulos pintados con gran riqueza. Con gusto contemplé estas figuras e imágenes, que os voy a contar y describir tal como las recuerdo.

En el centro vi a Malquerencia, que daba la impresión de estar triste y afligida, y de ser perversa, resultaba evidente que quería provocar y malestar, pero manteniéndose oculta a todos. No iba bien vestida, sino que parecía mujer pobre, tenía arrugado y fruncido el ceño y su nariz era chata.(...)

A la derecha vi una imagen que llevaba el nombre de Villanía: era semejante en aspecto y forma a las otras dos. Daba la impresión de ser una mala criatura loca, dispuesta a hacer daño y a hablar mal de todos, resultaba insolente. Muy bien sabía pintar y retratar el que hizo tal imagen, pues realmente parecía cosa villana (...)

A continuación estaba Codicia, que es la que incita a la gente a tomar, a no dar nada, a reunir grandes riquezas; es la que hace que muchos presten con usura(...)

Al lado de codicia había otra figura; llamada Avaricia: era fea, sucia, demacrada, flaca y de mala presencia, tan verde como u cebollino y tan descolorida que parecía enferma y muerta de hambre, o que viviera sólo de pan amasado conlejía fuerte y abrasadora (...)» (5-7)

El descriptivismo alegórico que aquí se "va a contar y describir tal como se recuerda", considero que podría ser interpretado como un vestigio mnemotécnico, cuyo origen ya estaba en la tradición antigua, mediatizada por el principio de la alegoría *in verbis* del cristianismo medieval. Esta vía "apofática", es decir, como representación de lo monstruoso, raro y despreciable, que se asocia a la encarnación alegórica de estos personajes, proyecta un imaginario femenino que en el contexto de la topografía memorativa, nos refiere un plano de construcción del mundo poético. La búsqueda de percusividad retórica o efecto emocional en el receptor, a través de estos emblemas negativos para la condición virtuosa de su potencial destinatario, instaura una vía de apertura de la creación poética hacia una realidad histórica del mundo cortesano medieval, que, en última instancia, aspira a servir de pauta de comportamiento moral para la sociedad aristocrática del siglo XIII.

Por otro lado, la condición mnemotécnica del espacio refuerza el sentido del locus del paraíso y del infierno como elementos que desde la teoría de Boncompagno, pasan a encarnar los lugares de los vicios y virtudes del hombre medieval:

«Cuando ociosa terminó de hablar, yo que escuchaba con atención le dije:

-Señora ociosa, no os lo tomeis a mal: ya que Solaz el bello, el noble, está aquí en este vergel, con sus gentes, me gustaría, si puedo, acudir a esta reunión esta misma tarde. (...) Sin decir nada más, entre en el vergel por la puerta que me había abierto Ociosa; cuando estuve dentro, me sentí alegre, contento y gozoso, me consideraba como en el Paraíso Terrenal, tenedlo por seguro: el lugar era tan agradable que semejaba cosa propia del espíritu, y -según me parecía- en ningún paraíso se podría estar tan bien como en el vergel que tanto me gustaba.» (13-14)

La configuración de este paraíso-vergel, a mi juicio, constituye un nuevo principio mnemotécnico que concentra la visión del poeta en el ámbito de lo privado, contraponiéndose a la dimensión simbólica de la alteridad femenina en el espacio del "afuera" pecaminoso del jardín. Este ámbito interior, tradicionalmente caracterizado como el lugar de sociabilidad cortesana, es el espacio de clausura que ante todo hace de él el encuentro de los amantes y teatro donde se exponen los encantos de la dama. En *El libro de la Rosa*, su función simbólica se presenta también como paisaje encantado, que nacido de la tradición del "locus amoenus" constituye el ámbito del aprendizaje del amor y de la escenificación de las virtualidades sensoriales (como el canto de los pájaros, los aromas de las plantas y de los árboles, la belleza de las flores, etc.) que, en última instancia, apelan

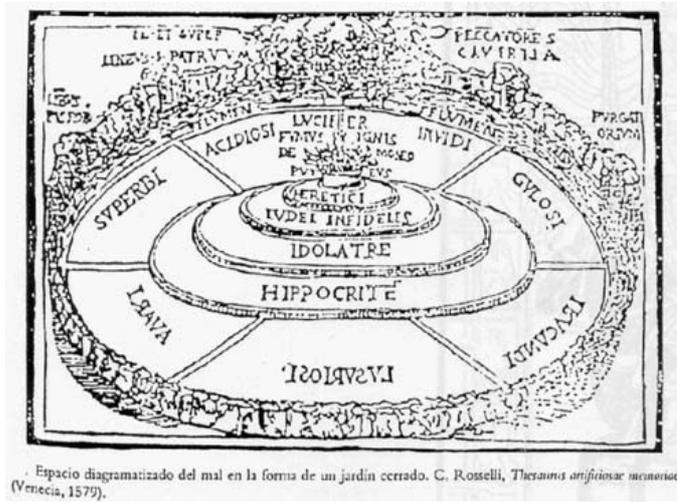
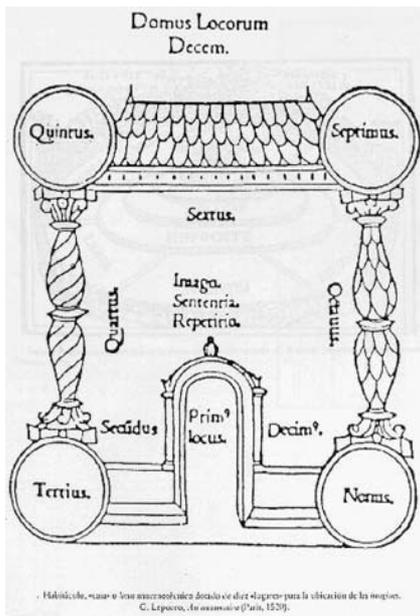
mnemotécnicamente a la persuasión de su destinatario. Esta vivacidad de las imágenes y su ordenamiento interno permitiría concebir el jardín como una derivación de la concepción moralizante del paraíso terrenal²³. Espacio metafórico por naturaleza, como dominio de proyecciones imaginarias, la concepción del discurso alegórico transfiere sus significaciones desde la percusividad negativa del afuera, es decir, por oposición a la rareza, fealdad y miseria de las alegorías femeninas "pintadas" en las paredes del castillo; el vergel como espacio de la intimidad cortesana convierte sus imágenes en un arquetipo de belleza y virtud. Sirva a modo de ejemplo el encuentro del poeta con el dios Amor, previa a su llegada al centro del jardín donde se encuentra la fuente de Narciso:

«Al otro lado estaba el dios de Amor, que reparte a su antojo enamoramientos. Es el que hace justicia con los enamorados, el que abate el orgullo de las gentes haciendo del señor, servidor, y de las damas, criadas, cuando las encuentra demasiado soberbias.

El dios Amor no parecía un muchacho vulgar por su aspecto, y era apreciado por su belleza. Para contar cómo iba vestido me temo que tendré dificultades, pues no llevaba traje de seda, sino de florecillas, hecho por delicados amores. Era un vestido adornado por todas partes de losanges y ajedrezado, con aves, leones, leopardos y otras clases de animales, y, para mayor abundancia de colores, tenía flores de muchos tipos, que habían sido colocadas allí con gran arte.» (17)

La presencia del dios Amor a través de esta descripción alegórica claramente resulta coincidente con los principios de la teoría mnemotécnica. Recuérdese en este sentido, los atributos de aquellas imágenes que desde la teoría retórica antigua determinaron los modos de representación de la cultura medieval. Tal como habíamos señalado: **"si le atribuimos hermosura y fealdad en grado sumo; si las arreamos con algún adorno, verbigracia coronas o vestidos de púrpura, para que sea más notable la semejanza o las afeamos suponiéndolas mancebadas de sangre (...)";** los personajes que aparecen al interior del jardín son claramente antípodas de las "pinturas" del mundo de afuera. En su orden Belleza, Riqueza Generosidad, Franqueza y Solaz -rey y dueño del jardín-, Cortesía, Ociosa y Juventud constituyen los grandes símbolos del mundo interior de la cortesanía, en este paraíso mnemotécnico o microcosmos de sujetos, donde la semejanza metafórica opera por vía de la oposición al "orden abierto" de lo grotesco y lo bajo, siguiendo los marcos de la preceptiva teórica de la tradición mnemotécnica ya estudiada.

A modo de síntesis, considero que este breve ejemplo en relación a las concepciones mnemotécnicas que perviven en el mundo poético del *Romance de la Rosa*, ofrecen iniciales interrogantes sobre la incidencia de estas concepciones en el ámbito de la teoría de la representación de la literatura medieval. Su fundamento alegórico, indudablemente, amerita nuevas aproximaciones que, desde las bases de la tradición retórica clásica y medieval, nos permitan escuchar los ecos de estos principios de la espacialidad, el orden y la utilización de las imágenes mnemotécnicas, no sólo en el contexto de una teoría de la representación literaria, sino también en la interpretación de la imagología femenina, tan relevante en los romances cortesanos de los siglos XII y XIII. Para así clarificar de manera más cierta la encrucijada del pensamiento de Boccaccio: ¿Poesía como teología o teología como poesía?





Disposición alegórica de la lucha por la virtud. Anónimo, El Caballero contra los vicios (Ms. s. XII. Londres, British Library).



Imagen mnemotécnica de un querubín a modo de *locus*, dotado de treinta lugares para ubicar las virtudes de una conducta. *Thebit de scientia imaginum* (Ms. s. XIV - XV. Florencia, Biblioteca Laurenziana).

Notas

¹ Giovanni Boccaccio: *Genealogía de los dioses paganos*. (Edición preparada por María Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias). Madrid: Editora Nacional, 1983. Libro XIV, cap. XII: pp. 832-833. (Lo destacado es nuestro)

² Cfr. Ernesto Grassi: *La filosofía del Humanismo*. Preeminencia de la palabra. Barcelona: Edit Anthropos, 1993: p. 42.

³ Cfr. Edgar de Bruyne: *Estudios de Estética Medieval*. (Versión castellana de Armando Suárez) Madrid: Ed. Gredos, 1959. Ver: Vol. II, Epoca románica. Cap. VII. "La teoría del alegorismo": pp. 316-384. En esta perspectiva de la historia de las teorías del símbolo, cabe destacar el trabajo de T. Todorov: *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Avila Editores, 1981.

⁴ Cfr. Umberto Eco: "Diez modos de soñar la Edad Media". En: *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Edit. Lumen, 1988: pp. 84-96.

⁵ Cfr. Jacques Le Goff: "La memoria en el Occidente medieval". En: *El orden de la memoria*. El tiempo como imaginario. (Traducción de Hugo F. Bauzá). Barcelona: Edit. Paidós, 1991: pp.149-163.

⁶ Cfr. J. E. Ruiz Domenech: *La memoria de los feudales*. Barcelona: Ediciones Argot, 1984: pp. 11-33.

⁷ La búsqueda de procedimientos de memorización durante los siglos XI y XII, no sólo es empleado por trovadores y juglares en los Cantares de Gesta, sino que, como señalara Paul Zumthor, también integra la "memoria colectiva" en torno a la hazaña y la figura del héroe épico. Cfr. Paul Zumthor: *La letra y la voz en la "literatura" medieval*. Madrid: Edit. Cátedra, 1989: pp. 167-191.

⁸ Según cuenta la leyenda narrada por Cicerón en su tratado *Sobre el Orador*, Simónides de Ceos en un banquete a un noble de Tesalia llamado Scopas, cantó un poema en honor de su huésped, el que incluía un pasaje en elogio de Cástor y Pólux. Scopas dijo al poeta que él sólo pagaría la mitad de la cantidad acordada, ya que el resto debería cobrárselo a los dioses gemelos mencionados en su canto. Entretanto, Simónides se levantó del banquete y salió al exterior, pues dos jóvenes lo estaban esperando, sin embargo no logró hallar a nadie. Durante su ausencia se desplomó el tejado, aplastando y dejando, bajo sus ruinas, muertos a Scopas y a todos los invitados. Se dice que fue tal el destrozo de los cuerpos que los parientes que llegaron a recogerlos no pudieron identificarlos. Pero Simónides recordaba los lugares en los que habían estado sentados a la mesa, y fue por ello, capaz de indicar a los parientes cuáles eran sus familiares. Los invisibles visitantes, Cástor y Pólux, le habían pagado su parte del panegírico librando a Simónides de una muerte segura. Esta fue la experiencia que sugirió al poeta los principios del "arte de la memoria" de la que se le consideró inventor. Cfr. Marco Fabio Quintiliano: *Instituciones Oratorias*. (Traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier). Madrid: Librería de la Viuda Hernando y Cía, 1887. Tomo II: pp 238-239. En adelante toda cita referida a esta obra consignará número de página al final de la misma.

⁹ En relación a las bases de la teoría retórica antigua, remitimos al lector a la obra de James Murphy: *Sinopsis histórica de la Retórica Clásica*. Madrid: Edit. Gredos, 1989: 270 pp.

¹⁰ En la Retórica a Herennio del Seudo-Cicerón se señala que: "Consta la memoria artificiosa de lugares e imágenes. Lugares llamamos a los sitios de la naturaleza o a los monumentos levantados por la mano del hombre, los cuales fácilmente puede comprender y abrazar la memoria natural, vg.: una casa, un intercolumnio, etc. Imágenes son ciertas formas, notas y simulacros de la cosa que queremos recordar,

vg.: caballos, leones, águilas, de los cuales, si queremos acordarnos, tenemos que poner imágenes en ciertos lugares." Marco Tulio Cicerón: Retórica a C. Herennio. En: Obras Completas. (Traducción de M. Menéndez Pelayo). Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1913: pp 460. Todas las referencias a esta obra se indicarán en adelante con número de página al final de la cita.

¹¹ Citado por Frances Yates en : El arte de la memoria. (Versión española de Ignacio Gómez de Liaño). Madrid: Taurus ediciones, 1974: p. 32. (La definición anteriormente comentada corresponde a esta misma fuente).

¹² Cfr. Cicerón: *De la Invención retórica*. En: Ob. Cit., p. 98. Lo destacado es nuestro.

¹³ Yates: Ob. Cit., p. 74. En lo sustancial la exposición sobre la concepción mnemotécnica en la cultura medieval ha sido escasamente estudiada. Además del caso de Yates que aquí seguimos en su extensión, sería interesante complementar sus aportes con la obra de Janet Coleman: *Ancient and medieval memories. Studies in the reconstruction of the past*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992: 614 pp. Agradezco a la profesora del Departamento de Historia, Beatriz Meli, su disposición al facilitarme este importante estudio, así como las referencias de la obra de Mary Carruthers: *The book of memory. A study of memory in medieval culture*. Este trabajo, publicado hace un par de años por la Universidad de Cambridge, examina el rol social de la literatura y el arte en la época medieval, considerando las bases del pensamiento escolástico y las tempranas adaptaciones de la mnemotécnica de la época clásica por el humanismo medieval, así como una interesante ejemplificación en la obra de Dante, Chaucer, Aquino y otros.

¹⁴ La utilización de los *topoi* de *vicios y virtudes* durante la Edad Media en el contexto de los sermones y, en general, de la literatura piadosa, así como en los siglos XVI -XVII, determinaron, entre otros fenómenos, el lenguaje de la literatura de protesta social, tanto en Europa como en la América colonial. Según Mercedes López-Baralt, en estos siglos el europeo se encontraba asediado por esta retórica, que le llegaba mediante colecciones de lugares comunes ilustrados con la iconografía de vicios y virtudes y los manuales de la literatura de *regimine principum*. Dichos *topoi* tuvieron en la Edad Media una expresión iconográfica que operó tanto en la iluminación del manuscrito como en los bajorrelieves de las iglesias y, cabría agregar en la creación poética con fines didáctico-moralizante, con lo cual el *topos* se define como lugar imaginario al cual se acude en busca de argumentos que ayuden a probar un punto o a persuadir a un público. En relación a este aspecto cabe destacar el trabajo de López Baralt: "La iconografía de vicios y virtudes en el Arte de Reinarse de Guamán Poma de Ayala. Emblemática política al servicio de la tipología cultural americana." En: *Dispositio*. Vol. VIII, N° 22-23, pp. 101-122. Department of Languages, University of Michigan, 1981.

¹⁵ Cfr. Angélica Muñiz-Huberman: *Las raíces y las ramas*. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebrea. México: F.C.E., 1993. Véase especialmente la Segunda Parte, "Las artes" de Ramón Llull": pp. 127-144.

¹⁶ Cfr. Northop Frye: *El gran código*. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia. Barcelona: Edit. Gedisa, 1988. Especialmente, Cap. 8. "Lengua II". Retórica: pp. 227-261.

¹⁷ Guillaume de Lorris y Jean de Meun: *Libro de la Rosa*. (Traducción de Carlos Alvar y Joaquín Muela). Madrid: Ediciones Siruela, 1986. Se indica número de página al final de la cita.

¹⁸ Cfr. C. S. Lewis: *La alegoría del Amor*. Estudio de la tradición medieval. (Traducción de Delia Sampietro) Buenos Aires: EUDEBA, 1969. Véase el capítulo III, *El romance de la rosa*, pp. 97-134.

¹⁹Cfr. Angelo Marchesse y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica*, crítica y terminología literaria. Barcelona: Edit. Ariel, 1989: pp. 19-20.

²⁰ Citado por Joaquín Barceló en su artículo: "La función cognoscitiva de la metáfora en la retórica antigua". Santiago de Chile: Boletín de Filosofía de la Universidad de Chile, 1980-1981: p. 103. Para Barceló el sentido del término griego *metaphora*, "traslado" se refiere al campo semántico de una cosa que es transferido al ámbito propio de otra cosa, de tal modo que la significación contenida originariamente en el nombre se desplaza de un sector real a otro diferente. En esta perspectiva la función filosófica de la metáfora -más allá de sus implicancias "ornamentales" como figura "exterior" del discurso literario_ permite comprender que en el nivel de la construcción metafórica se configura propiamente el mundo humano a través del principio de la "semejanza".

²¹ En relación al concepto de alegoría en la tradición clásica y medieval, véase la síntesis de Bice Mortara Garavelli, en su : *Manual de retórica*. Madrid: Editorial Cátedra, 1988: pp. 296-301. Para Umberto Eco la concepción de Tomás de Aquino al referirse al análisis interpretativo de las fuentes Sagradas señala: "No estamos ante un procedimiento retórico, como sucedería en el saco de los tropos o de las alegorías *in verbis*. Estamos ante alegorías *in factis* puras (...). Pero las cosas cambian, cuando pasamos a la poesía terrenal y a cualquier otro discurso humano que no verse sobre la historia sagrada. En efecto, es este punto Tomás hace una importante afirmación que podemos resumir así: la alegoría *in factis* es válida solo para la historia sagrada, pero no para la historia profana. Por decirlo así, Dios ha limitado su oficio de manipular acontecimientos a la historia sagrada, pero no hay que buscar significado místico alguno después de la redención, la historia profana es historia de hechos y no de signos." En: "La epístola XIII, el alegorismo medieval, el simbolismo moderno." En: *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Edit. Lumen, 1988: pp. 231-259.

²² En relación a los antecedentes del romance en la cultura medieval y sus alcances en torno a la teoría cortesana del "fino amor", véase el trabajo de Irving Singer: "El romance medieval". En: *La naturaleza del amor*. México: Siglo XXI, 1992. Vol 2: pp. 108-149.

²³ En esta perspectiva véase el trabajo de Fernando R. de la Flor: *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. Especialmente su capítulo III. "Teatros de la memoria artificial" : pp. 109-162. Además el artículo de Danielle Régner Bohler: "Ficciones: Exploración de una literatura". En: Phillipe Aries y Georges Duby : *Historia de la vida privada*. Madrid: Edit. Taurus, 1988. Tomo IV: pp. 11-89. Sus alcances en torno a la dimensión del espacio y el mundo imaginario medieval resultan altamente sugerente para el planteamiento de nuevas perspectivas críticas, que pudieran acoger las líneas teóricas sobre la memoria y la concepción alegórica.