

# El arte de la **MEMORIA**

Un talento en peligro de extinción

FRANCES A. YATES

# El arte de la **MEMORIA**

Un talento en peligro de extinción

FRANCES A. YATES

Prólogo de

**José María Ruiz-Vargas**

Prefacio de

**Frances A. Yates**

Traducción de

**Ignacio Gómez de Liaño**

*Capitán Swing* 

Título original:

*The Art of Memory* (1966)

© Del libro:

Frances A. Yates

© De la traducción:

Ignacio Gómez de Liaño

© De esta edición:

Capitán Swing Libros, S.L.

c/ Rafael Finat 58, 2º 4 - 28044 Madrid

Tlf: (+34) 630 022 531

contacto@capitanswing.com

capitanswing.com

© Diseño gráfico:

Filo Estudio - filoestudio.com

Corrección ortotipográfica:

Rafael Díaz

ISBN: 978-84-129532-6-8

Depósito Legal: M-5528-2025

Código BIC: FV

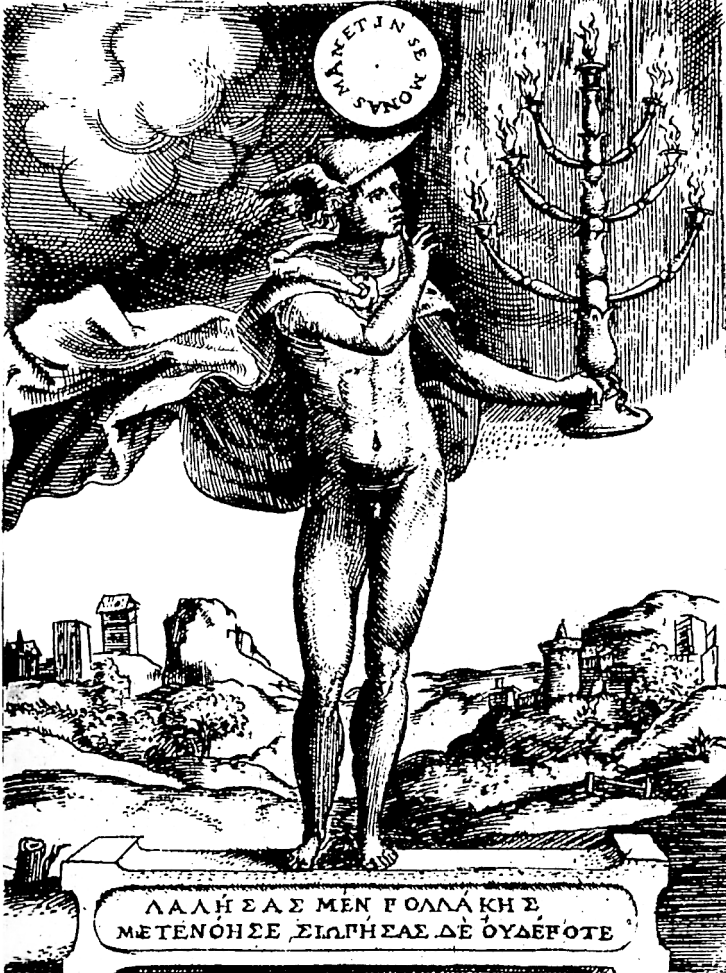
Impreso en España / *Printed in Spain*

Artes Gráficas Cofás, Móstoles (Madrid)

Queda prohibida, sin autorización escrita de los titulares del *copyright*,  
bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta  
obra por cualquier medio o procedimiento.

## Índice

Prólogo de José María Ruiz-Vargas .....	07
Prefacio de Frances A. Yates .....	13
I. Las tres fuentes latinas del arte clásico de la memoria .....	21
II. El arte de la memoria en Grecia: memoria y alma .....	51
III. El arte de la memoria en la Edad Media .....	77
IV. La memoria medieval y la formación de la imaginaria .....	113
V. Los tratados de la memoria .....	139
VI. La memoria renacentista: el Teatro de la Memoria de Giulio Camillo .....	167
VII. El Teatro de Camillo y el Renacimiento veneciano .....	203
VIII. El lulismo como arte de la memoria .....	219
IX. Giordano Bruno: el secreto de las <i>Sombras</i> .....	247
X. El ramismo como arte de la memoria .....	287
XI. Giordano Bruno: el secreto de los <i>Sellos</i> .....	301
XII. Conflicto entre las memorias bruniana y ramista .....	329
XIII. Giordano Bruno: últimas obras sobre la memoria .....	353
XIV. El arte de la memoria y los diálogos italianos de Bruno .....	377
XV. El sistema del teatro de la memoria de Robert Fludd .....	391
XVI. El teatro de la memoria de Fludd y el teatro del Globo .....	417
XVII. El arte de la memoria y el desarrollo del método científico .....	447



Silencio hermético, en Achilles Bocchius, *Symbolicarum quaestionum... libri quinque*, Bolonia, 1555. Grabado de G. Bonasone.

## Prólogo

**E**l afán de preservar lo aprendido, lo vivido y lo sentido ha sido y es una constante en la vida de toda criatura humana. Desde la emergencia de la autoconciencia en el *Homo sapiens*, esforzarse por retener para transmitir a otros lo aprendido ha sido un privilegio exclusivo de los humanos. Hasta la invención de la escritura, que fue tardía en su aparición, esa transmisión fue posible mediante la palabra hablada en forma de cuentos e historias. Sin escritura, sin libros, sin lectores, la preservación y transmisión del pasado fueron hijas necesarias de la memoria. Es muy probable que la idea ancestral de que el hombre es de naturaleza olvidadiza esté en el origen del respeto y veneración que desde la Antigüedad más remota se profesó a las personas de memoria prodigiosa. Según el relato del sofista griego Filóstrato de Atenas, el filósofo neopitagórico Apolonio de Tiana (conocido siglos después como el «Jesús pagano»), en su viaje a la India, escuchó de un brahmán estas palabras: «Percibo que tienes una excelente memoria, Apolonio, y esa es la diosa que nosotros adoramos especialmente».<sup>1</sup>

En la Grecia y Roma clásicas, la memoria se consideró prueba de la inmortalidad y origen divino del alma, un don misterioso, un regalo de los dioses que algunos elegidos supieron perfeccionar y mejorar hasta límites asombrosos. La buena memoria era un rasgo de sabiduría. Los grandes filósofos, poetas y oradores asombraban con sus prédicas, poemas y discursos de refinada e impecable oratoria —el arte de hablar con elocuencia— que salían de sus bocas limpiamente y sin titubeos gracias a sus cultivadas

---

<sup>1</sup> Citado en F. A. Yates, *El arte de la memoria*, Madrid, Capitán Swing, 2025, p. 69.

memorias. La evidencia empírica de que la memoria natural —«la que aparece de manera innata en nuestras mentes y nace al mismo tiempo que el pensamiento»—<sup>2</sup> podía mejorarse mediante el adiestramiento abriría las puertas de la gloria al arte de la memoria o «memoria artificial»: un conjunto de reglas y preceptos para la mejora y el perfeccionamiento de la memoria que los antiguos griegos supieron sistematizar con arreglo a un método. Una historia (apócrifa, quizá) atribuye los orígenes fundacionales del arte de la memoria al poeta lírico griego Simónides de Ceos (556-468 a.C.). Según la leyenda —recogida por Cicerón en su obra *De oratore*—, un campeón de boxeo organizó un banquete para celebrar sus victorias y encargó a Simónides una oda que ensalzase su figura. Tras el canto de alabanza, el poeta sale a la calle para encontrarse con unos desconocidos que han solicitado verle. Durante su ausencia, la techumbre del salón se derrumba y aplasta mortalmente a todos los asistentes. El impacto de los escombros ha sido tan brutal que los invitados han quedado reducidos a restos humanos imposibles de identificar. Pero Simónides, como buen poeta, posee una excelente memoria que le va a permitir construir una imagen mental del salón y del lugar exacto que ocupaba cada uno de los comensales, y, recorriendo ese escenario mental con el ojo de su mente, ayudará a los parientes a identificar y recuperar los restos mortales de sus allegados. La historia de este episodio consagró a Simónides como el fundador o inventor de la mnemotecnia o arte de la memoria, cuyo principio fundamental para garantizar el recuerdo es el orden, esto es, la codificación de los objetos en imágenes visuales ordenadas espacialmente.

Este arte clásico de la memoria, también conocido como «el método de lugares e imágenes» o simplemente como «el método de los *loci*», adquirió importancia en la Grecia clásica, aunque donde el *ars memoriae* alcanzó su mayor esplendor fue, sin duda alguna, en la Roma clásica, con la inclusión de la memoria como parte de la Retórica. Será en la antigua Roma donde se impondrá la máxima de que para llegar a ser un buen orador hay que perfeccionar la

---

<sup>2</sup> Anónimo (circa 86-82 a.C.), *Rhetorica ad Herennium*. Cito a partir de *Retórica a Herenio*, Madrid, Gredos, 1997, p. 199.

memoria («el arte de retener lo que se debe decir y no olvidarlo», según Quintiliano) y así estar capacitado para ofrecer largos discursos con indefectible precisión. De hecho, las fuentes clásicas del viejo arte de la memoria son tres obras latinas: el tratado de autor desconocido atribuido erróneamente a Cicerón, *Rhetorica ad Herennium*, el *De oratore* de Cicerón y la *Institutio oratoria* de Quintiliano. Como advierte Frances A. Yates,<sup>3</sup> sería el *Ad Herennium*, el tratado de retórica más antiguo conocido, el que actuaría de transmisor del *ars memoriae* a la Edad Media e influiría decisivamente en todos los tratados sobre el arte de la memoria del Renacimiento y la Edad Moderna.

El arte de la memoria pronto se convirtió en el método de memoria de los oradores, cuyos poderes memorísticos se elevaron hasta cimas inimaginables. En pocas palabras, el arte de la memoria clásico es un «arte espacial» que exige, en primer lugar, elegir una serie fija de «lugares» (*loci*) que resulten conocidos, como la propia casa y sus diferentes estancias; a continuación, deben transformarse las palabras en imágenes visuales (*imagines*) que se irán colocando ordenadamente en cada uno de esos lugares y, por último, en el momento del discurso, se irán recorriendo mentalmente tales lugares y recordando, gracias a las imágenes, las palabras del discurso. Resulta oportuno señalar que la ciencia actual de la memoria demostró experimentalmente hace décadas el papel facilitador de las imágenes en el proceso de recordar,<sup>4</sup> para concluir con posterioridad que las imágenes visuales son condición *sine qua non* en la construcción de todo recuerdo.<sup>5</sup>

Una excelente demostración moderna de cómo funciona «el método de los *loci*» la encontramos en el estudio llevado a cabo durante años por el psicólogo soviético Alexander R. Luria con el periodista y posteriormente mnemonista profesional Solomon V. Shereshevsky (abreviadamente referido como S), «un hombre —en palabras de Luria— cuya prodigiosa memoria figura entre las más

---

<sup>3</sup> F. A. Yates, *El arte de la memoria...*, *op. cit.*

<sup>4</sup> Ver A. Paivio, *Imagery and Verbal Processes*, Nueva York, Holt, Rinehart & Winston, 1971.

<sup>5</sup> Para una exposición detallada, puede verse J. M.<sup>a</sup> Ruiz-Vargas, *La memoria y la vida: somos lo que recordamos*, Barcelona, Debate, 2023.



potentes jamás descritas». Una de las tareas que Luria utilizaba con S para probar su excepcional memoria consistía en leerle largas listas de palabras que S debía recordar tras periodos muy variables de tiempo, desde minutos hasta horas, días, semanas o años. En el siguiente extracto, Luria describe el método que S utilizaba para no olvidar ninguna palabra:

Quando a S se le leía una lista de palabras, cada una de ellas originaba una imagen visual. Cuando la lista era muy larga, S se veía obligado a «distribuir» esas imágenes en cierto orden. Casi siempre —y ese procedimiento lo utilizó durante toda su vida— «colocaba» o «distribuía» esas imágenes a lo largo de algún camino. A veces era una calle de su ciudad natal o el patio de su casa, que había quedado vivamente impreso en su memoria desde los días de su niñez. En otras ocasiones se trataba de alguna calle de Moscú que él solía recorrer con frecuencia. Elegía a menudo la calle Gorki, empezando por la plaza Maiakovsky. Avanzaba despacio calle abajo y «colocaba» las imágenes junto a las casas, los portales y los escaparates de las tiendas; a veces, sin darse cuenta, él mismo se veía caminando por su entrañable Torzhok natal y finalizaba su recorrido junto a la casa donde había vivido siendo niño.

Con este método, en el que Shereshevsky parece seguir *ad pedem litterae* las instrucciones contenidas en *Rhetorica ad Herennium*, este hombre era capaz de recordar la lista completa de palabras empezando por el principio, por el final o por cualquier punto de la lista. En palabras de Luria: «Le bastaba comenzar su paseo desde el principio o desde el final de la calle o bien hallar la imagen del objeto citado y a continuación “mirar” lo que tenía a un lado y al otro».<sup>6</sup>

La historia de la cultura universal o, más concretamente, las narraciones sobre la conformación y evolución del pensamiento, los relatos sobre las influencias determinantes de las religiones, de la filosofía y la psicología, de la literatura y el arte y de la ciencia y, en definitiva, sobre la concepción humana del mundo han orillado

---

<sup>6</sup> A. R. Luria, *Pequeño libro de una gran memoria (La mente de un mnemonista)*, Madrid, Taller de Ediciones JB, 1973, pp. 15, 40 y 41.

o ignorado sistemáticamente la poderosa influencia que «el arte de la memoria artificial» y sus variadas y complejas formas han tenido en los cambios, transformaciones y revoluciones filosóficas y científicas que desde la Antigüedad hasta la Edad Contemporánea ha experimentado la cultura occidental. Porque la realidad histórica mayoritariamente ignorada por doctos y profanos es que el *ars memoriae*, en su imparable travesía desde la Antigüedad a la Edad Media y de esta al Renacimiento, durante la que experimentó hondas transformaciones, llegó a convertirse en un generador de ideas asombrosas, programas y sistemas universales (*per locos et imagines*) cada vez más ambiciosos y complejos mediante los que compendiar y organizar el saber humano en representaciones analógicas (ruedas giratorias, esferas, teatros...) que facilitarían su acceso y, en última instancia, abrieran las puertas a la verdad eterna.

La exposición detallada y profusamente documentada de esa historia singular y apasionante del viejo *ars memoriae* y de cómo sus diferentes transformaciones, interpretaciones y aplicaciones fueron modelando la cultura europea desde la Alta Edad Media hasta el siglo XVIII, pasando por el Renacimiento, donde alcanzaría su máximo esplendor, nos la ofrece con admirable precisión la historiadora británica Frances A. Yates (1899-1981) en *El arte de la memoria*, publicada originalmente en 1966.<sup>7</sup> En esta obra fascinante que atrapa al lector de la primera a la última página, Yates construye una historia rigurosa y sólida sobre el influyente papel que el viejo arte de la memoria fue ejerciendo sobre la filosofía, la religión, la literatura o el arte, hasta acabar generando el contexto intelectual idóneo para la revolución metodológica que supondría el surgimiento del método científico en el siglo XVII.

Esta brillante y colosal obra de Yates, fruto de su «coraje intelectual» y de su «intrépida determinación» para investigar «asuntos que habían espantado a todos sus predecesores y colegas» —como escribió Ernst Gombrich en el obituario que le dedicó en 1983—,<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> La obra de Yates fue publicada por primera vez en castellano por la editorial Taurus en 1974.

<sup>8</sup> Ernst Gombrich (3 de marzo de 1983), «On Frances Yates», *The New York Review of Books*. Consultado el 23 de octubre de 2024.

fue el resultado de un trabajo de análisis tenaz con fuentes primarias, en el que examinó con inusitado celo libros y manuscritos olvidados, revisando y corrigiendo traducciones latinas inexactas, desvelando nuevos significados y mensajes ocultos en textos, ilustraciones y pinturas, o descifrando imágenes simbólicas, hasta construir una historia intelectual bien cimentada —aunque incompleta y nada definitiva, como afirma la propia autora— sobre el arte olvidado de la memoria artificial y su profundo impacto en la cultura de Occidente.

JOSÉ MARÍA RUIZ-VARGAS  
Catedrático emérito de Psicología de la Memoria,  
Universidad Autónoma de Madrid

## Prefacio

**E**l tema de este libro ha de resultar poco familiar a la mayoría de los lectores. Pocos saben que los griegos, que inventaron muchas artes, inventaron también un arte de la memoria que, al igual que las otras artes, pasó a Roma, de donde descendió a la tradición europea. Este arte enseña a memorizar valiéndose de una técnica mediante la que se imprimen en la memoria «lugares» e «imágenes». Por lo común, ha sido clasificada como «mnemotecnica», una rama de la actividad humana a la que en los tiempos modernos se le ha dado más bien poca relevancia. Pero en la época anterior a la imprenta, tener una memoria bien entrenada era extraordinariamente importante. Por otro lado, la manipulación de imágenes en la memoria debe siempre involucrar, en cierta medida, a la psique en su conjunto. Además, un arte que emplea la arquitectura contemporánea para sus lugares de la memoria y la imaginería contemporánea para sus imágenes ha de tener, al igual que las otras artes, sus periodos clásico, gótico y renacentista. Aunque la vertiente mnemotécnica del arte ha estado siempre presente, tanto en la Antigüedad como posteriormente, y constituye la base factual de su investigación, la exploración del arte de la memoria ha de incluir algo más que la historia de sus técnicas. Mnemósine, decían los griegos, es la madre de las Musas; la historia de la formación de esta facultad humana, una de las más fundamentales y evasivas, nos sumergirá en aguas profundas.

Mi interés por el tema comenzó hace unos quince años, cuando me propuse intentar comprender las obras de Giordano Bruno que versan sobre la memoria. El sistema de la memoria que extraje del *Sombras* (lámina 12), de Bruno, lo expuse por primera vez

en una conferencia en el Warburg Institute, en mayo de 1952. Dos años después, en enero de 1955, presenté el plano del Teatro de la Memoria de Giulio Camillo (véase el desplegable en el capítulo VI), también en una conferencia en el Warburg Institute. Ya entonces me percaté de que había alguna conexión histórica entre el Teatro de Camillo, los sistemas de Bruno y Campanella y el sistema del teatro de Robert Fludd, todos los cuales fueron comparados, muy superficialmente, en esa conferencia. Animada por lo que parecía un ligero progreso, comencé a escribir la historia del arte de la memoria desde Simónides en adelante. Esta etapa se refleja en «The Ciceronian Art of Memory», artículo que fue publicado en Italia dentro del volumen de estudios en honor de Bruno Nardi (*Medioevo e Rinascimento*, Florencia, 1955).

Después de esto hubo una pausa bastante larga ocasionada por una dificultad. No lograba entender qué le había ocurrido al arte de la memoria en la Edad Media. ¿Por qué Alberto Magno y Tomás de Aquino consideraron que el empleo en la memoria de los lugares y las imágenes de Tulio era un deber moral y religioso? La palabra *mnemotecnia* parecía inadecuada para abarcar la recomendación escolástica del arte de la memoria como parte de la virtud cardinal de la prudencia. Poco a poco fue despuntando la idea de que la Edad Media pudo considerar las figuras de las virtudes y los vicios como imágenes de la memoria, formadas según las reglas clásicas, y las divisiones del Infierno de Dante como lugares de la memoria. En la conferencia sobre «The Clasical Art of Memory in the Middle Ages», pronunciada en la Oxford Mediaeval Society en marzo de 1958, así como en la que di en el Warburg Institute en diciembre de 1959, titulada «Rethoric and the Art of Memory», hice algunos intentos de abordar la transformación medieval del arte clásico. Estas conferencias están incorporadas parcialmente en los capítulos IV y V.

El mayor problema que aún subsistía era el de la magia y el ocultismo en los sistemas de la memoria del Renacimiento. ¿Por qué, cuando la invención de la imprenta parecía hacer innecesarias en lo sucesivo las grandes memorias artificiales góticas de la Edad Media, se reavivó el interés por el arte de la memoria en las extrañas formas en que lo encontramos en los sistemas renacentistas de Camillo, Bruno y Fludd? Volví al estudio del Teatro de la Memoria

de Giulio Camillo y advertí que el estímulo que había detrás de la memoria ocultista renacentista era la tradición hermética del Renacimiento. También se me hizo evidente que sería necesario escribir un libro sobre esta tradición antes de poder abordar los sistemas de la memoria del Renacimiento. Los capítulos sobre el Renacimiento de este libro dependen, en última instancia, de mi *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (Londres y Chicago, 1964).

Había pensado que sería posible dejar el lulismo al margen de este libro y tratarlo por separado, pero pronto me di cuenta de que eso era imposible. Aunque el lulismo no procede de la tradición retórica, como el arte clásico de la memoria, y aunque sus procedimientos son muy diferentes, en uno de sus aspectos es un arte de la memoria, y como tal lo encontramos en el Renacimiento combinado y mezclado con el arte clásico. La interpretación del lulismo que aparece en el capítulo VIII se basa en mis artículos «The Art of Ramon Lull: An Approach to it through Lull's Theory of the Elements» y «Ramon Lull and John Scotus Erigena», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, xvii (1954) y xxiii (1960).

No hay en inglés ningún libro moderno sobre la historia del arte de la memoria, y son pocos los libros y artículos sobre el tema en cualquier lengua. Al principio, mis principales ayudas fueron algunas viejas monografías en alemán y los últimos estudios alemanes de H. Hajdu (1936) y L. Volkmann (1937) (para referencias completas, véase capítulo v, nota 1). En 1960 se publicó la *Clavis universalis* de Paolo Rossi. Este libro, en italiano, es un estudio serio sobre la historia del arte de la memoria; incluye una buena cantidad de fuentes y contiene discusiones sobre el Teatro de Camillo, las obras de Bruno, el lulismo y otros muchos asuntos. Ha sido valioso para mí, especialmente en lo que se refiere al siglo xvii, si bien discurre por vías muy diferentes a las de este libro. He consultado también numerosos artículos de Rossi y uno de Cesare Vasoli (referencias, en capítulo v, nota 1; capítulo viii, notas 17 y 37). Otros libros que me han ayudado particularmente son la edición del *Ad Herennium* de H. Caplan (1954); *Logic and Rhetoric in England, 1500-1700*, de W. S. Howell (1956); *Ramus; Method and Decay of Dialogue*, de W. J. Ong (1958), y *English Friars and Antiquity*, de Beryl Smalley (1960).

Aunque empleo una buena cantidad de trabajos anteriores, este libro es, en su forma presente, una obra nueva, enteramente reescrita durante los dos últimos años y abierta a rumbos nuevos. Mucho de lo que era oscuro parece haber encontrado un contorno mejor, en particular en lo referente a las conexiones del arte de la memoria con el lulismo y el ramismo, y a la aparición del «método». Por lo demás, solo muy recientemente ha adquirido relevancia la que es quizá una de las partes más excitantes de este libro. Me refiero a la consideración de que el sistema del teatro de la memoria de Fludd puede arrojar luz sobre el teatro del Globo de Shakespeare. La arquitectura imaginaria del arte de la memoria ha conservado el recuerdo de un edificio real pero desaparecido hace mucho tiempo.

Al igual que mi *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, el presente libro sigue la orientación de situar a Bruno dentro de un contexto histórico, pero pretende también ofrecer una visión de toda una tradición. En particular, intenta arrojar luz, a través de la historia de la memoria, sobre la naturaleza del impacto que Bruno pudo producir en la Inglaterra isabelina. He intentado trazar una senda a lo largo de una temática muy dilatada, pero en todas las etapas del cuadro que he trazado serán necesarios complementos o correcciones de estudios posteriores. Es este un campo de investigación inmensamente rico, que requiere la colaboración de especialistas en muchas disciplinas.

Ahora que por fin ha llegado a su término el Libro de la Memoria, la memoria de Gertrud Bing aparece más punzantemente presente que nunca. En los primeros días, ella leyó y discutió mis borradores, vigilando constantemente mis progresos, o mi falta de progresos, alentándome o desalentándome alternativamente, siempre estimulándome con su intenso interés y su crítica alerta. Bing consideraba que los problemas de la imagen mental, de la activación de imágenes, de la captación de la realidad a través de imágenes —problemas siempre presentes en la historia del arte de la memoria— guardaban relación con los problemas que preocupaban a Aby Warburg, a quien solo conocí a través de ella. Si este libro es lo que ella esperaba es cosa que ya no puedo saber. Ni siquiera llegó a ver los tres primeros capítulos, que estaba a punto de enviarle

cuando cayó enferma. Se lo dedico a su memoria, con gratitud profunda por su amistad.

La deuda con mis colegas y amigos del Warburg Institute (Universidad de Londres) es, como siempre, profunda. El director, E. H. Gombrich, ha mostrado siempre un estimulante interés por mis trabajos, y le debo mucho a su buen juicio. Creo que fue él el primero que puso en mis manos *L'Idea del Teatro* de Giulio Camillo. He mantenido muchas e inestimables discusiones con D. P. Walker, cuyo especial conocimiento de determinados aspectos del Renacimiento ha supuesto para mí una constante ayuda. Leyó los primeros borradores y el manuscrito de este libro, revisando amablemente algunas de mis traducciones. Con J. Trapp he tenido conversaciones sobre la tradición retórica, y ha sido un filón de información bibliográfica. A L. Ettlinger le planteé algunos de los problemas iconográficos.

Todos los bibliotecarios han tenido una paciencia ilimitada con mis esfuerzos por encontrar libros. Y el personal de la colección fotográfica ha mostrado una indulgencia similar con mis esfuerzos por encontrar fotografías.

Agradezco a J. Hillgarth y a R. Pring-Mill su camaradería en los estudios sobre Lull. Y a Elspeth Jaffé, que sabe mucho sobre artes de la memoria, las conversaciones que ha mantenido conmigo.

Mi hermana, R. W. Yates, leyó los capítulos a medida que los iba escribiendo. Sus reacciones fueron una guía muy valiosa, y sus inteligentes consejos constituyeron una gran ayuda en las revisiones. Con indeclinable buen humor me ha prestado una incesante asistencia de maneras incontables. Ella ha contribuido sobre todo en los planos y bocetos. Dibujó el plano del Teatro de Camillo y el boceto del Globo basado en Fludd. El plano que sugerimos del Globo es en gran medida obra suya. Ambas compartimos la emoción de la reconstrucción del Globo a partir de Fludd durante memorables semanas de íntima colaboración. El libro tiene con ella una de sus mayores deudas.

He utilizado constantemente la Biblioteca de Londres, a cuyo personal estoy profundamente agradecida. Y lo mismo cabe decir de la biblioteca del British Museum y su personal. Estoy asimismo en deuda con los bibliotecarios de la Biblioteca Bodleiana, la biblioteca



de la Universidad de Cambridge, la biblioteca del Emmanuel College (Cambridge) y las siguientes bibliotecas extranjeras: Biblioteca Nazionale de Florencia, Biblioteca Ambrosiana de Milán, Bibliothèque Nationale de París, Biblioteca Vaticana de Roma y Biblioteca Marciana de Venecia.

Por su amable permiso para reproducir miniaturas o pinturas que están bajo su custodia, estoy en deuda con los directores de la Biblioteca Nazionale de Florencia, la Badische Landesbibliothek de Karlsruhe, la Österreichische Nationalbibliothek de Viena, la Biblioteca Casanatense de Roma y la National Gallery de Londres.

FRANCES A. YATES  
Warburg Institute,  
Universidad de Londres