

ALETHEIA AND THE MIRROR OF PERSPECTIVE

---

A Dissertation  
Submitted to  
the Temple University Graduate Board

---

In Partial Fulfillment  
of the Requirements for the Degree  
DOCTOR OF PHILOSOPHY

---

by  
Alodia Martin-Martinez  
August 2021

Examining Committee Members:

Dr. Montserrat Piera, Advisory Chair, Department of Spanish and Portuguese  
Dr. Víctor Pueyo Zoco, Examining Committee Chair, Department of Spanish and Portuguese  
Dr. Gerardo Augusto Lorenzino, Department of Spanish and Portuguese  
Dr. Marina Brownlee, Department of Spanish and Portuguese, Princeton University

©  
Copyright  
2021

by

---

Alodia Martin-Martinez  
All Rights Reserved

## ABSTRACT

*Aletheia and the Mirror of Perspective* questions our critical methodology for the study of medieval literary and artistic works, demonstrating the need to interpret them using a different conceptualization of truth and reality. Since our modern idea of truth –based on the correspondence theory– is limiting our understanding of the medieval thought and worldview, I propose an alternative aesthetic paradigm as a new method of analysis: the idea of *aletheia* or unveiling, one of the Greek words for “truth.” This dissertation analyzes works and authors from the 13<sup>th</sup> century to the 17<sup>th</sup> century focusing on the connections between two different disciplines: literature (with authors such as Alfonso X el Sabio, Don Juan Manuel, Alfonso de la Torre, Cristóbal de Villalón or Baltasar Gracián, among others) and painting, specifically the theory of painting developed by Renaissance intellectuals such as Leonardo Da Vinci or Leon Battista Alberti. By turning to the concept of *perspective*, which held a different meaning from the current one, I propose to look at this works from a different approach, a different and more “medieval” methodology that, as I argue in this dissertation, is as valid as our modern point of view.

## RESUMEN

*Aletheia y el espejo de la perspectiva* cuestiona la metodología crítica que se utiliza para estudiar las obras literarias y artísticas medievales, demostrando que también es posible interpretar estas obras desde una concepción diferente a las ideas de verdad y realidad modernas. El problema al que planteo dar respuesta es que nuestra idea de verdad moderna, basada en la teoría de verdad como correspondencia, limita y constriñe nuestra comprensión del periodo medieval. Por ello, propongo interpretar las obras creadas en esta época desde un paradigma alternativo: la idea de verdad como *aletheia* o desvelamiento, que remite a una de las palabras griegas que designaba el concepto de verdad. Esta tesis analiza obras y autores desde el siglo XIII hasta el siglo XVII, tanto literarias (Alfonso X el Sabio, Don Juan Manuel, Alfonso de la Torre, Cristóbal de Villalón, Baltasar Gracián, entre otros) como pictóricas, con especial atención a la teoría de la pintura surgida en el Renacimiento por parte de intelectuales como Leonardo Da Vinci o Leon Battista Alberti. Recurriendo al concepto de perspectiva, que poseía en la Edad Media un significado diferente al actual, propongo emplear una nueva mirada, más “medieval”, como método de análisis, un método que, tal y como planteo en esta tesis, posee la misma validez que el que deriva de nuestra mirada propiamente moderna.

## TABLE OF CONTENTS

	Page
ABSTRACT (ENGLISH).....	iii
ABSTRACT (SPANISH).....	iv
 CHAPTERS	
1. INTRODUCTION .....	1
2. OCULARCENTRISM.....	17
3. PERSPECTIVA ARTIFICIALIS .....	67
4. PERSPECTIVA NATURALIS .....	120
5. ESPÉCULUM NATURALE .....	168
6. THE MIRROR AND I .....	231
7. ESPECULUM ARTIFICIALE.....	287
8. CONCLUSIONS.....	344
 BIBLIOGRAPHY.....	 353
APPENDIX .....	378

## CAPÍTULO 1

### INTRODUCCIÓN

Veamos:

La vista no es solo un sentido, es algo más. Nuestra manera de procesar la información depende tanto de la vista que esa dependencia ha llegado a ser hegemónica. Porque, ¿es posible pensar en una teoría del conocimiento que no esté construida sobre conceptos de inspiración visual? Al menos desde la tradición epistemológica antigua occidental, el concepto de “idea” es de naturaleza visual puesto que *pensar* es igual a *ver*. El término griego εἶδω (eídō), del que deriva nuestro actual “idea,” significa “yo veo” –y de ahí tenemos la palabra “vídeo” que originalmente se refiere a “yo veo, entiendo, considero.” De la misma forma, el término griego θεωρία (theōría) significa “contemplación,” “mirada a algo,” y fue traducido como *speculatio* al latín.

Sin embargo, esta identificación entre visión y pensamiento, aunque nos sea muy útil, tiene un precio del que deberíamos ser conscientes: cuando esta identificación se presenta no como un tipo de conocimiento de todos los posibles sino como *el conocimiento*, el carácter histórico de esta identificación tiende a diluirse u ocultarse, intencionalmente o no. El método científico moderno y nuestros actuales parámetros del arte están sustentados por una teoría del conocimiento que es el producto de una teoría de la visión, la cual, acompañada además de su correspondiente teoría de verdad, ha pasado de ser una teoría de la visión a *la visión* misma. Esto ha llevado a ocultar el hecho de que, al menos desde el proceso de formación de la Modernidad, es decir, desde finales de la Edad Media, existió una competencia entre varias teorías de la visión, del arte y de la verdad.

El objetivo de esta tesis es triple: primero, evidenciar la presencia de dos teorías compitiendo por tener la hegemonía no solo en el ámbito de la visión sino también en el del conocimiento y en el de la verdad; segundo, demostrar que la teoría del conocimiento que tenemos hoy, que deriva de una teoría de la visión, es en realidad un producto histórico; y tercero, mostrar que si recurrimos a la teoría moderna para leer las obras medievales, estas obras se vuelven ilegibles porque el criterio de verdad que las produjo, el ojo que las concibió y miró, es distinto.

La lucha por esa hegemonía tiene dos contendientes, dos teorías de verdad que representan un tipo concreto de visión: la verdad como *aletheia* y la verdad como correspondencia. Como demostraré en las páginas que siguen, las obras medievales son producto de un ojo concreto, el de la *aletheia*, mientras que la perspectiva actual desde la que interpretamos estas obras deriva de la verdad como correspondencia. Una vez más entra en juego otro concepto de inspiración visual: la perspectiva, término que comparte etimología con *speculatio* pues ambos derivan de *specere*, que significa “mirar.” La idea de perspectiva servirá para vertebrar mi análisis, pues alude al modo de ver que caracteriza a una teoría de verdad y articula al mismo tiempo los constructos que configuran una teoría de representación. Verdad, conocimiento y representación son así los tres grandes conceptos que forman parte de un modo de visión que es diferente en la Edad Media y en la Modernidad. Mi intención es demostrar que ambos modos de visión, con sus correspondientes teorías de verdad, de conocimiento y de representación, son igualmente válidos como marcos teóricos desde los que estudiar el mundo. El hecho de que la correspondencia sea nuestra teoría de verdad actual no la hace mejor ni más válida que la *aletheia*, la hace distinta. Es, precisamente, el éxito de las teorías estéticas basadas

en la verdad por correspondencia lo que conduce a considerarla un axioma, la única verdad posible.

No soy la primera en destacar que la verdad por correspondencia, pese a su utilidad, no debería ser considerada nuestra única opción. El filósofo estadounidense Richard Rorty (1931-2007) denunció el carácter histórico de la verdad como correspondencia en su obra *Philosophy and the Mirror of Nature* (1979). Rorty reabre una discusión que el arte vanguardista ya había cuestionado desde un punto de vista artístico, si bien el filósofo estadounidense plantea su crítica en el ámbito filosófico. En realidad, estas críticas no son nuevas. El pensamiento medieval se adelantó varios siglos a las críticas pronunciadas por las vanguardias artísticas y por la filosofía de la sospecha definida por Paul Ricoeur.<sup>1</sup> Así, ya se debatían cuestiones relacionadas con los peligros e incertidumbres que resultan de considerar la verdad por correspondencia como la verdad que utilizar en nuestro camino hacia el conocimiento. Todas estas cuestiones tienen una idea en común: la confianza excesiva en la razón humana y en nuestra percepción como garantes de una aprehensión objetiva del mundo y de la verdad. Rorty arguye que “the attempt (which has defined traditional philosophy) to explicate ‘rationality’ and ‘objectivity’ in terms of conditions of accurate representation is a self-deceptive effort to

---

<sup>1</sup> En *Freud: una interpretación de la cultura*, Ricoeur aborda la insuficiencia de la noción del sujeto moderno que es denunciada por lo que él llama “escuela de la sospecha,” encarnada por Karl Marx, Friedrich Nietzsche y Sigmund Freud (32). Así, afirma que “[e]l filósofo formado en la escuela de Descartes sabe que las cosas son dudosas, que no son tales como aparecen; pero no duda de que la conciencia sea tal como aparece a sí misma; en ella, sentido y conciencia del sentido coinciden; desde Marx, Nietzsche y Freud, lo dudamos” (33). Este cuestionamiento es en el fondo un cuestionamiento de la verdad por correspondencia.

eternalize the normal discourse of the day” (11), “normal discourse” siendo “any discourse which embodies agreed-upon criteria for reaching agreement” (11). Lo objetivo acaba por definirse como aquello a lo que se llega a partir de un acuerdo común gracias a que todos podemos verificar esa correspondencia entre dos entidades y todos conocemos, además, ese acuerdo. Y al mismo tiempo nos autoengañamos: pese a saber el carácter construido de lo objetivo, a menudo nos olvidamos de ello.

Lo objetivo, definido a través de la correspondencia, es un mero acuerdo. Y esta correspondencia no es más que el punto de partida de numerosas obras y formas artísticas desde el arte renacentista hasta el realismo. Uno de los caminos posibles que, sin embargo, hemos tomado como el único caminable. Rorty afirma que algunos filósofos anteriores a él ya habían señalado que era necesario abandonar la idea del conocimiento como representación precisa de una entidad en cuestión. El alemán Martin Heidegger ya había propuesto en *Ser y tiempo* retomar el concepto de *aletheia* como verdad originaria (“Unverborgenheit” o “desocultamiento”), diferente a la de correspondencia. Eso sí, nunca asoció *aletheia* con el modo de ver y conocer medieval y su definición de este tipo de verdad difiere de la que presento en esta tesis.

La *aletheia* es la verdad como desvelamiento, como *revelación*, y es la teoría que, en mayor o menor grado, informa las obras artísticas que se crearon en el periodo medieval. La *aletheia* es una verdad que está oculta y que hay que descubrir, lo que a su vez implica la existencia de una verdad *a priori* en oposición a la verdad *a posteriori* construida a partir de la teoría de verdad como correspondencia. La representación medieval tiene un método de representación propio: el concepto de *integumentum* (una

corteza que envuelve un meollo o fruto que hay que descubrir), el cual puede verse no sólo en literatura, que es donde se ha estudiado más, sino también en las artes visuales.

Por el contrario, la representación moderna, regida por la teoría de la correspondencia, tiene en el uso de la perspectiva su más firme aliado. En el ámbito de las artes la perspectiva lineal es la técnica pictórica que consiste en crear la ilusión de un espacio tridimensional en una superficie bidimensional. Como arguyo en tesis, su equivalente literario es la ficción moderna, pues la ficción es también una ilusión pero en este caso verbal. Es el fingimiento de una historia igual que la perspectiva es el fingimiento de un espacio. Perspectiva y ficción deben por tanto abordarse como dos caras de la misma moneda, pues ambos son un nuevo modo de ver y representar el mundo, cada uno con el lenguaje que le es propio.

La perspectiva lineal, surgida en Italia hacia 1425, se convirtió muy pronto en el modo de representar la realidad ya que consigue lo que la verdad como correspondencia propone: que, por primera vez en la historia, la representación corresponda con lo representado. El triunfo de la perspectiva lineal consolidó el triunfo de la verdad como correspondencia hasta tal punto que pasó de ser un tipo de representación a *la representación* por antonomasia. Este tipo de perspectiva pictórica, que hace que todas las líneas del dibujo confluyan en un único punto de fuga, se llamó también perspectiva artificialis –en futuras páginas me referiré a esta técnica como perspectiva lineal o perspectiva artificialis alternativamente, pues ambas son simplemente dos nombres distintos para lo mismo. La razón para añadir ese “artificialis” al sustantivo “perspectiva” no es casual: la intención era distinguirla de la perspectiva medieval, pues “perspectiva” en este periodo era el término que se usaba para designar a la ciencia de la óptica. Como

consecuencia, la óptica se convirtió en la perspectiva naturalis en la Modernidad, en oposición a la perspectiva artificialis pictórica.

La perspectiva tenía, por tanto, un significado muy diferente en un periodo y en otro: en la Edad Media era la ciencia que estudia cómo *todos los individuos ven* el mundo; en la Edad Moderna, es la técnica pictórica que se utiliza para *representar* ese mundo desde un *punto de vista individual*. Otra característica fundamental que distingue a estas dos perspectivas es, como veremos, el número de ojos que se utilizan en el proceso. La perspectiva naturalis (la propiamente medieval, la ciencia óptica) recurre al binocularismo como base fundamental de su existencia, ya que el ser humano ve con los dos ojos al mismo tiempo y estos, además, se mueven. En cambio, la perspectiva artificialis (la propiamente moderna, la técnica pictórica de la perspectiva lineal) opera a partir del monocularismo, de ver con un solo ojo estático, como así lo explican los teóricos modernos en sus tratados de perspectiva.

Si bien parece que el concepto de perspectiva es únicamente aplicable al estudio de la pintura, en realidad, aparece también, como no podía ser de otra manera, en el ámbito literario. La perspectiva naturalis no es pictórica, sino que es epistemológica, es decir, explica cómo percibimos y conocemos el mundo. Este es el tipo de perspectiva que está presente en el medio escrito medieval a través de un utensilio concreto: el espejo. Ambos, perspectiva y espejo, son conceptos visuales y forman parte del modo de conocimiento de la época. En la Edad Media, el espejo ayuda a descubrir o desvelar el mundo y, en última instancia, a Dios; en otras palabras, el espejo nos guía en el camino hacia una verdad como *aletheia*. En cambio, en la Modernidad, el espejo le sirve al pintor

para asegurarse de que realidad y pintura coinciden, es decir, para lograr una verdad como correspondencia.

Es el concepto de espejo como herramienta de la perspectiva lo que define el tipo de obras y disciplinas que voy a abarcar en esta tesis: la literatura especular medieval y su continuación moderna, así como la pintura y su marco teórico. La razón para elegir este tipo de obras y no otras es mi intención de analizar el cambio de paradigma que tuvo lugar entre la Edad Media y la Modernidad recurriendo al discurso oficial que la teoría de verdad de cada época propugna como el método de conocimiento y representación que hay que seguir. Evidentemente, no todas las obras de un periodo seguirán los preceptos de la teoría de verdad predominante. Siempre habrá excepciones, pero para reconocer su excepcionalidad es necesario determinar cuál es el contexto oficial del que se separan. Para que exista una excepción, debe haber una norma y es esta norma la que quiero definir de una forma nueva, recurriendo a la *aletheia* como teoría de verdad desde la que analizar las obras medievales.

Todos los textos que analizo tienen un enfoque didáctico, enciclopédico y prescriptivo y, por ello, son los que mejor reflejan ese discurso oficial que, como arguyo en esta tesis, se asocia con ese cambio de paradigma. La literatura didáctica es, al fin y al cabo, la base de la literatura medieval y, por ello, dado que mi propósito es comparar obras de un periodo y otro, es necesario contraponer obras que pertenecen a un mismo género para que dicha comparación sea lo más justa posible. Debo señalar, sin embargo, que en el caso moderno, algunas de las obras que estudio sí tienen un componente ficticio pero, como veremos, su ficcionalidad no sigue la corriente de la ficción moderna sino que es heredera de la medieval. Esta tesis mostrará que no existe una total oposición entre el

discurso medieval y el moderno sino que hay ciertos aspectos de estos discursos que sí lo son: la idea de autosuficiencia, el uso del engaño y la ilusión, la ficción y el fingimiento, la apariencia, la fantasía, la imaginación y la opinión, así como la relación entre los textos y la ciencia del momento son algunos de los conceptos en los que ahondaré para hallar ese cambio en el modo de ver que se dio entre la pre-modernidad y la Modernidad.

Todas las obras se inscriben en un trasfondo ideológico que viene dado a partir de las creencias religiosas y de la ciencia del momento. A modo de marco teórico, por tanto, utilizaré obras científicas (especialmente de óptica, geometría y tratados de pintura) y teológicas (pensadores de la escolástica y también Platón y San Agustín, por la influencia que tuvieron en el cristianismo). Debo aclarar que en las páginas que siguen no considero que haya una clara división entre disciplinas, ya sea artísticas, literarias, filosóficas o científicas. Las distinciones que hoy en día establecemos entre diversos campos de estudio no responden a la división de materias que existía en los estudios medievales. Consecuentemente, esta tesis refleja esa interdisciplinariedad, esa suma de disciplinas para alcanzar el máximo conocimiento posible que se daba en épocas pasadas. Esta separación entre disciplinas llega a ser incluso artificial (palabra clave en el contexto que analizo, como veremos), lo que impide analizar de forma holística el estudio del modo de visión y de la teoría de verdad que conforman y definen todas las producciones de una época, ya sea la medieval o la moderna. Investigar solo un ámbito cultural implica dejarse por el camino muchos de los fenómenos que ocurrían contemporáneamente.

Evidentemente, pese a reconocer la necesidad de abordar el objeto de estudio desde una perspectiva lo más completa y abarcante posible, existen límites que es necesario imponer. Por ello, y siendo consciente de esa limitación, me centro

especialmente en la literatura y en la pintura dejando a un lado otras formas artísticas como la arquitectura, la música, la escultura o la cultura popular –si bien en alguna ocasión mencionaré alguna idea al respecto de estas artes. La literatura y la pintura son, respectivamente, el arte de la palabra y de la imagen, y tienen una naturaleza complementaria, pues la primera es un arte temporal mientras que la segunda es espacial. Con ello, abarco de una forma amplia y al mismo tiempo modesta (pues no pretendo estudiar todas las artes) el estudio de dos paradigmas, el medieval y el moderno, de una forma equiparable, incluyendo obras literarias y pictóricas de la misma condición, pero pertenecientes a dos épocas distintas.

En el campo literario analizaré textos didácticos peninsulares pertenecientes a un discurso político-social. No son necesariamente religiosas aunque es cierto que la influencia de la religión se plasma de una forma más o menos directa. El camino literario comienza en el siglo XIII con Alfonso X y termina en el siglo XVII con la magna obra del escritor aragonés Baltasar Gracián. Veremos cómo estas obras, que tradicionalmente se enmarcan en el contexto más secular de su periodo histórico, no pueden dejar de revelar el discurso científico y religioso del momento. En el ámbito pictórico abordaré tratados teóricos de pintura y me referiré en ocasiones, y a modo de ilustración, a pinturas medievales o modernas concretas, de las que incluyo una imagen en el propio texto para facilitar la comprensión al lector.

La presente tesis se divide en seis capítulos en los que exploraré las dos teorías de verdad y sus modos propios de representación, acudiendo a las nociones que filósofos como Heidegger y Rorty ya señalaron. Mi intención no es, sin embargo, entrar en un diálogo con sus programas filosóficos sino rescatar dos de sus conceptualizaciones como

fundamentos de mi análisis: la crítica de Rorty acerca de la validez de la representación precisa como modo de conocimiento y el empleo del término *aletheia* para argüir la necesidad de abandonar la idea de verdad por correspondencia como única y legítima teoría de verdad. Heidegger propone este argumento enfocándose en el periodo contemporáneo. Esta tesis demostrará que ese abandono debe producirse también a la hora de analizar obras medievales.

En el primer capítulo, titulado “Oculocentrismo: Teorías de representación y teorías de verdad,” propongo el marco teórico que aplicaré al resto de los capítulos. Así, en el campo pictórico analizo el discurso teórico que se dio en las artes visuales y como la pintura logró un estatus nunca visto hasta entonces. Mi argumento es que la idea de verdad como correspondencia se vio legitimada gracias a la nueva valoración de la pintura como imagen real y no como mera representación. Esta idea se observa también en el campo literario, en el que conceptos como la doxa y la retórica adquieren la categoría de criterios a seguir en la problemática establecida entre representación, epistemología y ontología que surge en la Modernidad. A modo de respuesta a esta problemática propongo recuperar la teoría de verdad como *aletheia*, aunque difiriendo de Heidegger en el modo de entender esta verdad.

En el segundo capítulo, “Perspectiva artificialis: pintura, verdad y representación en la cultura visual moderna,” profundizo en el análisis realizado en el capítulo anterior y demuestro por qué la perspectiva artificialis, surgida a partir de una nueva conceptualización del espacio, es el modo de representación propio de la verdad por correspondencia. Para ello, analizo y refuto la idea del paradigma científico moderno y explico cómo la pintura se apropió tanto del discurso científico como del divino para

convencer a su público de su validez como verdad objetiva. Así, contrapongo los postulados teóricos de la perspectiva artificialis con los de la representación pictórica propiamente medieval.

En el tercer capítulo, “Perspectiva naturalis: óptica, verdad y representación en la cultura visual medieval,” propongo que esa crítica a la representación precisa que el arte de las vanguardias propugnó en el siglo XX ya había sido anticipada por los autores medievales a modo de una respuesta a priori a la problemática de la verdad como correspondencia. En este capítulo examino las implicaciones que la ciencia de la óptica o perspectiva naturalis tuvo en el modo de configuración del mundo medieval. Especialmente importantes en mi argumentación son mi teoría de un yo relativo y mi contribución a la idea de semejanza medieval, que difiere enormemente de nuestra conceptualización actual.

Mi propósito en el capítulo cuatro, titulado “Espéculo naturalis: verdad y representación en la cultura verbal medieval,” es demostrar que esa perspectiva naturalis que he analizado en el capítulo anterior en el ámbito teórico y pictórico está también muy presente en las obras literarias peninsulares. Como he declarado en páginas anteriores, mi objeto de estudio es la literatura especular. Presto especial atención al concepto de *integumentum* como el modo de representación literario de la teoría de verdad como *aletheia* y finalizo el capítulo con el análisis de una de las obras clave en esta tesis, *Vision deleytable* de Alfonso de la Torre, pues en ella podemos observar la mayoría de las nociones que articulo en la primera mitad de la tesis.

En el quinto capítulo, “El yo en el espejo: la formación especular del sujeto moderno,” analizo de forma detallada aquellos conceptos que cambian su valor y su

consideración en el proceso epistemológico del individuo. Si bien ya habré expuesto algunas ideas al respecto en capítulos anteriores, en esta quinta sección comparo el mensaje que las obras medievales y modernas transmiten acerca de conceptos como la ficción o la fantasía con la intención de preparar el camino para lo que será el último capítulo.

Finalmente, en “Espéculo artificialis: verdad y representación en la cultura verbal moderna” empleo el mismo enfoque que en el cuarto capítulo pero, en esta ocasión, me centro en el estudio de obras modernas. Veremos que muchas de las obras modernas cometen lo que se consideraría un error bajo los criterios de la verdad como *aletheia* medieval: confundir la verdad con la apariencia de verdad y, sobre todo, alentar a esa confusión como nuevo método de conocimiento, igual que hacía la perspectiva lineal en la pintura. Fingir y ser comienzan a ser equiparables dando lugar a un mundo fundamentado en las apariencias que algunos autores modernos denuncian, siguiendo la misma línea crítica que los medievales. De la misma forma que *Vision delectable* sirve como obra paradigmática del tipo de perspectiva propia de la *aletheia* en este capítulo es *El Criticón* de Baltasar Gracián el que ostenta esa misma posición, pero, esta vez, como una obra que critica no ya lo que está por venir sino lo que había acabado por dominar el mundo: la consolidación de las apariencias y la consecuente desaparición de la idea de verdad como *aletheia*.

Como se puede observar, la estructura de la tesis sigue una doble dinámica: en primer lugar, comienzo por el análisis visual y teórico y termino con el estudio de esos mismos conceptos en obras literarias. En segundo lugar, planteo una lectura contra cronológica y cronológica de forma sucesiva. En su aspecto contra cronológico, mi

intención es comenzar con el análisis de nuestro paradigma actual y sus problemáticas para refutarlo y luego demostrar que la Edad Media ya había anticipado y resuelto esos mismos debates que tuvieron lugar en la Modernidad (capítulos uno a cuatro).

Cronológicamente, analizo la evolución del individuo medieval y su transformación en el sujeto moderno (capítulos cuatro a seis).

Dos cuestiones me gustaría aclarar antes de terminar este prólogo. En primer lugar, pese a que en las siguientes páginas emplearé términos como “medieval,” “Edad Media,” “moderno,” “Modernidad,” o “Renacimiento,” entre otros de connotaciones similares, soy consciente de que la periodización implícita en estas palabras responde, en realidad, a una convención artificial humana. Esta periodización es útil y nos es familiar y esa es la razón por la que recurrimos a ella al hablar de épocas pasadas. Pese a su artificialidad, mantendré este tipo de léxico por convención y comodidad, pero aclarando al lector que soy consciente de las limitaciones que ello implica. Además, soy consciente también de que al hablar de “Edad Media” o “Modernidad” aludiré a la Edad Media y la Modernidad dentro del contexto cristiano occidental. Consecuentemente, cuando utilice este tipo de términos, me estaré refiriendo a aquellas obras que se enmarcan en el discurso oficial de cada época dentro del cristianismo: el de la verdad como *aletheia* en la Edad Media y el de la verdad como correspondencia en la Modernidad. Como he mencionado antes, algunos autores modernos lo son por cronología pero no tanto por el discurso que siguen, pues se desmarcan de los preceptos de la verdad por correspondencia.

En segundo lugar, el lector también podrá preguntarse si la importancia que le otorgo al concepto de perspectiva, especialmente en su vertiente naturalis u óptica, se

aplica al contexto peninsular, pues sobre todo recurro a tratados de óptica escritos por autores no peninsulares. Mi respuesta es sencilla: la óptica medieval era una de las ciencias clave en el camino hacia el conocimiento y despertó un gran interés en todo el territorio europeo. Pese a que fundamentalmente me remitiré a obras sobre óptica escritas por autores no peninsulares, hay un dato que debemos tener en cuenta. David Lindberg, en su magnífico estudio *Theories of Vision: From Al-Kindi to Kepler*, incluye en un anexo una compilación de obras que fueron traducidas del árabe o el griego al latín. Las más importantes son las del físico musulmán Alhacén (*De aspectibus* o *Perspectiva*, de la que beben los otros grandes teóricos medievales cristianos) y las del geómetra griego Euclides (su tratado conocido como *Óptica*). Según Lindberg, si bien no se conoce a ciencia cierta el nombre del traductor de la *Perspectiva* de Alhacén, “the use of the letter ‘c’, that is, ‘Hacen’ or voiceless ‘s’ (as in ‘so’) strongly suggests a Spanish origin for the translation” (210). Es por ello que la traducción del tratado más importante sobre óptica se le atribuye a Gerardo de Cremona (1114-1187), traductor italiano que trabajó en Toledo y del que sí se sabe que tradujo muchos de los textos que se convirtieron en la base de los estudios de óptica en la Edad Media: la *Óptica* de Euclides, otra obra de Alhacén (*De speculis comburentibus*), *De speculis* del Pseudo-Euclides, *De aspectibus* de Al-Kindi y *De speculus* (también conocido como *De speculis comburentibus* o *De*

*aspectibus*) de Tideo.<sup>2</sup> Es decir, fue con casi toda seguridad la ciudad de Toledo, y con ello el reino de Castilla, el punto de difusión de las obras clave que luego irían a configurar la ciencia de la óptica en Europa.

Al final de la tesis incluyo un anexo –a partir del completo catálogo de Lindberg sobre manuscritos de óptica– en el que detallo todas las obras y las traducciones que se conservan en la península ibérica y que corresponden con textos teóricos (islámicos, clásicos y cristianos) que sirvieron de marco conceptual para el desarrollo de la óptica. Muchos de ellos son manuscritos que datan del siglo XIII y en bastantes ocasiones es el manuscrito peninsular el más antiguo conservado de entre todos los que existen en Europa lo que revela que la península ibérica pudo ser, en muchas ocasiones, el centro de difusión de esas obras. Evidentemente, es difícil sacar conclusiones a partir de la existencia de manuscritos conservados, pues muchas de las copias que circularían pueden no haber llegado hasta la actualidad o todavía están por descubrir. Sin embargo, con los datos que tenemos en la actualidad es claramente factible argüir que la península ibérica no solo no se quedó atrás en la constitución de esta ciencia sino que, casi con seguridad y gracias a Cremona, fue el primer territorio europeo en recibir y trasladar el contenido óptico de obras anteriores.

---

<sup>2</sup> A modo de ejemplo de lo que expongo en el anexo, Cremona también tradujo otras obras relacionadas que contribuyeron a la formación de la óptica medieval: *Liber canonis* y *De anima* de Avicena (médico musulmán del siglo X-XI); el *Liber ad Almansorem* de Al-Razi (científico y filósofo musulmán, siglo IX-X); *Practica* (o *Breviarium*) de Yuhanna ibn Sarabiyun (médico cristiano siriano del siglo IX); o el *Epitome* de Averroes (filósofo peninsular del siglo XII).

La importancia del concepto de perspectiva, primero naturalis y luego artificialis, se revela así en la ciencia de la época, cuyo propósito era dar respuesta a los grandes enigmas que constituyen un mundo siempre por descubrir. El modo en el que se intenta responder a esos enigmas variará según el concepto de verdad que predomine en un momento concreto. Verdad, conocimiento y representación son los tres conceptos que vertebran esta tesis. Espero que estas páginas sirvan para adentrarse en ese proceso de búsqueda que el ser humano siempre ha iniciado y tratado de completar con la intención de encontrar la verdad tras el enigma.

## CAPÍTULO 2

## OCULOCENTRISMO:

## TEORÍAS DE REPRESENTACIÓN Y TEORÍAS DE VERDAD

¿Qué piensas que respondería si se le dijese que lo que había visto antes eran fruslerías y que ahora, en cambio, está más próximo a lo real, vuelto hacia cosas reales y que mira correctamente?

(Platón, *República* VII 515d)

## Introducción

Cuando Platón se refiere a la alegoría de la caverna para explicar el proceso de conocimiento y de obtención de la verdad, la presencia de términos relacionados con la visión brilla por sí sola. Los prisioneros ven sombras pensando que son los objetos reales, miran a la luz y esta les ciega, causándoles dolor en los ojos por verse sobrepasados por ese exceso de luz, de realidad. Verían sombras o reflejos antes que los objetos mismos. El proceso de conocimiento está así íntimamente relacionado con el sentido de la vista, el cual tradicionalmente se ha considerado el más elevado de los sentidos. Para muchos, ver equivale a creer, a conocer, y es precisamente esta insistencia en lo visual como fuente del conocimiento lo que ha causado el surgimiento de un término como el de

“oculocentrismo.”<sup>3</sup> El ojo que observa, que mide y analiza la realidad que nos rodea se convierte en parte primordial en el proceso de búsqueda de verdad; un ojo que ya no mira al cielo, a un dios intangible, sino a un espacio mucho más próximo a nosotros. Un espacio que podemos percibir con nuestros sentidos, e incluso tocar con nuestras propias manos, aunque siempre dando predominio al sentido de la vista como aquel que más cerca nos sitúa de la realidad.

En la cultura occidental –muy manida esta expresión y pese a ello, útil para nuestros propósitos– los fundamentos del conocimiento son principalmente visuales, de ahí que el propio lenguaje recurra a términos relacionados con la visión a la hora de ofrecer una explicación plausible sobre cómo percibimos y entendemos lo que nos rodea. Lo visual como método acaba por adquirir naturaleza de verdad en sí misma. Nuestra

---

<sup>3</sup> Este concepto está muy presente en los estudios visuales y de medios de comunicación. El *Dictionary of Media and Communication* da una sucinta pero precisa definición: “A perceptual and epistemological bias ranking vision over other senses in Western cultures. An example would be a preference for the written word rather than the spoken word” (“Ocularcentrism”). Vemos, por tanto, que percepción y conocimiento se aúnan en este concepto, propio de la tradición occidental, algo que ya ocurría en la antigüedad, con Platón y Aristóteles como representantes esenciales de este pensamiento. Es a partir del siglo XX cuando el oculocentrismo ha sido más criticado: Heidegger y su seminario “The Age of the World Picture” o Richard Rorty, como ya se ha mencionado en la introducción. Un magnífico estudio que recoge muchos de los conceptos que se abordarán en esta tesis es “The Rise of Hermeneutics and the Crisis of Ocularcentrism” de Martin Jay. Muy recomendable es también el volumen editado por David Michael Levin, *Modernity and the Hegemony of Vision*, que incluye estudios sobre diferentes pensadores modernos y contemporáneos y sus teorías sobre la relación entre visión, subjetividad y epistemología. Como trabajo más reciente, en “Ocularcentrism, Andocentrism” Rachel Devorah establece una conexión entre la hegemonía de lo visual y la hegemonía masculina en la historia, lo que habría desembocado de forma inevitable en una infravaloración del oído y lo femenino.

confianza en el sentido de la vista como medio principal de observar y entender la realidad es plena e incluso incuestionable.

Esta primacía de lo visual no es, sin embargo, nueva. Palabras como “teoría,” “especulación” e “idea” provienen del griego y después del latín y han sido empleadas en diversos contextos científicos y filosóficos como herramientas de conocimiento. El oculoctrismo, por tanto, se ha convertido en el medio principal para alcanzar no ya el conocimiento mismo, sino una verdad que siempre ansiamos demostrar para que pueda ser observada y percibida. Pero ¿por qué el sentido de la vista se considera el más apropiado en este proceso epistemológico? Como la experta en medios digitales Ingrid Richardson señala en su estudio *Telebodies and Televisions: Corporeality and Agency in Technoculture*, “Vision is understood as a primarily neutral and transparent mechanism which accesses inherently perceivable objects. Moreover, vision is the impartial means through which the subject ‘grasps’ knowledge about the world” (30). La valorización de la visión como un mecanismo neutral e imparcial, ajeno a la injerencia individual del sujeto, ha convertido a nuestros ojos en garantes de conseguir una objetividad que asegura una visión cierta de la realidad.

Esta confianza ciega en nuestra capacidad de ver ha suscitado críticas recientes, impulsadas ya por el pensamiento francés del siglo XX, emergiendo así un antioculoctrismo que intenta cuestionar la primacía de la vista como medio para el conocimiento. Brian Stonehill da cuenta de esta oposición en su artículo “The Debate over Ocularcentrism” arguyendo que estas dos posiciones contrarias, oculoctrismo frente a logocentrismo –visto como antioculoctrismo–, ofrecen una perspectiva

monocular que deja a un lado la otra mitad de la ecuación, la cual corresponde con una realidad binocular (152).

Stonehill emplea aquí términos que serán fundamentales en esta tesis. El debate se sitúa entre dos perspectivas –dos formas de *especular* y de *ver* el mundo– que implican una visualidad, binocular o monocular, vista con suspicacia o con entera confianza en sus posibilidades epistemológicas. Así, la bien estudiada primacía de lo visual en la filosofía occidental se confirma y se empieza a perpetuar en la Baja Edad Media, y sobre todo en la Edad Moderna mediante el desarrollo de paradigmas artísticos y científicos con claro talante oculocentrista. De hecho, en la Edad Moderna se experimenta una posición más extrema de esta visualidad material o corporeidad de lo cognoscible de la mano de los empiristas, pues se pasa de la verificación visual a la verificación tangible en la que no sólo la vista sino también el tacto, por esa cercanía a lo material, se convierten en esos deseados garantes de verdad. El oculocentrismo alcanza todas las esferas del saber occidental, no sólo de la filosofía o la religión, sino también del arte, visto a partir del Renacimiento como una nueva ciencia tan válida como cualquier otra, perteneciente a las tradicionales artes liberales. Especialmente la pintura, como máximo exponente de esta valoración de lo visual, se convierte en un nuevo paradigma científicista que llegará a adquirir categoría de verdad y de universalidad.

En este capítulo analizaré el rol y la consideración que alcanzó la pintura a comienzos de la Modernidad, centrándome en sus dos proponentes más famosos: Leon Battista Alberti (1404-1472) como teórico y Leonardo Da Vinci (1452-1519) como pintor e intelectual de esta disciplina. Dedicaré varias páginas a exponer los pensamientos de estos dos exponentes renacentistas con la intención, no de destacar su labor como

intelectuales de la época –que, efectivamente, lo fueron– sino para plasmar el alcance que la teorización sobre la pintura y su potencial de verdad tuvieron a partir del siglo XV.

Siendo mi propósito refutar sus postulados, es necesario primero dar a conocer y presentar lo que uno quiere refutar.

La magnitud de los trabajos de Alberti y Leonardo fue enorme, no sólo en Italia sino en otros países también.<sup>4</sup> Sus tratados sobre pintura se convierten en los manuales más destacados de su época y en ellos subyace el discurso oficial sobre las artes que imperará a partir del Renacimiento: debido a las altas cotas de realismo que se alcanzan gracias a la perspectiva lineal y a la ciencia que la construye, la pintura y lo visual adquieren la categoría de modelo de verdad válido y legítimo. Su valoración como imagen real de los hechos hace de la pintura el arte que con mayor eficacia puede expresar una percepción individual que, polémicamente, se transforma en realidad. Terminaré el capítulo proponiendo retomar otro modelo de verdad diferente para evidenciar la necesidad de estudiar las obras medievales, tanto artísticas como literarias, desde los criterios que las produjeron. El anacronismo desde el que observamos estas obras, tomando como punto de partida el modelo de verdad que se consolida en la

---

<sup>4</sup> A modo de ejemplo de la influencia leonardesca en España, habría que mencionar el trabajo de los pintores Hernando de los Llanos y Fernando Yañez de la Almedina, más conocidos como “los Hernando.” Gracias a documentación conservada, se sabe que en 1505 hubo un “Fernando Spagnuolo” trabajando en Florencia con Leonardo da Vinci aunque no se ha podido dilucidar cuál de los dos Fernando pudo ser (VVAA, *Los Hernandos, pintores hispanos del entorno de Leonardo* 18). Son conocidos por ser los artistas que pintaron las puertas del retablo de la catedral de Valencia, con contrato de 1507. En ellas se observa el claro modelo leonardesco hasta el punto de que el espectador parece ver el rostro de la famosa Gioconda en cada una de las figuras elaboradas por los Hernando. Es este un mero ejemplo del alcance que Leonardo tuvo fuera de Italia.

Modernidad, impide apreciarlas como producciones tan válidas y legítimas como lo son las posteriores. Mi intención es, por tanto, plantear un nuevo punto de partida desde el que examinar e interpretar las obras producidas en el periodo medieval.<sup>5</sup>

### Epistemología de la pintura

La cultura visual y su papel en la comunicación no es algo exclusivo de nuestra época. En periodos anteriores distintos medios ocupaban el lugar que hoy en día se considera propio de los medios digitales. La pintura o el grabado –que muchas veces replicaba pinturas para su difusión– eran uno de los medios principales para transmitir ideas, debido a su cualidad visual. Leonardo Da Vinci ya alude a esta característica:

El fin de la pintura es comunicable a todas las generaciones del universo, porque depende de la facultad visual, y las impresiones de la visión pasan al cerebro sin utilizar el oído. Ella no necesita, por consiguiente, de intérpretes de diversas lenguas, como la literatura; y satisface de inmediato al espíritu humano, a semejanza de las cosas que produce la naturaleza. (*Aforismos* 315-16).

La pintura posee la condición de ser inmediata: no se necesitan intermediarios lingüísticos ni acústicos que puedan desviar sus verdaderos propósitos y, por ello, es comprensible y accesible a todos (o eso creemos). Leonardo universaliza este arte debido a sus cualidades visuales y de esta forma universaliza a su vez el sentido de la visión, el cual se convierte en un medio objetivo, y que todos poseen, para observar la realidad a

---

<sup>5</sup> El hecho de situar la Modernidad como punto de referencia para nuestra valoración del arte de distintos periodos ya fue señalado por Ernst Gombrich, uno de los más importantes historiadores del arte del siglo XX. En concreto, alude a esta idea refiriéndose a la Italia del Renacimiento como “the point of reference against which all art was measured” (*Norm and Form* 10). Incluso el arte contemporáneo se describe como aquel que “rompe” con la tradición, siendo esta encarnada por el arte que se produce a partir del Renacimiento.

través del ojo. Un medio que cada vez más será percibido como directo, puro, imparcial, científico y verdadero. La propiedad de verdad y ciencia que la pintura posee para Leonardo hace que deba ser incluida en las artes liberales, algo que hasta el Renacimiento ni siquiera se había considerado, pues pertenecía a las artes manuales, de menor categoría que las primeras.

El arte pictórico a principios de la Modernidad se convierte no en un medio hacia la verdad sino en la verdad en sí misma, una ciencia observable y verificable. Esto es lo que se puede inferir de las siguientes palabras, obra de Francisco Pacheco (1564-1644), tratadista y pintor del barroco español, quien escribió el conocido como *Arte de la pintura*:

pues de la perfecta disposición de estas cosas puestas en rigor precisamente aplicando a las leyes y preceptos de la perspectiva, la observancia del natural, y la facilidad en la práctica, se viene a conseguir con suma perfección el fin deseado en la pintura, mostrándonos en el plano las formas y figuras fingidas, tan al vivo, que realmente parecen por la semejanza de la verdad, que tienen cuerpo y movimiento; y con deleite y satisfacción del ánimo dejan la vista engañada como dijo nuestro poeta. (372)

Vemos así que Pacheco, como representante de la teoría del arte en España, comparte los mismos postulados que los artistas italianos plantean. Gracias a la perspectiva y a la observancia del natural, la pintura logra su objetivo: el fingimiento de figuras que parecen verdad, un fingimiento y engaño que son además deleitosos. El contraste con el papel que la pintura jugaba en la Edad Media no puede ser mayor, pues a diferencia de lo que ocurriría después, la imagen medieval no es considerada verdad sino, medio para llegar a un fin último, siendo este la verdad que habría que alcanzar. La pintura es un arte humano y, como tal, no puede compararse con la naturaleza creada por Dios, de ahí que su propósito no sea la imitación fiel de la misma sino la presentación de una idea a

transmitir y no de una entidad particular con rasgos distintivos.<sup>6</sup> En cambio, la relación entre pintura y naturaleza cambia en la Modernidad hasta el punto de que la primera es considerada “verdadera hija de la naturaleza” o incluso “segunda naturaleza.”<sup>7</sup> El pintor se convierte en un creador, no sólo de obras que se equiparan a la naturaleza sino de una ciencia que es a su vez construida y no descubierta. Ciencia, naturaleza y pintura forman así una entidad conjunta a principios de la Modernidad, lo que resultará en el menosprecio de todo arte que no tenga a la naturaleza observable como modelo que imitar, una pintura que no tiene categoría de ciencia y verdad en sí misma, sino que es servidora de ella.

El artista italiano Leon Battista Alberti fue seguramente el primero en cimentar la idea moderna de pintura con aspiraciones científicas arguyendo que “Me agradaría que el pintor fuera tan hábil como fuera posible en todas las artes liberales, pero ante todo yo deseo que sepa de geometría” (*De pictura* 116).<sup>8</sup> La geometría, ciencia matemática

---

<sup>6</sup> Este esquematismo se encuentra también en diagramas educativos o en libros de texto de hoy en día, donde se rechaza el realismo en favor de la eficiencia comunicativa. Y no por ello consideramos estas ilustraciones como algo inferior o mal hecho, como sí ocurre con las imágenes medievales.

<sup>7</sup> Las expresiones son de Leonardo: “Con razón la pintura se duele de ser excluida del número de las artes liberales, siendo, como es, verdadera hija de la naturaleza, y operando por medio del ojo, que es el más digno de los sentidos” (*Aforismos* 309). Y en su *Tratado de pintura*: “El Pintor debe ser universal, y amante de la soledad; debe considerar lo que mira, y raciocinar consigo mismo, eligiendo las partes más excelentes de todas las cosas que ve; haciendo como el espejo que se trasmuta en tantos colores como se le ponen delante: y de esta manera parecerá una segunda naturaleza” (VIII)

<sup>8</sup> Para Alberti, citaré su obra utilizando el título original, *De pictura*, para distinguirla de la obra de Leonardo, ya que ambas comparten el mismo nombre: *Tratado de pintura*. Así, en el caso de Leonardo usaré *Tratado de pintura* y me referiré a la obra de Alberti con el título *De pictura*.

considerada como parte del *quadrivium*, se convierte en herramienta indispensable de un pintor que debe ser visto como un artista y no como un artesano, como alguien con individualidad propia y que desempeña una labor intelectual.

El empleo de la ciencia y del espejo como métodos representacionales de la naturaleza sirven a la pintura en sus aspiraciones de verdad. Leonardo, firme defensor de los valores epistemológicos de la pintura, es el que mejor expresa esta idea:

La pintura sirve a un sentido más digno que la poesía y reproduce con mayor verdad que el poeta las figuras de las obras de la naturaleza; y éstas son mucho más dignas que las palabras, que son obra humana; porque media la misma proporción entre las obras de los hombres y las de la naturaleza que la que separa al hombre de Dios. Es, por consiguiente, más digna cosa imitar las obras de la naturaleza con verdaderas imágenes de los hechos, que imitar con palabras los hechos y palabras de los hombres. (*Aforismos* 329)

El arte de la pintura es para Leonardo más cercano a la verdad porque su precisión imitativa con respecto a las obras de la naturaleza es mayor que la de cualquier otro arte, incluida la poesía. Las palabras del italiano son ilustración perfecta del paradigma del espejo de la naturaleza que, siglos después, refutaría Richard Rorty en su obra *Philosophy and the Mirror of Nature*, publicada en 1979. Sin embargo, vemos que a comienzos de la Modernidad el valor de la imagen, y especialmente de la pintura, como arte que ofrece verdad al espectador cobra gran importancia de la misma manera que lo hacen los sentidos, que durante la Edad Media fueron tomados con precaución a la hora de establecer su papel en el proceso epistemológico. Los sentidos, inseparables del sujeto, pueden proporcionar imágenes engañosas que deben ser superadas gracias al papel de la razón y del intelecto. Pese a ello, los sentidos e igualmente los apetitos sensoriales son en la Modernidad objeto de excitación y se apela a ellos para alcanzar sensaciones

agradables y deleitables.<sup>9</sup> No sólo es la pintura, con sus facultades oculocéntricas, la que se eleva a categoría de ciencia, sino que también los sentidos van cobrando relevancia en el placer individual y, para muchos, adquieren tintes positivos por sí mismos, algo que contrasta con la idea medieval de sentido como medio para el conocimiento y no como fin.<sup>10</sup>

La pintura se convierte en la nueva ciencia, por encima del logocentrismo de la poesía y también de la escultura, que no generará tanto debate dentro del campo de las artes liberales pese a la firme reivindicación de artistas como Miguel Ángel. La labor del pintor rivaliza con la naturaleza, pero es que, además, el artista es considerado un científico. Una vez más, recurrimos a Leonardo:

Si tú desprecias la pintura, imitadora de todas las obras visibles de la naturaleza, desprecias en ella un sutil invento que, con filosófica y sutil especulación, considera todas las cualidades de las formas, ambientes, sitios, plantas, animales, hierbas y flores, envueltas en sombra y luz. Y verdaderamente esta ciencia de la pintura es hija legítima de la naturaleza, porque la engendra la naturaleza. O, para hablar con más corrección, es nieta

---

<sup>9</sup> Así lo expresa el mismo Leonardo: “Describe una belleza, sin representación de cosa viva, capaz de despertar en los hombres semejantes apetitos [. . .] La pintura excita los sentidos más pronto que la poesía” (*Aforismos* 335). La pintura es así alabada por el efecto que produce en los sentidos, los cuales adquieren cada vez mayor preponderancia en el proceso de conocimiento como algo que hay que satisfacer.

<sup>10</sup> Evidentemente, no quiero decir que todos los sujetos modernos vean los sentidos como algo positivo. Descartes, en sus *Meditaciones metafísicas*, propone no creer en lo que los sentidos le ofrecen, convenciéndose a sí mismo de que todo es falso, de que es susceptible de ser engañado todo el tiempo. Descartes se define como “una cosa que piensa, esto es, una mente, un alma, un intelecto o una razón” (“Meditación segunda” 81). Por ello, insta al lector a abstraerse de los sentidos, pues todo lo que ellos transmiten son incertezas, ya que pueden engañar. La postura cartesiana es más extrema que la de los intelectuales medievales, pues, aunque estos son sabedores de los peligros de los sentidos, también son conscientes de que no es posible conocer sin ellos. Ahí es donde entra en juego la razón, el entendimiento y, en última instancia, la gracia divina como aquellos que suplen lo que los sentidos no pueden alcanzar o impiden alcanzar.

de la naturaleza; porque todas las cosas visibles han sido engendradas por la naturaleza, y de ellas ha nacido la pintura. La podemos, pues, llamar, con exactitud, nieta de la naturaleza y parienta de Dios. [. . .] Para evitar esta ignorancia, empieza por ser hábil en la perspectiva, y por conocer a fondo las dimensiones del hombre y otros animales. (*Aforismos* 405, 409)

La pintura termina por ser no sólo la mejor y más precisa imitación de la naturaleza y, por ello, la más verdadera según los parámetros davincianos, sino que queda emparentada con la divinidad.<sup>11</sup> Igualmente, para Leonardo, conocer, “evitar esta ignorancia,” es conocer la verdad como correspondencia, la cual alude al modelo de verdad moderno en el que una representación o una proposición son consideradas verdaderas o falsas según la forma, más o menos exacta o precisa, en la que estas se relacionan con aquello a lo que se refieren. La pintura, así, tiene más verdad porque imita de una forma más precisa la realidad, las obras de la naturaleza. Y, como insiste Leonardo, es necesario recurrir a la perspectiva (*artificialis*) para conocer esa verdad como correspondencia, esas dimensiones tangibles, observables y analizables del hombre y los animales.

La imitación visual y precisa de las obras de la naturaleza que puede lograr la pintura es lo que la eleva a categorías antes impensables para muchos y, con ello, el sentido de la vista se posiciona como el mejor instrumento sensorial para lograr sus propósitos.<sup>12</sup> Al mismo tiempo, el pintor, necesitado de un método científico con el que

---

<sup>11</sup> En la primera de las tres cánticas de la *Divina Comedia* de Dante, *Inferno*, encontramos palabras similares: “que es cual nieta de Dios el arte humano” (Canto XI, 105).

<sup>12</sup> Algo similar pasaría siglos después con la aparición de la fotografía, que sería un paso más hacia esa imagen exacta de la realidad. En su estudio titulado *Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism*, Nancy Armstrong destaca que el objetivo principal de la fotografía era copiar con precisión, siguiendo un afán realista y científicista que también se observa en la literatura.

representar aquello que ve con el ojo, recurre a la geometría, a la perspectiva, con la idea de conocer a fondo, de especular –con ese sentido examinador y observador– el mundo que le rodea. El sentido científicista de la pintura fue destacado por numerosos pintores que quisieron sobreponer su arte al practicado por sus predecesores. La invención de la perspectiva artificialis es clave en este nuevo sentido especulativo de la pintura, y artistas como Alberti claramente mostraron si no desprecio, al menos sí cierta condescendencia por sus equivalentes medievales, precisamente por no hacer uso de la misma a la hora de componer sus obras:

El grado de dificultad de esto [la técnica de la perspectiva] puede verse en las obras de los escultores y pintores de épocas anteriores; probablemente a causa de que no era claro, o estaba oculto y era desconocido para ellos. Uno apenas puede ver una sola (i)storia compuesta con habilidad. (*De pictura* 75)

Con estas palabras, Alberti enfatiza la idea, claramente errónea, de que los pintores medievales (y los escultores) desconocían los métodos y técnicas para representar hábilmente las figuras en el espacio pictórico, y alega el grado de dificultad de la perspectiva como factor para su ausencia en estas obras anteriores.<sup>13</sup> Es decir, los artistas medievales no tendrían la capacidad técnica e intelectual para trasladar correctamente (esto es, perspectivamente, para Alberti) un espacio tridimensional a la bidimensionalidad del lienzo.

---

<sup>13</sup> El historiador del arte Christopher Lakey demuestra en su obra *Sculptural Seeing: Relief, Optics, and the Rise of Perspective in Medieval Italy* que los escultores medievales eran conocedores y aplicaban teorías ópticas en sus relieves. Los artistas tenían en cuenta la posición desde la que los espectadores verían sus obras, y ejecutaban éstas siguiendo teorías visuales que luego llevarían a la codificación de la perspectiva lineal, la cual se rige por lo que el sujeto percibe desde un punto de vista fijo.

Esta “incapacidad” por parte de los artistas anteriores al Renacimiento se ha convertido en una de las ideas que más éxito ha tenido a la hora de calificar la Edad Media como un periodo en el que la ciencia y la intelectualidad no existían, pues la superstición religiosa abarcaría todos los estratos sociales. El término “Dark Ages” todavía existe como noción subyacente al hablar del periodo medieval, unos siglos en los que diversos poderes conformaban las relaciones entre individuos: reyes y nobles con diversos grados de control por parte de los primeros hacia los segundos; un modo de producción feudal regido por el vasallaje; y, por último, la Iglesia y su clara influencia sobre todos los estratos y relaciones sociales. De todos estos poderes es seguramente la Iglesia la que ha copado una mayor crítica con respecto a su control y dominio sobre el individuo medieval. Esto ha resultado en un cierto desprestigio de las instituciones eclesiásticas y su papel en el juego de poderes, desembocando en afirmaciones como la siguiente, realizada por el filósofo alemán Martin Heidegger:

The essence of modernity can be seen in humanity’s freeing itself from the bonds of the Middle Ages in that it frees itself to itself [ . . . ] Certainly the modern age has, as a consequence of the liberation of humanity, introduced subjectivism and individualism. But it remains just as certain that no age before this one has produced a comparable objectivism. (*Of the Beaten Track* 66).

Esas cadenas que atan al individuo medieval y le impiden ser libre han acabado asociadas con la injerencia de la religión y de la Iglesia, olvidándonos de que la Iglesia no fue la única institución que ejercía poder y control sobre la sociedad. Sin embargo, esta conexión sigue lamentablemente muy presente en la crítica actual. Un caso remarcable, por el tema de su estudio, es el de Philipp Lepenies, profesor de política comparada y autor de *Art, Politics, and Development: How Linear Perspective Shaped Policies in the*

*Western World*. Lepenies mantiene esta constante de asociar Iglesia y control al afirmar que “[i]t was, above all, the discovery and the mathematical control of the third dimension that foreshadowed a process of secularization and the emancipation of the individual from religion” (34).<sup>14</sup> Así, según estos parámetros, el sujeto moderno recurre a la ciencia para construir una representación en tercera dimensión y con ello es libre de la injerencia de la religión. Lepenies parece olvidar, sin embargo, que la Iglesia fue la primera en encargarse de obras que recurren a la perspectiva para componer el espacio. Igualmente, su argumento ignora el hecho de que en la Edad Media la ciencia y las artes liberales eran estudiadas, para bien o para mal, en contextos religiosos, como en universidades y escuelas catedralicias.

La postura opuesta a la de Lepenies está muy bien defendida por James Hannam en su obra *The Genesis of Science: How the Christian Middle Ages Launched the Scientific Revolution*, donde desmonta muchos de los mitos sobre la Edad Media y su carencia de progreso científico. Además, refuta la idea de que la centralidad de Dios, por un lado, y la existencia de experimentación empírica y análisis racional, por otro, fueran dos entidades mutuamente exclusivas. Pese a trabajos como el de Hannam —o de Edward Grant, historiador de la ciencia medieval—, sigue firmemente anclada la tendencia a creer que fue la progresiva secularización la que conllevó la reaparición de la razón. La pintura

---

<sup>14</sup> Lepenies insiste en la tan manida idea de igualar la secularización a la racionalización: “With perspective, artists suddenly had to embed religious scenes in a constructed secular, or, better, rational space [. . .] religion and the rationally and mathematically constructed world did not easily go together” (34). Parece olvidar aquí que el uso de la razón, de la ciencia y las matemáticas eran indispensables en el pensamiento medieval, con amplia influencia de la religión.

y su uso de la perspectiva lineal a comienzos de la Modernidad consiguieron equiparar arte y ciencia mensurable, convenciéndonos de la recuperación del raciocinio y lo observable, supuestamente perdidos en siglos medievales.

Para la gran mayoría de la crítica actual, por tanto, la racionalización de la pintura gracias al empleo de la perspectiva implica un proceso de secularización que viene de la mano de una progresiva ocularización del modo epistemológico del individuo. La vista, la pintura y la perspectiva se convierten en elementos fundamentales a la hora de conocer y representar el mundo de forma racional y, para muchos, objetiva. Si bien el modelo oculocéntrico tiene muchísimas ventajas y condiciones que lo hacen favorable (permite el pensamiento abstracto y a su vez una relación con lo verbal), es necesario considerar también las limitaciones que implica. Los intelectuales medievales ya desconfiaban de los modelos de conocimiento exclusivamente visuales pues estos discriminan, es decir, se decide por un modelo u otro, en términos de su eficiencia visual. Según el paradigma renacentista, el cual recurre a un modelo representacional que basa su legitimación en la percepción visual, es justamente la precisa imitación de las obras de la naturaleza lo que proporciona a las representaciones una cercanía “mayor” a la verdad que la que podían procurarse las imágenes de periodos anteriores.<sup>15</sup> De esta manera, por medio de la

---

<sup>15</sup> Como un paso más de esa pretendida cercanía a la verdad encontramos movimientos postmodernos que consideran el sentido del tacto como el prioritario, por encima de la vista debido a su posibilidad de experimentar y tocar materialmente la realidad. Esta alternativa a modelos anteriores, como el oculoctrismo o el logocentrismo, tiene su base en la *Fenomenología de la percepción* de Maurice Merleau-Ponty. Jacques Derrida también estudia este haptocentrismo en *Le toucher*, Jean-Luc Nancy. Como ejemplo de obras más recientes con respecto a esta vuelta al tacto, véase *The First Sense: A Philosophical Study of Human Touch*, de Matthew Fulkerson; o *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch*, de Barbara Baer.

colaboración entre las nuevas ideologías científicas y artísticas, se llega a calificar lo medieval como un arte caricaturesco, esquemático, superficial, dogmático e incluso demasiado simple, ajeno a la realidad que, objetivamente, pretenden reflejar las obras artísticas desde principios de la Modernidad.

Un nuevo canon y paradigma, basado en la posibilidad de representar la realidad de forma matemática y, según los modernos, objetiva, llegó para quedarse y ocupar no sólo la esfera de lo artístico sino también la de la metafísica y la epistemología. Mediante este nuevo paradigma se reconsideran las obras medievales desde un punto de vista concreto, aquel de la representación imitativa que busca reflejar una realidad que existe fuera del sujeto individual y que, por tomar como base métodos científicos, se convierte en la construcción legítima, apropiada, de la realidad. Veremos la problemática que esto entraña.

### Ontología de la pintura

La oposición entre una imitación “correctamente” ejecutada y aquella desempeñada por los artistas medievales es, para muchos académicos, vital en la comprensión del paradigma moderno. Surge así, como veníamos diciendo, una conceptualización de la Modernidad como una cosmovisión objetiva de la realidad, en oposición a la visión subjetiva que los medievales poseerían (siendo consciente de que estoy hablando en términos generales). Samuel Edgerton es quizá una de las mayores referencias en el estudio de la perspectiva lineal renacentista, analizando las posteriores consecuencias de este método geométrico perdido en la Edad Media y redescubierto en la

Modernidad. Edgerton se refiere a este objetivismo moderno en su obra *Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*: “Unlike the Renaissance painter depicting his scene in perspective, the medieval artist viewed his world quite subjectively” (*Renaissance Rediscovery* 21). Aunque Edgerton otorga importancia a los estudios sobre la geometría y la óptica que los intelectuales medievales desarrollaron, siendo los fundamentos para este ulterior redescubrimiento de la perspectiva artificialis o lineal, para él son los modernos, y no los medievales, los que dieron el gran paso hacia el desarrollo científico.<sup>16</sup>

De igual forma, John Moffitt, clama la objetividad inherente de la perspectiva lineal, comparándola con la más “subjetiva” perspectiva aérea inventada por Leonardo Da Vinci. En su estudio *Painterly Perspective and Piety*, Moffitt explora el empleo de la perspectiva en obras religiosas de comienzos de la Modernidad, arguyendo que la función primordial de estas primeras imágenes perspectivescas era la de incitar a la devoción y a la piedad recurriendo a la idea axiomática de *Videre credere est* (2-3). Sin embargo, no todos los tipos de perspectiva son igualmente objetivos:

Because it is not based upon the scientific premises of linear perspective, grounded in the wholly predictable (*a priori*) axioms of geometry, aerial perspective is a mostly subjective (*a posteriori*) mode of perception. Moreover, it lacks the easily learned rules pertaining to linear perspective. Where aerial perspective is mostly subjective, linear perspective is nearly completely *objective*. (Moffitt 11, énfasis original)

---

<sup>16</sup> Así lo expresa Edgerton: “linear perspective drawing to scale made it possible to invent, improve, and correct the most complex machinery without having to waste time and money building and testing actual three-dimensional models. No rocket ship to the moon could ever have been invented, let alone be built, without the humble heritage of Renaissance linear perspective” (“Brunelleschi’s Mirror” 157).

La ciencia, para Moffitt algo a priori, garantiza la objetividad del método perspectivístico gracias al hecho de que es necesario seguir unas reglas que aseguran un comportamiento predecible de la materia en cuestión. Todos pueden aprender estas reglas porque no dependen del sujeto individual, sino que existen fuera de él.<sup>17</sup> De la misma manera que la teoría representacional de la percepción acepta la existencia de una realidad externa que es percibida más o menos parcialmente por el sujeto, Moffitt sitúa la ciencia como una realidad independiente del sujeto y, por tanto, no afectada por la percepción sensorial e individual del mismo. De ahí que, al no depender del sujeto, la ciencia deba ser evidentemente objetiva.

Este canon moderno de verdad y representación ha sido firmemente refutado por, entre otros, Richard Rorty, que rechaza la idea de espejo de la naturaleza como el modelo epistemológico válido en la tradición occidental, incluyendo la teoría de verdad por correspondencia. Si este paradigma ha sido finalmente superado en filosofía, ¿por qué sigue poseyendo validez en ciencia y en arte, y, más específicamente, en las representaciones pictóricas realizadas desde el Renacimiento hasta el arte de la Vanguardia? ¿Por qué las imágenes medievales son todavía ejemplo de una obra realizada de forma deficiente? El espejo de la naturaleza sigue muy presente en la

---

<sup>17</sup> Moffitt compara el empleo de la perspectiva lineal como un recurso persuasivo e incitatorio hacia la devoción religiosa, siguiendo reglas de la retórica, las cuales también existirían fuera de ese sujeto: “Like linear perspective, positing a philosophy of language (meaning in practice effective expression), the rhetorical techniques of artistic expression pre-exist independent of the individual artist” (Moffitt 12). Como veremos, esta asociación entre pintura y retórica no es nueva. Alberti, tal como indica Panofsky, “adapted, however tentatively, to the painter’s profession the categories of classical rhetoric: invention, disposition [. . .] and elocution” (*Renaissance and Renascences* 26).

actualidad y, consecuentemente, en lo que respecta a la capacidad técnica de sus artistas, la Modernidad goza de mayor prestigio que el periodo medieval, precisamente gracias al canon que establece la fidelidad al original como el objetivo primordial que perseguir. Leonardo, de hecho, era perfectamente consciente de este nuevo paradigma moderno destacando en la sección titulada “Qué pintura merece más alabanza” de su *Tratado de pintura*, que “La pintura más digna de alabanza es la que se advierte más parecida a la cosa imitada” (CCLXXVI). La pintura como espejo fiel de una realidad externa al sujeto termina siendo, recordemos, “verdadera imagen de los hechos” y, con ello, sus valores artísticos se convierten en valores teóricos de verdad: imitación, precisión o fidelidad a la realidad son condiciones que la pintura a partir del Renacimiento presume cumplir y con las que pretende equipararse a la verdad –una verdad que, además, pretende conseguir por medio de artificio.

El problema que nace con la Modernidad es la equiparación de epistemología y ontología. Es considerar que nuestra percepción es un fiel reflejo de la realidad y que, si lo vemos con nuestros propios ojos, entonces tiene que ser necesariamente verdad. El espejo en el caso de los artistas modernos –a partir del Renacimiento y hasta las vanguardias– es herramienta indispensable en la representación de la realidad. Sin embargo, frente a la idea de espejo de la naturaleza como modelo de conocimiento, encontramos la posición posmoderna en la que, si todo es social, prácticas discursivas y performatividad, la verdad como esencia, por inaccesible, deja de existir. Esta inaccesibilidad de la verdad es compartida por intelectuales medievales en lo que podríamos denominar escepticismo gnoseológico, el cual cuestionaría nuestras garantías de conocer correctamente la realidad. Pero la respuesta a este escepticismo es

radicalmente diferente entre postmodernos y medievales. Mientras los primeros eliminan de la ecuación la idea de verdad como esencia, otorgando toda la responsabilidad en el proceso de conocimiento a las prácticas discursivas, los medievales mantienen la creencia en una verdad que, aunque inaccesible, existe. Esta autoconsciencia de los límites humanos del conocimiento por parte de los intelectuales medievales no es compartida por los artistas renacentistas, como perfectamente se observa en el caso de Leonardo y de otros como Alberti, que otorgan a la pintura el valor de verdad por ser capaz de imitar la naturaleza gracias a la perspectiva.

Lo que no vieron los modernos en este modelo representacional que deviene en teoría gnoseológica es que una construcción sigue siendo construcción a pesar de su gran parecido con nuestra percepción, que consideramos real.<sup>18</sup> Interesa abordar aquí la equiparación de percepción individual con la idea de realidad gracias a la predominancia del sentido de la vista sobre los demás sentidos en nuestro conocimiento del mundo. Si bien parece una distinción obvia, los intelectuales renacentistas a veces llegan a confundir percepción y realidad, es decir, confunden episteme con ontología. Alberti, por ejemplo, da valor de verdad natural a lo que no es más que una percepción visual: “A causa de

---

<sup>18</sup> Mark Smith es el autor de *From Sight to Light: The Passage From Ancient to Modern Optics*. Analizando la perspectiva teorizada por Alberti, Smith señala que “[r]ooted in the psychology of perception rather than the geometry of radiation, the illusion that objects painted on a flat panel occupy three dimensions is based on the artist’s grasp of what Alberti styles the ‘reception of light’” (305). La perspectiva lineal es una técnica que se fundamenta en principios de la psicología de la percepción, lo que implica la presencia de un sujeto que percibe subjetivamente. Esto coincide con lo que el propio Alberti arguye: “Nadie podría negar que el pintor no tiene nada que ver con lo que no es visible. Al pintor únicamente le interesa representar aquello que puede verse” (*De pictura* 46). Gombrich concuerda con estas nociones y afirma que fue en el Renacimiento cuando el pintor comenzó a pintar lo que veía, no antes ni en otra cultura (*Art and Illusion* 313).

esto, los hombres representados que están colocados en la última *braccia* cuadrada de la pintura son más chicos que los otros. La naturaleza misma nos demuestra que esto es así” (*De pictura* 74-75). Que nuestros ojos vean a un hombre más pequeño que otro, a causa de la distancia, no hace que realmente el primer hombre sea más pequeño que el segundo. Lo vemos así, pero en realidad los dos hombres poseen el mismo tamaño. Realidad y percepción, por tanto, no siempre coinciden.

Aunque los deseos imitativos por parte del arte moderno no sean materia de crítica, lo que sí es problemático es el creerse, como hacen los modernos, que una representación, por precisa, es real, cuando su grado de imitación no hace que deje de ser una representación.<sup>19</sup> Si tenemos en cuenta esta consideración, una pintura ultrarrealista no es más verdadera que el dibujo ingenuo de un niño. Ambas son representaciones, construcciones. Los pintores modernos no supieron –o no quisieron– establecer esta distinción en su afán por equiparar la pintura con una ciencia objetiva y mensurable, de ahí que a la perspectiva teorizada por Alberti se la denomine *costruzione legittima*, es decir, una construcción que por seguir unas leyes (geométricas) es cierta y verdadera, igual que las demás ciencias. El problema no es, por tanto, la representación en sí misma sino la representación que se cree verdad, lo cual no sería aceptable ni desde la

---

<sup>19</sup> El célebre e influyente historiador del arte Ernst Gombrich declara unas palabras muy reveladoras con respecto a la preferencia por el realismo moderno. En el primer capítulo de *Norm and Form*, Gombrich analiza la concepción renacentista sobre la idea del progreso artístico. En concreto, hablando de la noción de historia como progreso, indica que “it could never have arisen without the fact of Giotto’s or Masaccio’s actual progress in the direction of realism” (3). Es decir, para Gombrich, y para muchos otros, la idea del progreso es sinónima de la idea del progreso *hacia el realismo*, reflejando esa noción tan extendida tanto en la academia como en la cultura popular de que el progreso surgió en la Modernidad y en su afán por pintar imágenes que representan la naturaleza.

perspectiva intelectual medieval ni desde la posmoderna. El rechazo posmoderno al espejo de la naturaleza como el modelo epistemológico que ha predominado en la Modernidad fue ya refutado por los medievales que, sin embargo, compartían con los modernos un cierto realismo ontológico; es decir, una creencia en una realidad, que en el caso moderno puede ser plenamente conocida, pero que es inaccesible en su totalidad desde el punto de vista medieval.

### Técnicas especulativas

Si bien esta creencia en la idea de verdad como esencia es común a modernos y medievales, el modelo epistemológico es claramente diferente, incluyendo el uso que cada parte hace de la noción de espejo, uno de los conceptos clave de esta tesis. Siguiendo los valores rortyanos del rebatido espejo de la naturaleza, la teoría representacional de la percepción no puede tener cabida en la mentalidad medieval, puesto que no caen en la tentación de pensar que lo preciso y lo particular son la realidad en sí misma. Por otra parte, la teoría de verdad por correspondencia como único modelo de verdad es igualmente impensable. La profunda problematización de la relación entre el ser y el conocer por parte de los intelectuales medievales marca la diferencia con respecto al pensamiento moderno, puesto que mientras para estos lo que el individuo conoce, por ser precisamente un ser racional, es lo que es, los medievales, pese a ser conscientes de la condición racional del ser humano –lo que implica que es capaz de conocer, y mucho– no olvidan que también son seres finitos, en contraposición a la infinitud propia de Dios. Las limitaciones del ser humano son inherentes a él y, por ello, no le es dado el conocer la

realidad en su totalidad, o, al menos, no debería tener la soberbia de pensar que lo que conoce es toda la realidad existente.

Esta idea, la limitación de conocimiento –y en la que posteriormente se entrará en mayor detalle–, queda perfectamente ilustrada ya en la didáctica medieval.<sup>20</sup> Es el caso de la literatura especular y en especial de los espejos de príncipes, obras que instruyen, generalmente a personas de la realeza, sobre el modo de comportarse y gobernar. Este tipo de espejos son por tanto una compilación de conocimiento ético, económico y político que el futuro dirigente deberá aprovechar si quiere ser un buen gobernante. El espejo medieval, igual que otros ejemplos de literatura especular –enciclopedias, libros de sentencias, florilegios etc.– adquiere el sentido de “prescriptio,” es decir, de orden, mandato o regla que guía al individuo en su conocimiento y su comportamiento, indicándole como debería actuar, cómo debería ser.<sup>21</sup>

En cambio, el espejo moderno incluye una nueva función, fundamental en el caso de la pintura.<sup>22</sup> El espejo no sólo será la clave en el descubrimiento de la perspectiva

---

<sup>20</sup> En futuros capítulos recorro al corpus juanmanuelino, y especialmente al *Libro infnido* para analizar la imposibilidad de conocer todo por completo.

<sup>21</sup> Aun sin usar estas palabras, Ritamary Bradley señala en su artículo “Backgrounds of the Title Speculum in Medieval Literature” cuál es el propósito fundamental del espejo medieval: “to show the world what it is and ... to point out what it should be” (100). Lo que distingue, por tanto, al espejo medieval es su carácter de “prescriptio.”

<sup>22</sup> Evidentemente, el género del espejo de príncipes continúa su andadura en la Edad Moderna, siendo *Il Principe* de Maquiavelo un magnífico ejemplo. Erasmo de Rotterdam escribió también una obra de este género, *Educación del príncipe cristiano*, dedicada al por entonces príncipe Carlos, futuro emperador Carlos V. Sin embargo, estos libros, por ser continuadores de los medievales, mantienen el uso del espejo en su sentido medieval, de ahí que ahora destaquemos la nueva función de este emblemático concepto.

lineal por parte de Brunelleschi, pues, como veremos, recurre a un espejo para comprobar si su método funciona. El espejo se convierte en el Renacimiento en el “Maestro de los pintores,” como indica el propio Leonardo. Una vez más, en su *Tratado de pintura*, el italiano da cuenta de la importancia del espejo en la ejecución pictórica del espacio, pero esta vez, el espejo no funciona como “prescriptio,” sino como “descriptio,” es decir, como reflejo de una realidad existente. El espejo pasa así de ilustrar como debería ser la realidad –como debería comportarse el gobernante– a ser perfecto reflejo de una realidad presente, que será empleada como guía en la realización de la pintura. Así lo explica Leonardo en su tratado:

Cuando quiera el Pintor ver si el todo de su pintura tiene conexión con los estudios separados que ha hecho por el natural, pondrá delante de un espejo las cosas naturales, y mirándolas retratadas en él cotejará lo pintado con la imagen del espejo, y considerará con atención aquellos objetos en una y otra parte [. . .] si [el pintor] sabe manejarlos bien [los colores, las luces en la pintura], parecerá igualmente su pintura una cosa natural vista en un espejo grande. El Maestro, que es el espejo, manifiesta el claro y oscuro de cualquier objeto. (CCLXXV “El espejo es el Maestro de los Pintores”)

El pintor debe pintar su obra con el objetivo de que parezca “una cosa natural vista en un espejo,” es decir, un reflejo de una realidad que, cuanto mayor sea su precisión imitativa, más verdadera será. Para Alberti, de igual manera, el espejo es crucial en la representación pictórica:

Un buen juez que usted debe conocer es el espejo. No me explico por qué las cosas pintadas adquieren tanta gracia en el espejo. Es maravilloso cómo toda la debilidad en una pintura es tan manifiestamente deformada en el espejo. Por consiguiente, las cosas sacadas de la naturaleza se corrigen con un espejo. (*De pictura* 109)

El espejo es capaz de ofrecer una realidad que el pintor utilizará para crear su obra; deberá ser tan fiel a dicha realidad que parecerá que la pintura es el propio espejo de la

naturaleza, hasta el punto de que la diferencia entre realidad y representación queda borrosa en la mente renacentista. En definitiva, y recalcando la idea principal que aquí arguyo, los artistas modernos acaban por olvidarse de que la representación es representación porque parece la misma realidad. Tal es el nivel de realismo al que aspiran sus pinturas. Es como si en la actualidad lo visual diera paso a lo virtual y esto se considerara real. Sin embargo, ese grado de precisión tiene lugar dentro de un sistema basado en una percepción individual, que eventualmente se toma por realidad, y, lo que es más, que esa percepción individual está a su vez fundamentada en la necesidad de un modelo monocular –más limitante que el binocular– para que se produzca esa sensación de precisión imitativa con respecto a la naturaleza.<sup>23</sup> Así lo explica Leonardo en su sección sobre la maestría del espejo: “el Pintor hará una pintura igual á la que representa el espejo mirando con un ojo solo; porque los dos circundan el objeto cuando es menor que el ojo” (CCLXXV “El espejo es el Maestro de los Pintores”). El engaño visual está servido, pues la perspectiva, que requiere de un solo ojo para su correcto funcionamiento, se convierte en el paradigma representacional de la Modernidad, un paradigma que, si bien ha sido refutado en el ámbito filosófico, sigue manteniendo su valor de verdad en el caso artístico.

---

<sup>23</sup> Aunque se expondrá más adelante, es necesario diferenciar aquí entre el tipo de visión monocular y el binocular. Mientras el primero, propio de la perspectiva artificialis, exige que se mire con un solo ojo, el segundo, como su propio nombre indica, se refiere a la visión conjunta de los dos ojos simultáneamente. Este binocularismo es estudiado por intelectuales medievales en tratados de óptica, donde se dilucida como la visión de cada ojo queda aunada en el nervio común. Así, la visión binocular de la perspectiva naturalis medieval se contrapone al monocularismo de la perspectiva artificialis moderna.

El hecho de que el espejo sea el *maestro* en el arte de la perspectiva no es tampoco banal. Si bien el término “maestría” se refiere al arte o destreza en ejecutar alguna cosa, en el periodo medieval también podía significar “engaño, fingimiento o artificio y estratagema” (Baro 126). Así, el espejo moderno, la perspectiva o el artificio incluyen en su conceptualización dos acepciones que serán de vital importancia en la argumentación de esta tesis: la perspectiva lineal, también llamada *artificialis*, no sólo requiere de *destreza* (primera acepción), de conocimiento científico y geométrico, sino que, al final, ese científicismo es usado con el objeto de fingir un espacio, de *engañar* al espectador (segunda acepción), para hacerle creer que lo que ve es verdad.

Lo que se intenta proponer en estas páginas es que, dado que el espejo de la naturaleza ha fracasado, como bien denunciaba Rorty, es necesario encontrar otro modelo teórico dentro del campo del arte y de la literatura que sea capaz de articular una respuesta alternativa a dicho fracaso; un modelo que no anule la idea de verdad por el mero hecho de no poder acercarse a ella –lo que veo, es lo que es. El problema básico de la nueva ciencia pictórica es pretender ser espejo de la naturaleza y basar su verdad en la correspondencia, cuanto más precisa mejor y más verdadera, con respecto a las obras de esa misma naturaleza. La aspiración inicial del artista, gracias a la labor del espejo como maestro, es crear una obra que sea lo más parecida posible a la cosa imitada, hasta el punto de que llega a convertirse en verdad. ¿Cómo es esto posible? ¿Cómo y por qué algo que comienza siendo un deseo de imitar la verdad de la naturaleza termina considerándose la propia naturaleza, o “segunda naturaleza,” en palabras de Leonardo? La apariencia de la cosa se toma por la propia cosa desde el momento en el que el propósito ya no es tanto imitar a la naturaleza, sino incluso superarla. Alberti, de hecho,

llega a dar prioridad al hecho de que una pintura sea agradable que a que represente verdaderamente, según su canon especular, la naturaleza:

Le agrada no sólo hacer que todas las partes de su modelo parezcan verdaderas, sino también las hará hermosas; porque en la pintura la vitalidad no es menos agradable que la riqueza. Demetrius, un pintor de la antigüedad, fracasó en la obtención de un último reconocimiento, debido a que él ponía mucho mayor cuidado en hacer las cosas más parecidas al natural que por hacerlas agradables. (*De pictura* 120)

Para Alberti, el pintor no sólo debe imitar la realidad, sino que debe mejorar su apariencia y hacerla más agradable de lo que en realidad es; debe mejorarla con la intención de que su pintura se convierta en una segunda naturaleza, incluso mejor que la primera a la que imita. Este pensamiento tan común en la Modernidad es en lo que Gombrich parece basarse al desarrollar su teoría del “schema.” Para él, todo artista tiene en su mente un concepto o “schema” de la cosa a pintar que luego completará añadiendo características particulares (*Art and Illusion* 59-60). El modo de usar este schema es lo que, según Gombrich, diferencia al arte medieval del renacentista: “[t]o the Middle Ages, the schema is the image; to the postmedieval artist, it is the starting point for corrections, adjustments, adaptations” (139). Es decir, el artista medieval solo pintará el concepto mientras que el pintor moderno añadirá lo particular. Esta idea que remite a la posibilidad de enmendar, corregir y añadir elementos al modelo original tuvo un gran alcance. Por ejemplo, observamos similares palabras en *Diálogos de la pintura*, obra del tratadista y pintor italiano Vicente Carducho que se asentó en España y fue maestro de pintores españoles. En este tratado, publicado en 1633, afirma que ha leído a Alberti, Vitruvio, Euclides y otras autoridades de la época acerca de la pintura. Así, en su diálogo cuarto, el

personaje del Maestro defiende que todas las cosas se enmiendan por el arte, incluida la naturaleza (132).

Entre los artistas modernos, pues, debe primar lo agradable –conseguido por medio de hermosas adiciones– sobre lo verdadero. En este proceso representacional, la labor del pintor es la de ser mediador entre el observador y la propia naturaleza, que, en el caso de que sea poco agradable, tiene la obligación de transformar o enmendar para cumplir con las expectativas de belleza del observador.

#### Ocultación: apariencias, doxas y velos

La apariencia agradable –es decir, la ficción bella de una realidad gracias al espejo y a la perspectiva– se convierte en un objetivo a cumplir. El oficio del pintor es, por tanto, crear una segunda naturaleza que resulte agradable a ojos de los demás, entrando así en juego otro nuevo factor: la opinión de otros. Y he aquí la intersección de dos de los conceptos que vertebrarán los capítulos posteriores. Apariencia y opinión como fundamentos positivos entran en escena a principios de la Modernidad, tanto en pintura como en literatura. Por el momento, baste con introducirlos, a modo de anticipo, con la intención de comenzar a entender su función dentro de los criterios modernos sobre la idea de verdad.

Alberti da importancia a las valoraciones de los demás diciendo que “El trabajo del pintor pretende ser agradable a las masas; por lo cual no desdeñe el juicio y los puntos de vista de los observadores cuando esto sea posible para satisfacer sus opiniones” (*De pictura* 128). Y Leonardo comparte su parecer al respecto: “Y si hemos de reconocer en los demás capacidad suficiente para opinar, sin equivocarse, de las obras de la naturaleza,

con cuánta más razón hemos de confesar que ellos también pueden condenar nuestros errores” (*Aforismos* 410). Como aquí se observa, para los artistas modernos la opinión pasa a ser un criterio válido que el pintor debe escuchar y considerar en la realización de su arte. Estos dos conceptos, apariencia agradable y opinión, no son nuevos dentro de las teorías de conocimiento. El mismo Platón, a quién se podría clasificar como un oclocentrista, ya se refirió a ellos en varias de sus obras y no precisamente de forma positiva.

En primer lugar, la apariencia no sirve para nada más que para ocultar la verdad de las cosas, como ocurre con la cosmética, que siendo “perjudicial, falsa, innoble, servil, que engaña con apariencias, colores, pulimentos y vestidos” hace que “los que se procuran esta belleza prestada descuiden la belleza natural que produce la gimnástica” (Platón, *Gorgias* 465b). De la misma manera, la pintura para Platón, siguiendo el juego de apariencias que ocultan lo natural, no es digna de admiración, pues supone un alejamiento de lo inteligible aun mayor que el que suponen las imágenes de lo visible. El filósofo griego, de hecho, establece una equiparación entre, por un lado, copias y lo que es copiado y, por otro, lo opinable y lo cognoscible. Aunque propuesto como pregunta en el texto de la *República*, la respuesta a esta sentencia es afirmativa: “la línea ha quedado dividida, en cuanto a su verdad y no verdad, de modo tal que lo opinable es a lo cognoscible como la copia es a aquello de lo que es copiado” (*República* 510a). Lo opinable, aquello que produce opinión en otros, es precisamente la copia y no la realidad verdadera, de ahí que la opinión no pueda ser considerada una forma válida de conocimiento.

La opinión es, para Platón, algo intermedio entre conocimiento e ignorancia, participa de los dos, pero entraña una serie de peligros si se emplea como el único método epistemológico. Platón se ayuda de la metáfora del sueño en oposición a la vigilia para establecer la diferencia entre opinar y conocer. Aunque algo extenso, merece la pena incluir el pasaje completo, ya que menciona diversas nociones que son de interés en estas páginas:

- Pues bien; el que cree que hay cosas bellas, pero no cree en la Belleza en sí ni es capaz de seguir al que conduce hacia su conocimiento, ¿te parece que vive soñando o despierto? Examina. ¿No consiste el soñar en que, ya sea mientras se duerme o bien cuando se ha despertado, *se toma lo semejante a algo, no por semejante, sino como aquello a lo cual se asemeja?*

-En efecto, yo diría que soñar es algo de esa índole.

- Veamos ahora el caso contrario: aquel que estima que hay algo Bello en sí, y es capaz de mirarlo tanto como las cosas que participan de él, sin confundirlo con las cosas que participan de él, ni a él estas cosas participantes, ¿te parece que vive despierto o soñando?

- Despierto, con mucho.

- *¿No denominaremos correctamente al pensamiento de éste, en cuanto conoce, 'conocimiento', mientras al del otro, en cuanto opina, 'opinión'?*

-Completamente de acuerdo.

-¿y si aquel del que afirmamos que opina se encoleriza contra nosotros y arguye que no decimos la verdad? ¿No tendremos que apaciguarlo y convencerlo de que se calme, ocultándole que no está sano?

-Convendrá que así lo hagamos. (*República* 476 cd, énfasis añadido)

La opinión, que se compara con el soñar, ya sea estando dormido o despierto, es tomar lo semejante, “no por semejante, sino como aquello a lo cual se asemeja,” igual que hacen los pintores modernos con sus verdaderas imágenes de los hechos.

Asimismo, en la *República*, Platón también aborda la diferencia entre ver la cosa en sí y contemplar las múltiples cosas que participan de la cosa en sí, calificando lo

primero como “conocer” y lo segundo como “opinar.”<sup>24</sup> Opinar, por tanto, estaría basado en un cierto conocimiento de lo sensible, en un conocimiento de lo particular, que no garantiza el conocimiento de la cosa en sí. La opinión –doxa– no es conocimiento –episteme– y por ello no debería utilizarse como el único recurso en el camino hacia la verdad. Pese a ello, tanto Alberti como Leonardo valoran la opinión como criterio válido, en un primer paso hacia lo que, siglos más tarde, podría verse como la conversión de la doxa en episteme. La omisión de la cosa en sí nos ha dejado carentes de episteme, de ahí que sólo nos quede la doxa, la opinión, la percepción individual de lo visible particular en nuestro conocimiento del mundo.

Si bien Platón ya avisó de los peligros de tomar las apariencias y la opinión como verdades, la reconsideración de estas dos nociones como elementos que forman parte en el proceso representacional es inequívoca. De hecho, en la Modernidad se presume de que la pintura incluya el valor de la apariencia en su ejecución. Leonardo, en su famosa comparación entre el arte de la pintura y de la escultura, precisamente destaca el logro de apariencia que consigue la primera, superior al de la escultura:

La escultura, con poco trabajo, muestra lo que en la pintura parece cosa de milagro: dar una apariencia palpable a objetos impalpables, relieve a lo que es plano, lejanía a lo que está cerca. En efecto, la pintura está ordenada de infinitas especulaciones que la escultura desconoce [. . .] No hay comparación posible entre el ingenio, artificio y discurso de la pintura y los de la escultura. Para esta última, la perspectiva es resultado material

---

<sup>24</sup> Así lo dice Platón: “En tal caso, de aquellos que contemplan las múltiples cosas bellas, pero no ven lo Bello en sí ni son capaces de seguir a otro que los conduzca hacia él, o ven múltiples cosas justas pero no lo Justo en sí, y así con todo, diremos que opinan acerca de todo pero no conocen nada de aquello sobre lo que opinan” (*República* 479e). Opinar es por tanto quedarse en la apariencia, en lo particular, en la superficie, sin llegar a penetrar en el conocimiento para alcanzar la cosa en sí.

y no artificial; no implicando, por consiguiente, ninguna dificultad.  
(*Aforismos* 438, 443)

La pintura da apariencia y, con ello, es capaz de transformar lo que estaba lejos en algo cercano, lo impalpable en palpable.<sup>25</sup> Es justamente gracias al artificio, al discurso de la pintura, que ésta supera a la escultura, la cual carece de perspectiva artificial, teniendo que conformarse con una perspectiva meramente material, en la que el escultor no puede hacer alarde de destreza –de maestría– para lograr apariencia, ya que la escultura incluye naturalmente esa materialidad que la pintura consigue por artificio. Por primera vez en siglos la complejidad y el artificio se valoran de forma positiva, lo que sería diametralmente opuesto a la ciencia, incluso a la tardía del famoso Guillermo de Ockham. Su principio de parsimonia, también conocido como la navaja de Ockham establece que, a igualdad de condiciones, la explicación más sencilla suele ser la más probable, aunque no necesariamente la verdadera. Es precisamente esta idea de no multiplicar de forma innecesaria las entidades explicativas la que los modernos parecen ignorar en su camino hacia la perfecta obra de arte. En oposición, los intelectuales medievales buscan la verdad del resultado material y no artificial, sin que entrañe ninguna dificultad. Es decir, buscan la cosa sin el ornamento, sin el revestimiento que en cambio es necesario y valorado por sí mismo en el caso de la perspectiva artificialis.

---

<sup>25</sup> Plinio el Viejo alude a la distinción entre realidad y apariencia al hablar del cambio de canon que el escultor Lisipo había llevado a cabo, estilizando más las figuras humanas. En comparación con otros escultores que todavía seguían el canon antiguo, Plinio dice sobre Lisipo: “it was a common saying of his, that other artists made men as they actually were, while he made them as they appeared to be” (*Historia naturalis*, libro XXXIV, cap. 19, 1443).

Es cierto que se puede argüir que la literatura medieval recurre en numerosas ocasiones al tópico del *integumentum*, esto es, a la combinación de meollo y corteza en la transmisión del conocimiento, incorporando así la presencia de un cierto ornato dulce que ayude a digerir la medicina que es el mensaje. Sin embargo, como veremos en capítulos posteriores, la comunidad medieval tiene claro que no hay que quedarse con la corteza, con el artificio, sino buscar el meollo que se oculta bajo ella. Opuestamente, el objetivo a lograr para los pintores modernos es que la pintura produzca resultados aparentes que sean agradables, e incluso apelan a la necesidad de representar diversidad y variedad de formas, ya que estas causan placer en el espectador:

Lo primero que proporciona placer en la *istoria* proviene de la cantidad y variedad de cosas [. . .] Así el alma se deleita por toda la abundancia y la variedad. Por esta razón, la abundancia y la variedad agradan en la pintura. (*De pictura* 97-98)<sup>26</sup>

La multiplicación de las entidades que componen la pintura es necesaria en esta aspiración ornamental que busca lo agradable, el deleite de un espectador que espera encontrar formas bellas en las imágenes del pintor. Este ornamento necesario en el caso de la perspectiva artificialis concuerda con las expectativas del observador monocular, aquel que, con un solo ojo, debe contemplar su realidad para que coincida con la bella perspectiva ejecutada por el artista. Para Leonardo, contrariamente a lo que propondría el

---

<sup>26</sup> Muchos de los enunciados de Alberti para explicar el arte de la pintura tienen su origen en la retórica clásica. Los teóricos renacentistas, al carecer de modelos pictóricos clásicos –pues Pompeya y Herculano todavía no se habían descubierto– se fijaron en obras de retórica para tomar los nuevos conceptos de la pintura (*istoria, inventio, decorum*...). El gran historiador del arte Ernst Gombrich ya indicó que “the state of eloquence and the state of the arts are somehow bound up” (*Norm and Form* 3). Sobre el uso de la retórica como fuente para el nuevo arte de la pintura, véase Heinrich F. Plett, *Rhetoric and Renaissance Culture*, especialmente el capítulo “Pictura Rhetorica: The Rhetorical Conceptualization of the Visual Arts and Pictorial Poetry.”

pensamiento medieval, son precisamente la perspectiva, los artificios y lo sensorial lo que hace que la pintura sea superior a cualquier arte, puesto que es capaz de crear una segunda realidad de forma artificial:

Pero la pintura tiene maravillosos artificios y sutilísimas especulaciones, que faltan a la escultura, la cual es de muy menguado discurso [. . .] La pintura es de más discurso mental y de mayor artificio y maravilla que la escultura [. . .] La escultura no tiene la belleza de los colores ni su perspectiva; no puede, como la pintura, poner en perspectiva y desdibujar los contornos de las cosas remotas, porque para la escultura los contornos de los objetos lejanos son tan determinados como los de los objetos próximos. No sabrá ocultar más los objetos remotos, mediante el aire interpuesto entre ellos y nuestro ojo, para que aparezcan velados, como las figuras que muestran la desnuda carne bajo los velos que las cubren. (*Aforismos* 447, 449, 451)

La pintura tiene artificio, especulación y discurso, es decir, formas bellas que se hacen pasar por recursos científicos con la intención de dignificar el arte de la pintura. Y, obviamente, la clave de la pintura es que posee perspectiva, crea distancia y deforma la realidad hasta el punto de ocultarla, de poner un velo entre la realidad y nuestro ojo. No en vano, una de las herramientas más conocidas para lograr la perspectiva pictórica fue, precisamente, el “velo,” que, como Alberti explica, debe ser ubicado “entre el ojo y el objeto observado” provocando que el objeto “siempre [sea] la misma cosa en el proceso de observación” (*De pictura* 86-87).<sup>27</sup>

Leonardo encuentra necesario velar y ocultar la realidad, y es precisamente esta ocultación –que la escultura no puede conseguir– la que se produce gracias al artificio

---

<sup>27</sup> Muy famoso es el grabado realizado por el artista alemán Alberto Durer, en el que representa una máquina para dibujar la perspectiva. Consiste en un marco cuadrangular en el que se ha insertado una tela con cuadrícula. El dibujante se sitúa en un extremo, con el velo entre él mismo y el objeto a dibujar, en este caso, una mujer tumbada. La silueta de la mujer se recorta en el velo cuadrículado y el artista copiará la silueta en un papel, igualmente cuadrículado y a escala.

que supone la perspectiva lineal y, en el caso de Leonardo, aérea. ¿Cómo puede ser que la pintura de esta época, con su artificiosidad, su perspectiva, su ocultación de la realidad, sea considerada superior a la escultura e incluso a otras artes y, lo que es más, se considere más real y verdadera que la pintura medieval? La respuesta es sencilla y vuelvo a incidir en ella aunque pague de redundancia: desde el momento en que consideramos que la representación pictórica corresponde con una realidad, de tal manera que la valoramos como “verdaderas imágenes de los hechos,” y que cuanto más similar sea a esa realidad, más verdadera será la imagen, podemos declarar que el triunfo del modelo de espejo de la naturaleza denunciado por Rorty ha tenido lugar. Vemos así que partiendo desde el análisis de diferentes conceptos relativos a los comienzos de la pintura moderna (el cientificismo, el uso del espejo, la apariencia, lo agradable, la opinión), es posible llegar a las mismas conclusiones: la convergencia –problemática– de percepción y realidad en una misma entidad.

Este modelo epistemológico moderno necesita de la perspectiva artificialis para existir: una perspectiva en la que el uso de espejos y velos *oculta* la realidad hasta el punto de que en la Modernidad se ha tomado por verdad la representación de la cosa, pues la cosa, la realidad, va perdiendo relevancia en favor de su misma representación. Casi podría decirse que este proceso parece adelantarse a lo que siglos después el filósofo francés Jean Baudrillard califica como “simulacro” en su influyente obra *Cultura y simulacro*:

No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo. (7)

De esta forma llegamos a la conocida como “hiperrealidad,” a una pérdida de la distinción entre lo real y lo imaginario y, con ello, a una pérdida del referente. La pintura, gracias a la perspectiva lineal, ha conseguido disuadirnos de buscar el referente, pues la imagen es tan real que perdemos de vista la cosa representada.<sup>28</sup>

El espejo, el velo, e igualmente la visión monocular –propia de la modernidad, y a su vez limitante–, sirven para interponer conscientemente un proceso mediador entre el observador y la realidad en el que el objetivo de la representación es ser lo más semejante posible no ya a dicha realidad, sino a lo que asociamos con ella, que corresponde con nuestra percepción individual. Este modelo de verdad que establece una correspondencia entre percepción (convertida en realidad en la época moderna) y representación no ha existido siempre así. Recordemos que los medievales no recurren a la idea de espejo de la naturaleza en sus representaciones, siendo precisamente criticados por ello en tanto que sus obras parecen infantiles o incorrectamente ejecutadas.

La pregunta aquí es la siguiente, ¿y si en el periodo medieval existieran dos modelos de verdad que conviven entre sí pero que aluden a dos tipos de verdad diferentes? Siguiendo el dualismo medieval entre lo divino y humano, lo espiritual y material, el meollo y corteza, etc., tendría sentido establecer la hipótesis de que

---

<sup>28</sup> Esta idea ya estaba presente en el periodo renacentista. En el prefacio a la traducción del griego al latín de la obra de Filostrato *Vida de Apolonio de Tiana*, encontramos la siguiente referencia a la labor del pintor renacentista Masaccio, conocido por ser el autor de una de las primeras obras realizadas con perspectiva lineal, la *Trinidad* (Santa María Novella, Florencia): “Nearest to our own period there was Masaccio, whose brush could express the likeness of anything in nature to such perfection that we seem to look not at images of things but at the very things themselves” (citado de *Norm and Form* 2).

igualmente hubiera dos modelos de verdad: uno humano (producido) y otro divino (revelado). Así, lo que me propongo en esta tesis es demostrar, a través de textos y pinturas, que existía un modelo de verdad que coexistió con el modelo de verdad por correspondencia, y que se vio eclipsado por este último hasta que progresivamente perdió la importancia que había tenido desde el nacimiento del cristianismo. Y es precisamente la comunidad medieval la que, lejos de recurrir a un método representacional basado en el espejo de la naturaleza, proponen otro tipo de representación (tanto textual como pictórica), que emerge a partir de ese otro modelo de verdad: el de la idea de verdad como *aletheia*.<sup>29</sup>

#### El desvelamiento: *Aletheia*

*Aletheia*, término de origen griego, significa literalmente “desocultamiento” o “desvelamiento” y aparece en varias ocasiones en el poema de Parménides titulado *Sobre*

---

<sup>29</sup> Timothy Noone en su estudio “Truth, Creation, and Intelligibility in Anselm, Grosseteste and Bonaventure” indica que la idea de verdad que se observa en estos tres autores tiene rasgos que derivan de la idea de verdad como *aletheia* (102). Noone, sin embargo, se limita a analizar la transcendencia de esta idea en sus obras sin llegar a observar que sea un fenómeno común en la época. En ningún momento asocia la *aletheia* con un modelo de verdad existente en la Edad Media. Ejemplo de que esta vertiente todavía está por explorar es la obra de Gabriel Nuchelmans, *Theories of the proposition: Ancient and Medieval Conceptions of the Bearers of Truth and Falsity*, en la cual se analiza la idea de verdad desde un punto de vista únicamente lingüístico, sin apenas prestar atención a que existe otro concepto de verdad. Sólo en referencia a los estoicos (76) menciona Nuchelmans la idea de verdad como *aletheia*, sin profundizar en la materia. Igualmente, Margaret Cameron no incluye *aletheia* como uno de los conceptos de verdad en el periodo medieval, al que dedica su estudio en *The Oxford Handbook of Truth*. El capítulo se centra en los siglos XIII y XIV, momento en el que la teoría aristotélica comenzó a estar disponible. Eso sí, destaca que estas teorías se insertaron dentro del marco de la doctrina de la iluminación, de origen platónico y de gran influencia gracias a San Agustín.

*la naturaleza*. Veamos un ejemplo, cuando la diosa le indica a la voz poética: “Es necesario que te instruyas en todo: por una parte, la incommovible interioridad de la verdad [Αληθείης] más persuasiva; de otra, las experiencias [δόξας] de los mortales, en las que no hay verdadera confianza” (28-30)<sup>30</sup>. Dos tipos de instrucción debe recibir el individuo: por un lado, la que proporciona el alcanzar la verdad (Αληθείης) gracias a que ha dejado de estar oculta. Por otra, la instrucción surge por parte de las experiencias humanas, cuyo término en griego es doxa (δόξας), es decir, opinión o creencia que, como en Platón, no ofrece suficientes garantías de verdad. Según Joaquín Llansó, editor del poema de Parménides, la *aletheia* habita en el interior del hombre, una verdad que

se desvela como tal en su interioridad, como un salir a la luz de aquello que ya se sabe de antemano (μαθησις), es decir, de aquello que ya desde siempre nos pertenece y hacia lo que estamos viniendo continuamente desde fuera (nuestro tomar posición ante ello, vale decir, justamente la experiencia interior). (Llansó 80).

Esta *aletheia* es capaz, además, de “alcanzar la más pura interioridad del hombre, de revelarse ahí como verdad incommovible” (79). Valorar la *aletheia* como modelo de verdad implica desterrar por fin la idea de verdad como correspondencia como método representacional, la cual no sólo Rorty sino también Heidegger consideran desfasada,

---

<sup>30</sup> Cito aquí por verso. Corresponde con la página 33 de la edición de Joaquín Llansó.

aunque lamentablemente existente.<sup>31</sup> El filósofo alemán se pregunta lo siguiente sobre el modelo de verdad presente en su momento:

Pero ¿por qué no nos conformamos con la esencia de la verdad que nos resulta familiar desde hace siglos? Verdad significa hoy y desde hace tiempo concordancia del conocimiento con la cosa. Sin embargo, para que el conocer y la frase que conforma y enuncia el conocimiento puedan adecuarse a la cosa, para que la propia cosa pueda llegar a ser la que fije previamente el enunciado, dicha cosa debe mostrarse como tal. ¿Y cómo se puede mostrar si no es emergiendo ella misma de su ocultamiento, si no es situándose en lo no oculto? La proposición es verdadera en la medida en que se rige por lo que no está oculto, es decir, por lo verdadero. (*El origen de la obra de arte* 41)

Para Heidegger es primeramente necesario el establecimiento de una verdad como *aletheia*, pues no es posible comprobar la conformación o concordancia entre el enunciado y la cosa si la cosa está oculta. La verdad como correspondencia sería, en cambio, algo casi secundario, pues el establecimiento de la verdad depende de considerar la *aletheia* y no la correspondencia. Por lo tanto, según él mismo apunta en su obra magna *Ser y tiempo*, “‘ser falso’, ψεύδασθαι [pseudesthai], significa engañar, en el sentido de encubrir: poner una cosa delante de otra (en el modo del hacer-ver), y de este modo hacerla pasar por algo que ella no es” (56). Esta frase es clave para entender la

---

<sup>31</sup> Heidegger expresa: “Sin duda, la caracterización de la verdad como ‘concordancia’, adaequatio, ὁμοίωσις, es muy general y vacía. Pero alguna justificación habrá de tener cuando se mantiene a pesar de las más heterogéneas interpretaciones del conocimiento, que es el soporte de este importante predicado” (*Ser y tiempo* 236). Aunque no esté de acuerdo con su conceptualización del periodo medieval, como me he referido en páginas anteriores, su análisis de la idea de verdad como *aletheia* sigue siendo perfectamente válido. De hecho, sus consideraciones con respecto a este concepto, aunque él no lo diga –y, seguramente, no haya pensado en ello– parecen recurrir a los mismos términos que se emplean en obras medievales para hablar sobre una verdad que hay que desvelar.

problemática de la perspectiva artificialis como técnica que sirve para representar la realidad y últimamente como modelo de conocimiento de la misma. Si ser falso es encubrir –pues, según el significado original de *aletheia* la verdad es lo que está descubierto, lo desoculto, lo evidente–, entonces no es banal decir que el empleo del velo, e incluso del espejo, en las pinturas que recurren a la perspectiva artificialis, lleva al pintor a representar un engaño, quedando sólo una apariencia, un disimulo que, para Heidegger es lo más peligroso en el camino hacia la verdad.<sup>32</sup>

No es necesario recalcar la cantidad de ocasiones en las que el término “parecer” y derivados están presentes en obras teóricas sobre la pintura en el Renacimiento, como las ya mencionadas de Leonardo y Alberti. Y, de la misma manera, la insistencia en el uso del espejo y sobre todo del velo, tanto del aparato como de la técnica pictórica de la veladura, es lo que hace que el espectador tenga claro que necesita de un intermediario, un “poner una cosa delante de otra” –en palabras de Heidegger– para que la perspectiva

---

<sup>32</sup> Así lo explica: “Este encubrimiento puede llegar a ser total, pero regularmente ocurre que lo que antes estuvo descubierto todavía resulta visible, aunque sólo como apariencia. Pero, cuanto hay de apariencia, tanto hay de ‘ser’. Este encubrimiento, en el sentido del ‘disimulo’, es el más frecuente y el más peligroso, porque las posibilidades de engaño y desviación son aquí particularmente tenaces. Las estructuras de ser disponibles, pero veladas en cuanto al fundamento en que arraigan, lo mismo que sus correspondientes conceptos, pueden reivindicar un cierto derecho al interior de un ‘sistema’.” (*Ser y tiempo* 59). Es ese encubrimiento lo que ha acabado sustituyendo a aquello que cubría, como ocurre con los simulacros.

artificialis surta el efecto deseado.<sup>33</sup> Sin estos elementos interpuestos entre el objeto y nuestros ojos, el espejo de la naturaleza que supone la perspectiva lineal no podría existir. No deja de llamar la atención que los pintores renacentistas hagan tanto énfasis en la idea de velar, es decir de cubrir algo con un velo, cuando declaran que su intención es precisamente *desvelar*, redescubrir lo que había sido cubierto en la época precedente. De hecho, Jacob Burckhardt en *Civilization of the Renaissance in Italy* menciona esta misma idea, que contrapone al velo de “faith, illusion and childish prepossession” (106) que cubriría la mente del individuo medieval; un velo que, según él, la Italia del

---

<sup>33</sup> La técnica de la veladura consiste en aplicar finas capas de pintura de tal manera que todavía se vea el fondo, con la intención de que éste quede difuminado y de un tono más suave. Es decir, se desdibujan contornos y el aspecto es de una mayor indefinición, con lo que se altera la forma y el color del objeto o fondo al que se está aplicando la veladura. La veladura, por tanto, se comporta con un intermediario, un velo que oculta ligeramente el objeto o fondo en cuestión.

Renacimiento retiraría dando lugar a la objetividad.<sup>34</sup> Así, entre las nociones que se recuperan tras la ocultación llevada a cabo por el periodo medieval, encontramos la idea de la pintura imitadora de la naturaleza, la cual aparece en el *Decameron* de Boccaccio (1313-1375). A comienzos de la novela quinta de la sexta jornada, Pánfilo afirma:

Carísimas señoras, sucede con frecuencia que, así como la fortuna bajo viles oficios algunas veces oculta grandes tesoros de virtud, como hace poco fue mostrado por Pampínea, también bajo feísimas formas humanas se encuentran maravillosos talentos escondidos por la naturaleza. La cual cosa muy aparente fue en dos de nuestros conciudadanos sobre los que entiendo hablar brevemente [. . .] el otro, cuyo nombre fue Giotto, fue de ingenio tan excelente que ninguna cosa de la naturaleza (madre de todas las cosas y alimentadora de ellas con el continuo girar de los cielos) con el estilo, la pluma o el pincel había que no pintase tan semejante a ella que no ya semejante sino más bien ella misma pareciese, en cuanto muchas veces en las cosas hechas por él se encuentra que *el vivísimo juicio de los hombres se equivoca creyendo ser verdadero lo que es pintado*. Y por ello, habiendo

---

<sup>34</sup> Contrariamente a lo que en esta tesis se arguye, Jacob Burckhardt, autor del famoso *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860), ubicó esa intención veladora en la Edad Media: “In the Middle Ages both sides of human consciousness –that which was turned within as that which was turned without– lay dreaming or half awake beneath a common veil. The veil was woven of faith, illusion, and childish prepossession, through which the world and history were seen clad in strange hues. Man was conscious of himself only as a member of a race, people, party, family, or corporation –only through some general category. In Italy this veil first melted into air; an objective treatment and consideration of the State and of all the things of this world became possible” (106). Sus palabras reflejan ese sentido peyorativo hacia todo lo medieval que, en gran parte, el mismo inició con esta obra. Para él, la Modernidad es sinónimo de objetivismo y ciencia, del poder del individuo que ya no debe someterse a los poderes que, según él, le oprimen. Lo que Burckhardt no pareció entender es que ese velo que él otorga al pensamiento medieval es un velo consciente de ser un velo y que debe ser retirado para alcanzar la verdad (*aletheia*). Como veremos en las siguientes páginas, la “illusion” que él observa en el velo medieval no existe, y es, en realidad, propia del velo moderno. Burckhardt fue capaz, sin embargo, de dilucidar la existencia de una comunidad a la que el individuo pertenece. Obviamente, en su opinión, la comunidad es propiamente negativa mientras que en esta tesis defiende, especialmente en el tercer capítulo, que no es cuestión de defender su naturaleza positiva sino, más bien, su naturaleza *diferente* a nuestra concepción del sentido de comunidad.

él hecho *tornar a la luz* aquel arte que muchos siglos bajo los errores ajenos (que más para deleitar los ojos de los ignorantes que para complacer al intelecto de los sabios pintan) había estado sepultada, merecidamente puede decirse que es una de las luces de la florentina gloria. (*Decameron* VI, 5, énfasis añadido)

El talento de Giotto, es decir, su capacidad de pintar de forma tan semejante a la naturaleza que parece la propia naturaleza, ha hecho que saliese a la luz ese arte imitativo, oculto, sepultado, bajo errores ajenos que no son otra cosa que las obras medievales. Y es que ya a finales de este periodo, la pintura medieval empezaba a ser despreciada por aquellos que querían distinguirse de un tiempo pasado ajeno a la antigüedad.<sup>35</sup> Este salir a la luz algo que estaba oculto es lo que normalmente se asocia con el retorno a las formas clásicas de la antigüedad y a la imitación de la naturaleza perdida en los siglos medievales, según modernos y aun proto-modernos.<sup>36</sup> Para la

---

<sup>35</sup> Petrarca igualmente desea distanciarse del tiempo pasado inmediato. En el artículo titulado “El origen del concepto historiográfico de la Edad Media oscura. La labor de Petrarca,” su autor, Eduardo Baura García expone que el concepto de Edad Media se originó en el Renacimiento italiano y que intelectuales como Petrarca calificaron su propia época como una dominada por tinieblas que sucedió a otra –la clásica– mucho más magnífica. Igualmente, estos intelectuales esperarían con anhelo poder “caminar de nuevo en el puro resplandor del pasado” (Petrarca, *África*, XI, cito por la traducción del artículo de Baura; existe una edición bilingüe latín-alemán de B. Huss y G. Regn). Evidentemente este tipo de sentimientos no es más que una melancolía que todo individuo ha sentido sobre épocas pasadas, incluido uno ficticio, como es Don Quijote, quien critica su momento presente, comienzos del siglo XVII, y alaba en cambio los siglos pasados, asociados con la caballería. Escribí un artículo al respecto de la concepción quijotesca sobre la Edad Media: “La Edad Media nunca existió: lectura quijotesca de la dorada época de las caballerías.”

<sup>36</sup> Panofsky en *Renaissance and Renascences in Western Art* menciona que intelectuales modernos tales como Vasari (1511-1574) asociaban los valores de su época con una vuelta a las formas clásicas, vista en el arte de la escultura, y la imitación de la naturaleza, vista en pintura. Aunque ambos principios son inicialmente independientes, eventualmente pasaran a valorarse como dos caras de la misma moneda en esa recuperación de unas formas y unas técnicas que habrían sido ignoradas durante su tiempo precedente, la Edad Media (19-21).

mayoría de la crítica, son los intelectuales de principios de la Modernidad los que retoman, y con ello revelan, el empleo de la razón y de la ciencia, como si ambas hubiesen quedado ocultas y en el olvido durante varios siglos de dominio religioso. El mismo Panofsky declara:

In all these fifteenth-century sources, then, we see the function of painting, hitherto confined to a reproductive imitation of reality, extended to the rational organization of form –this rational organization dominated by those ‘just proportions’ the secret of which was held to have been revealed in the lost ‘doctrine of the ancients.’ (*Renaissance and Renascences* 27-28)

Según los parámetros renacentistas, es precisamente la doctrina de imitar a la naturaleza con técnicas racionales la que se revela después de haber permanecido oculta. Lo curioso es que esta aspiración por parte de los artistas modernos de revelar lo que estaba oculto, de volver a imitar la naturaleza, se lleve a cabo recurriendo a métodos como la perspectiva artificialis, que requiere de técnicas mediadoras como el espejo y ocultadoras como el velo. Casi podría decirse que en el Renacimiento la intención de descubrir lo oculto se logra a través de encubrir la realidad: se quiere desvelar la verdad velándola. Así, es necesario recubrir y ocultar la realidad con el objetivo, no ya de desvelarla para encontrar la verdad sino de hacer que esa nueva realidad velada que es la pintura se asemeje con lo que vemos, con nuestras expectativas sobre el mundo y, en última instancia, con lo que consideramos realidad.

La correspondencia entre representación y percepción, adquiriendo ésta visos de realidad, se convierte por tanto en el único modelo de verdad. Esta verdad ya no tiene nada que ver con la revelación de lo oculto (aunque esas fueran las intenciones iniciales de los artistas modernos) sino con la velación de una realidad, y asimismo de una

representación, para que ésta se asemeje a nuestra percepción. Nace así la verdad por correspondencia moderna. De hecho, el propio Alberti establece el llamado principio de *convenienza* o *concinnitas*, que podríamos traducir como adecuación o armonía en la que las partes deben concordar unas con otras y “corresponde[r] con un patrón de belleza” (*De pictura* 93).<sup>37</sup> La verdad en la representación ya no se alcanza por la desocultación de lo oculto sino por medio del mayor grado de correspondencia posible entre representación y naturaleza –más bien, percepción individual tomada por naturaleza. La verdad última a la que aspirar ya no es *aletheia* –la verdad divina revelada– sino *veritas* –la verdad humana creada–, la cual, definida por Heidegger “significa donde quiera y esencialmente la *conveniencia*, la concordancia de los entes entre sí, la cual se funda en la concordancia de las criaturas con el creador, la ‘armonía’ (‘Stimmen’) determinada por el orden de la creación” (*El origen de la obra de arte*). De ahí que se llegue a confundir la verdad con la apariencia de verdad o verosimilitud. La pintura renacentista y posterior, con su aspiración de parecer verdad, alcanza categoría de obra verosímil. Sin embargo, los artistas del momento, al ver como realidad y representación concuerdan, llegan a afirmar que la pintura es la más verdadera de todas las artes, pues ofrece “verdaderas imágenes de los hechos” gracias a su capacidad de asemejarse a aquello que representa.

Mientras la verdad como correspondencia se establece gradualmente como el modelo predominante de verdad, la verdad como *aletheia* acaba por perder prestigio,

---

<sup>37</sup> El texto se publicó originalmente en latín en 1435 pero se difundió poco. Por ello, un año más tarde apareció en italiano. Vemos que Alberti utiliza “corrisponderanno:” “Conviensi in prima dare opera che tutti i membri bene convengano. Converranno quando e di grandezza e d’offizio e di spezie e di colore e d’altre simili cose corrisponderanno ad una bellezza (*Della pittura*, “Libro secondo,” 36).

aunque ésta, como se propone, haya sido el modelo de verdad que mayor relevancia tuvo durante siglos. La idea de alcanzar una verdad que ha estado oculta aparece de forma constante en la Biblia, especialmente en las epístolas a los corintios escritas por San Pablo. En estos textos se asocia el ver por espejo con el conocer parcialmente, mientras que ver directamente, sin mediación, es sinónimo de conocer por completo. Al hablar sobre la preeminencia del amor, San Pablo nos dice lo siguiente: “Ahora vemos por espejo, oscuramente; mas entonces veremos cara a cara. Ahora conozco en parte; pero entonces conoceré como fui conocido” (1 Corintios 13:12).<sup>38</sup> *Aletheia* no consiste por tanto en una verdad que se quiere representar por imitación o por correspondencia. Por mucho que la obra pictórica se asemeje a la realidad, la pintura sigue siendo una pintura, una imitación que no es en absoluto la realidad que representa –aunque sí una realidad en sí misma, una pintura. *Aletheia*, pues, no significa correspondencia entre lo representado y lo representante, sino recomposición de lo que ya estaba allí, gracias a que eventualmente somos capaces de verlo de una forma distinta, no por espejo sino cara a cara.

En la segunda epístola se encuentra un fragmento clave para entender este modelo de verdad, alternativo al modelo de verdad por correspondencia que se impone a comienzos de la Modernidad. Hablando sobre cómo Moisés “ponía un velo sobre su

---

<sup>38</sup> En el original griego, la expresión para ver por espejo es *ainíssomai* [αἰνίσσομαι], que quiere decir “enigmáticamente,” es decir, “oscuramente.” El espejo en este caso es un instrumento humano que impide la visión divina, asociándose con esa ceguera o niebla que no permite ver espiritualmente. Ese ver por enigma es el tipo de visión propia de la esfera terrenal, de ahí que en la Edad Media cristiana la vida humana esté llena de símbolos y alegorías que hay que saber interpretar. La vulgata también recoge el término “enigma:” “videmus nunc per speculum in enigmate tunc autem facie ad faciem.”

rostro, para que los hijos de Israel no fijaran la vista en el fin de aquello que había de ser abolido,” continúa diciendo:

Pero el entendimiento de ellos [los hijos de Israel] se embotó; porque hasta el día de hoy, cuando leen el antiguo pacto, les queda el mismo velo no descubierto, el cual por Cristo es quitado. Y aun hasta el día de hoy, cuando se lee a Moisés, el velo está puesto sobre el corazón de ellos. Pero cuando se conviertan al Señor, el velo se quitará. Porque el Señor es el Espíritu; y donde está el Espíritu del Señor, allí hay libertad. Por tanto, nosotros todos, mirando a cara descubierta como en un espejo la gloria del Señor, somos transformados de gloria en gloria en la misma imagen, como por el Espíritu del Señor. (2 Corintios 3:13-18).<sup>39</sup>

Estos versículos aluden al tipo de verdad por *aletheia*, en el que el velo es quitado por el propio Cristo tras la conversión, tras lo cual el entendimiento del ser humano dejará de estar embotado –o, diciéndolo pictóricamente, difuminado, emborronado, velado. Mirar a cara descubierta, sin velo alguno, equivale aquí a conocer la verdad que es Dios, mientras que el uso del espejo adquiere en estos versículos un significado algo diferente.<sup>40</sup> El espejo, en su sentido de examinar, de observar algo con detenimiento, se convierte en un elemento transformador y no imitador, pues la gloria del Señor no puede ser reproducida en la imagen finita que ofrece el reflejo del espejo. La alusión va más allá de un espejo que meramente imite correctamente la cosa, como sería en el caso de la verdad por correspondencia, sino un espejo que muestra algo que antes no se veía porque estaba oculto. Así, el espejo divino simboliza la *aletheia*, una transformación de una entidad que

---

<sup>39</sup> En este caso, encontramos expresiones como *kálymma* [κάλυμμα] (cubrir, tapar) y derivadas para referirse a ese velo. En latín se utiliza “velamen,” y “revelata facie gloriam Domini speculantes” para hablar de ese ver con cara descubierta. Aquí, “speculantes” no alude exactamente a un espejo sino al acto de observar o examinar.

<sup>40</sup> De hecho, esta expresión, “mirar a cara descubierta” es traducida como “unveiled faces” en su versión en inglés.

queda visible tras haber estado oculta bajo un velo. Como veremos más adelante, la noción de un espejo que no refleja la realidad, sino que revela la verdad oculta de la divinidad aparece en varias obras, incluida la escrita por Alfonso de la Torre hacia 1440 y titulada *Visión delectable de la filosofía*.<sup>41</sup>

El espejo en los escritos de San Pablo adquiere pues un doble significado: por un lado, es un espejo humano, un espejo que ofrece una imagen de la realidad que nunca puede considerarse verdadera realidad, de ahí que este objeto actúe como intermediario entre el observador y la realidad, igual que en el caso de la pintura moderna. El espejo en este primer caso impide ver directamente y se convierte en testigo fundamental de lo que luego será ese espejo de la naturaleza. Por otro lado, se encuentra el espejo que revela la verdad de Dios, pero sólo porque es Cristo, como dice San Pablo, aquel que tiene el poder de quitar el velo que aturde el entendimiento, otorgando con ello la capacidad de conocer a Dios. En este caso, el espejo no es una herramienta humana sino un instrumento divino, que sólo es ofrecido al individuo por obra y gracia del Señor. La verdad como *aletheia*, por tanto, sólo puede ser alcanzada a través de Dios, mientras que el espejo humano, aquel que ofrece una visión indirecta y parcial de la realidad, sólo servirá para alcanzar una verdad por correspondencia, por reflejo o imitación de la

---

<sup>41</sup> En el capítulo 4 hago un profundo análisis de esta obra. Es ahí donde contextualizo su realización y a su autor. Sin embargo, dada la importancia que tiene esta obra para mi argumentación, recurriré a ella en alguna ocasión antes de entrar en su análisis detallado, ya que ilustra muy bien todos los conceptos que abordo en esta tesis.

realidad.<sup>42</sup> Una verdad que, como hemos visto, encubre y no descubre la realidad que pretende representar. Esta es la diferencia fundamental con respecto a la *aletheia* propuesta por Heidegger: la *aletheia* medieval remite a Dios como verdad última, es decir, es una verdad ontológica; mientras, para el alemán la *aletheia* es un proceso epistemológico de descubrimiento del ser.<sup>43</sup>

El problema está planteado: mientras aceptemos como único y válido el modelo de verdad por correspondencia –refutado por Rorty y Heidegger, pero todavía existente en el caso de las artes– estaremos basando nuestras afirmaciones en un método cuya principal condición es que oculta aquello que pretende ofrecer en representación pictórica. ¿Cómo es posible comprobar si enunciado y cosa o, en el ámbito de la pintura, representación y objeto, corresponden correctamente entre sí si para hacer posible la representación se ha tenido que ocultar el objeto que ésta está representando? Se propone en las siguientes páginas recuperar la *aletheia* como modelo de verdad representacional y analizar desde esta metodología alternativa las producciones literarias y artísticas que surgieron a finales de la Edad Media y principios del Renacimiento. Quizá desde este

---

<sup>42</sup> En referencia al espejo en los escritos de San Pablo, los editores de la obra escrita en el siglo XIV *The Mirror of Salvation*, explican que “For Paul, a mirror reflected, albeit imperfectly, its beholder [. . .] In the human condition and with our limited perception, we will not and cannot encounter the Lord face to face” (Labriola y Smeltz 1). El espejo humano no sirve para conocer a Dios, aunque intentemos aproximarnos a Él. Es el espejo divino, el espejo que revela y no el que refleja, aquel que ofrece esta posibilidad.

<sup>43</sup> Heidegger explica: “For truth itself, just as Being and thinking, can only be what it is in the element of the opening” (*Time and being* 69). Es la apertura lo que considera el método de verdad como *aletheia*, no lo que encuentres como resultado de ese desvelamiento.

enfoque podamos visitar y recomprender aquello que siempre había estado ahí pero que, desde nuestra limitante visión monocular –recordemos, aquella propia de la perspectiva artificialis y, por tanto, del modelo de verdad por correspondencia– había permanecido oculto no sólo a nuestros ojos sino también a nuestro entendimiento.

CAPÍTULO 3  
PERSPECTIVA ARTIFICIALIS:  
PINTURA, VERDAD Y REPRESENTACIÓN EN LA CULTURA  
VISUAL MODERNA

Introducción

Con la llegada de la perspectiva artificialis se impuso una nueva teoría de representación que perdurará de forma intocable hasta la emergencia de nuevas formas arte. El final del siglo XIX abrió el camino a un nuevo modo de ver y representar el mundo gracias a estilos como el impresionismo, el expresionismo o el puntillismo. Esta apertura visual culminó en el arte de vanguardias, el cual rompió de forma radical con la hegemónica teoría de representación que la perspectiva lineal había generado. ¿A qué responde el nacimiento de la perspectiva lineal? ¿Cómo logró su larga preeminencia en el tiempo? ¿Por qué hasta el siglo XX no se cuestionó su validez como teoría visual, epistemológica e incluso ontológica? En este capítulo propongo que la perspectiva artificialis es la representación propia de la teoría de verdad por correspondencia, la cual, si bien existente desde la antigüedad, ganó la batalla a otras teorías de verdad, especialmente a su mayor rival en el periodo medieval: la *aletheia*.

Para dar respuesta a las cuestiones planteadas, ahondaré en esa apropiación de la ciencia que lleva a cabo la perspectiva artificialis para refutar la idea del paradigma científico moderno, que propone que la razón surgió en la Modernidad después de siglos desaparecida. Esa razón siempre estuvo presente en los siglos medievales y así lo veremos a través del análisis del modo de representación medieval y moderno, ambos

reflejando ideas diferentes del concepto de espacio. La perspectiva artificialis y la confianza plena en lo que nos ofrece implican una serie de problemas que es necesario abordar para considerar su legitimidad en un proceso epistemológico que difiere del medieval (el conflicto entre subjetivismo y objetivismo, el engaño del ojo, la divinización de lo humano). Los resultados de este proceso, por tanto, servirán para conformar los elementos propios del paradigma moderno, algunos de los cuales adquirirán connotaciones propias y distintivas, separándose de sus homólogos medievales.

### Un nuevo espacio

Un nuevo sistema representativo emergió en la transición entre el periodo medieval y el moderno. La perspectiva lineal se convirtió en la construcción legítima de un espacio que todavía conservaba rasgos medievales, si bien los debates científicos que tuvieron lugar desde finales del periodo medieval dieron un cariz distinto a un espacio aún por concebir. Fue a partir del siglo XIII cuando se empezó a indagar sobre las nuevas posibilidades concernientes a la naturaleza del mundo y del universo, dejando abierto un nuevo abanico de opciones que no siempre fueron aceptadas. Normalmente, siguiendo el modelo aristotélico de la configuración del mundo, se pensaba que éste era finito y cerrado, dejando la infinitud para el único ser que puede poseer dicha característica, Dios. La existencia de un vacío infinito, por ejemplo, fue muy debatida por numerosos intelectuales medievales y aún hoy en día la academia dedica sus esfuerzos a discernir las diferentes posiciones que se mantenían.

Un ejemplo del conflicto que generan estas posturas aparece, precisamente, en la relación entre Dios y el espacio vacío. Las afirmaciones al respecto están basadas en las

palabras que el clérigo e intelectual inglés del siglo XIV, Thomas Bradwardine, empleó para exponer sus tesis, asumiendo que cuando éste habla de “vacuo imaginario infinito” está oponiéndose a la tradición escolástica que, siguiendo a Aristóteles, asumía que el vacío no existía. Lo que la crítica no parece observar es que el propio Bradwardine jamás hace mención de un vacío completamente vacío, pues él habla de que puede haber vacío sin cuerpo, pero no vacío sin Dios –“quod vacuum a corpore potest esse, vacuum vero a Deo nequaquam” (*De Causa Dei*, Libro I, capítulo V, p. 177), además de firmemente declarar que en ese vacío está Dios (“in situ seu vacuo imaginario infinito”).

Este vacío imaginario infinito que, de hecho, está vacío de cuerpos pero no de Dios, es en realidad una manera de legitimar la infinitud de Dios; si Dios es infinito, y está en todas partes, el espacio en el que esté deberá ser infinito igualmente para poder soportar su infinitud. Por primera vez se contempla la posibilidad de un espacio infinito, pero aún ajeno a la finitud propia de los seres humanos, pues el espacio todavía era “psicofisiológico,” tomando el término empleado por Panofsky.<sup>44</sup> Pero fue en el siglo XV, según nos indica Edgerton, cuando surgió un “mathematically ordered ‘systematic space’, infinite, homogeneous and isotropic, making posible the advent of linear

---

<sup>44</sup> Este término alude al espacio de la percepción natural, es decir, a la estructura que subyace en el campo visual, más en línea con la perspectiva artificialis. Carlos Alberto Cardona en su artículo “Panofsky: el conflicto entre la perspectiva lineal y la perspectiva angular” arguye que “el espacio matemático puro es infinito, constante y homogéneo, en tanto que el espacio psicofisiológico es limitado, cambiante y anisotrópico” (213). El artículo refuta la argumentación de Panofsky de que la proposición 8 de la geometría de Euclides se opone a los principios de la perspectiva lineal. Para ello, recurre a la construcción perspectiva de Piero della Francesca, mostrando que éste fundamenta su perspectiva en los presupuestos de Euclides.

perspective” (*Renaissance Rediscovery* 161). La aceptación de un espacio infinito, homogéneo y que se extiende continuamente en todas direcciones implicó que se tuviera que crear un nuevo sistema de representación que se considerara adecuado para este nuevo espacio. Así, como Edgerton señala, “linear perspective served as the most *appropriate* convention for the pictorial representation of ‘truth’” (*Renaissance Rediscovery* 162, énfasis original). Pese a que en sus obras Edgerton no haga alusión alguna a la idea de que la perspectiva artificialis es el método de representación propio del modelo de verdad por correspondencia, como aquí se arguye, sí intuye que la perspectiva lineal no tiene nada que ver con el tipo de verdad revelada, la *aletheia*, a pesar de que tampoco menciona este término. Es, en cambio, algo completamente nuevo, aunque con profundas raíces en la ciencia medieval:

linear perspective came about in the early Renaissance, *not in order to reveal visual ‘truth’* in the purely heuristic sense meant by Pirenne, but rather as a means of—literally—*squaring* what was seen empirically with the traditional belief that God spreads His grace through the universe according to the laws of geometric optics. (*Renaissance Rediscovery* 162, énfasis añadido)

Aún sin llegar a conectar la perspectiva artificialis con la verdad por correspondencia y ni siquiera expresarlo en estos términos, Edgerton tiene claro que este tipo de representación *no revela*, sino que *armoniza* el enunciado (the belief) con la cosa (what was seen empirically). Igualmente, continúa su argumentación trayendo a colación el concepto de “paradigma” y apuntando que cuando una nueva idea no puede ser respondida o examinada desde los términos tradicionales, entonces el paradigma debe cambiar, para, precisamente, dar cabida a esa nueva noción emergente. ¿Cuál es exactamente el paradigma medieval y cuál el renacentista? Si bien no llega a profundizar en su respuesta, Edgerton sí establece una relación entre sistema de representación de la verdad y sistema

de percepción. De hecho, sería la ciencia del momento la que determinaría ambos sistemas: “the space one perceives is conditioned by both the way one enjoys seeing it – perhaps as traditionally showed in pictures– and the way it is explained in contemporaneous thought, that is, according to its accepted explanation by the science of the day” (*Renaissance Rediscovery* 159). Si el espacio comienza a ser percibido como una entidad infinita, algo que empieza a ocurrir a partir del siglo XIII pero, sobre todo, del siglo XIV, entonces será obligada la creación de un nuevo modelo de representación que responda a estas necesidades científicas.

La perspectiva lineal sirve a estos propósitos y con ella se consolida el modelo de representación de la verdad que imperará hasta el siglo XX: la verdad no por desocultamiento, sino por correspondencia. Es así como surge un cambio de paradigma, momento al que Thomas Kuhn en su obra *La estructura de las revoluciones científicas* se refiere como aquel en el que “un antiguo paradigma es reemplazado, completamente o en parte, por otro nuevo e incompatible” (149).<sup>45</sup> La incompatibilidad entre un espacio finito frente a otro infinito deriva en una revolución científica que afectó enormemente a la representación (y exploración territorial y marítima) de ese espacio. Esto explicaría el

---

<sup>45</sup> Kuhn define los paradigmas como las realizaciones de ciertos conceptos en forma de “modelos de los que surgen tradiciones particularmente coherentes de investigación científica” (34). Un paradigma sirve, por tanto, como punto de partida para explicar la ciencia del momento. Cuando se producen anomalías en este paradigma se inicia el proceso de cambio hacia otro paradigma que sirva para explicar dichas anomalías. Es algo similar a lo que Edgerton arguye.

cambio de paradigma que tuvo lugar en el mundo de las artes con la emergencia de la perspectiva lineal.

La perspectiva artificialis a la que se recurre en la pintura queda así asociada a un espacio que es infinito. Mark Orkin señala en su artículo “Society, Space and Perspective” esa ventana que Alberti usa como metáfora para referirse al plano pictórico: “The Renaissance window, by comparison, opened onto a space that was infinite, as suggested by the vanishing point at which parallels meet, and continuous, i.e. homogeneously specificable” (5). El punto de fuga, por tanto, se considera símbolo de un espacio infinito, que, sin embargo, queda evidentemente limitado por el propio espacio del lienzo. Mientras tanto, el lienzo no es más que una porción de un espacio infinito que asimismo contiene la infinitud del espacio que representa. Bajo el propósito de venir a representar un espacio que cada vez iba adquiriendo una condición más infinita, la perspectiva lineal hace posible que el individuo se sitúe en un espacio que no está controlado por Dios sino por la mente y la mano humanas. Y, es necesario recalcarlo una vez más, tanto el nuevo concepto de espacio infinito como la propia idea de perspectiva no surgen en la Modernidad sino en la Edad Media.

### El mito del paradigma científico moderno

¿Por qué, entonces, la perspectiva siempre aparece como sinónimo del progreso que, a fin de cuentas, se suele enlazar con ese supuesto retorno a la razón que se produjo en la Edad Moderna? La relevancia que adquirió la perspectiva artificialis no radica en que, de repente, se encontrara una verdad que había estado oculta durante siglos de oscuridad, sino que fue en este momento y no en otro cuando este sistema de

representación tuvo la oportunidad de alcanzar de forma masiva a todo el mundo. Para Edgerton, “Linear perspective pictures, by virtue of the power of the printing press, came to cover a wider range of subjects and to reach a larger audience than any other representational medium or convention in the entire history of art” (*Renaissance Rediscovery* 164). El hecho de que todos tuvieran acceso no solo a imágenes en perspectiva sino también al método para realizarlas –evidentemente con límites, pues no todos eran artistas con posibles– hizo que finalmente se considerara la representación válida para todos, aquella en la que todos estaban de acuerdo en valorarla como *costruzione legittima*.<sup>46</sup> Una convención útil y aceptada. La perspectiva entra así en la categoría de ciencia, de una disciplina que requiere de leyes, de reglas geométricas y que supone un método representativo que todos pueden entender y aprender.

Todavía hay muchos que piensan que lo que diferencia al periodo medieval de la Modernidad es el surgimiento y el uso de la razón y de la ciencia que tuvo lugar en la segunda. Dedicaré las siguientes páginas a refutar esta afirmación y a demostrar que la ideología científica no es, como se cree, moderna sino justamente medieval, con una clara

---

<sup>46</sup> Varias puntualizaciones. La primera, no deja de llamar la atención que el Diccionario de la Real Academia Española defina “legítimo” como “cierto, genuino y verdadero en cualquier línea.” Así, como todavía se piensa hoy en día, la perspectiva artificialis es la construcción verdadera, pero, no olvidemos, verdadera por correspondencia. Lo segundo sobre lo que hay que reflexionar es, ¿quién hace las leyes? ¿Existen por sí mismas en la naturaleza o son establecidas por el ser humano?

continuación en la época posterior.<sup>47</sup> Un claro ejemplo de esta evidente aspiración científica se encuentra en cualquier obra que, a modo de enciclopedia, recoge todo el conocimiento de la época con respecto a las ciencias y a la filosofía. Numerosas de estas obras incluyen en su título el término “espejo” o “speculum,” género que trataremos en detalle más adelante. Por ahora, sin embargo, me interesa mencionar la obra magna del clérigo franciscano Roger Bacon (1220-1292). Su trabajo se titula, precisamente, *Opus majus* y consta de siete partes dedicadas a las siguientes disciplinas: consideraciones generales sobre el conocimiento y la verdad, filosofía y teología, lenguas, matemáticas, óptica, ciencias experimentales y, finalmente, filosofía moral y ética. Para Bacon, todas son necesarias en el camino hacia la sabiduría: “I have shown in what precedes that the knowledge of languages, mathematics, perspective, and experimental science are most useful and necessary in the pursuit of wisdom” (*Opus majus* Parte VII, 635).<sup>48</sup>

La obra de Roger Bacon es uno de los miles de ejemplos de obras medievales que examinan el mundo desde una perspectiva científica, es decir, presuponiendo la

---

<sup>47</sup> Incluir aquí una lista de todos los libros medievales que exploran diversos problemas científicos no tendría sentido debido a la ingente cantidad de volúmenes que tratan estos temas. Como ejemplo, Edward Grant editó una obra titulada *A Source Book in Medieval Science* que compila fragmentos de multitud de obras científicas escritas en el en este periodo y organizada por temáticas.

<sup>48</sup> Recordemos una vez más que el término “perspectiva” en los textos medievales no se refiere a la técnica representacional de la pintura sino a la ciencia de la óptica. Perspectiva (naturalis) significa el estudio de cómo el ser humano ve y percibe el mundo.

existencia de un mundo racional, observable y susceptible de ser analizado.<sup>49</sup> De hecho, él mismo hace gala de una mentalidad racional al hablar del innatismo en las ciencias: “this knowledge [mathematics] is almost innate, and as it were precedes discovery and learning” (*Opus majus*, “Mathematics” 121). El innatismo es la seña más característica del racionalismo en su sentido moderno, casi oponiéndose a la idea de una tabula rasa dispuesta a llenarse plásticamente de impresiones, según asumirían los empiristas. En realidad, los científicos modernos simplemente extreman lo postulado por sus predecesores medievales, proponiendo además observadores finitos que, en realidad, parecen ir perdiendo esta finitud gracias a las nuevas concepciones en torno a la infinitud del espacio en el que habitan. En su estudio *The Origin of Perspective* Hubert Damisch se refiere así a “a rational infinite totality of being with a rational science systematically mastering it” (155). El espacio, como queda manifestado a través de las coordenadas cartesianas, pasa a ser racional e infinito y, por lo tanto, el observador debe ser necesariamente cada vez más racional —e infinito— para poder controlarlo. Así, lo que la ciencia moderna incorpora, diferenciándola precisamente de la ciencia medieval, es que el mundo es ahora observado y analizado por un sujeto que se concibe tan racional como el máximo observador medieval que es Dios.

---

<sup>49</sup> Como mero ejemplo ilustrativo de lo que consideramos ciencia hoy en día, cito a continuación la definición de la RAE: “Conjunto de conocimientos obtenidos mediante la observación y el razonamiento, sistemáticamente estructurados y de los que se deducen principios y leyes generales con capacidad predictiva y comprobables experimentalmente.” Al consultar obras científicas medievales, es posible afirmar que la ciencia que exponen coincide con esta definición.

El mito de la ciencia absoluta, es decir, de ese universo infinito pero íntegramente analizable por el individuo –pues el método científico y el infinito poder de los números hacen del observador finito algo “infinito,” o al menos, supuestamente infinito– conduce a su vez a otro mito, pero ahora en relación a la posibilidad de una técnica (ya sea artística, científica, etc.) que es igualmente infinita. Llegamos así al centro del mito del espejo de la naturaleza: recurriendo al mito científicista, presuponemos que la naturaleza puede (y debe) ser analizada matemáticamente, algo que comienza a tener lugar ya en la Edad Media. Consecuentemente, la técnica y las artes deben responder a este nuevo paradigma científico buscando cotas incrementalmente más altas de “precisión,” de “corrección,” es decir, de correspondencia. Por su carácter tangible, este nuevo paradigma representativo se manifiesta en la pintura antes que en otras disciplinas. Sin embargo, la literatura realista y costumbrista del siglo XIX no es sino la continuación natural de un espejo de la naturaleza cada vez más firmemente anclado, como igualmente refleja el ascenso de la fotografía.

La perspectiva lineal se convierte en el modelo de observación más apropiado para este modelo científico, cuyo origen es medieval, pues es en esta época, concretamente en la baja Edad Media, cuando la posibilidad de un espacio infinito, e incluso vacío, comienza a adquirir mayor relevancia en los debates científicos. La idea que quiero remarcar aquí es que en cuanto se contempla la posibilidad de un espacio que posee las mismas características que hasta entonces sólo estaban reservadas a Dios, como su infinitud, aumentan las probabilidades de que a otras entidades se les pueda atribuir cualidades divinas. La perspectiva artificialis, con su punto de fuga que refleja el infinito, con su capacidad de crear una segunda naturaleza e incluso mejorarla, es el método

perfecto para esta nueva conceptualización del espacio. Fue precisamente la confluencia de, por un lado, un nuevo modelo científico y de, por otro, la técnica de representación como método científico que es la perspectiva lineal lo que causó un nuevo paradigma en el que ciencia y representación ya no dependen de Dios sino del individuo mismo. Un individuo que, según el pensamiento moderno, es poseedor de la capacidad de analizar un espacio infinito y de representarlo, analíticamente, en el lienzo.<sup>50</sup>

### ¿Y antes? Perspectivas colectivas

Hasta el momento en el que la perspectiva lineal se convierte en el paradigma (científico y pictórico) dominante coexistían múltiples paradigmas de representación. En las pinturas medievales se suele observar un curioso fenómeno, ajeno a nuestro paradigma actual: en estas obras existen diferentes puntos de vista en una misma imagen, por lo que los objetos o personas aparecen representados desde el frente, desde un lateral, o desde arriba (perspectiva de pájaro) conviviendo en un mismo espacio pictórico. Dos tipos de representación dominaban en la pintura medieval: la paralela y la inversa. La primera se refiere a aquella en la que los objetos están pintados siguiendo los parámetros propios de las perspectivas caballera e isométrica, en la que las líneas se mantienen paralelas entre sí, sin converger en un punto de fuga, que sería lo propio de la perspectiva lineal. Incluso en una misma pintura pueden verse edificios u objetos siguiendo unos la perspectiva caballera y otros la isométrica.

---

<sup>50</sup> Damisch expresa una idea similar, arguyendo que la perspectiva central (lineal, artificialis) se relaciona con “the mathematical definition of space as a homogeneous, infinite continuum” (*The Origin of Perspective* 48-49).

Un ejemplo de esta combinación se encuentra en los frescos ejecutados por el pintor italiano Giotto di Bondone (c. 1267-1337) en la basílica superior de San Francisco de Asís.<sup>51</sup> En concreto, la escena de San Francisco ante el sultán recoge dos estructuras arquitectónicas, simulando edificios, que manifiestan perfectamente esta idea. Mientras el edificio de la izquierda está pintado bajo la perspectiva caballera, el de la derecha, que alberga al sultán y a su corte, sigue las reglas de la perspectiva isométrica. En ambos casos, las líneas que dan la sensación de profundidad se mantienen paralelas. Este ejemplo de convivencia de diferentes sistemas de representación no sólo tiene lugar dentro de una misma pintura, sino que en ocasiones el pintor decide usar uno u otro según se requiera, e incluso, en este mismo ciclo elaborado por Giotto, es posible encontrar algo similar a la perspectiva lineal en la escena en la que el Papa aprueba la regla de San Francisco.

Pero es seguramente el caso de la conocida como perspectiva inversa el que más llama la atención y mejor encaja con uno de los argumentos de esta tesis. Este tipo de perspectiva, muy popular en los iconos bizantinos, pero que también era utilizada en la Europa occidental, consiste en pintar superficies que no podrían ser vistas simultáneamente. De igual forma, como indica Pavel Florensky en su ensayo “Reverse Perspective,” “lines that are parallel and do not lie on the plane of the icon, or lines that are parallel to it which should be shown converging on the horizon, are instead shown in

---

<sup>51</sup> La imagen se puede encontrar en el siguiente enlace:  
[https://www.wga.hu/html\\_m/g/giotto/assisi/upper/legend/franc11.html](https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/assisi/upper/legend/franc11.html)

an icon diverging from each other” (201). Así, las líneas tienden a confluir en el espectador, en lugar de hacerlo en un punto de fuga ajeno a él.

Este esquema triangular, en el que el vértice se sitúa en el observador mientras que la base se ubica en el objeto a ser representado parece una forma de trasladar la pirámide visual de la óptica, es decir, de la perspectiva naturalis, al plano pictórico.<sup>52</sup> Esto hace que el espacio de la pintura aumente su superficie en lugar de reducirse, como ocurre con la visión binocular. Recordemos que en una imagen en perspectiva lineal, los edificios decrecen según se alejan de la visión del espectador, reduciéndose el número de detalles y de superficie disponible para ellos. En cambio, la perspectiva inversa permite definir un mayor número de planos ya que si recurrimos al ejemplo de un cubo en esta perspectiva, el plano frontal es visible pero también los son los dos laterales y el superior, mientras que, en la perspectiva lineal, e incluso en la caballera, sólo se vería el frente y uno de los lados.<sup>53</sup> La intención de la perspectiva inversa es, pues, mostrar lo más posible del objeto en cuestión, mientras que la lineal limita la visión, no sólo por su

---

<sup>52</sup> Ejemplos para su comparación: miniatura del evangelista San Marcos en la obra “El libro del Evangelio”, de la Biblioteca Vaticana (<https://www.alamy.es/el-evangelista-san-marcos-miniatura-siglo-11-el-libro-del-evangelio-san-marcos-es-representado-en-la-redaccion-del-segundo-evangelio-acompanada-por-el-simbolo-del-tetramorfos-el-leon-alado-la-biblioteca-apostolica-vaticana-ciudad-del-vaticano-image220026529.html>) y el diagrama de la visión según la Perspectiva communis de John Peckam (segunda imagen del tratado, específicamente la segunda figura del margen derecho de la página: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5448009>).

<sup>53</sup> Un ejemplo de la comparación entre perspectiva lineal y perspectiva inversa se encuentra en la imagen disponible en la web *The Peacock's Tail: Essays on Mathematics and Culture*, concretamente la segunda, en la que se muestra el contraste de la perspectiva desde un solo punto de vista (<https://pavlopoulos.wordpress.com/2011/04/27/reverse-perspective-in-christian-iconography/>).

monocularismo sino también porque para imitar lo que percibimos debe representar sólo dos lados, el frontal y un lateral.<sup>54</sup>

La perspectiva inversa aspira a representar el objeto mostrando el mayor número de lados, aunque eso signifique que el resultado pictórico no coincida con nuestra percepción de ese objeto. De hecho, un modo de representación que parece tomar la perspectiva inversa como punto de partida pero que va más allá es aquel en el que los lados de ese cubo están “desplegados” en la superficie pictórica, casi como si fueran esos recortables infantiles con pequeñas pestañas que hay que pegar para montar la figura. Las miniaturas que acompañan las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio siguen este tipo de representación, con los lados del cubo (un edificio, generalmente) dispuestos todos de frente y de forma plana. En las ilustraciones de los beatos de Liébana también se observa este estilo pictórico, en el que el edificio se muestra casi en su totalidad.<sup>55</sup>

Surge entonces una disociación entre representación y percepción, precisamente lo opuesto a lo que ocurre en la perspectiva lineal y en el espejo de la naturaleza –no en vano, como arguyo, son lo mismo. La intención de abarcar el objeto por todos sus lados responde, en realidad, a un deseo de conocerlo lo más completamente posible. Platón ya se refirió a este deseo: “es una necesidad para nosotros examinar los objetos por todos

---

<sup>54</sup> Gombrich ya señaló esta limitación propia de la perspectiva lineal: “It is due to this unfortunate inability of ours that as long as we look with one stationary eye, we see objects only from one side and have to guess, or imagine, what lies behind. We see only one aspect of an object” (*Art and Illusion* 201). Es, por tanto, una representación parcial de la cosa.

<sup>55</sup> Un ejemplo es la representación del “Incendio de Babilonia” del Beato de Facundus ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:B\\_Facundus\\_233vd%C3%A9t.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:B_Facundus_233vd%C3%A9t.jpg)).

lados, para penetrar la verdad” (*Teeteto* 191c). Siendo su objetivo penetrar la verdad, la perspectiva medieval multiplica el número de puntos de vista y, con ello, el número de superficies representadas para tener una visión lo más completa posible. De esta forma, responde al proyecto bajomedieval de lo que podríamos llamar “summa,” es decir, la compilación de un conocimiento científico, filosófico, teológico etc., que no sólo es una “suma,” un agregado de cosas, sino que también es “suma” en su sentido supremo. Y este tipo de obras, de las cuales es quizá la *Summa teológica* de Santo Tomás de Aquino la más conocida, corresponde a su vez, en su intención compilatoria, con la literatura especular medieval.<sup>56</sup>

En la Edad Media, por tanto, se pretende adquirir el mayor conocimiento posible de la cosa y, para ello, es necesario que las diversas perspectivas individuales se aúnen en una sola para poder representar planos que el individuo por sí solo no podría ver. Como aquí se arguye, la perspectiva inversa es una traslación directa de la perspectiva naturalis u óptica. De hecho, no deja de ser curioso que la perspectiva naturalis en su visión pictórica sea calificada de inversa. Este fenómeno nos hace reflexionar sobre el dominio que la perspectiva artificialis, calificada de “correcta” –opuesto a lo inverso– ha tenido en nuestra sociedad. Mientras la perspectiva artificialis muestra el punto de vista del individuo, la reversa muestra al ojo y su observación desde la perspectiva de la cosa. Lo apropiado, según nuestros cánones modernos, es el punto de vista subjetivo del individuo

---

<sup>56</sup> En el caso peninsular, también se dieron este tipo de obras siendo la de Francesc Eiximenis *Lo Crestià* el caso más representativo de summa. De los trece volúmenes planeados, sólo se escribieron cuatro: los tres primeros y el duodécimo, el cual trata el regimiento de la “cosa pública.” Para más información, véase Curt Wittlin, “Era cristià Lo Crestià de Francesc Eximenis? Història d’ un error de paleografia.”

mientras que centrarnos en la cosa y no en lo que ve el individuo sería considerado “lo inverso.”

Además, es relevante señalar el hecho de que a la perspectiva naturalis se la denominaba también *perspectiva communis*. El clérigo franciscano del siglo XIII, John Peckam (1220-1290) escribió una obra sobre óptica que fue titulada, precisamente, con este nombre. Escrita a principios de la década de los sesenta del siglo XIII, esta obra supone una compilación del conocimiento sobre óptica que se tenía en la época, incluyendo los desarrollos científicos de intelectuales árabes como Alhacén, pero también cristianos como Roger Bacon. Su audiencia, como el propio Peckam menciona, serían jóvenes estudiantes universitarios, lo que hace a *Perspectiva communis* un libro de texto sobre óptica que, además, alcanzaría gran difusión. Hablaremos en más detalle sobre las diversas proposiciones que forman el texto, pero interesa destacar ahora que Peckham quiere “compress into concise summaries the teachings of perspective, which in existing treatises are presented with great obscurity” (61), es decir, quiere crear un compendio de los diferentes estudios sobre la materia que sea de utilidad a los estudiantes.<sup>57</sup> El propósito de “sumar,” de aunar diferentes visiones caracteriza no sólo a la obra de Peckam sino a la mayoría de las obras medievales. Así, frente a la idea comúnmente aceptada de que el individuo medieval y su expresión son anulados por la colectividad, se

---

<sup>57</sup> El original en latín dice: “Cuius sententias magnis deductas ambagibus in conclusiva compendia coartabo” (60). Como se observa, emplea la palabra “compendia.”

propone revisar esta asunción y considerar en cambio que no hay anulación alguna.<sup>58</sup> El individuo no es sustraído de la colectividad, no es restado, sino que es sumado a otros con la intención de formar un todo lo más completo posible.

La perspectiva natural, la óptica, es así el estudio de lo que todos los individuos ven colectivamente y esta idea se manifiesta en la pintura a través de los diversos sistemas de representación medievales y, especialmente, en la perspectiva inversa. De hecho, como arguye Edgerton, lo natural sería pintar recurriendo a la perspectiva naturalis. Al hablar de cómo los niños o también “gentes primitivas” recurren inconscientemente a la perspectiva inversa para realizar sus obras, Edgerton nos dice:

it seems to be implicitly related to the artist's desire to depict what is experienced in the visual world. This propensity, moreover, seems to be innate; cultural history shows it to be at least more 'natural' for human beings to begin making pictures in this way. The pictorial attitude of the visual field, on the other hand, is not innate and is quite unnatural until it is learned. (*Renaissance Rediscovery* 14)

Si la perspectiva artificialis no es innata y es “unnatural,” de tal manera que ha acabado siendo una construcción impuesta como *costruzione legittima*, ¿cómo hemos llegado a aceptar tal imposición que ha conseguido el estatus de ser incuestionable en el ámbito de las artes? La respuesta a esta pregunta no es en absoluto fácil, pero intentaremos dar con

---

<sup>58</sup> Ejemplo de esta noción se encuentra en la obra de Aaron Gurevich *Los orígenes del individualismo europeo*, donde afirma que “el individuo es absorbido por el mundo que le rodea” (109). El grado de difusión de esta conceptualización tan simplista llega a toda la academia. Como mero ejemplo del alcance de esta creencia, podría mencionar que en un artículo sobre la novela de Carlos Fuentes denominada *Aura*, la autora del mismo, Maite Pizarro, arguye que esta obra “encarna la esencia marginal del autor medieval” y, un poco más adelante, hablar de la época medieval como “una era que tiende a anular la individualidad y a promover la invención colectiva” (236).

ella. Quedémonos con esta idea: frente a la perspectiva artificialis, la perspectiva del uno que se vende como universal, debemos situar la perspectiva naturalis, aquella que posee la característica de ser, no sólo un compendio de conocimiento –perspectiva communis– sino también de querer mostrar la perspectiva de la colectividad en lo que sería una suma de individualidades, no una sustracción. De hecho, un ejemplo de esta suma, que además sería suma (suprema), aparece en la cantidad de obras que, de forma bastante inquietante, representan el concepto de la trinidad a través de un ser que posee tres caras.<sup>59</sup> Los tres componentes de la trinidad son así representados como una unidad que, además, poseen una visión común, pues las caras laterales comparten ojos con la central. Este tipo de representación fue relativamente común hasta que finalmente se condenó en el concilio de Trento, y posteriormente el papa Urbano VIII la prohibió una vez más en 1628.<sup>60</sup> La perspectiva communis que manifiesta esta iconografía había llegado a su fin.

#### Perspectivas individuales: subjetivismo/objetivismo

Una vez que el individuo desaparece de la mirada colectiva que compendiaba todo el conocimiento, coincidiendo con el fin del periodo medieval, dicho individuo opta

---

<sup>59</sup> Ejemplo de esta iconografía es el busto trifacial que se encuentra en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, realizado en la primera mitad del siglo XVII, es decir, poco antes de que se prohibiera este tipo de representaciones. (<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/trinidad-trifacial/anonim/014619-000>).

<sup>60</sup> Un artículo muy interesante sobre la polémica que sacudía a esta representación de la trinidad es el escrito por Luis M. Usero Liso, Joaquín Pérez García, y José Luis González Llamas, “Iconografía herética: El vultus trifrons de la iglesia de Santa María la Mayor de Fuentepelayo (Segovia).” Los autores dan cuenta de la historia de esta imagen, también conocida como trinidad tricéfala o trifronte.

por recurrir a sus propios medios para alcanzarlo. El modo de acceder a la verdad ya no se lleva a cabo a través de la perspectiva naturalis, sino de la perspectiva artificialis que, como venimos arguyendo, se convierte en el nuevo modelo de verdad. Así, y como propone la crítica actual sobre el tema, el individuo, libre “from the bonds of the Middle Ages” (Heidegger, *Of the Beaten Track* 66), podría por fin ejercer de sujeto autónomo independiente de cualquier sistema impositor. La ciencia se libera de la religión y, con ello, el individuo puede examinar su mundo según le convenga. De la misma manera, el pintor, al crear ese microcosmos que es la pintura, sería libre también en su creación:

La mente del Pintor debe continuamente mudarse á tantos discursos, cuantas son las figuras de los objetos notables que se le ponen delante; y en cada una de ellas debe detenerse á estudiarlas, y formar las reglas que le parezca, considerando el lugar, las circunstancias, las sombras y las luces. (Leonardo, *Tratado de pintura* VI)

Según Leonardo, el pintor ya no sigue una única regla, impuesta, sino que debe armonizar discurso (enunciado) con la cosa, tal y como indica el espejo de la naturaleza, variando las formas de ese discurso. Y, lo que es más, el artista puede “formar las reglas que le parezca,” pues ha sido liberado de la rigidez estructural (religiosa, científica, artística ...) que implicaría el periodo medieval.

Este tipo de conceptualizaciones están lamentablemente todavía muy presentes en el mundo académico. Para muchos, la religión ejerció un negativo influjo en el desarrollo científico y sólo a comienzos de la Modernidad el sujeto habría sido capaz de desembarazarse de aquello que impedía el progreso surgiendo así, precisamente, la Modernidad. Según este tipo de planteamientos, la supresión de ese control ejercido por el poder eclesiástico hizo que ese mismo sujeto fuera finalmente capaz de acceder a la ciencia de forma objetiva, pues ya no depende de la imposición ajena sino de su propia

autonomía. Subjetividad y objetividad serían teóricamente alcanzadas al mismo tiempo por ese individuo moderno: subjetividad en tanto que es capaz de separarse de la colectividad y conformarse como un individuo autónomo, y objetividad porque al separarse de dicha colectividad elimina la subjetividad que ésta le imponía. El individuo, siguiendo esta teoría, es subjetivo y objetivo al mismo tiempo. Y aquí está precisamente el conflicto: desde el momento en que presuponemos que la visión individual, subjetiva, es una verdad objetiva, las posibilidades de un relativismo en el que todo es válido, todo es legítimo, emergen. Gombrich pone como ejemplo de esta misma idea al propio Leonardo Da Vinci, diciendo de él que “[t]he more personal his art becomes, [. . .] the more he also insists on the objectivity of his art and on the need of rational variation grounded on observation” (*Norm and Form* 62). Es decir, en la pintura y en la teoría pictórica moderna, cuanto más subjetivo es el pintor, más objetivo pretende ser. Y todo ello gracias a la perspectiva lineal y a su carácter geométrico. Edgerton comparte esta opinión moderna al respecto de la objetividad que ofrece la perspectiva artificialis:

“So long as both artist and viewer are aware that such a picture represents what is seen from *one specific viewpoint*, the linear perspective depiction is certainly *true in the objective sense*. [. . .] [it is a] relatively *non-subjective* way to make pictorial images which everyone, regardless to cultural background, could learn to become oriented to or respond to. (*Renaissance Rediscovery* 163, énfasis añadido)

El hecho de que todos puedan entender los parámetros de la perspectiva lineal no la hace, en absoluto, objetiva. Pero, sobre todo, lo que no podemos hacer es asociar el ver desde un punto específico (un único punto, de un solo individuo, con visión monocular) con el pensar que la perspectiva lineal es objetiva, cuando la clave de su existencia es que corresponde con la percepción de un único individuo que no debería ser extrapolable a la de otros. La perspectiva lineal es una ficción útil, una abstracción. El problema está en

decir que es observación científica y objetiva cuando el punto de vista particular es justamente la prueba de que la perspectiva no es más que una instancia individual, y, en ningún modo, una ley susceptible de poseer valor de verdad. Sin embargo, y como refleja la abundancia de ocasiones en las que se ve citada la expresión “truth is in the eyes of the beholder,” la objetivización de lo subjetivo –usando los términos de Panofsky– es ahora la nueva ley de verdad y es, precisamente, lo que causó el nacimiento de lo que llamamos Modernidad. No es que el sujeto se libere de las ideas impuestas de forma externa; es que ahora el sujeto cree que tiene el poder y que es capaz de imponer sus propias ideas bajo aspiraciones de objetividad. El nuevo sujeto no quiere eliminar el poder que lo controla sino situarse como nuevo poder dominante. De hecho, la aparición de esta relativización legítima comienza, obviamente, antes de la Modernidad. En su estudio *The Fate of Place* Edward Casey nos recuerda que “Cusa was the first to insist, the perception of the universe is relative to the place of the observer. In other words, place is anywhere you choose to take up a point of view” (Casey 117). Concretamente, Nicolás de Cusa (1401-1464) expresa esta relativización de la siguiente manera:

For example, if someone were on the earth but beneath the north pole (of the heavens) and someone else were at the north pole (of the heavens), then just as to the one on the earth it would appear that the pole is at the zenith, so to the one at the pole it would appear that the center is at the zenith. And just as antipodes have the sky above, as do we, so to those (persons) who are at either pole (of the heavens) the earth would appear to be at the zenith.

And at whichever (of these) anyone would be, he would believe himself to be at the center. (*On Learned Ignorance*, libro II, capítulo 11)<sup>61</sup>

Es inevitable ver el mundo desde nuestra posición individual, que es ciertamente única.

Sin embargo, no deberíamos asumir que dicha posición es transferible a los demás

cuando no lo es. Leonardo, aun siendo firme defensor de la perspectiva, es consciente de sus limitaciones:

But this said invention requires the spectator to stand with his eye at a small hole and then, at that small hole, it will be very plain. But since many (men's) eyes endeavour at the same time to see one and the same picture produced by this artifice only one can see clearly the effect of this perspective and all the others will see confusion. (*The Notebooks of Leonardo Da Vinci* "Linear Perspective" prop. 108)

La perspectiva artificialis no sólo reduce la visión de los dos ojos a uno solo, sino que también constriñe al espectador en tanto que debe mirar por un único agujero sin que otros puedan ver al mismo tiempo lo que él ve. La limitación de la perspectiva lineal es clara: la clave de su existencia es que el punto de vista del individuo es único y no es transferible, siendo estrictamente necesaria una subjetividad de la que dicho individuo no

---

<sup>61</sup> Y un poco más adelante: "it would always be the case that if he were on the sun, he would fix a set of poles in relation to himself" (capítulo 12).

puede deshacerse.<sup>62</sup> La objetividad que muchos le otorgan a la perspectiva lineal no es más que un acuerdo en el que todos participamos, asumiendo que lo que los demás ven es lo mismo que lo que uno ve.<sup>63</sup> Y, además, al estar la perspectiva amparada por la ciencia de la geometría, lo que vemos y representamos se considera certero.<sup>64</sup> Así, mientras la

---

<sup>62</sup> Nicolas de Cusa en su obra *De Coniecturis*, es decir, *De las conjeturas* (escrita hacia 1441, en inglés *On surmises*) incluye un pasaje muy similar al de Leonardo al lidiar con las nociones de verdad absoluta y de pluralidad de ideas. Sus palabras cuando describe el momento en el que el cardinal Julian mira la cara del papa Eugenio IV manifiestan un claro carácter perspectivesco en su vertiente moderna: “for you contemplate the face not as it is [in itself] but in its otherness, according to your eye’s angle, which differs from [that of] all the eyes of other living beings” (*On surmises* I, 11, n. 57). La intransferibilidad que menciona Leonardo en el sistema de la perspectiva lineal encuentra un equivalente filosófico muy próximo en estas aserciones sobre la verdad elaboradas por Cusa. La conclusión del italiano con respecto a la validez de este método para obtener la verdad es apuntada por Aersten: “it [human cognition] remains an approximation to the absolute truth and therefore a conjecture” (145), definiendo conjetura como aquello que participa en la verdad en su otredad (144). De esta forma, vemos que términos tales como conjetura, opinión y perspectiva lineal comparten su condición de participar en cierta manera en la idea de verdad pero sin llegar a ella plenamente.

<sup>63</sup> La importancia de este acuerdo visual ya se encuentra en fuentes de la época. En la *Vita de Filippo di Ser Brunellesco*, su autor, el científico, arquitecto y escritor Antonio Manetti (1423-1497), así lo expresa: “lui proprio [Brunelleschi], quello, ch' e' dipintori oggi dicono prospettiva, perchè ella è una parte di quella scienza, che è in effetto porre bene, e con ragione, le diminuzioni, ed accrescimenti, che appaiono agli occhi degli uomini” (9). Se traduce como: “él mismo [Brunelleschi] propuso y practicó lo que los pintores actuales denominan perspectiva; pues es parte de esa ciencia, que en efecto consiste en calcular bien y con razón las disminuciones que aparecen ante los ojos de los hombres.” Manetti considera pues que esta ciencia que es la perspectiva se presenta de igual forma ante todos.

<sup>64</sup> Damisch también se refiere a este acuerdo visual: “An image –as considered in the mirror– that was virtual, as Frege says of that formed in a telescope, and, as such, *partial (partielle)*, if not biased (*partiale*), linked as it is to the observer’s point of view [. . .] Yet this image, this view, was not a phantasm, and presented itself as objective upon being verified by several observers” (Damisch 147). Una vez que los observadores están de acuerdo en que ven lo mismo (aunque nunca desde el mismo punto de vista, pues es intransferible), se considera que esa imagen es objetiva.

perspectiva naturalis estudia la naturaleza de la observación –la óptica–, la perspectiva lineal se enfoca en la observación de la naturaleza –lo que se aparece ante nuestros ojos.

Pese al dominio que ejerció la perspectiva lineal a partir del Renacimiento, no todos valoraban igualmente sus virtudes. Además de Leonardo, consciente de sus limitaciones, otros como Giorgio Vasari (1511-1574), artista y escritor italiano, no estaban del todo convencidos de los bienes que esta nueva técnica podía producir no sólo en la pintura sino también en los pintores. En sus *Vidas*, Vasari recoge la biografía de varios pintores. Merece la pena incluir a continuación un largo fragmento, por los detalles que se revelan del pintor italiano Uccello (1397-1475):

Paolo Uccello hubiera sido el más delicioso y original genio después de Giotto en el arte de la pintura si se hubiese esforzado tanto en las figuras y los animales como se esforzó y *perdió tiempo en las cosas de la perspectiva*, pues aunque éstas son *ingeniosas y bellas*, quien se dedica *inmoderadamente* a ellas derrocha tiempo y más tiempo, *gasta sus dotes naturales*, acumula dificultades para su talento y a menudo lo convierte, de fecundo y fácil que era, en *estéril y difícil*. Y quien cuida más de la perspectiva que de las figuras, cae en un estilo seco y lleno de perfiles, producido por la voluntad de *desmenuzar* demasiado las cosas. Además, a menudo se vuelve *solitario, extraño, melancólico* y conoce la pobreza, como le ocurrió a Paolo Uccello que, dotado por la naturaleza de un ingenio *sofístico y sutil*, *no encontraba placer mayor que el de investigar problemas difíciles e imposibles de la perspectiva*. Y ésta, aunque *bella y llena de fantasía*, lo trabó tanto en la ejecución de las figuras que, a medida que iba envejeciendo, las hacía cada vez peor. Y no cabe duda de que quien, *con estudios demasiado terribles, violenta la naturaleza*, si bien por un lado aguza su ingenio, por otra parte nunca hace nada que parezca realizado con esa facilidad y esa gracia que naturalmente tienen aquellos que ponen cada pincelada en su lugar, moderadamente [. . .] [Donatello le decía] ‘¡Vamos, Paolo! Esta perspectiva *te hace abandonar lo cierto por lo incierto*’ [. . .] Sin embargo, bastante bueno fue lo que hizo Paolo al aplicar sus conocimientos en esos paisajes, *representando en correcta perspectiva todas las cosas que veía, tal como realmente son*” (*Vidas*, Uccello, énfasis añadido)

En primer lugar, la perspectiva artificialis es descrita como bella, ingeniosa y llena de fantasía, practicada por un pintor con ingenio sofisticado y sutil.<sup>65</sup> Sin embargo, su empleo sin medida resulta en obras sin gracia e incluso llega a violentar a la naturaleza, a deformarla mediante la realización de algo que al mismo tiempo no es natural. En segundo lugar, la perspectiva afecta al pintor: esa voluntad de desmenuzar demasiado las cosas, de dividir lo que anteriormente había poseído una unidad, hace que el artista se vuelva solitario, es decir, lo separa del mundo. Y, por último, la perspectiva lleva al individuo a pensar erróneamente en tanto que cree cierto lo incierto. Pese a todos los inconvenientes que tiene la perspectiva si ésta se usa mal, Vasari no puede evitar pensar que la perspectiva representa las cosas que vemos, “tal y como realmente son,” haciendo coincidir lo que vemos con lo que es.

Panofsky, precisamente, ya menciona este fenómeno en el que realidad y percepción terminan por confundirse gracias al uso de la ciencia y de la razón. No sólo el arte se eleva a ciencia, sino que también “[l]a impresión visual subjetiva había sido racionalizada hasta el punto que podía servir de fundamento para la construcción de un mundo empírico sólidamente fundado y, en un sentido totalmente moderno, ‘infinito’” (*Perspectiva como forma simbólica* 48). Si bien se suele pensar que la pintura representa el mundo, es decir, que primero se encuentra la realidad y después las imágenes que se crean del mismo, la perspectiva, que confunde visión con realidad, consiguió lo opuesto: nuestro punto de vista es ahora el que construye el mundo. Casey alega algo similar con

---

<sup>65</sup> En futuros capítulos trataré la relación entre la perspectiva, la sofística y la retórica.

respecto al concepto del espacio en la Modernidad en su obra *The Fate of Place*: “Space is no longer situated in the physical world but in the subjectivity of the human mind that formally shapes this world” (136). Una vez que la realidad no se encuentra ajena al sujeto, sino que es el sujeto el que la construye, existirán tantas realidades como sujetos. Y todas válidas y verdaderas.

En resumen de lo argüido hasta ahora, uno de los caminos predominantes hacia el conocimiento en la Edad Media consistía en que el individuo aunara su individualidad a la de otros para conformar una visión común, compartida. Podría decirse que lo múltiple aunado es lo que caracteriza al paradigma medieval en el que cuenta mucho más la suma que lo individual. Para ellos, Dios, al ser omnipresente, está en cada persona individual y eso es lo que las une. Y mediante la observación del mundo y de sus individualidades es posible alcanzar, aunque sólo de forma parcial, el conocimiento verdadero que es Dios. Edward Grant expresa así este deseo de unidad medieval: “Therefore nature abhors a vacuum, for which reason it confers on particular things a universal inclination to be joined together and united” (*Much Ado about Nothing* 338). En cambio, en la Modernidad, aunque el todo existe, se absolutiza lo individual. Los individuos ya no forman parte de un todo necesariamente colectivo, sino que la perspectiva artificialis ha hecho que su visión –única, propia y apoyada por la geometría y la ciencia– sea considerada la realidad. Así, tras asegurar el consenso con otros individuos, dicha visión

pasa a tener condición de objetividad.<sup>66</sup> En la Modernidad, lo individual aspira a ser universal, mientras que en la Edad Media lo universal, Dios, está en todas las individualidades.

### El engaño del ojo

La representación del espacio siempre había estado presente en las preocupaciones pictóricas de los artistas. La problemática de representar un espacio tridimensional en un plano de dos dimensiones, el cual carece de profundidad, aparece ya desde las pinturas romanas al fresco en las que las estructuras arquitectónicas intentan seguir patrones sistemáticos aun sin conseguirlo del todo.<sup>67</sup> Para algunos, como Edgerton, la perspectiva lineal existió en la época clásica, pero su construcción se perdería durante la Edad Media sólo para ser redescubierta después, en el Renacimiento –de ahí el título de su influyente obra, “rediscovery.” Otros en cambio, no aceptan esta teoría y abogan por que las pinturas romanas, si bien parecen ser ejecutadas siguiendo cierto tipo de

---

<sup>66</sup> El peligro que implica esta objetivización de lo subjetivo ya fue anunciada por Platón. Panofsky, al hablar de la concepción perspectiva del espacio, nos recuerda que el filósofo griego “la condenaba ya en sus tímidos inicios por deformar la ‘verdadera medida’ de las cosas y por colocar, en lugar de la realidad y del νομος [ley] la arbitrariedad y la apariencia subjetiva; por el contrario, las teorías artísticas más modernas le reprochan ser el instrumento de un racionalismo limitado” (*Perspectiva como forma simbólica* 52). En realidad, subjetivismo y racionalismo no tienen por qué considerarse como contrarios. Esa confianza moderna en el racionalismo humano es lo que hizo que el individuo pensara y valorara más su autonomía y sus capacidades propias y, por tanto, aumentara su subjetivismo.

<sup>67</sup> Un magnífico estudio que resume la historia de la perspectiva es el de la sección correspondiente en el libro *Introducción general al arte: arquitectura, escultura, pintura, artes decorativas*. Por estar detallada ahí, no se entrará en su historia y evolución, salvo cuando los argumentos que aquí se exponen así lo requieran.

perspectiva donde las líneas confluyen, en realidad no recogen sistema alguno y se llegaría a resultados similares al de la perspectiva lineal a través de técnicas empíricas.<sup>68</sup> En cualquier modo, sí existen algunas fuentes, aunque escasas que parecen referirse a lo que hoy denominamos perspectiva lineal, pero que en la época era considerada como “escenografía.” En efecto, es Vitruvio (81 a.C. – 15 a.C.) en su tratado sobre arquitectura el que menciona que la perspectiva o escenografía es “el dibujo sombreado no sólo de la fachada, sino de una de las partes laterales del edificio por el concurso de todas las líneas visuales en un punto” (*Los diez libros de arquitectura*, Libro I, capítulo 2).<sup>69</sup> Si bien la descripción parece coincidir con la propuesta por Alberti, la sistematicidad de esta

---

<sup>68</sup> Proponente de la postura que afirma la existencia de la perspectiva en pinturas clásicas es John White en su estudio *The Birth and Rebirth of Pictorial Space* (concretamente, al analizar pinturas romanas en el capítulo XVI). Algo diferente es el enfoque de Rocco Sinisgalli en *Perspective in the Visual Culture of Classical Antiquity*, donde arguye que la perspectiva antigua se basaba en el uso de espejos más que en el estudio de la óptica. Sería por tanto una perspectiva más empírica que matemática. Philipp Lepenies es ejemplo de la postura que niega la existencia de la perspectiva lineal en la antigüedad, ya que, siguiendo a Ernst Gombrich, “ancient Greeks and Romans did not have codified mathematical understanding and underpinning of perspective,” puesto que carecían de los conocimientos sobre óptica que luego fueron desarrollados por intelectuales árabes (28). Muy apropiado es el capítulo titulado “La perspectiva lineal,” que se encuentra en la obra *El mito del progreso artístico* de Olga Hazan. Aquí, la autora elabora un recorrido sobre diversas obras en torno a la perspectiva, explicando sus enfoques principales.

<sup>69</sup> Y en la introducción del libro VII habla de la técnica para las decoraciones de los teatros como “la doctrina de cómo marcando un centro en un lugar señalado, es preciso que las líneas respondan según una ley natural a la dirección de la vista y a la propagación de los rayos, para que unas imágenes determinadas de una cosa indeterminada representen en las decoraciones de un escenario el aspecto de edificios, y que objetos que están pintados sobre planos parezcan alejarse en unos sitios y aproximarse en otros” (Introducción del libro VII). Tenemos en esta definición el punto central, las líneas propagadas que convergerían en ese punto y el hecho de que los objetos se representen lejanos o próximos según su situación.

técnica vitruviana es difícil de probar. Sí se puede observar en las pinturas clásicas el tipo de perspectiva que Panofsky define como “de espina de pez,” en la que las líneas confluyen no en un punto sino en un eje de fuga, manteniéndose paralelas entre sí mientras vayan en la misma dirección.

Múltiples representaciones del espacio convivieron pues en el tiempo: la caballera, la isométrica o la inversa. A modo de ejemplo, la obra *Cristo entre los doctores*, realizada por un artista catalán y que se puede contemplar en el MET, refleja esta combinación de representaciones que todavía perduraba a principios del siglo XV – recordemos que la perspectiva lineal surgió en 1425 en Italia.<sup>70</sup> El fondo parece seguir una suerte de perspectiva lineal ejecutada de forma empírica y no geométrica. La escalera y la mesa en la que los doctores están leyendo sus libros recurren a la perspectiva paralela (en este caso, isométrica), mientras que la estructura arquitectónica tras la figura de Jesús, aquella que posee columnas y unas almenas escalonadas, está pintada con la perspectiva inversa.

Pese a que durante siglos diferentes modos de representación fueron considerados válidos, sin que surgiera conflicto alguno entre la prevalencia de uno u otro, el cientificismo del que la perspectiva artificialis se apropió hizo que triunfara un tipo de representación cuyo fundamento es el engaño del ojo. ¿Eran los artistas conscientes de engaño? La respuesta es afirmativa. Ejemplo de ello es el tratado sobre perspectiva del intelectual italiano Pietro di Fabrizio Accolti (1579-1642). Escribió una obra titulada

---

<sup>70</sup> La obra, de un pintor anónimo, es de principios del siglo XV (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437736>).

*L'inganno de gl'occhi: Prospettiva pratica*, en la que trata las normas de la visión, la transparencia u opacidad de los cuerpos y diversas nociones prácticas de la perspectiva, acompañada por ilustraciones. El tratado explica, precisamente, técnicas a base de dibujo (diseño) con las que se puede engañar al ojo.<sup>71</sup> De hecho, el capítulo XXXVI, titulado “Dimostrazione di effectto quanto strano, tanto diletto e ingegnoso di prospettiva,” comienza de la siguiente manera: “dalle cose dette di sopra pare, che ci si vadia aprendo la strada per un'altra strana, ma dilettoza operazione di prospettiva, mediante, la quale siamo maravigliosamente ingannati” (48). La perspectiva, extraña –es decir, no natural– a la par que placentera, consigue engañar maravillosamente al ojo del espectador, cosa que no es motivo de rechazo sino más bien de orgullo. Partimos, pues, de una técnica que se basa en el engaño.

Este punto de partida no hace sino causar algunas situaciones conflictivas que rodean y rodearán a la perspectiva hasta su rechazo en las vanguardias. Recordemos la definición que aporta Panofsky:

Si queremos garantizar la construcción de un espacio totalmente racional, es decir, infinito, constante y homogéneo, la ‘perspectiva central’ presupone dos hipótesis fundamentales: primero, que miramos con un único ojo inmóvil y, segundo, que la intersección plana de la pirámide visual debe considerarse como una reproducción adecuada de nuestra imagen visual. Estos dos presupuestos implican verdaderamente una audaz abstracción de la realidad (si por ‘realidad’ entendemos en este caso la efectiva impresión visual del sujeto). (*Perspectiva como forma simbólica* 12-13)

---

<sup>71</sup> Se refiere en numerosas ocasiones a cómo la perspectiva usa líneas fingidas para engañar al ojo: “intendiamo questo inganno ordirsi al l'occhio nostro per opra, e dottrina della Prospettiva, la quale sotto diversi, brevi, obliqui, ineguali spazy, e mentite lontananze, e scorci, ci insegna rappresentare l'intero di eguali quantità, e prozioni”(2).

Panofsky apunta varias claves aquí. En primer lugar, que la realidad terminó por quedar asociada con la percepción visual del sujeto. En segundo término, que la perspectiva parte del presupuesto de que miramos con un único ojo que además es inmóvil. No hay necesidad de incidir demasiado en el hecho de que esta hipótesis es falsa. Ni miramos con un solo ojo ni éste está siempre fijo, sino que la característica de una visión sin defectos es precisamente que es binocular, no monocular.<sup>72</sup> Finalmente, el hecho de que se refiera a una reproducción adecuada es signo preciso de que dicha adecuación será mayor cuanto más coincidencia exista entre realidad (visión) y reproducción. Dicha coincidencia ya tuvo lugar en la época. El artista conocido como Filarete (1400-1469), cuyo nombre auténtico era Antonio Averlino, menciona implícitamente en su *Trattato di architettura* que, en cuestiones de perspectiva, “ser” es lo mismo que “ver:”

Según las vigas estén más cerca de ti, te parecerán más iguales, y cuanto más alejadas estén, más creerás que se acercan entre ellas hasta parecer que ya no son más que una. Y si quieres observarlas mejor, toma un espejo y mira en él. Verás claramente que es así” (*Trattato di architettura*, libro III, fol. 59r)

El espejo, ese maestro del pintor como señalaba Leonardo, vuelve a ser el método por el que se comprueba que, efectivamente para él, la realidad es lo que el ojo ve. Aunque las vigas mantengan la misma distancia entre sí, creemos –porque lo vemos– que se juntan

---

<sup>72</sup> John White ya señala este hecho en su estudio aduciendo que la perspectiva lineal consigue una precisión teórica en ciertas circunstancias anormales (275). De hecho, de estas circunstancias anormales ya eran conscientes los pintores en la época, no sólo al afirmar que para que la perspectiva surta efecto debe observarse desde un pequeño agujero, sino que también se alude a la necesidad de una visión fija. Así, Francisco Pacheco en su obra *Arte de la pintura* señala este requisito al definir la perspectiva, citando a Vasari: “la perspectiva no es otra cosa que poner en dibujo todo aquello que al hombre se le represente delante de la vista, estando firme en su lugar y ‘estando firme la vista’” (366).

hasta parecer una única viga, y, para Filarette, esto es así. Pero, ¿por qué llegar a pensar que apariencia, percepción, es la realidad? Los pintores eran conscientes de que para conseguir la apariencia buscada era necesario engañar al ojo a la hora de generar la sensación de profundidad en la pintura.<sup>73</sup> Y para ello, la visión monocular, limitante, es fundamental. Edgerton señala que “the crucial consideration for Brunelleschi was that two holes (two eyes) would have made the viewer too aware of the mirror surface, thereby mitigating the illusion of visual-field depth” (*Renaissance Rediscovery* 137). E igualmente, Alberti “was not interested in the complexities of binocular vision, for example, a problem which had been of great import to the medieval opticians. Why? Because Alberti insisted that painting performed best when seen from a monocular and centric viewpoint” (*Renaissance Rediscovery* 66). Para que la perspectiva lineal surta efecto en el observador, éste debe mirar de forma monocular de tal manera que no sea tan consciente de que lo que está viendo es una ilusión. Mientras que los ópticos medievales estudiaban cómo el ser humano ve lo que le rodea, lo que incluye, obviamente, cómo ve con los dos ojos, para los artistas modernos la visión natural del individuo, la binocular, es precisamente un impedimento para llevar a cabo su artificio. De ahí, que el binocularismo medieval acabe siendo limitado hasta el punto de arrebatarse la mitad de su ser, convirtiéndose en monocularismo.

---

<sup>73</sup> Prueba de esta consciencia del engaño es una vez más Pietro Fabrizio Accolti y su tratado de perspectiva. Esta convergencia de objetos y líneas en la distancia es estudiada en el capítulo X, “Le linee parallele vedute secondo la loro continuata progressione, paiono concorrenti, nè però mai possono concorrere” (9). Aquí, acompañado con una ilustración, explica que aunque las líneas parecen concurrir, converger, en realidad no pueden converger sino que se mantienen paralelas.

De esta forma, el sujeto que aparece en el paradigma moderno en realidad no es nuevo, sino que es la continuación de un sujeto medieval ahora constreñido por un cientificismo que no le dirige hacia el conocimiento de la realidad, sino a la creación de la suya propia. Este sujeto se sitúa ahora al comando de un sistema de representación –la perspectiva artificialis– que de forma artificiosa –es decir por medio del engaño ocular– se finge como centro de la representación y, por extensión, del mundo. Este sujeto abstrae su percepción hasta el punto de que la reinventa y la construye legítimamente como una realidad (ya no percepción) sólida, continua y suficiente.<sup>74</sup> La perspectiva individual de dicho sujeto se absolutiza gracias al artificio y al fingimiento, que son capaces de pasar por ciencia. Es por esta razón que se considera objetiva.

#### Perspectiva y lo divino

El nuevo poder que alberga este sujeto moderno, y que es autoentregado, no otorgado por Dios, le encamina a una nueva percepción de sí mismo y de su relación con el mundo. Ahora ya no tiene la obligación de conocer lo que le rodea, de descubrir como una verdad revelada, sino que es un mundo creado según sus propias reglas (las del sujeto). No sólo el pintor se sitúa como un creador, sino que el espectador se convierte en

---

<sup>74</sup> Para Panofsky, “[e]sta conquista de la perspectiva no es más que una expresión concreta de lo que contemporáneamente los teóricos del conocimiento y los filósofos de la naturaleza habían descubierto” (*La perspectiva como forma simbólica* 46). Si bien es cierto que la concepción de un espacio infinito da pie a un nuevo sistema de representación que manifieste esta nueva realidad, no debemos olvidar que ese nuevo espacio es de origen medieval y que, pese a proponer la existencia del infinito, el ser supremo sigue siendo Dios, que adquiere nuevas potencialidades, como la de crear otros mundos además del terrestre.

el supremo observador, algo que hasta entonces le había estado reservado sólo a Dios.<sup>75</sup>

Alberti es un ejemplo muy ilustrador de este nuevo modelo: el pintor puede crear artificios maravillosos con los que consigue engañar al ojo del espectador y esto, además, se entiende como una virtud de la pintura. Así lo expresa él mismo:

Adunque in sé tiene queste lode la pittura, che qual sia pittore maestro vedrà le sue opere essere adorate, e sentirà sé quasi giudicato un altro iddio. E chi dubita qui apresso la pittura essere maestra, o certo non picciolo ornamento a tutte le cose? (*Della Pittura*, libro secondo, 26)<sup>76</sup>

El pintor es así “otro dios” más y sus obras son adoradas por todos. Y un poco más adelante, Alberti continúa con esta misma idea de la divinidad del pintor, diciendo que “Trismegistus, un escritor de la antigüedad, pensaba que la pintura y la escultura nacieron al mismo tiempo que la religión, pues así le responde a Aesclepius: la humanidad representa a los dioses según su propia imagen” (*De pictura* 80). En lugar de ser Dios el

---

<sup>75</sup> Edgerton dice: “Frederick Hartt [autor de *Art and Freedom in Quattrocento Florence*] sees this as having encouraged artists to a new perception of man as individual. Accordingly, linear perspective brought God –in the form of religious subject matter– into focus of man, reversing the ethos of the Middle Ages” (*Renaissance Rediscovery* 92-93)

<sup>76</sup> La cita en el italiano original revela muchos más detalles interesantes que la traducción al español, de ahí que en esta ocasión se recurra al original. Su traducción es la siguiente: “Por lo tanto, la pintura contiene estas alabanzas en sí misma, de que cualquier maestro pintor verá adorar sus obras y se sentirá juzgado como otro dios. ¿Y quién de aquí en adelante duda que la pintura sea maestra o cierto ornamento no pequeño para todas las cosas?” La versión en español traduce “lode” como “virtud” cuando el significado más cercano sería “alabanza,” lo que encaja con el verbo en participio “adorate,” que significa “adorar” pero que la versión española traduce como “apreciadas.” De la misma forma, en la versión en español “maestra” aparece como “el arte más elevado” y no “maestra.” El original revela así esa connotación divina que tenía la pintura de una forma mucho más clara que la traducción al español, en la que se pierden estos matices que sitúan a la pintura como un arte para ser adorado por su maestría (ya hemos hablado de la doble acepción de “destreza” y “engaño” que tiene el término “maestría”).

que crea al hombre a su imagen y semejanza, es ahora el pintor el que tiene la capacidad de representar a Dios a semejanza del ser humano. Esta tendencia a divinizar la dignidad humana mientras se rebaja la de Dios continuará en siglos posteriores siendo un gran ejemplo el propio Diego Velázquez.<sup>77</sup> Pero no sólo Alberti eleva la condición humana del individuo a la categoría de la divinidad, sino que también Leonardo considera al pintor un Dios que, además, puede transmitir con sus pinturas el mismo efecto que las cosas reales:

Si el pintor quiere contemplar bellezas que lo enamoren, es dueño de crearlas; si quiere ver cosas monstruosas que causen espanto, o sean grotescas o ridículas, o dignas de compasión, puede también evocarlas *como señor y dios* [ . . . ] Y, en efecto, *cuanto el universo contiene en esencia, frecuencia o imaginación, todo lo tiene él, primero en su mente y luego en sus manos*; y la excelencia de sus obras es tal, que ellas producen a la par una armonía de proporciones que se revela a una sola mirada, *como lo hacen las cosas reales*. (Aforismos 398, énfasis añadido)

Leonardo califica al pintor de “señor y dios” y le concede el poder de contener la esencia del universo en su mente que luego sus manos modelarán cobrando la forma de obras que poseen las mismas características que las cosas reales, cuyo realismo las hará ser dignas de adoración. Al respecto de esta extremada habilidad, casi divina, del pintor, Gombrich ofrece una interpretación muy interesante:

It is just the point, they [neoplatónicos de las academias renacentistas] argued, that the painter, unlike ordinary mortals, is a person endowed with the divine gift of perceiving, not the imperfect and shifting world of

---

<sup>77</sup> Un claro ejemplo de esta humanización de un dios aparece en el cuadro velazqueño *Marte*, en el que el sevillano representa al dios romano en una postura y con un atuendo que incluso resultan algo ridículos y en absoluto divinos. José López-Rey se refiere a este hecho diciendo que “it is a masterful scaling down of a god to a human shape” (85). Similar caso encontramos en *La fragua del Vulcano* y en *Los borrachos*, en los que los dioses, Vulcano en el primero y Baco en el segundo, parecen más humanos que dignas y magníficas divinidades, no sólo por su aspecto físico sino por la situación en la que son retratados: el uno siendo engañado por su mujer, Venus, y el segundo bebiendo con hombres rudos de baja calaña, ambos contextos muy poco apropiados para un dios.

individuals, but the eternal patterns themselves [. . .] The perfect painter is endowed with the gift of seeing the universal in the particular [. . .] And yet one suspects that the pattern they found behind the visible world was not the one laid up in heaven but the remembered shapes they had learned in their youth. (*Art and Illusion* 125).

Y en este mismo contexto Gombrich se refiere a la doctrina pictórica que se instauró hasta el arte de las vanguardias como aquella que “rests on self-deception” (125). Es decir, el pintor moderno –y por extensión el nuevo sujeto moderno– se cree capaz de ver con claridad y nitidez lo que al medieval le estaba vetado: el universal. De lo que no se da cuenta ese pintor moderno es que lo que en realidad ve no es el universal –creado por Dios– sino el patrón convencional creado por mano humana. Ya sea por autoengaño o por falta de perspicacia, el pintor moderno hace pasar lo humano (esas formas y figuras que sirven de punto de partida en el aprendizaje pictórico) por lo divino (el universal).

Esta nueva capacidad que se otorga al ser humano no radica en el hecho de que, como muchos arguyen, finalmente el individuo fuera capaz de liberarse de aquello que lo oprimía. Muy apropiadamente, Edgerton recuerda que

In our modern attempt to see the unfolding Renaissance as a forerunner of contemporary individualism, rationalism, and agnosticism, we often forget, as David Herlihy reminds us, that the era of civic humanism in the early fifteenth century was also a period of intense civic Christianity. (*Renaissance Rediscovery* 23)

La clásica oposición entre teología y ciencia, entre fe y razón, no era en el pasado tal y como se nos presenta en la actualidad.<sup>78</sup> El racionalismo alcanza altas cotas en la Edad

---

<sup>78</sup> Por ejemplo, para Bacon ley divina y matemáticas concuerdan entre sí: “But since through those men the divine law was given to us, and they were most holy men, and busied themselves only in the science which is most useful to the divine law, mathematics is for this reason in complete accord with the divine law” (*Opus majus*, “Mathematics” 196).

Media y es justamente la base de todos los avances posteriores.<sup>79</sup> Lo que es nuevo en la Modernidad no es la aparición de *la Razón* (con mayúsculas), ya presente en la Edad Media, sino el uso que se hace de ella y cómo otros elementos antes considerados inferiores comienzan a adquirir nuevos valores, como es el caso de los sentidos. Los pintores modernos enfatizan con vehemencia la forma de conseguir artificialmente sensación de profundidad por medio de la perspectiva, los colores y las disposiciones de las figuras. Su objetivo no es tanto conseguir la profundidad en sí misma (pues no es posible en el arte de la pintura) sino *sensación* de profundidad; apariencia ante los sentidos, en este caso, el de la vista.

Y es gracias a la perspectiva que esta sensación se consigue de forma artificiosa, no natural. La sensación de realidad será tal que el pintor se convierte en el máximo creador gracias a la labor de su mente y de sus manos y sus obras son adoradas por ser verdaderas imágenes de la naturaleza. De hecho, ¿no es esto similar a la noción de idolatría que el cristianismo siempre ha cuestionado? Adorar a cosas –pinturas– y a seres humanos –pintores– sería así visto como una acción que encaja perfectamente con los

---

<sup>79</sup> Un buen estudio al respecto es la ya mencionada obra de James Hannam *The Genesis of Science: How the Christian Middle Ages Launched the Scientific Revolution*. Aquí, Hannam refuta el mito de la Edad Media como una época de superstición e ignorancia y recuerda todos los avances tecnológicos y científicos sin los cuales la ciencia moderna no habría existido. Enfatiza además la labor de la Iglesia como promotora, y no obstáculo, para el desarrollo de la ciencia.

parámetros de la idolatría.<sup>80</sup> Entonces, ¿por qué la Iglesia permitió e incluso fomentó el uso de la perspectiva como técnica para crear un espacio pictórico que los fieles pudieran observar? Para responder a esta cuestión resultan un tanto problemáticos los argumentos de Philipp Lepenies con respecto al proceso de secularización que desencadenó el uso de la perspectiva.<sup>81</sup> Lepenies arguye que “its use [el de la perspectiva] was long perceived as an open threat to political power holders and religious authorities” y un poco más adelante recurre a la perspectiva para ejemplificar “our belief that the future is not uncertain and mystical but directed toward a specific secular goal” (4-5). Lepenies parece olvidarse de los miles de casos en los que los pintores realizaron cuadros religiosos incluyendo la perspectiva lineal y que fueron auspiciados por las autoridades

---

<sup>80</sup> Fue esta una importante controversia en los inicios del cristianismo y que continuó presente en siglos posteriores. Desde el punto de vista cristiano, la adoración idólatra de los romanos a sus dioses quería ser evitada a toda costa, pues la Biblia rechaza este tipo de actos. Robin Margaret Jensen analiza estos debates iniciales en su estudio *Face to Face: Portraits of the Divine in Early Christianity*. La obra de Alfonso de la Torre, *Visión delectable*, menciona precisamente esta idea en palabras pronunciadas por la sabiduría: “El uso de las ymágenes començó que como algúnt grande, bueno o sabio o fuerte moría, fazían una ymagen en su memoria, e aquello que ellos sola mente por memoria fazían los subçesores tomáronlos por dioses. E vinieron a tanta de mentyra e locura que adoraron las ymágenes de piedras muertas, e tanto fue este error que fue universal mente en todo el mundo o en la mayor parte” (41). En el tercer capítulo de esta tesis abordo en más detalle algunos de los puntos más controvertidos relativos a la adoración de las imágenes. Por ahora, baste mencionarla para tratar esa divinización que la pintura experimenta a principios de la Modernidad.

<sup>81</sup> Su pensamiento con respecto a la opresión ejercida por la Iglesia impidiendo así el progreso humano se evidencia en la siguiente cita: “Only in the late eighteenth century had it become possible to believe in a future that would be secular, free from any religious expectations of salvation. This was the moment that saw the emergence of ideals such as liberty, democracy, universal human rights, progress and civilization” (5). Se intuye por tanto que para él el progreso y la civilización no existieron antes de finales del siglo XVIII debido a la influencia religiosa que ataba al individuo.

eclesiásticas. Si siguiéramos su argumento, el uso de la perspectiva en el ámbito secular sería algo completamente lógico (ya que aúna su conceptualización de secularización y ciencia). Mientras, el discurso religioso no haría más que atacarse conscientemente a sí mismo al patrocinar obras perspectivas. No parece que este sea el caso.

Quizá se puede encontrar otra explicación para el uso de la perspectiva en obras religiosas. La Iglesia, en realidad, se sirve de este artificio mientras dicho artificio sea autoconsciente de ser artificio, situándose en oposición a ese autoengaño moderno del pintor mencionado por Gombrich. Cuando pierde la consciencia de su artificialidad pasa a considerarse sofisticada, retoricismo, ornamento, superfluidad y, al fin y al cabo, vanidad. Y lo que es más, cuando la perspectiva, primero, “olvida” su naturaleza ficticia, su fingimiento; segundo, se alía con los modelos metafísicos particularistas y las nuevas subjetividades que ya comenzaban a emerger en torno al siglo XIV; y tercero, se presenta como incuestionable doctrina científica, cuando estos factores concurren la perspectiva se vuelve intocable, tocada a su vez con el signo de la racionalidad.

Para Edgerton, de hecho, el empleo de la perspectiva por parte de los pintores corresponde precisamente con un sentido religioso, cristiano:

the early users of the new art-science thought of it as a tool which might help restore the moral authority of the Church in a world becoming progressively materialistic. In this sense, the advent of the new perspective represented not a revolt but a recrudescence. (*Renaissance Rediscovery* 7)

La perspectiva es así un recurso para que los fieles sientan más cerca la presencia de Dios y de los santos (edgerton, “Brunelleschi’s mirror” 157). Sin embargo, el propósito de la cercanía entre Dios y el ser humano no justifica que sea precisamente la perspectiva lineal la que finalmente triunfe como sistema de representación. Debe de ser otro rasgo el causante de que la perspectiva artificialis se estableciera como método representacional.

Como veremos más adelante, la perspectiva naturalis u óptica ya era la ciencia que, en la Edad Media, explicaba y aseguraba la conexión entre Dios y el ser humano a través de la visión y de los rayos de luz y, sin embargo, fue “vencida” por la perspectiva lineal.

No es necesario recalcar que la noción de luz y de lo divino han estado asociadas desde antaño a través de la idea de la propagación de la luz como manifestación de la gracia divina. Y la concretización de estos rayos de luz e igualmente de los rayos visuales se establece, según la ciencia medieval, a partir de la geometría. Así lo expresa Roger Bacon: “Oh, how the ineffable beauty of the divine wisdom would shine and infinite benefit would overflow, if these matters relating to geometry, which are contained in Scripture, should be placed before our eyes in their physical forms!” (*Opus majus* “Mathematics” 233). Es precisamente la ciencia de la perspectiva naturalis, y no otra, junto con su particular expresión a través de la geometría, la que puede llevar al ser humano a un mayor contacto con Dios. Es posible que la perspectiva lineal naciera con esa misma intención, que es justamente lo que propone Edgerton. Sin embargo, mientras que la perspectiva naturalis aspira a alcanzar la verdad de Dios a través de la ciencia –y esta es de hecho la aproximación más exacta a los conceptos de representación y sabiduría cristianas que por sí mismas no son verdad, sino que más bien aspiran a ella–, la perspectiva artificialis recurre a la ciencia para crear su propia condición divina, algo que, al no estar dado por Dios, es necesario conseguir de forma artificial, a través de la labor manual pictórica.

La perspectiva lineal se entiende así como una revelación no divina sino humana, artificial, pero que pronto adquiere pretensiones divinas precisamente por su artificialidad: para que la labor humana se considere divina es necesario divinizar la

artificiosidad, de ahí que se valore esta cualidad cuando antes no se apreciaba.<sup>82</sup> El problema, por tanto, no es que se recurra a esta artificialidad, ya que esta es útil y necesaria para un fin, sino el considerarla como un factor superior a otros y que, además, es el fin en sí mismo. Santo Tomás, por ejemplo, alude en su *Suma teológica* a la utilidad de las metáforas, imágenes artificiales que el poeta utiliza para transmitir un mensaje, las cuales, al fin y al cabo, funcionan de igual manera que la perspectiva lineal en tanto que modo de expresión de una realidad:

El poeta usa metáforas para ofrecer una imagen, pues la imagen por naturaleza agrada al hombre. Sin embargo, la doctrina sagrada las usa porque el hombre las necesita y le son útiles, como hemos dicho. La luz de la revelación divina no desaparece por las figuras sensibles con las que se rodea, como dice Dionisio; sino que permanece siendo lo que es. De tal manera que no deja que las mentes a las que se hace la revelación se queden en las imágenes, sino que las eleva para entender lo que es posible ser comprendido. De este modo, aquellos a quienes se les revela algo, pueden enseñarlo también a otros. Por eso, lo que en algún lugar de la Escritura se transmite simbólicamente, en otros se hace explícitamente. La misma sombra en que aparece la revelación por las imágenes es útil tanto para que los estudiosos investiguen más como para que queden sin sentido las risas de los incrédulos, de quienes dice Mt 7,6: No déis lo santo a los perros (*Suma* I.1.9.1-2)

Tras las imágenes que ofrecen las metáforas se oculta lo que es necesario comprender, en un proceso en el que se alcanza la verdad por medio de la revelación, es decir, la *aletheia*.

---

<sup>82</sup> Es llamativa la expresión que utiliza Vicente Carducho en su *Diálogos de la pintura*, cuando habla sobre la definición de la pintura: “la Pintura es un Arte, la cual con líneas proporcionadas y con colores semejantes a la naturaleza de las cosas, *siguiendo la luz de la perspectiva*, imita de tal suerte lo natural corpóreo, que no sólo representa en el plano la cantidad y el relieve de los cuerpos, sino que visiblemente muestra a los ojos el movimiento de los afectos, y pasiones del alma” (514). La perspectiva es ahora luz que ilumina y guía la práctica de visibilizar lo incorpóreo. Similares palabras emplea el pintor y tratadista español Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura*, publicado en 1649, defendiendo que “el pintor sigue la luz perspectiva” (19). Pacheco era conocedor de los tratados de pintura y perspectiva de su época y cita, entre otros, a Alberti, Leonardo y Vasari, lo que evidencia la influencia que estos autores ejercieron.

Las imágenes son útiles y agradables, sí, pero como nos recuerda Santo Tomás, el que desee comprender debe ir más allá de su artificialidad, como ocurre con el topos del *integumentum*, por el que hay que eliminar la capa de la corteza para “desocultar” el significado real de la cosa. El problema surge cuando, en lugar de aspirar a la verdad oculta, la *aletheia*, se pretende crear una nueva verdad por medio de la correspondencia científica entre la imagen y la cosa. La geometría, esa ciencia divina en el periodo medieval, pasa así de hacer literal el sentido espiritual –verdadero–, como diría Bacon, a ayudar al pintor a crear la apariencia de verdad, alcanzando esta apariencia la categoría de nueva verdad.

#### Perspectiva y lo humano

La labor humana cobra una nueva dimensión, pues es su mano y no la de Dios la que marca el punto de partida para la nueva verdad construida que es el lienzo. Manetti se refiere a ello al explicar el invento de Brunelleschi:

el cual agujero era, por el lado pintado, pequeño como una lenteja, y se va ensanchando, al atravesar la tabla, en forma de pirámide, como un sombrero de paja de mujer, hasta alcanzar el tamaño de un ducado o poco más. Y quería que el ojo se pusiera en el reverso, donde el agujero era grande, y que el posible espectador, se lo aproximara con una mano al ojo y con la otra sostuviera, frente a la pintura, un espejo plano, de modo que aquella se reflejara en este [. . .] Y del punto parecía que lo que se veía fuera lo

verdadero; y yo lo he tenido en las manos y lo he visto varias veces, y de ello puedo dar fe. (Citado en Conesa Tejada 50)<sup>83</sup>

El pintor ubica así el punto de vista a través del agujero, imponiendo el lugar desde el cual la realidad y la pintura deben verse para que una coincida con la otra.<sup>84</sup> Igualmente, según su propia voluntad, se establecen además las figuras del cuadro: “Aquí decido cómo me gusta que sea el tamaño de los hombres en mi pintura” (Alberti, *De pictura*, 67). Si bien cualquier representación artística es, al fin y al cabo, una deformación, una manipulación de la percepción, la consciencia del artificio y el orgullo de ser capaces de realizarlo es lo que define a los pintores en los albores de la Modernidad. Pero esta idea no afecta sólo al arte de la pintura sino a otros ámbitos también.

La aspiración de recurrir a la naturaleza para imitarla y hacer de ello una labor de la que estar orgullosos ocurre también en el caso de la literatura. Moisés García de la Torre en su estudio *Prosa didáctica en los Siglos de Oro* analiza los nuevos valores que surgieron en este periodo: “el Renacimiento había propagado la idea de que el valor de la persona nace de su actividad y la fama, del reconocimiento de ese valor” (82). Tanto Leonardo como Alberti mencionan la inigualable admiración que los artistas reciben por

---

<sup>83</sup> Al ser un fragmento bastante largo he preferido poner su traducción. Este es el original en italiano de la *Vita de Filippo di Ser Brunellesco* de Manetti: “il qual buco era piccolo quanto una lenta da lo lato della dipintura, e da rovescio si rallargava piramidamente, come fa uno cappello di paglia da donna, quando sarebbe ‘l tondo d’ uno ducato, o poco più. E voleva, che l’occhio si ponessi da rovescio, dond’ egli era largo, per chi l’avessi a vedere, e con l’una mano s’accostassi all’ occhio, e nell’ altra tenessi uno specchio piano al dirimpetto, che vi si veniva a specchiare dentro la dipintura [. . .] e del punto, pareva che si vedessi ‘l proprio vero: ed io l’ho avuto in mano e veduto più volte a’ mia di, e possone rendere testimonianza” (11).

<sup>84</sup> Como ejemplo ilustrativo de este método de Brunelleschi, existe una reconstrucción en imagen que explica en qué consiste este invento (<https://arquipopblog.wordpress.com/2016/01/25/la-perspectiva/>).

sus obras y por la que finalmente consiguen la fama que los antiguos lograron.<sup>85</sup>

Igualmente, García de la Torre, al referirse a la nueva cosmovisión humanista –que no hay que equiparar a la renacentista, aunque mantienen puntos comunes– sitúa al “hombre” como centro de atención, entendiéndose ahora como un microcosmos que posee menos limitaciones y más posibilidades, incluso divinas, por haber sido creado a semejanza de Dios (113). Su punto de vista parece reducir a todo ser humano renacentista a la noción de individuo autónomo y libre pensante. Sin embargo, como luego se verá al analizar *El Criticón* de Baltasar Gracián, los inicios de la Edad Moderna incluyen también otro tipo de sujetos que son conscientes de que ese sujeto antropocéntrico, el típico sujeto renacentista idealizado y admirado por la crítica, implica más limitaciones que posibilidades, y así lo denunciarán.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> A modo de recordatorio de esta conceptualización, la siguiente cita de Alberti: “La primera gran preocupación de quien desea ocupar un sitio destacado en la pintura, es la de lograr la fama y el renombre de los antiguos” (*De pictura* 83-84)

<sup>86</sup> Mark Smith, autor de *From From Sight to Light: The Passage From Ancient to Modern Optics*, comparte esta conceptualización de ese sujeto moderno que tanto confía en la verdad de la perspectiva lineal: “painting is doubly deceptive because it is a virtual reproduction of a virtual image. Worse yet, vision is inherently unstable and prone to misperception, a point that many Renaissance artists highlighted by playing with perspective and lighting or by adding anamorphic elements and the like. The resulting tension between the ideal reliability and real unreliability of vision did not go unnoticed by contemporaries, many of whom deprecated both painting and vision for their inherent deceptiveness. Even the most cursory scan of Stuart Clark’s *Vanities of the Eye* leaves no doubt that the two were viewed with deep misgivings, if not outright hostility, by many late Renaissance thinkers” (316). Veremos estas dudas y esta hostilidad hacia la apariencia engañosa en el capítulo 6, donde me referiré a obras peninsulares escritas en los siglos XVI y XVII para exponer esta hostilidad a todo lo relacionado con lo artificioso, el engaño y la apariencia de verdad.

La crítica actual, como hemos ido viendo, suele ofrecer un enfoque concreto con respecto a esos valores modernos que nacieron con el Renacimiento.<sup>87</sup> Ya hemos visto la admiración que estudiosos como Edgerton o Leppenies tienen por este periodo, situando el progreso, tanto científico como moral, en relación al nacimiento de la Modernidad.<sup>88</sup>

Continuando con el estudio de García de la Torre, éste arguye que “En la base, por tanto,

---

<sup>87</sup> García de la Torre es ejemplo de este tipo de crítica que, frente al oscuro paradigma medieval, exalta la nueva cosmovisión y sujeto modernos: “*La Oración acerca de la dignidad del hombre* de Pico de la Mirándola se había difundido extraordinariamente. En ella Pico apuntaba hacia la concepción del hombre infinito, capaz de ilimitadas metamorfosis hacia la autorrealización; el hombre se siente demiurgo, creador de sí mismo en el proceso existencial. Vives, Pérez de Oliva, Cervantes de Salazar, se hicieron eco de esas doctrinas” (100). Mientras sí se puede afirmar que el antropocentrismo de Pico efectivamente está presente, la autosuficiencia de lo humano, que muchos críticos le atribuyen, no queda tan clara. Sería necesario acudir a las propias palabras de Pico, y no a interpretaciones posteriores que aspiran a encontrar perspectivas actuales en individuos del pasado.

<sup>88</sup> Es esta una admiración generalizada. El propio término “Renacimiento” ya connota estos valores positivos que se otorgan a este periodo en contraposición a la oscuridad que caracterizaría a la época medieval. Famosos estudiosos de arte han perpetuado esta perspectiva: Jacob Burckhardt (*La cultura del Renacimiento en Italia*) o Erwin Panofsky, que con el propio título de su obra *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, ya denotan su preferencia por este periodo hasta el punto de situarlo como la vara con que medir aquellos periodos en los que existe algo similar al Renacimiento de la Modernidad. Olga Hazan da cuenta de este fenómeno analizándolo en el marco de la idea del progreso en las artes. En *El mito del progreso artístico: estudio crítico de un concepto fundador del discurso sobre el arte desde el Renacimiento*, compendia la abundantísima bibliografía que hay sobre el tema, dedicando una sección especial a la influencia que la perspectiva lineal ejerció sobre la valorización del Renacimiento como el periodo que inicia el naturalismo y el mimetismo, convertidos estos en elementos canónicos del arte. La crítica que establece Hazan es que tradicionalmente se ha estudiado la historia del arte desde un punto de vista cíclico, con sucesivos periodos de decadencia y progreso. En cambio, ella propone estudiar las obras no con la intención de categorizarlas como “regresivas” o “progresivas” (345), pertenecientes a un estilo u otro, sino como obras en sí mismas: un estudio de las obras o de las tradiciones pictóricas, sin generalizar por país o por época. Para más bibliografía sobre este tema tan relevante, recomiendo la consulta de la obra de Hazan.

de la creación literaria humanista [. . .] está el ejercicio de la imitación, posteriormente convertido en doctrina que informa todas las obras renacentistas [. . .] El objeto último de la imitación consistía en reflejar la Naturaleza en el más amplio sentido” (*Prosa didáctica* 79). La imitación de la naturaleza es considerada así una virtud que hay que perseguir, pero, ¿es esto de verdad un nuevo valor moderno? La idea de la *imitatio*, de la mimesis, no es en absoluto novedosa y no la inventaron los intelectuales modernos, sino que se originó en la época clásica y continuó en los siglos medievales.

A diferencia de los periodos anteriores, la imitación perfecta del sentido literal gracias al artificio de la perspectiva se convierte en la nueva ambición de los intelectuales temprano modernos, llegando a olvidarse de los niveles más profundos a los que aspiraba la comunidad medieval.<sup>89</sup> Consecuentemente el engaño consciente del ojo por parte del pintor es necesario para que la perspectiva logre sus propósitos y con ello la visión del espectador es manipulada al antojo de este nuevo creador que es el artista pictórico. De hecho, la etimología de la palabra “manipular” sirve perfectamente a este objetivo: del latín “manipulus,” el término está a su vez formado por “manus” (mano) y “pleō,” que significa “llenar” –por ello vocablos como “pleno” y sus derivados. De esta forma, “manipular” es realizar algo plenamente con las manos, que es precisamente lo que hace

---

<sup>89</sup> Ejemplo de esta imitación es la idea del *exemplum*, tan común en la literatura medieval. Este tipo de obras ofrecían historias o cuentos a modo de ilustración de un problema o concepto para que luego el lector pudiese, precisamente, seguir o imitar dicho ejemplo en su propia vida. La diferencia con la imitación moderna es que en ésta el objetivo mismo de la imitación es imitar, mientras que en el caso de los *exempla* el objetivo de la imitación es ir más allá de ella y enseñar el modo correcto de comportarse de acuerdo con los principios de la época –siguiendo el ya mencionado *integumentum*, o las afirmaciones sobre el valor de las metáforas establecidos por Santo Tomás. Entraré en profundidad en este tema en el capítulo 4.

el pintor con su arte considerado manual hasta justamente el Renacimiento. Como se ha señalado, es en ese momento cuando la pintura, actividad realizada por las manos, alcanza la categoría de ciencia y con ello la mano del pintor, gracias a la divinización que sufre el artista, se transforma en la nueva *manus dei*.<sup>90</sup> La clave aquí es que, según el paradigma medieval, este artificio moderno obtenido mediante la mano del pintor no está dado por Dios sino que es logrado únicamente por el ser humano.

La literatura medieval, que abordaré en capítulos siguientes, ya avisaba de los peligros de confiar plena y exclusivamente en la autosuficiencia humana, como se puede apreciar, a modo de adelanto, en el siguiente fragmento de los *Castigos de Sancho IV*, escrita a finales del siglo XIII:

Dice el rey David que los juicios de Dios son muy ascondidos, é por eso non los puede dar á entendimiento otro sinon él, que los da; é los necios que lo non saben nin lo entienden, juzgan las cosas que Dios face segund su entendimiento, é non segund los juicios de Dios. (Cap. XXI)

La verdad suprema, Dios, permanece oculta al individuo hasta el momento en el que éste, gracias a su entendimiento y, sobre todo, a la voluntad de Dios, puede llegar a aprehenderla. Sólo los necios, ignorantes de que la verdad le pertenece únicamente a la divinidad, piensan que pueden juzgar y entender el mundo por sí mismos. Frente a las

---

<sup>90</sup> Dado que la representación de Dios como una figura humana no siempre ha sido aceptable, en numerosas ocasiones se recurre a la representación de una mano para simbolizar a la divinidad. Un ejemplo muy famoso se encuentra en San Clemente de Tahull, en la provincia de Lérida. Muy típica es también su presencia en la historia del sacrificio de Isaac, que se puede ver en uno de los capiteles esculpidos de la iglesia de San Pedro de la Nave en la provincia de Zamora. Para más información sobre este tipo de iconografía, véase: Meir Bar Ilan, “The Hand of God: A Chapter in Rabbinic Anthropomorphism”; Alon Goshen Gottstein “The Body as Image of God in Rabbinic Literature”; Jensen, Robin. *Face to Face: Portraits of the Divine in Early Christianity*; David Paulsen “Early Christian Belief in a Corporeal Deity: Origen and Augustine as Reluctant Witnesses.”

críticas comunes de la anulación del individuo que se relacionan con la mentalidad medieval, es posible argüir que, contrariamente, dicho individuo existe, pero no se considera el centro del mundo. La llegada del antropocentrismo no supone que ese individuo emerja del olvido medieval, pues siempre había estado ahí, sino que ese ser humano termina por pensarse el centro de todo y, con ello, que sólo existe su propia medida de las cosas. Como dice Alberti:

Dado que el hombre es la cosa mejor conocida por el hombre, Protágoras, al decir que el hombre es el modelo y la medida de todas las cosas, probablemente quiso decir que todos los accidentes (o características) de las cosas se conocen por medio de la comparación respecto a los accidentes (o características) del hombre. (*De pictura* 66)

El entendimiento humano es ahora el que establece los criterios de adecuación del mundo, pero, ¿cómo se puede tener certeza de que el entendimiento individual es correcto? Esto es precisamente lo que se le criticó a Lutero por parte de la Iglesia católica. De hecho, el catolicismo y su lucha contra lo que consideraba herejía era consciente de los inconvenientes de aceptar la validez incuestionable del entendimiento individual. Muchos de los intelectuales modernos más contrarreformistas compartían este escepticismo hacia la capacidad racional humana, como es el caso de Quevedo o Gracián, que concibiendo el mundo como un engaño pretendían luchar contra él y contra aquello que lo forma (las apariencias), recurriendo a la razón. De ahí el famoso tópico del desencanto barroco: un claro regreso al escepticismo medieval –normalmente se asume que los medievales eran crédulos e irracionales, pero eran más escépticos que los intelectuales modernos. Así, el racionalismo medieval no tiene plena confianza en las capacidades humanas, mientras que el moderno, quien ha revalorizado el innatismo, se caracteriza por confiar en ellas a pies juntillas; igualmente, en el Renacimiento se

recuperan pseudociencias como el tarot o el ocultismo que el racionalismo medieval había refutado. El desengaño barroco es un intento, aunque fallido, de volver a un cierto escepticismo medieval, pues pretenden recuperarlo desde un racionalismo que ya se piensa, incluso si secretamente, más confiado en sí mismo.

En la Edad Media, contrariamente al pensamiento popular –que nace de esos estudios que sitúan al Renacimiento como el inicio de la vuelta a la razón y de un progreso entorpecido por la superstición y fanatismo medievales<sup>91</sup>, existen numerosos ejemplos que aluden a los problemas de creer todo sin criterio alguno. Don Juan Manuel en su *Libro infnido* avisa precisamente de “los mezcladores que con maestrias y con engannos que quieren buscar mal a las gentes con los sennores atuerto y a pecado.”<sup>92</sup> La solución a estas malas artes es

que de qualquier cosa quel digan mal de alguno, que non lo crea luego del todo, nin otrosi non lo descrea del todo; mas que non se arebate a fazer ninguna cosa sobre ello fasta que sepa aquel pleito de rayz donde se levanta. (*Libro infnido* XXI)<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Me remito aquí una vez más al estudio de Olga Hazan como obra de referencia de la crítica que asocia el progreso con la Modernidad.

<sup>92</sup> Atención a los términos que emplea Don Juan Manuel: maestría y engaño, ambos relacionados con la perspectiva lineal, como hemos visto.

<sup>93</sup> Según Fernando Gómez Redondo en el primer volumen de la *Historia de la prosa medieval castellana*, el *Libro infnido* es la “obra más personal y la plasmación mejor conseguida de su pensamiento,” refiriéndose a Don Juan Manuel (1184). La razón de analizar esta obra por encima de otras más conocidas, como el *Libro del conde Lucanor*, radica en el hecho de que el *Libro infnido* supone una formulación sintética de la sociedad y el saber de su tiempo (tratados respectivamente en el *Libro de los estados* y en el *Libro del conde Lucanor*). El *Libro*, escrito entre 1336 y 1337, aborda temas tales como la naturaleza humana, el marco de las relaciones sociales y aspectos generales del estado de los defensores, dividido en veintiséis epígrafes y un prólogo. La edición que se cita en esta tesis es la de las obras completas elaborada por Carlos Alvar y Sarah Finci.

La credulidad que se le achaca a las gentes que vivieron en la Edad Media no es tal y como propone el marco teórico admirador de la Modernidad y su uso de la razón, pues son constantes los ejemplos en toda producción textual medieval acerca de cómo guardarse de los engaños. ¿Cómo se ha llegado entonces a establecer que la comunidad medieval era crédula y no tenía criterio alguno? La respuesta a esta pregunta es sencilla: el individuo medieval es consciente de los engaños que pueden causar los demás –e incluso uno mismo, a través de los sentidos–, y sabe que debe desconfiar. Pero al mismo tiempo mantiene ciega confianza en el ser que sabe que nunca le va a engañar: Dios. La crítica que tradicionalmente aboga por dicha credulidad la reduce precisamente a una ciega fe en Dios, obviando la desconfianza natural que el individuo medieval tiene acerca de todo lo demás –o al menos se le insta a tener. Contra lo que podría esperarse, la relativización de lo divino que sucede en la Modernidad no conduce al triunfo del escepticismo. Lo que triunfa es la inversión del escepticismo y la credulidad: de tener confianza plena en la labor divina a que sea el propio individuo quien la recibe, convirtiéndose en alguien que se cree capaz de conocer gracias a la razón y a la ciencia como los nuevos recursos en el camino hacia la verdad.<sup>94</sup>

Es necesario reconocer aquí los beneficios que este nuevo pensamiento trajo a la humanidad: la fe en el progreso, en el avance científico y tecnológico llevado a cabo por manos humanas, y no divinas, por parte de los modernos produjo, efectivamente, dicho progreso. Edgerton comparte este punto de vista en su artículo “Brunelleschi’s Mirror,

---

<sup>94</sup> Insisto, estos recursos no son nuevos, pues ya los intelectuales medievales ya llevaban varios siglos utilizándolos, pero el individuo moderno se cree –crédulamente– poseedor exclusivo de ellos.

Alberti's Window, and Galileo's 'Perspective Tube'" arguyendo que la perspectiva lineal ayudó de forma muy relevante al nacimiento de la ciencia moderna. Por ello, no es posible cuestionar los resultados científicos modernos que han llevado a la humanidad a su estado actual, pero sí que habría que preguntarse si estos resultados se han obtenido gracias a una metodología igualmente incuestionable. En su estudio *Human Machine Symbiosis*, Karamjit Gill plantea que

Ptolemy's most important contribution is not to be found in his results, but in his methodological innovation, i.e. in the belief that the human through his/her observations and reasoning can reduce the complexity of the external world and that the proper name of the resulting construction is 'scientific truth'. The latter is evidently a basic source of the development of human knowledge ever since. [Estos resultados científicos] derived not only from an 'objective external world', but also from the way in which humans observe. (188)

Desde una perspectiva medieval, escéptica y de cierta desconfianza hacia la labor humana como única fuente de verdad, la ciencia moderna basa, no sus resultados, sino su metodología, en la observación y raciocinio humanos como recursos infalibles e incuestionables hacia el conocimiento. Aun cuando es probado que los sentidos pueden ser fuente de engaño y confusión. A diferencia de la verdad suprema en los siglos medievales, que es inalcanzable por medios humanos y a la que sólo se puede aspirar mientras uno esté en el mundo terreno, la verdad moderna se fundamenta en las posibilidades humanas de conocimiento a partir de la observación y de la razón. El problema es cuando el individuo moderno, pese a recurrir a la ciencia, se olvida de su intrínseca falibilidad.

## Conclusión

La perspectiva ejerció una gran influencia en la ciencia moderna, pero al mismo tiempo estableció que una construcción individual monocular pueda ser considerada una *costruzione legittima*. Los principios que implica la perspectiva lineal, tales como el artificio, el engaño del ojo, o la manipulación del punto de vista por parte del pintor, crearon un espacio fingido que, pese a su necesaria utilidad, eventualmente se olvidó de su misma condición de ficción. Ahí está esa objetivización de lo subjetivo que ocurre en la ciencia moderna, a diferencia de la medieval, la cual intenta apartar del discurso racional todo lo sensorial, lo artificioso, lo subjetivo, o al menos es consciente de que estos no son los medios exclusivos por los que se puede descubrir la verdad.<sup>95</sup> De ahí que los espéculos medievales recuerden constantemente que lo único a lo que se puede aspirar es a reflejar, a vislumbrar la verdad, pero no a tener contacto directo con ella.

La perspectiva artificialis, si bien es útil y necesaria, equipara realidad y percepción cuando no son coincidentes –las líneas no confluyen en un punto aunque lo veamos así. Precisamente su mayor logro es que ha conseguido concordar planos que en realidad son discordantes: el ontológico y el epistemológico. Pese a esta discordancia, la crítica alaba la nueva percepción del espacio que aporta la perspectiva:

la aparición de la perspectiva artificialis cohesionará los agregados que aparecían dispersos en las representaciones del medioevo y les conferirá unidad. El espacio representado responderá ahora a la idea de un espacio sistemático, donde la división analítica quedará reducida a figura y fondo.

---

<sup>95</sup> Un caso extremo de cómo la injerencia del observador determina el resultado científico es el gato de Schrödinger. Según la mecánica cuántica, mientras la caja esté cerrada el gato podrá estar vivo y muerto al mismo tiempo. Pero se determinará si estará vivo o muerto cuando el observador abra la caja y vea al gato. En este experimento teórico, es la presencia de un observador lo que generará un resultado u otro.

Esta nueva construcción racional de la visión nos somete a su propia lógica.  
(Rubio, “Uno y cero en Santa Maria del Fiore” 73)

La perspectiva artificialis crea un nuevo espacio sistemático y racional, uno sometido a su propia lógica. Igual que toda ficción, que tiene sus propias leyes, la perspectiva lineal posee lógica propia, leyes propias aceptadas por convención. Y precisamente por eso es problemática: la perspectiva lineal es una convención tan atractiva y convincente que nos hace olvidar su valor convencional hasta el punto de percibirla como natural. El advenimiento de la perspectiva y los nuevos métodos científicos en la Modernidad reabren el debate de la representación y su legitimidad en el seno del cristianismo. Surge el momento de decidir si toda representación está fuera de los límites aceptables (tendencias iconoclastas); si existe alguna representación viable siempre que se respete la preeminencia del mensaje sobre la forma (*integumentum*); o si cualquier sistema de representación es aceptable vía para la comunicación de la verdad y, conforme pasan los siglos, las verdades.

## CAPÍTULO 4

## PERSPECTIVA NATURALIS

## ÓPTICA, VERDAD Y REPRESENTACIÓN EN LA CULTURA VISUAL MEDIEVAL

## Introducción

Como se ha propuesto en el anterior capítulo, desde comienzos de la Modernidad la perspectiva artificialis queda asociada con la teoría de verdad por correspondencia, una verdad que apela a la creación (artificial) de verdades individuales gracias a los constructos que sustentan el nuevo modo de representación. La universalidad y legitimidad fueron cuestionadas desde la Postmodernidad en una respuesta *a posteriori* a la problemática establecida ante la confluencia de epistemología y ontología en el pensamiento moderno. En este capítulo propongo que dicha problemática ya fue anticipada por el pensamiento medieval a modo de una respuesta *a priori* de lo que sucedería de forma sistemática con la llegada de la Modernidad. El cuestionamiento de la imagen como verdad que el movimiento vanguardista formula ya había sido candente tema de debate desde comienzos del periodo medieval. Consecuentemente, diversas teorías sobre la propia validez de la imagen y de la representación como herramientas de conocimiento compiten entre sí. Ante la diversidad de argumentos, se observa, sin embargo, un elemento común que consigue unificar todas las posturas.

En este capítulo planteo la existencia de un yo relativo que se define por medio de su dependencia con otros, no por ello asumiendo que en la realidad todo sea relativo. A continuación, analizo la perspectiva propia de este yo relativo por medio de los diferentes elementos de estudio que configuran la ciencia de la óptica o perspectiva naturalis: el rol

del ojo, del espejo y las implicaciones de un binocularismo corporal y espiritual. Es esta perspectiva o modo de ver el que determina la distinta conceptualización de nociones como la de semejanza, que, como demuestro en la siguiente sección, tuvo su propia y distintiva significación. La recompreensión de la idea de semejanza medieval, término que aparece profusamente en todo tipo de textos de la época –tanto religiosos como seculares– abre el camino a argüir que la verdad medieval no se rige exclusivamente por patrones de correspondencia sino más bien por patrones de participación de la esencia divina. La noción de verdad como *aletheia* subyace en esta reformulación de la semejanza como aquella conceptualización de la idea de verdad que mejor explica la naturaleza de la representación medieval y del individuo de la época.

#### El cuestionamiento de las imágenes

Frente a una perspectiva moderna que apela a la visión monocular, que diviniza los valores humanos y que convierte la artificiosidad en lo natural dentro del ámbito del arte, la perspectiva medieval se posiciona como el sistema que, años antes del surgimiento de la perspectiva lineal, cuestiona y refuta los constructos teóricos sobre los que esta se erige. Una respuesta a priori, podríamos decir, que no ha corrido la mejor suerte en el ámbito del arte y la cultura, pues muchos todavía no aceptan la validez de un sistema que no es el actual. Por tanto, es necesario recalcar que la conciencia del artificio de todo lo humano por parte del pensamiento medieval constituye su mayor limitación en cuanto a representación y estética se refiere, de ahí que recurrentemente sus obras sean tildadas de planas, superficiales, subjetivas, esquemáticas, ingenuas y llanamente

erróneas. Sin embargo, esta consciencia es a su vez su mayor logro: la representación que se sabe representación.

El mejor ejemplo de la existencia de este pensamiento por parte del paradigma medieval lo encontramos en un famoso dístico que aparece inscrito o pintado en diversas obras de la época. Su popularidad es evidente por ser incluido en todo tipo de producciones artísticas, desde relieves a manuscritos, pasando por pequeños objetos, y por el hecho de que estas piezas se encuentran en diferentes puntos de la Europa medieval. De hecho, este dístico es recogido a modo de inscripción en el tímpano de la fachada norte de la iglesia de San Miguel en Estella, Navarra.<sup>96</sup> El relieve, del siglo XII, representa a Cristo en majestad dentro de una mandorla, en la cual se encuentran las siguientes palabras inscritas: “No es ni Dios ni el Hombre quien está presente; lo que ves es una imagen. Pero es a Dios y al Hombre a quienes la santa imagen representa.”<sup>97</sup> Así, el esquematismo medieval es la expresión coherente de un arte que se sabe, en palabra e

---

<sup>96</sup> Nino Zchomelidse es la autora de un fantástico estudio sobre este dístico y su presencia en múltiples obras medievales: “Deus-Homo-Imago: Representing the Divine in the Twelfth Century,” en el volumen titulado *Looking Beyond: Visions, Dreams, and Insights in Medieval Art and History*. Pese a recurrir en numerosas ocasiones a expresiones como “different layers of typological meaning” o a “material shell encapsulating the relic,” en ningún momento hace referencia al famoso tópico literario del *integumentum*.

<sup>97</sup> El texto original en latín dice así: “Nec Deus est nec homo presens qvam cernis imag(o) set (!) Devs est et homo qvem sacra figvrat imago.” Una imagen del tímpano se encuentra disponible en Wikimedia ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Estella-Lizarra,\\_Iglesia\\_de\\_San\\_Miguel\\_05.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Estella-Lizarra,_Iglesia_de_San_Miguel_05.JPG)).

imagen, artificio.<sup>98</sup> La introducción del texto en lo visual supone así un elemento fundamental en la consideración de las imágenes medievales, dinámica textual-visual que es constante en producciones de la época.

Frente al artificio autoconsciente del esquematismo medieval, la perspectiva moderna tarda poco en olvidar su propia condición de artificio –surgiendo así esa teoría de verdad por correspondencia criticada por Rorty–; la pintura moderna ya no es representación sino verdadera imagen de los hechos, segunda naturaleza. En respuesta a ello, el primer tercio del siglo XX ofrece a los críticos de arte herramientas que, a través de la ruptura causada por las vanguardias, ayudan a analizar el carácter construido de la representación misma. Aunque con diferentes resultados, esto es algo que en muchos aspectos el pensamiento medieval ya había anticipado.

Un fantástico ejemplo vanguardista, que casi parece remitir al díptico medieval antes mencionado, yace en la obra de Magritte *Ceci n'est pas une pipe*, perteneciente a su ciclo *Trahison des images*: la representación de una pipa dice no serlo, lo cual desconcierta al espectador acostumbrado a hacer coincidir representación y cosa como una misma entidad.<sup>99</sup> Magritte llega mucho más allá de esta provocación pictórica en *Les deux mystères*, obra elaborada en la década de 1960.<sup>100</sup> Este es el ejemplo que mejor

---

<sup>98</sup> Herbert Kessler es autor de un breve pero interesantísimo estudio sobre este díptico medieval. En *Neither God nor Man: Words, Images, and the Medieval Anxiety about Art* se centra en analizar cómo esta expresión en latín –que aparece en diversas variantes– pretende reflejar la doble naturaleza, divina y humana, de Cristo.

<sup>99</sup> La pintura se puede encontrar en Wikipedia:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Treachery\\_of\\_Images#/media/File:MagrittePipe.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Treachery_of_Images#/media/File:MagrittePipe.jpg).

<sup>100</sup> La pintura se puede encontrar en el siguiente enlace:  
<https://www.heterotopiastudies.com/wp-content/uploads/2014/01/magritte54.jpg>.

representa una representación que no sólo se sabe representación, sino que además representa su objeto representado como una representación también, declarando al mismo tiempo que la pipa del cuadro no es una pipa.<sup>101</sup> Algo sorprendente ha ocurrido. Mientras la obra de 1929 puede interpretarse como la imposibilidad de representar la Pipa (con mayúscula) por excelencia, también podría simplemente considerar que el cuadro no es la Pipa, pero que de hecho la Pipa existe y puede ser conocida (él mismo la estaría viendo mientras la pintaba).

De esta forma, la vanguardia pictórica (Magritte) y el pensamiento postmoderno (Rorty) se sitúan como críticas a posteriori del pensamiento de la Edad Moderna. Sin embargo, aun teniéndolas muy presentes, propongo en este capítulo investigar las “críticas” o más bien las fuerzas capaces de oponerse a las teorías modernas de la representación. Pero esta vez, penetrando en el pensamiento medieval como aquel que ya presentaba críticas a priori de estas teorías representacionales que emergieron tiempo después. La diferencia en la naturaleza de las críticas no sólo se aplica a su cronología sino también a sus conclusiones, pues los teóricos posteriores al siglo XIX se centran en atacar al sujeto y a la representación de la Edad Moderna desde el punto de vista antiesencialista, relativista y, generalmente, nominalista (todo es apariencia, todo es construido, todo es discurso). En cambio, las críticas medievales y también aquellas

---

<sup>101</sup> El cuadro podría interpretarse de la siguiente forma: la pipa del caballete, que dice no ser una pipa, se sabe artificio, mientras que la pipa flotante, aun siéndolo también, no se presenta como artificio. Es esta pipa la que encajaría con la perspectiva lineal (*artificialis*): la representación que no se presenta como artificio aunque lo sea. Mientras, la pipa del caballete aun siendo más artificiosa que la flotante (pintura de una pintura) al menos se presenta sabiéndose no pipa. Esta sería la representación medieval.

realizadas a comienzos de la Modernidad, contemporáneas al nacimiento y desarrollo de la perspectiva artificialis, suelen posicionarse bajo un punto de vista realista o, al menos, inclinado a un cierto esencialismo. Así, mientras Magritte tendería a decir que todo es práctica discursiva, buena parte de los pensadores medievales, e igualmente no pocos modernos, considerarían que aunque la representación de la pipa no sea, obviamente, una pipa, la Pipa existe y es cognoscible.

#### La representación a debate

Pero, ¿en qué consiste esta representación? Si el individuo medieval era consciente de que la representación divina era mera imagen, como se infiere del dístico antes analizado, ¿qué valor tienen estas representaciones? ¿Por qué representar lo que, por inabarcable, no puede ser representado? Antes de iniciar la discusión acerca de la perspectiva propiamente medieval, es necesario abordar cuál es el valor de la imagen que debe observarse desde dicha perspectiva.

Fue este un debate que se inició ya en la Antigüedad tardía. La ausencia de imágenes en los dos primeros siglos después de Cristo no queda todavía explicada de forma unánime por parte de la crítica, que aduce varias razones para explicar el cambio de paradigma representacional respecto a los antecedentes paganos y judíos: desde el secretismo con el que la religión debía practicarse en sus inicios –lo que pudo conllevar que se destruyeran imágenes por estar prohibido el cristianismo– hasta una relajación de

las costumbres y del ascetismo estético derivado éste del pensamiento judío.<sup>102</sup> Diversos padres de la Iglesia como Tertuliano remarcaron los peligros de caer en idolatría por usar imágenes debido a la influencia de la cultura pagana romana y la adoración que profesaban por imágenes de sus dioses y del mismo emperador. San Clemente de Alejandría, siguiendo criterios platónicos con respecto a la inferioridad de la imagen, avisa de los peligros en los que puede incurrir el individuo, pues puede no llegar a distinguir entre representación y realidad (Jensen 10). El santo, además, recuerda lo siguiente: “What is more, we are expressly forbidden to practise a deceitful art. For the prophet says, ‘Thou shall not make a likeness of anything that is in heaven above or in the earth beneath’” (*Protepticus* 4).<sup>103</sup> De estas palabras se deduce la razón por la cual el arte medieval no aspira a una imitación precisa de la realidad, pues este arte sería engañoso en su metodología misma; de ahí su prohibición. El arte medieval se presenta, por tanto, como un arte que no engaña, como una imagen autoconsciente que no pretende hacerse pasar por aquello a lo que representa, como bien observamos en el dístico medieval. Su apariencia no naturalista es algo buscado y no respondería a una falta de técnica o de capacidad artística, como en muchas ocasiones se le suele achacar a la representación medieval.

---

<sup>102</sup> Para más información al respecto, véase el primer capítulo del estudio de Robin Margaret Jensen, titulado *Face to Face: Portraits of the Divine in Early Christianity*.

<sup>103</sup> Indico el número del capítulo. La cita aparece en la página 141 de *Clement of Alexandria* de Loeb Classical Library. El volumen, traducido al inglés por G.W. Butterworth, recoge, además del *Protepticus* (también conocido como *Exhortación a los helenos*), otra obra titulada *¿Quién es el hombre rico que se salvará?* y fragmentos de *A los recién bautizados*, todo ello en inglés.

Otro punto que causó gran controversia en el periodo de gestación de la Edad Media corresponde con el tipo de imágenes que era lícito representar. Con respecto a las imágenes sagradas, la cuestión era cuanto menos conflictiva, pues, ¿es adecuado expresar (en tanto que decir y pintar) a la divinidad? Y, si lo es, ¿cómo expresar lo que no puede ser expresado? Si bien durante los primeros tres o cuatro siglos del cristianismo se aprecia una ausencia de retratos de Cristo, de la Virgen o de los santos, es a partir de la aceptación del cristianismo como religión del estado cuando comienzan a aparecer imágenes divinas en los muros y techos de las estancias. Aunque la presencia de este tipo de imágenes es a partir de ahora una constante en el arte religioso, su aspecto no posee rasgos realistas, sino más bien convencionales en tanto que señaléticos.<sup>104</sup> Pero es que, además, el hecho de representar la inefabilidad de la divinidad queda también justificada, aunque desde un punto de vista humilde, que se sabe limitado.

Juan de Damasco, que vivió entre los años 675 y 749, afirma que las imágenes sirven de guía al fiel, ya que visibilizan y dan forma a lo invisible e informe:

Therefore I am emboldened to depict the invisible God, not as invisible, but as he became visible for our sake, by participation in flesh and blood. I do not depict the invisible divinity, but I depict God made visible in the flesh. For if it is impossible to depict the soul, how much more the One, who gives the soul its immateriality? (*Three Treatises on the Divine Images* 86)

La naturaleza dual de Cristo da pie a la defensa de la materialización –consciente y humilde– de Dios, pues, sabiendo que es imposible representar la incorporeidad divina, se opta por pintar su versión corpórea en la figura de Cristo. Juan de Damasco arguye también que la divinidad puede ser pintada en imagen ya que “Scripture has shapes and

---

<sup>104</sup> Por ejemplo, Cristo representado como un joven sin barba, refiriéndose al buen pastor; o el Cristo siríaco, con barba y con atuendo de filósofo, como padre de todos.

images of God, too” (101). Además, de la misma forma que las obras creadas por Dios participan de la esencia divina y es posible intuirle a través de ellas, la representación de Dios igualmente ayuda a vislumbrarle (93).

La representación en particular y el arte en general, por tanto, se convierten en parte fundamental de la religión cristiana, aunque no todos ni en todas las épocas los vieran como algo aceptable –de ahí los diversos periodos iconoclastas de la Iglesia bizantina. Una vez considerada su admisión dentro del cristianismo, el debate se movió hacia otros cauces, más enfocados en su apariencia y utilidad para la doctrina religiosa. De esta forma, el dilema entre un arte sencillo y un arte suntuoso marcó diversos debates acaecidos a partir del siglo XI, protagonizados por órdenes religiosas, siendo las más destacadas los cistercienses y los cluniacenses. Por un lado, los cistercienses promulgaban un ascetismo estético en el que el arte figurativo se hallaba tremendamente restringido o era casi inexistente. La filosofía de San Bernardo de Claraval (1090-1153) tiene raíces platónicas, lo que explica su desprecio por el arte material en tanto que se halla alejado de lo espiritual. Sin embargo, la belleza sensible es admisible sólo en aquellos casos en los que existe un fin ulterior, esto es, la apreciación de la belleza espiritual y de la divina. Tatarkiewicz lo formula muy sucintamente: la belleza sensible “es banal por sí misma e importante cuando se revela el espíritu en ella” (*Estética medieval* 195).

De forma opuesta a los cistercienses, los cluniacenses presentan una postura en favor de la suntuosidad en el arte, puesto que “el arte es una ofrenda a Dios y a él le corresponde lo mejor que se le pueda ofrecer” (*Estética medieval* 159). El riesgo surgía entonces en un exceso de fasto, lo cual podía ser considerado una vanidad poco apropiada

en el contexto religioso. Especialmente Suger (1081-1151), abad de San Denis en Francia y contemporáneo a San Bernardo, era proclive a engalanar y enriquecer sus comisiones artísticas, arguyendo que, a instancias de los Padres (de la Iglesia), hay que recurrir a “the most precious material we possible can: with refined gold and a profusion of hyacinths, emeralds and other precious stones” (*De consecratione* 107).<sup>105</sup> Lo más curioso de estas posturas opuestas es que ambas hacen uso del mismo argumento, aunque con diferentes resultados. Para los cistercienses, la belleza sensible revela la espiritual y cualquier adorno u ornamento innecesario no es más que un impedimento para acceder a esa idea superior. Es una vanidad. En cambio, para los cluniacenses, dado que la belleza sensible revela la belleza espiritual, y esta es inmensamente bella, el objeto debe reflejar esa belleza, si bien materialmente, recurriendo a materiales preciosos, colores y formas bellas.

Recordemos el afán del arte tardomedieval por recurrir a colores brillantes y luminosos, no sólo a base de usar materiales suntuosos, como el oro, sino también en lo que respecta al material pictórico empleado. Este énfasis no sólo se aprecia en la tonalidad de los colores y en su saturación, sino también en el uso de la luz con motivos decorativos, algo que alcanzó gran valor en las catedrales góticas –al abad Suger se le considera uno de los propulsores más destacados del estilo gótico, del que sus grandes

---

<sup>105</sup> Suger llega a afirmar que la belleza y el color de las piedras preciosas, debido a su brillo, le ayudan a meditar, trasladándose de lo material a lo inmaterial (*De consecratione* 63). Una monografía muy completa sobre el abad Suger es *Abbot Suger and Saint Denis: A symposium*, editada por Paula Lieber Gebson. Para *De consecratione*, recurro a la traducción de Panofsky en el volumen titulado *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures*, que también recoge otros textos y comentarios escritos por Suger.

vanos recubiertos de vidrieras de colores es quizá uno de sus rasgos más definitorios. Como aduce Víctor Nieto Alcalde en su obra *La luz, símbolo y sistema visual*, la luz es una referencia simbólica a lo sagrado (14). No sólo existen en la Biblia numerosas ocasiones en las que Cristo o Dios es asociado con la luz, sino que también el pensamiento neoplatónico de Plotino y de Proclo tuvo influencia en la conformación de esta idea dentro del seno del cristianismo, a través de las obras de San Agustín y de Dionisio el Areopagita.<sup>106</sup>

De esta forma confluyen dos nociones distintas en la idea de la luz como componente fundamental de la estética medieval. Por un lado, Dios es luz, de ahí la iluminación divina y el concepto de *claritas* como uno de los más remarcables dentro de la idea de belleza en la Edad Media (los otros, siendo *proportio e integritas*, según teorías aquinianas). Pero, por otro lado, la luz se relaciona, lógicamente, con el campo de la óptica.<sup>107</sup> Dios y visión medieval son, por tanto, dos caras de la misma moneda, siendo el primero aquel al que hay que ver y conocer, y la segunda el modo en el que se conoce el mundo y, con ello, también a la divinidad. Dios y la perspectiva (*naturalis*) son luz, son verdad. Con esto en mente, en páginas siguientes analizaré la óptica medieval para poder

---

<sup>106</sup> Se sabe que Suger habría leído las obras de Dionisio, quien combina las doctrinas de Plotino y Proclo con las ideas del cristianismo, como la asociación del Uno con Dios, que él llama *Pater lumnitas*. Para más información sobre esto, véase la introducción de *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures*, especialmente páginas 19 y siguientes. Escoto de Erígena tradujo al latín las obras del Areopagita, gracias a lo cual el abad Suger las pudo leer.

<sup>107</sup> Así, la primera proposición del tratado de óptica medieval elaborado por John Peckham se titula “Light produces an impression in the eye that is directed toward it” (*Perspectiva communis* 63). Y continúa con similares temas en proposiciones subsiguientes.

rebatir el dominio representacional, epistemológico y ontológico que ha ejercido la perspectiva artificialis durante tantos siglos y que, hoy en día, todavía sigue asociándose con la idea de corrección y verdad.

### Perspectiva communis: la insuficiencia del yo

En oposición a la perspectiva del ojo solitario, la artificialis con su monocularismo, se encuentra la conocida como perspectiva naturalis, es decir, la óptica, aquella que estudia el funcionamiento de la visión recurriendo a la geometría euclidiana. Así, una y otra emplean la geometría (esa ciencia divina) para explicar su configuración. Inicialmente, según recuerda Edgerton, la óptica se relacionaba exclusivamente con el estudio de la naturaleza de los rayos de luz, cómo viajan en línea recta o se reflejan en espejos y cómo afectan a la visión humana (*The Mirror, the Window* 22). La perspectiva naturalis pronto adquirió otro nombre alternativo: *perspectiva communis*, gracias al tratado de John Peckham que ganó gran popularidad y difusión como libro de texto sobre esta ciencia en la época medieval. Peckham precisamente explica cuán importante es la unión de la visión de los dos ojos que, eventualmente debe configurarse como un todo:

The duality of the eyes must be reduced to unity. The benevolence of the Creator has provided that there should be two eyes so that if an injury befalls one, the other remains. However, their source is as follows [. . .] the species of visible things are received by both eyes, so that, if the species were not united, one thing would appear as two [. . .] Therefore, (if vision is to be single) species must be brought together in the common nerve and united there. (*Perspectiva communis* I.32)

La óptica, a diferencia de la perspectiva lineal, abarca la visión de un modo binocular, es decir, incluyendo lo que los dos ojos ven, pero siendo consciente de que no pueden funcionar por separado, de forma independiente y autónoma, sino que deben unir sus

fuerzas para generar una única visión, común, del objeto en cuestión.<sup>108</sup> Como Peckham dice, si no se unieran, un solo objeto se vería como dos, lo cual sería radicalmente falso. La óptica no anula la visión individual de un ojo, como sí hace la perspectiva artificialis, sino que aúna ambas individualidades en una visión común. Aaron Gurevich se refiere a esa fusión cuando habla del propósito del místico medieval: “estamos en Dios y en Él nos amamos el uno al otro. La individualidad del místico tiene poca importancia, el ideal es parecerse a Dios, en quien se funden todas las individualidades” (*Los orígenes del individualismo europeo* 179). Si el objetivo es parecerse a Dios, y Él aúna las diferentes individualidades, el fenómeno de la visión debe seguir los mismos preceptos: unir lo individual –que no anularlo– para conformar un todo en el que los individuos participan de lo mismo comúnmente.

El observador moderno, en cambio, posee otro tipo de ambiciones. Ya se ha mencionado cómo el descubrimiento del punto de fuga se convierte en símbolo del infinito, por lo que, según nos dice Panofsky, “la finitud del cuadro pone de manifiesto la infinitud y continuidad del espacio” (*Perspectiva como forma simbólica* 42). Como ya he mencionado al principio del capítulo 2, a finales del periodo medieval, se empieza a contemplar la posibilidad de que exista un espacio infinito y vacío, algo que era considerado imposible desde el punto de vista aristotélico. La representación de un espacio con capacidad de ser infinito es un desafío para el pintor, quien al principio parece tener las mayores precauciones a la hora de pintarlo.

---

<sup>108</sup> En el capítulo siguiente veremos que cuestiones ópticas como esta aparecen también en textos peninsulares medievales.

Hubert Damish se refiere a esta cavilación al examinar la *Anunciación* de Ambrogio Lorenzetti, pintada en 1344. Casi un siglo antes de que Brunelleschi ideara el sistema perspectivesco, Lorenzetti emplea en su obra una serie de líneas de fuga que confluyen en único punto, el cual aparece oculto tras una columna.<sup>109</sup> Damisch describe: “it is almost as though the point designated by the construction was somehow so powerful, yet so suspect, that it cannot be openly acknowledged, that it had to be dissimulated behind a mask or veil” (*The Origin of Perspective* 81). Siguiendo el razonamiento de Damisch, en esta temprana pintura –temprano con respecto al Renacimiento– el punto de fuga todavía se encuentra velado, oculto, y no le es otorgado al ser humano descubrirlo debido a que es consciente de su limitación, de su finitud frente a la infinitud divina. Frente al observador moderno, que se atreve a mirar a un infinito que él mismo ha creado, el medieval sabe que no le es dado descubrir lo que sólo le pertenece a Dios, la infinitud. Su afán por el conocimiento está controlado por su consciencia de ser finito, de ahí que ese afán se traduzca en un deseo, casi obsesivo, por compilar toda la sabiduría posible pero dentro de los límites humanos. Esta labor, ejemplificada en la literatura especular, se lleva a cabo desde una perspectiva común: autoridades anteriores, traductores, transcritores, ilustradores, glosadores, lectores etc., forman parte de una misma comunidad cultural.

El paradigma cambia cuando la ciencia, el conocimiento, ya no se contempla como una puesta en común, sino que se guarda para sí y para beneficio propio en lugar

---

<sup>109</sup> Una imagen del cuadro se puede encontrar en Wikipedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/Annunciation\\_\(Ambrogio\\_Lorenzetti\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Annunciation_(Ambrogio_Lorenzetti)).

del de la comunidad. Cuando esto ocurre la soberbia causada por la individualidad hace su aparición y, a ojos medievales, consecuentemente el pecado. Emerge aquí una de las condiciones que distinguen la ciencia medieval de la moderna: frente a la abstracción de la óptica universal –aquella que pretende universalizar la visión individual– que propugnan los modernos, los medievales habían optado por una vuelta a lo común, lo cual es mucho más modesto que lo universal al no pretender tener la perspectiva del absoluto –pues sólo le pertenece a Dios– sino una suma de perspectivas finitas. Es por ello que esta idea, que se ve claramente en las imágenes medievales y en sus múltiples puntos de vista, aparece también en los tratados políticos, morales y literarios, en los que no se habla de un “yo” sino de los “omnes.”

El individuo medieval es consciente de su insuficiencia, de ahí que necesite a otros para sobrevivir. En el tratado *Gobierno monárquico*, escrito por Santo Tomás, ejemplo de literatura especular, se expresa dicha insuficiencia humana al compararla con los recursos que los animales sí saben obtener por sí mismos:

El hombre, por el contrario, nace sin ninguno de estos medios preparados por la naturaleza; pero en cambio, recibió la razón, mediante la cual, y con el auxilio de las manos, puede proporcionarse recursos, mas no por sí solo, porque por sí solo sería insuficiente, para acudir al remedio de todas las necesidades de su vida. Natural es, pues, que el hombre viva en sociedad.

(4)

El sujeto autónomo que nace en la Modernidad es impensable en el periodo medieval, pues esa autonomía sería casi como establecer una rivalidad con el propio Dios, el único ser que no depende de nadie para existir. De esta forma, la noción de comunidad, aunque muy manida en los estudios sobre esta época, es ciertamente válida, pero no viéndose como una anulación del individuo –como gran parte de la crítica establece– sino como una suma de ellos. Sólo la comunidad, formada por varias personas, puede ofrecer lo que

uno sólo es incapaz de alcanzar: Dios. De hecho, el deseo de imitar a Dios surge no sólo como ideal teológico en relación con la salvación sino también en las ciencias y en las artes.

La perfección que el ser humano medieval quiere alcanzar, aun siendo consciente de no poder conseguirla, produce dos fenómenos muy interesantes: por un lado, como hemos visto en la pintura, la presencia de varios puntos de vista en una misma imagen, como si fuera la mirada de un sujeto colectivo que puede ocupar varios lugares al mismo tiempo, intentando imitar, aunque finitamente, la omnipresencia de Dios. Por otro lado, la noción de que, en palabras del filósofo medieval Thomas Bradwardine, “it is more perfect to be everywhere in some place, and simultaneously in many places, than in a unique place only” (*A Source Book in Medieval Science* 559). A diferencia de la perspectiva artificialis, que establece la idea de un punto fijo y único desde el que mirar, la ciencia medieval prefiere ofrecer una multiplicidad de lugares como el ideal al que aspirar, incluso al discutir sobre el concepto del espacio vacío como hace Bradwardine. Igualmente, John Peckham, al hablar sobre los rayos de luz en su tratado *Perspectiva communis*, clama que:

By aggregation reflected light becomes stronger than (directly) incident light. (This follows) because every united power is stronger and because rays are weakened when dispersed and strengthened when brought together and because reflected rays that have been brought together suffice better for the production of any effect than do direct rays that have been dispersed. (II. 17)

Peckham afirma que los rayos dispersos, no unidos, son más débiles, idea que se podría traspasar a la comunidad medieval y sociedad moderna: la perspectiva communis, aquella en la que se estudia lo que los “omnes” ven, apela a la unidad de los individuos, mientras

que la perspectiva lineal necesita dividirlos para que el artificio funcione, como bien recordaba Leonardo al hablar de que sólo se vería confusión si varios sujetos, al mismo tiempo, intentaban mirar por el mismo agujero (*The notebooks of Leonardo* “Linear perspective” 108). Similares palabras con respecto al concepto de unidad emplea Pedro de Limoges (1240-1306) en su *Tratado moral del ojo* (*Tractatus moralis de oculo*), compuesto hacia el año 1270.<sup>110</sup> En el capítulo siete relaciona el hecho de tener dos ojos, ya que así uno refuerza al otro en caso de defecto o problemas, con la vida comunal: “In this fact, nature commends a comunal life to us by its own example. For just as the eyes strengthen each other, since they are in a single head, likewise many people residing together in a community give each other mutual support” (46). La vida en común sería para Limoges igual de natural que el tener dos ojos. Es por ello que, frente a la necesidad de que el sujeto se separe del resto para que obre la perspectiva artificialis, la unidad medieval apela no a la división o a la autonomía, sino a la relatividad como respuesta.

#### Solución a la insuficiencia: un yo relativo

El empleo de este término “relatividad” puede llevar a confusión, y por ello requiere aclaración. En la actualidad, decir que algo es relativo suele significar que depende del punto de vista individual y que no es posible determinar la verdad o la

---

<sup>110</sup> La influencia de este tratado fue enorme, al igual que su difusión. De hecho, existe en el Fondo Antiguo de la Universidad de Salamanca una versión impresa en el año 1503, en latín, copia de Pierre de la Cypiere. Fundamental es el estudio editado por Herbert Kessler, Richard Newhauser y Arthur Russell y titulado *Optics, ethics, and art in the thirteenth and fourteenth centuries: looking into Peter of Limoges's Moral treatise on the eye*.

validez de lo que se está diciendo. Efectivamente, esto recuerda a las teorías postmodernas, en las que no existe el gran relato, la verdad o la esencia, sino que todo es discurso y subjetividad, todo es relativo. La diferencia básica con respecto al paradigma medieval es que, mientras éste es capaz de abarcar tanto lo subjetivo (englobando todo lo relacionado con los sentidos, lo material, la comunidad...) como lo objetivo (una verdad inalcanzable pero existente), las teorías postmodernas han eliminado el segundo elemento de la ecuación, contando sólo con lo relativo y lo subjetivo. En cambio, desde el punto de vista medieval es posible hablar de la existencia de lo relativo sin dejar de pensar en una verdad absoluta. Precisamente, el diccionario de la Real Academia ofrece acepciones de “relativo” que encajan con el paradigma medieval. En la primera se dice lo siguiente “Que guarda relación con alguien o algo.” El individuo medieval no se piensa como autónomo ni como alguien separado de la comunidad, sino que es uno de los elementos que forman esta unidad social. Gurevich, analizando la noción de “ejemplo” en la época, afirma que

Este método de autoidentificación [con un modelo] se basaba no en la total negativa del propio yo ni en su disolución en el modelo, sino en su comparación con otro [ . . . ] El individuo medieval es ante todo un miembro del grupo y es en este núcleo que adquiere primordialmente su propio yo. (*Los orígenes del individualismo europeo* 211)

Por tanto, es por su relación con los otros miembros de la comunidad que el individuo medieval se define, no como alguien aislado sino como perteneciente a un grupo, a una unidad. La segunda acepción del termino “relativo” se refiere a algo “que no es absoluto,” lo cual define a la perfección las aspiraciones medievales dentro de esa humildad que contrasta con los deseos absolutizadores y universalistas del sujeto moderno. El individuo medieval se considera relativo en tanto que no es absoluto, puesto

que lo único absoluto es Dios. Por último, la cuarta acepción de la RAE se refiere a algo relativo como “discutible, susceptible de ser puesto en cuestión.” Frente a la tan popular idea de que en la Edad Media la credulidad y la fe ciega campaban a sus anchas, se ha demostrado que, por el contrario, se proponía una gran defensa del cuestionamiento, de no creer todo lo que uno oiga o vea –los sentidos, otras personas engañan– y de que es finalmente la razón y el entendimiento los que deben velar por las correctas decisiones. Esto cobra forma en la técnica conocida como *disputatio* de gran vigencia en la tardía Edad Media como método de enseñanza y de investigación que “was often concerned with the opposition of authorities or with objections against the text” (Weijers 142).<sup>111</sup>

El individuo medieval era consciente, pues, de que su existencia se fundamentaba en la relatividad, sin que por ello pensara que todo era relativo, pues Dios no podía entrar en dicha categoría debido a su absoluto poder y presencia. De hecho, incluso la idea de belleza se definía a partir de la relatividad, de la relación entre las partes y cómo éstas conforman una unidad completa. En *Art and Beauty in the Middle Ages*, Umberto Eco realiza un excelente análisis de la estética medieval exponiendo los diferentes conceptos que se asociaban con la idea de belleza. Uno de ellos era la proporción, es decir, la

---

<sup>111</sup> Muy ilustrativo es este capítulo, titulado “The Medieval Disputatio” (en el volumen *Traditions of Controversy*) en el que Weijers además recoge una cita de una *disputatio* del siglo XIV en la que el autor, después de compilar las diversas posiciones para la pregunta de si se conoce primero lo general o lo particular, declara que “it should not be considered inconsequent or weak or reprehensible if for the love of truth and the efficiency of the arguments somebody abandons his own opinion” (Weijers 144). Valioso también el estudio de James Jerome Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*, en el que recalca el hecho de la existencia de dos o más contendientes “who take opposite or differing sides” (102). La *disputatio* es así un argumento más que refuta la teoría de la credulidad irracional del individuo medieval.

disposición armónica de los elementos que en la Grecia antigua, siguiendo criterios pitagóricos, se interpretaba de forma cuantitativa y matemática, mientras que en la Edad Media podía interpretarse también bajo criterios cualitativos.<sup>112</sup> Ideas como la simetría, la brevedad (es decir, la eliminación de todo lo superfluo, lo innecesario) o las constantes numéricas responden a esa interpretación cuantitativa en la que todas las partes concuerdan para conformar un todo: “Its many variations [idea de belleza en cuanto a proporción] are reducible to the one fundamental principle of unity in variety” (Eco 29). Por otro lado, la proporción cualitativa se observa en las relaciones establecidas entre diferentes entidades, como el mundo material y el espiritual, entre las cosas y el alma (*proportio rei et anima*), entre la cosa y su modelo o entre la imagen y el modelo. Es decir, como arguye Tatarkiewicz en *Historia de la estética medieval*, una cosa era proporcionada si era como debía ser, si corresponde a la finalidad, a la naturaleza o a la esencia (264).

Esta interpretación subyace en la teoría estética que se desprende de la obra de Santo Tomás, de talante claramente aristotélico pero que no en vano se inscribe en el

---

<sup>112</sup> La obra sobre estética medieval escrita por Wladyslaw Tatarkiewicz es fundamental. Como él mismo analiza, si bien existieron diversidad de conceptos relacionados con la idea de belleza, todos mantienen coherencia y aluden a ideas similares. Santo Tomás, de hecho, sería el que recogería estos conceptos dando forma a su teoría estética. La belleza sería para él la conjunción de proporción (*proportio*), claridad (*claritas*) e integridad (*integritas*).

marco platónico existente en el pensamiento medieval.<sup>113</sup> Esta teoría, si bien parece cercana a la idea de verdad por correspondencia, en realidad se expresa en distintos términos. La correspondencia entre la imagen y el modelo no resulta en una verdad, como así ocurriría en el espejo de la naturaleza, sino que más bien lo que se establece es una correcta proporción. Es la participación mayor o menor de la idea esencial lo que deviene en mejor o peor proporción. Así es cómo debe entenderse la siguiente afirmación de Santo Tomás, quien, tras hablar de la proporción matemática, expone el otro tipo de proporción: “Por otro lado, se define la proporción como cualquier relación de un miembro con otro, y así puede existir proporción entre una criatura y Dios, pues que se relaciona con Él como el efecto con la causa y como la potencia con el acto” (*Suma teológica* q.12 a.1). La proporción es vista como una relación que no tiene por qué ser necesariamente de semejanza, sino que puede ser una relación por participación, en tanto que las diversas partes participan del mismo conjunto. Existe, pues, una proporción entre todos los individuos en tanto que todos conforman una comunidad y, a su vez, todos ellos participan o están en proporción con Dios.

Esta idea de unidad en la variedad o multiplicidad, siguiendo los parámetros de la suma de individualidades, desaparece gradualmente con la llegada del nominalismo de

---

<sup>113</sup> Existe un excelente volumen publicado en el año 2007 titulado *Aquinas the Augustinian*. Sus ensayos defienden la influencia que el pensamiento de San Agustín ejerció en Santo Tomás. Si bien es cierto que esta influencia se aprecia más en unos aspectos que en otros (xi), el argumento es que no se puede entender a Santo Tomás fuera del marco neoplatónico representado por San Agustín.

Duns Escoto y de Guillermo De Ockam.<sup>114</sup> Aunque pueda parecer que me desvío un tanto del tema que aquí expongo, me interesa dedicar unas líneas a la influencia que el pensamiento nominalista ejerció en la teoría estética de finales de la Edad Media. Según arguyo, el nominalismo refleja un cambio de sensibilidad que eventualmente propiciaría la creación del sujeto moderno dejando atrás la idea del yo relativo que he definido en páginas anteriores. Veremos, por tanto, que el nominalismo es el eslabón entre el yo autosuficiente moderno y el yo relativo medieval.<sup>115</sup>

Duns Escoto (1265-1308), si bien no dentro de la corriente del nominalismo, es el autor de la idea de *haecceitas* o principio de individuación que se contrapone así a la idea de *quidditas* o aquello que constituye la esencia de algo —entendámoslo como un arquetipo que aúna en sí mismo ciertos rasgos y que, a su vez, unifica los particulares que emergen de ese arquetipo. La *quidditas*, por tanto, es divisible cuantitativamente en

---

<sup>114</sup> Umberto Eco no es el único en argüir esto. Stephen Perkinson aduce lo mismo en su obra *The Likeness of the King: A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France* cuando trata el creciente interés por el naturalismo en los retratos, el cual sitúa en paralelo a la consolidación de las lenguas vernáculas y de la aparición del nominalismo (35-36). Es así como surge el interés por el individuo y por lo que le es propio.

<sup>115</sup> La gran pregunta que el nominalismo intenta responder corresponde con la existencia y caracterización de los particulares y los universales. Gombrich hace alusión, precisamente, a la importancia de esta pregunta en el ámbito artístico medieval: “The best way, perhaps, to clarify the basic difference between the function of art in medieval contexts and in later times is to make use of a terminology with which Villard would have been quite conversant: the philosophic distinction between ‘universals’ and ‘particulars’” (Art and Illusion 122). En concreto, se está refiriendo a Villard de Honnecourt (1200-1250) arquitecto medieval famoso por su cuaderno de dibujo en el que recoge técnicas constructivas, edificios, dibujos de esculturas o figuras humanas, animales, vegetales. Los dibujos de Villard reflejan esa idea de schema que Gombrich propone como típica del arte medieval, ya que los dibujos representan distintos tipos o arquetipos de entidades particulares. Por esta razón, es importante recalcar la relación entre estas ideas y la producción medieval, tanto literaria como artística.

múltiples entidades particulares, pero es la *haecceitas* lo que hace que una entidad sea única llegando a ser la realidad última de ese ente.

En el artículo “La *haecceitas* como base de la solitudo en Duns Escoto” su autora Gloria Silvana concluye que

[1]a individuación permite la determinación completa del singular, sin apelar a la existencia, es el perfeccionamiento definitivo de la forma sustancial, por la cual un ente es un esto concreto e irrepetible. La heceidad, en suma, es la última actualidad de la forma. (97).

Y un poco más adelante afirma que para Escoto lo individual “adquiere primacía sobre el universal” (97). Esto resultará en la configuración de lo conocido en el pensamiento de Escoto como *ultima solitudo*, es decir, a la persona “libre de cualquier dependencia real o derivada del ser con respecto a otra persona [. . .] no debe entenderse como la soledad que acecha a la persona, sino como la estructura fundante de mi mundo personal y propio” (Silvana 98-99). Surge así el orden personal, en el que se considera al individuo como persona irrepetible, incomunicable e independiente. Escoto, con su principio de *haecceitas* y su *ultima solitudo*, abre un nuevo camino en cuanto a la definición del individuo, al que no considera relativo e igual a otros sino precisamente lo contrario: independiente y único.<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> Así lo defiende también Michael Sylwanowicz en su estudio *Contingent Causality and the Foundations of Duns Scotus' Metaphysics*: “Scotus interest in human freedom is found in a very different context, i.e. in texts showing that man’s personality is constituted by ‘independence’ in relation to other persons, an *ultima solitudo*” (193). Así, para Escoto lo que define al individuo es su independencia, no su relación de dependencia con otras personas.

Ockam (1287-1347), por otra parte, es el filósofo más influyente del nominalismo, arguyendo que sólo existen cosas particulares y que las ideas universales no existen fuera de la mente del individuo. Para Ockam el universal alude a una relación de significación en la que una entidad está semánticamente relacionada con cada entidad particular. Esto conlleva que el universal sea un concepto que alude a una cosa particular concreta y que sea dependiente de la mente (Schierbaum 2). El resultado de este razonamiento conduce a Ockam a considerar que los universales, que antes existían extra-subjetivamente, son “ficciones o imágenes cuya única realidad consiste en ser percibidos” (Sánchez Nogales 75). Si esto es así, y los universales sólo existen en la mente del individuo, entonces el universal deja de existir como verdad ontológica y existe sólo como ficción, imagen o reflejo.

La desaparición del universal como realidad externa al sujeto propicia que lo único que quede externamente a dicho sujeto sea la intuición de los particulares, como bien recuerda Umberto Eco al analizar el cambio de sensibilidad que se produce con respecto a la idea de proporción (89). La unidad resultante de la combinación proporcionada de los elementos comienza a resquebrajarse cuando dichos elementos alcanzan su individuación (*haecceitas*) y cuando aquello que los unía (*quidditas*) ya no existe como un universal ontológico sino como una ficción en la mente del individuo. El tipo, aquello que une los distintos entes, viene a ser sustituido por el individuo. Y, así, el modelo ideal por el que el individuo medieval se regía –como indicaba Gurevich– desaparece en favor de una acentuación del propio individuo, sin modelo específico y unificador al que seguir, pues dicho individuo adquiere – o más bien, piensa que

adquiere— cada vez más autonomía en el proceso epistemológico: se convierte en un *ultima solitudo*.

El relativismo propio del individuo medieval —con su idea de proporción, su dependencia del otro— contrasta con la particularidad absoluta que se confiere a sí mismo el individuo moderno.<sup>117</sup> De esta forma, la insuficiencia del “yo” de la que habla Santo Tomás se transforma en un “yo” que cada vez se cree más importante. Un “yo” que, además, cambia su lugar en el mundo (de lo circundante al centro) y que se posiciona como el primer elemento en el proceso de visión, y consecuentemente, de conocimiento — pues no hay que olvidar que en todas las épocas la preeminencia de la visión siempre ha sido fundamental. El yo relativo medieval, que no se situaba como centro sino como ser circundante a otro ser, ha desaparecido en favor de un yo moderno que adquiere una posición central en el mundo y que, a su vez, sitúa el punto de fuga en el centro de su mundo.

---

<sup>117</sup> Vemos así que la crítica que afirma la falta de unidad, de proporción o las relaciones de las figuras en el espacio pictórico pasa por alto cuestiones como las aquí expuestas. Parece claro que esta crítica no ha comprendido bien la idea de proporción propiamente medieval (proporción en tanto que participación de la esencia), diferente a la moderna. Este es el caso de Milton Brener en su obra *Vanishing Points: Three Dimensional Perspective in Art and History*. Hablando de la capacidad de griegos y medievales para representar tridimensionalidad, aduce que “most ancient and medieval peoples saw nature as fractioned. As we will see later in more detail, their literature, art and religion reflect this view of a disjointed nature, each part seen separately and largely unrelated to others” (44). Su punto de vista está claramente influenciado por la caracterización de la perspectiva artificialis como representación correcta de la realidad, pues para él, si no hay tridimensionalidad y perspectiva entonces no hay espacio pictórico unitario. Es decir, está aplicando criterios modernos a un paradigma que se regía por otras conceptualizaciones.

Un ejemplo de este cambio de posición del individuo que ocurre en la Modernidad aparece en la obra tanto de Durero como de Piero della Francesca, que escribieron sendos tratados sobre la pintura y la perspectiva estableciendo que en primer lugar se sitúa el ojo (el “yo”), después el objeto y finalmente la distancia entre uno y otro.<sup>118</sup> De esta forma, mientras la perspectiva artificialis se centra en la perspectiva del ojo del observador, es decir, de un yo que mira, para la naturalis lo primero es aquello ajeno y circundante al “yo,” que en este caso es el objeto, reflejando esa dependencia del otro que predomina en el pensamiento medieval.<sup>119</sup>

#### La perspectiva del yo relativo: de espéculos y óculos

La perspectiva naturalis es la perspectiva de un yo relativo que no se piensa autosuficiente, que es consciente de su dependencia de otros y que cree en la existencia

---

<sup>118</sup> En *Northern Renaissance Art, 1400-1600: Sources and Documents*, Stechow recoge las siguientes palabras que Durero escribió en su *De medida*: “the first is the eye that sees; the second is the object seen; the third is the distance between” (109). El artista alemán se fija en el tratado de *De prospectiva pingendi* de Piero della Francesca para establecer sus afirmaciones: “The first treats vision, namely the eye; the second, the form of objects seen; the third, the distance from the eye to the objects seen” (Piero della Francesca 257).

<sup>119</sup> En la perspectiva naturalis los rayos visuales no van del ojo al objeto sino al revés, del objeto al ojo. Así lo explica Peckham en su tratado al hablar de la naturaleza de los rayos de luz, los cuales “originate not from the eye but from the luminous body” (*Perspectiva communis* I.1). Witelo, otro famoso estudioso de la perspectiva naturalis y autor de *Perspectiva*, apoya esta idea: “That visible forms act on the eye is evident from the second and third suppositions” (III, teorema 6, citado de *A Source Book in Medieval Science* 401). Ambos siguen las teorías de Alhacén que, después de una larga argumentación, concluye que “the belief of those who suppose that something [really] issues from the eye is false” (*Perspectiva*, I, sección 23, citado de *A Source Book in Medieval Science* 405, edición de Grant).

de una verdad ontológica fuera de él. Como ya anuncié al tratar la consciencia de artificio de la imagen medieval, el individuo que se rige por la perspectiva naturalis igualmente es consciente de que lo que ve, la especie visible, no es el objeto de conocimiento, sino una mera imagen, una apariencia. John Peckham así lo expresa en la proposición 19 de la segunda parte: la imagen “is merely the appearance of an object outside its place. For example, sometimes the eye judges one thing to be two, as was evident above, because the object appears not only in its true place but also outside it” (171). El rechazo a considerar reales las imágenes radica en que es el objeto el que genera los rayos visuales que el observador percibe, no el ojo ni la imagen. El objeto existe entonces independientemente del observador: “The magnification or diminution is usually expressed in terms of the absolute sizes of object and image rather than in terms of the angles subtended at the observer’s eye” (Lindberg 48). En oposición a la perspectiva artificialis, que mide la distancia de los objetos tomando al observador como punto de referencia, la óptica medieval se enfoca en el objeto y no en el espectador a la hora de establecer dichas disminuciones o aumentos debidos a la distancia. El que Lindberg, autor del estudio introductorio de *Perspectiva communis*, se refiera a estos tamaños como absolutos indica no una capacidad de mostrar lo absoluto sino un deseo de analizar la cosa de forma objetiva, desprendiéndose de la influencia que el observador humano pueda ejercer: ese objetivismo medieval como metodología.<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> Lindberg es probablemente el mayor estudioso de la óptica medieval. Su obra *Theories of Vision: From Al-Kindi to Kepler* es todavía fundamental en la materia. Su minuciosa labor se aprecia también en *A Catalogue of Medieval and Renaissance Optical Manuscripts*.

La consciencia de los límites a los que el individuo medieval está sometido se manifiesta también en la siguiente cita, en la que Peckham expone las condiciones para que un espejo logre su función, la de reflejar: “if a dark, black cloth or something of that kind is applied [detrás del espejo], the reflected light can be seen because nothing is transmitted directly through the glass” (*Perspectiva communis* II.8). La existencia de un velo que limite la transparencia del cristal que compone el espejo parece remitir a la idea de ocultar una verdad que sólo será descubierta con la ayuda del entendimiento, de la razón y de Dios.<sup>121</sup> Este tipo de ocultamiento tiene un carácter didáctico, como se observa en el *integumentum*. Es un ocultamiento que, eventualmente, deberá ser “desocultado” para poder alcanzar la verdad divina. Carolyn Muessig en su breve pero ilustrativo trabajo titulado “‘Can’t take my eyes off of you:’ Mutual Gazing Between the Divine and Humanity in Late Medieval Preaching” explica cómo se recomendaba observar a Dios recurriendo a sermones que alentaban a no quitar la vista de la divinidad. Parafraseando un sermón de Jacques de Vitry, Muessig nos dice que el mensaje transmite la idea de que

people who do not look at Christ are foolish; their cognition, like the face of the abyss, is covered in darkness. Christ does not look at (*respicit*) these people; an iron curtain or vapor cloud has been inserted between the divine

---

<sup>121</sup> Esta misma idea del velo que oculta la verdad (Dios, en última instancia) se materializa en lo que se conoce como iconostasio: una estructura arquitectónica a modo de mampara con tres arcos que divide el altar del resto de la iglesia. Los vanos se cubrían con cortinajes que solo podían atravesar los oficiantes de la misa en un momento concreto. La idea es que los fieles no pudieran ver lo que no debía ser visto pero pudieran experimentar el misterio y la presencia de Dios que se daría tras el iconostasio. Existen ejemplos en la península ibérica: la iglesia de Santa Cristina en Pola Lena (Asturias, segunda mitad del siglo IX), San Esteban en Viguera (La Rioja, siglo X) o San Miguel de la Escalada en Grafedes (León, siglo X). El iconostasio es también muy característico en las iglesias ortodoxas.

and the foolish. Such individuals build a wall between themselves and God.  
(20)

La necesidad imperiosa de dirigir la mirada a Dios no implica que Éste pueda ser visto con los ojos corporales; pero si uno quiere conocer, debe intentar dirigir sus ojos a la divinidad. Lo que llama la atención son los términos que emplea el sermón: cortina de hierro (*sartago ferrea*) y nube de vapor (*nubes calignis*) que recuerdan al velo moderno – fabricado de tela y dispuesto a modo de cortina o panel entre el pintor y el objeto de su representación–, y a la perspectiva aérea ideada por Leonardo, en la que se pinta precisamente el aire entre el observador y los objetos –de ahí que las montañas del fondo de un cuadro sean azules, pues se está representando la atmósfera vaporosa intermedia.<sup>122</sup> Para Vitry, lejos de ayudar a la representación de la naturaleza, el velo y el vapor impiden la visión de Dios, no la promueven. Este tipo de velo, el construido por aquellos que ya no quieren encontrar a Dios –sino que prefieren encontrarse a ellos mismos– no debe confundirse con el velo propio del *integumentum* pues este, a diferencia del otro, aspira al desocultamiento y a la visión de Dios, mientras que el velo asociado con la cortina de hierro y el vapor impide su visión.

Al mismo tiempo, el espejo, ese maestro de los pintores, es en el caso medieval un instrumento de conocimiento humano, sí, pero siempre mucho más limitado que la cosa

---

<sup>122</sup> Mientras que esta perspectiva leonardesca impide la correcta visión de los objetos al pintar el aire intermedio, Plotino, filósofo neoplatónico del siglo III, arguyó que la transparencia del aire no tiene un rol activo en la visión, que el aire no es el tipo de cuerpo que impide la visión (Gurtler 152).

verdadera, la *aletheia*.<sup>123</sup> Si la idea de reflejo en la óptica se traspasa al campo de la representación pictórica –transferencia entre visión y representación que es factible, como se ha visto en el caso de la perspectiva inversa– es posible afirmar que la pintura nunca podrá equipararse con la realidad, pues ésta, como ya lo decía Platón, no es más que un reflejo, una copia, y como tal es mucho más débil que la cosa real. Sin embargo, eso no significa que, siempre siendo consciente de su artificialidad, la imagen medieval no deba existir, pues es útil y ayuda a entender conceptos más profundos, como hemos visto anteriormente.

De la misma manera que la representación medieval agrupa varios puntos de vista para estudiar y presentar el objeto lo más completamente posible, los reflejos de la óptica también conforman “one body of light. Now complete reflections are those that present the entire object” (*Perspectiva communis* II.15). Mientras en la Modernidad la perspectiva lineal ha logrado el título de *costruzione legittima*, es decir, de la única y válida representación correcta de la realidad, en la Edad Media establecer una única perspectiva absoluta se habría visto como un modo de rivalizar con la única perspectiva absoluta que sí existía para ellos, la de Dios. De ahí que se proponga un modo de perspectiva humano, la *naturalis*, que hace de sus limitaciones humanas su fuerza y que es consciente de la artificialidad del artificio.

---

<sup>123</sup> Peckham afirma lo siguiente: “reflected forms are weaker and therefore represent [the object] more weakly” (*Perspectiva communis* II.11). La imagen del espejo no puede tener el mismo valor que aquello que refleja. Si bien el espejo es útil, nunca podrá sustituir a la cosa verdadera, aquí asociada con la *aletheia*.

Por tanto, el camino hacia el conocimiento debe hacerse desde una perspectiva humana, limitada y consciente al mismo tiempo de que llegar a conocer a la divinidad es tarea inalcanzable. Es por ello que el órgano de la vista, el sentido preferido para el conocimiento, se comparara con un espejo que podía reflejar –sólo reflejar– la esencia divina:

The resulting hybridization of science and theology was, itself, derived in part from a study of reflections and from the belief that the principal site of vision, the crystalline humor at the center of the eye, functioned like a mirror; as Peter of Limoges reported in his widely circulated preacher's manual, the eye operated as crystal mirrors did more, generally, by concentrating the divine spirit in matter. (Kessler, "Speculum" 14)

Como ya se ha mencionado, tanto la óptica como la geometría tenían una especial relación con el conocimiento divino. Los reflejos, pertenecientes a la esfera humana, son vitales para conocer a Dios por medio de conjeturas, nunca de forma directa. Así, las representaciones, tanto si son reflejos en un espejo, en el ojo o las pinturas mismas, sirven para aproximarse a la divinidad desde la materialidad, el cual es el único método al que el ser humano puede recurrir por sí mismo.

Al respecto, Herbert Kessler hace un comentario muy interesante al hablar de los ángeles que observan la imagen del Dios Padre en el pináculo del políptico Baroncelli, elaborado por Giotto: "Giotto's angels indicate that what we see in the painted image itself functions like a mirror, a pure vision that cannot be touched, felt, or heard and hence protects the viewer from sight of the real Godhead" ("Speculum" 19). Entre estas figuras angélicas, tres a cada lado inferior de Dios, dos miran a través de un espejo o cristal, mientras que las otras cuatro deben poner sus manos a modo de visera ante la

exultante y luminosa aparición del Padre.<sup>124</sup> Su visión resulta excesiva y es necesario no mirarlo directamente, taparse la vista de algún modo.<sup>125</sup> Este fenómeno, recordemos, ocurre no sólo con el tópico del *integumentum* sino también con los espejos medievales en tanto que no funcionan si no existe algo que tape su parte posterior, al modo de un limitante velo ocultador.<sup>126</sup> Las imágenes no son pues un impedimento para ver a Dios, sino que son un límite necesario en la visión de la divinidad, igual que lo son los espejos.

### Binocularismo

A pesar de ser conscientes de su condición humana, en el periodo medieval la intención era obtener el máximo provecho de esa condición y, por ello, los intelectuales de la época profesaban una mayor preferencia por la visión binocular, no por la monocular. Este binocularismo no sólo se refiere al ver literalmente con los dos ojos físicos que se encuentran en nuestro rostro, como clamaba Peckham al señalar que si

---

<sup>124</sup> Una imagen del pináculo se encuentra en Wikimedia:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto,\\_eterno\\_e\\_angeli,\\_forse\\_cimasa\\_del\\_poitico\\_baroncelli,\\_san\\_diego,\\_fine\\_arts\\_gallery.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto,_eterno_e_angeli,_forse_cimasa_del_poitico_baroncelli,_san_diego,_fine_arts_gallery.jpg)

<sup>125</sup> De hecho, esta visión luminosa aparece descrita en el *Lucidario*, obra compilatoria medieval patrocinada por el rey Sancho IV a finales del siglo XIII–siguiendo esa idea de “suma.” Refiriéndose a la visión de Dios en su trono, el *Lucidario* declara lo siguiente: “ca esta diuinidat, non le puede omne fallar otra semejança sinon como vna grant claridat de fuego; e esta claridad veen los angeles e las almas que están agora en paraíso” (186). En capítulos posteriores trato más esta obra, especialmente en lo concerniente a los límites del saber.

<sup>126</sup> Kessler alude a la obra del teólogo medieval Alexander Neckam *De naturis rerum*, diciendo que “As medieval writers noted, mirrors functioned only when glass and backing were bonded together–Neckam, for instance: ‘But marvelous thing!, remove the lead placed behind the glass; immediately no image is visible to the observer’” (“Speculum” 27).

Dios nos da dos ojos es para usar ambos. El binocularismo también alude a ver con dos ojos, siendo uno el corporal y otro el mental o espiritual. Inghetto Contardo, un mercader genovés que estableció una disputa con un judío mallorquín en el año 1286 se refiere a estos “dos ojos” en la transcripción oficial de los hechos.<sup>127</sup> Al defender el uso de las imágenes por parte de los cristianos Contardo arguye que “the holy mother Church sets images out as a kind of mirror, so that seeing them with corporal eyes they see them with the eyes of the mind” (*Disputatio contra Iudeos* 9.1).<sup>128</sup> Términos similares encontramos también en obras peninsulares: el *Setenario* –“oios mortales” (85) “se entienden por entendimiento” (33)–; el *Lucidario* –“ojos del entendimiento del alma” (189)–; o el *Libre de contemplació en Deu* de Ramón Llull.<sup>129</sup> La famosa monja mística Hildegarda de

---

<sup>127</sup> El texto de esta disputatio fue publicado por Ora Limor en *Die Disputationen zu Ceuta (1179) und Mallorca (1286): zwei antijüdische schriften aus dem mittelalterlichen Genua*. También hay una traducción al francés por Gilbert Dahan, con el título *Inghetto Contardo, Disputatio contra Iudeos: controverse avec les juifs*. Se ha optado por la traducción que incluye Kessler en *Neither God nor Man*, pues cita como referente la versión latina de Limor.

<sup>128</sup> Kessler incluye esta discusión en su estudio *Neither God nor Man* dentro del contexto de adoración a las imágenes, pues Inghetto responde al judío que los cristianos no adoran ídolos o imágenes sino al Dios Padre y al Hijo (29).

<sup>129</sup> El *Setenario* es una obra especular patrocinada por Alfonso X el Sabio aunque iniciada ya en el reinado de su padre Fernando III. El *Lucidario*, de similar naturaleza, fue encargada por Sancho IV, hijo de Alfonso X, a finales del siglo XIII. Más adelante abordaré con más detalle tanto el *Setenario* como el *Lucidario*, así que dejaré para entonces la descripción de su producción y contenido. En cuanto a la obra de Llull, en el *Libre de contemplació en Deu* este habla de “vista corporal” o “sensual” a la que opone la vista “entellectual.” Esta obra está repleta de ejemplos que ilustran este dualismo en la visión como se puede observar en el capítulo 232 de la *xxxiiii distincio*, titulado “Com es tractat de forma sensual e de forma entellectual,” o en el capítulo 243: “On, en axí, Sènyer, com la nau dona significacio a la vista corporal que ella a faedor lo qual faedor entén la vista entellectual.”

Bingen también alude a estas cuestiones sobre la visión refiriéndose a “aquella fe pura que permite levantar una montaña y echarla en el mar:”

Aquella fe en Dios que tuvo Adán cuando vio con sus propios ojos la luz invisible de Dios, con la que no dudaba poder hacer todo lo que quisiera. Pero después de que hubo desobedecido, ni Adán ni ningún otro hombre ha podido tener esta visión. Por esto el fiel puede fijarse en Dios solo con la vista interior del alma, en el espejo de la fe. Entonces confía de poder ser salvado por él, que lo puede todo. (*Libro de las obras divinas* 1.4.73)

Hildegarda establece la diferencia entre la vista interior y ver a Dios con ojos corporales, algo que sólo pudo hacer Adán, pero que, debido a su desobediencia, fue privado al resto de los mortales. Pese a tenerlos y hacer uso de ellos para ver el mundo material, terreno, el ser humano debe recurrir a la vista interior del alma para fijarse en Dios, a lo que Hildegarda llama espejo de la fe. En oposición al espejo de la naturaleza –aquel que toma como verdad la correspondencia entre enunciado/representación y cosa que vemos con los ojos corporales– surge así el espejo de la fe, que requiere de ojos espirituales para ver la verdad que es Dios.<sup>130</sup> Este tipo de visión medieval establece un cierto dualismo entre lo carnal y lo espiritual, que coincide con otras instancias de la misma idea (la corteza y el meollo, los sentidos y el intelecto), pero es un dualismo que debe ser unificado pues son partes constituyentes de la misma idea del ser humano, casi emulando la naturaleza dual, hombre y divinidad, del propio Cristo.

De esta forma, la visión binocular es propia de la Edad Media, aunque se tenga cautela hacia lo que los ojos corporales pueden ver, siguiendo la noción de humildad y

---

<sup>130</sup> De hecho, recuerda a la cita bíblica en la que se recoge que “porque por fe andamos, no por vista” (2 Corintios 5:7). La verdad de Dios sólo se verá a través de los ojos espirituales, no de los corporales.

cuestionamiento en paralelo a la consciencia sobre los límites humanos. De hecho, intentar ver a Dios con los ojos corporales iría mucho más allá de lo que al individuo medieval le es permitido, como se señala en el *Setenario*: “Et por ende los oios mortales non la pueden uer en este mundo [a la claridad de Dios], ssínon en el otro, ssegunt él mismo dixo: Non me uerá omne que biua. Sabrosa es la claridat de Dios mucho” (85).

Pedro de Limoges refleja también esa excesiva claridad prohibida a los mortales en su *Tractatus moralis de oculo*, al hablar de un clérigo que quiere ver a la Virgen:

Finally he thought and said: ‘When the blessed Virgin will have appeared, I shall open one eye to see (her) and close the other and, in this way, I may only lose one eye; *since one eye will remain to me, that one will be sufficient.*’ When the glorious and blessed Virgin appeared at the appointed time, he beheld such clarity and beauty that it cannot be expressed or thought. And, when he removed the hand placed over the second eye in order not to see with it (and) opened that eye in order to see her more completely, the glorious Virgin disappeared and he no longer saw her. Then that man was deprived of that eye, namely, the one in which he saw her, while the one with which he had not looked upon her remained healthy; he accused himself bitterly and, with extreme sorrow, he said through his tears: ‘*Poor me, that I closed one eye and did not open both. Oh, if only it were the case that I had been fully sighted* so that I might have been able to see her fully.’ And he entreated the blessed Virgin *to reveal herself* to him again so that at least he could see her with the remaining eye, desiring to be deprived of both eyes in order that he might be able to contemplate her. (*Tractatus* 14.1; énfasis añadido)

El individuo aquí es privado de la visión de un ojo al intentar ver a la Virgen, pues no le es dado conocerla con los ojos corporales, pero, pese a ello, habría preferido verla con los dos ojos. Aunque eso hubiera significado perder ambos órganos. Otras dos notas son necesarias aquí: la primera, es el empleo del término “reveal” cuando se está refiriendo a querer “ver” a la Virgen otra vez. La segunda, el hecho de que el individuo cree que la visión monocular será suficiente, cuando evidentemente no lo es, ya que en el texto se alude en un par de ocasiones al hecho de “ver completamente” refiriéndose a ver con dos

ojos. ¿Por qué es insuficiente la visión monocular según el paradigma medieval?

Justamente porque esta implica que una de las dos visiones desaparece, siendo el espejo de la fe el que ya no tiene cabida en un mundo dominado por el espejo de la naturaleza, por la facultad sensible de la visión.

Giotto, de hecho, ejemplifica muy bien la conceptualización bifocal de la visión medieval cuando representa la alegoría de la Prudencia en un fresco de la iglesia superior de Asís: una mujer que sostiene un espejo y que posee dos rostros, uno joven y otro, mirando hacia atrás, viejo.<sup>131</sup> La idea de recurrir a varios rostros, a varias visiones, por tanto, no es única de Giotto. Otros artistas representan a la Prudencia con varios rostros, aludiendo a la necesidad de ver lo máximo posible.<sup>132</sup> De hecho, en el *Setenario*

---

<sup>131</sup> Una imagen de esta alegoría se encuentra en el siguiente enlace: <https://cordigerisanfrancesco.blogspot.com/2017/05/vivere-secondo-la-forma-la-forma-del.html>.

<sup>132</sup> El origen de la iconografía se situaría en el dios Jano de la mitología romana (Léon 70), que además era el dios de las puertas y de las transiciones. Sus dos rostros son símbolo de ver el pasado y el futuro al mismo tiempo, pues Jano se sitúa en el umbral de ambos tiempos. Algunos ejemplos sobre esta interesante iconografía de diferentes rostros mirando en distintas direcciones: panel en relieve elaborado por Desiderio da Settignano a finales del siglo XV; también un busto triforme de Pacio Bertini da Firenze, de hacia 1340, y que se puede encontrar en el MET. Similar a la de Giotto, con un rostro hacia delante y otro hacia atrás es la pintura al fresco en la sala capitular de Santa Felicità en Florencia, obra de Niccolò di Pietro Gerini, de 1390. De hecho, Tiziano conserva esta tipología en su famosa obra *Alegoría de la Prudencia*, con tres rostros masculinos de distintas edades bajo los que se encuentran tres cabezas de animales, mirando todos en distintas direcciones. La Prudencia es también representada como una mujer, con un solo rostro, y llevando un espejo, como en el panel pintado por Piero del Pollaiuolo que se encuentra en la galería de los Uffizi en Florencia. En miniaturas medievales, es también frecuente la representación de una mujer escribiendo o leyendo un libro, como en el manuscrito de *La Somme le Roi*, escrito para el hijo de Felipe III de Francia, de hacia finales del siglo XIII. El artículo de León da cuenta de obras peninsulares de los siglos XV y XVI que representan la Prudencia con una gran variedad de atributos (un cirio, la serpiente, el espejo y, también, el rostro bifronte).

encontramos también esta alusión a ver en todas las direcciones como característica propia de la divinidad:

Et esto da a entender la Trinidad e la cátedra, e por esso pusieron aquellos que la guardan que auíeo *oios delante e atrás*, que sse entiende por Dios, que uee a todas partes que ninguna cosa non sse le puede asconder. (118, énfasis añadido).

Pese a que es Dios el único que puede ver y conocer todo, el propósito medieval es intentar ver lo máximo posible dentro, obviamente, de las posibilidades humanas, de ahí la importancia del binocularismo.

En definitiva, la imposibilidad de ver a Dios por medio de la facultad sensible que es la vista queda establecida como rasgo del paradigma medieval de la visión. Santo Tomás de Aquino, gran autoridad de la época, así lo proclama:

Es imposible ver a Dios con el sentido de la vista o con cualquier otro sentido o facultad sensitiva. Toda facultad de este tipo es acto de un órgano corporal, como veremos (a.4; q.78 a.1). Y todo acto es proporcionado a su sujeto. De ahí que ninguna facultad de este tipo pueda ir más allá de lo corpóreo. Cómo se demostró (q.3 a.1), Dios es incorpóreo. De ahí que ni el sentido ni la imaginación lo puede ver, sino sólo el entendimiento” (*Suma* I.12.3.3).

Santo Tomás no sólo resuelve que al ser Dios inabarcable no se le puede abarcar por medio de lo sensible, sino que declara que “ni el sentido ni la imaginación lo puede ver.” Esta afirmación es curiosa en tanto que posteriormente, y como se tratará en el capítulo cinco, son precisamente los sentidos y la imaginación los que acaban por revalorizarse como elementos fundamentales en el proceso del conocimiento llegando incluso a poder captar la idea del universal, como decía Gombrich refiriéndose a los nuevos poderes del pintor moderno. De hecho, el foco del conocimiento pasa a ser el ser humano, no Dios, buscando la forma de expresar mejor la interioridad individual de cada uno.

### La semejanza medieval

La problemática de la semejanza es una constante en numerosos textos teológicos de la época ya desde el principio del periodo medieval. Como hemos visto, la representación de la divinidad fue tema de debate dada la imposibilidad de representar lo inefable y a los riesgos de caer en idolatría. Las respuestas a estas acusaciones por parte de profesantes de otras religiones son por tanto comunes y comparten similares argumentaciones. Un ejemplo de estas respuestas aparece en la transcripción de la disputa, antes mencionada, que Ingherto Contardo mantuvo con un judío. Así arguye Contardo al respecto de la adoración de imágenes: “You [Jew] should not believe that Christians adore idols or other representations; they make them only to honor and remember God or one of the saints, in whose likeness the image is made” (291-292). Las imágenes que crean los cristianos medievales no pretenden reemplazar a la divinidad o a los santos, pues esta similitud tiene connotaciones distintas a las normalmente asociadas con la correspondencia física entre dos entidades. Para los cristianos medievales estas semejanzas no son representaciones directas de la divinidad sino parábolas. Esta es la respuesta que provee Santo Tomás al discutir la sentencia bíblica de la imagen y semejanza entre Dios y Adán: “No se dice que la criatura sea semejante a Dios por su correspondencia en la misma forma por razón del género o de la especie; sino sólo por analogía, es decir, en cuanto que Dios es el ser por esencia, y todos los demás lo son por participación” (*Suma* I.4.3.3).

La semejanza medieval es analogía entre la esencia, Dios, y lo que participa de ella, el ser humano. De hecho, esta idea tuvo gran difusión y aparece en multitud de obras

de la época.<sup>133</sup> Dado que luego estudiaré en profundidad esta obra, me interesa mencionar el texto peninsular conocido como *Visión deleytable*, escrito en el siglo XV y que supone justamente un tratado enciclopédico sobre las artes liberales. Incluyo a modo de ilustración lo que la Sabiduría arguye con respecto a la creación divina:

E, maguer Dios non avía menester mundo para conplimyento, enpero quiso lo fazer porque de la bondad e grandeza e sabiduría que de dentro eran d' Él oviesen partiçipaçiones algunas otras cosas criadas, e aquésta fue una magnificencia o largueza infinita. (66)

Esta semejanza que se establece entre Dios y humano no es una correspondencia física – pues Dios es además incorpóreo– sino una semejanza en tanto que participación de la esencia divina –descrita en *Visión deleytable* como bondad, grandeza y sabiduría– en el caso humano. Es por ello que habría que cuestionar la idea de que la semejanza medieval equivalga a la de la semejanza moderna.

---

<sup>133</sup> Un fantástico ejemplo lo encontramos en una de las *Epístolas familiares* de Petrarca. El poeta italiano dice así: “He who imitates must have a care that what he writes be similar, not identical (with his model), and that the similarity should not be of the kind that obtains between a portrait and a sitter, where the artist earns the more praise the greater the likeness, but rather of the kind that obtain between a son and his father [. . .] some hidden quality [refiriéndose al aire de familia que comparten un padre y un hijo] there has his power. So we too should take care that when one thing is like, many should be unlike, and that what is like should be hidden so as to be grasped only by the mind’s silent enquiry, intelligible rather than describable. We should therefore make use of another man’s inner quality and tone, but avoid his words. For the one kind of similarity is hidden and the other protrudes; the one creates poets, the other apes” (Citado de Gombrich, *Norm and Form* 122. Corresponde con *Le familiari* XXIII, 19, 78-94). La similitud no es cuestión de correspondencia (la que existe entre un retrato y su retratado) sino de participación, es decir, de compartir parte de la misma esencia, como la que vemos entre un hijo y un padre. Es el mismo tipo de participación que encontramos entre Dios y el ser humano. Petrarca insiste además en que esa similitud de la que él habla está escondida y solo se puede captar con la mente, ya que es inteligible. En cambio, este tipo de similitud no es descriptible, adjetivo cuyo uso sería mucho más apropiado al hablar de la semejanza siguiendo la teoría de verdad por correspondencia. Recordemos que el espejo moderno sigue la idea de “descriptio,” no de “prescriptio.”

En primer lugar, cuando se habla de *similitudo* o de *imitatio* no se refiere a semejanza física o en apariencia. En la *Suma teológica*, Santo Tomás explica que las criaturas tienden a asemejarse a Dios en dos aspectos: “en cuanto a ser buenas, como Dios es bueno, y en cuanto a ser unas para otras causa de bien, como Dios es causa de la bondad de todos los demás seres” (1 q.103 a.4). La semejanza por tanto no es física sino moral.<sup>134</sup> Santo Tomás para hablar de semejanza emplea el término *assimilatio* y derivados. En la cuestión 93 artículo 9 aborda la diferencia entre imagen (*imago*) y semejanza (*similitudo*):

La semejanza puede distinguirse de la imagen por dos aspectos. Primero, como predisposición a la misma y existente en muchas cosas. Así considerada la semejanza se mide por lo que es más común a las propiedades de la naturaleza intelectual conforme a las cuales se toma propiamente la imagen. (1 q.93 a.9)

Y un poco antes aduce que “la semejanza es cierta unidad [. . .] Ahora bien, la unidad, por ser trascendente, es común a todos y puede acomodarse a cada uno, al igual que la bondad y la verdad” (1 q.93 a.9). Es decir, la semejanza es aquello que une a dos elementos porque comparten rasgos comunes o, en otras palabras, porque participan de lo mismo.

---

<sup>134</sup> El *Lucidario* menciona esta misma cuestión en el capítulo titulado “Que figura a Dios en si,” donde se discute la idea de hacer al hombre a imagen y semejanza. Al final del capítulo se dice lo siguiente: “E por estas cosas dos que te he dicho, se conplenen las dos semejanças de Dios (la vna) que dezie: la vna en semejar el alma a la figura de Dios en rrazon, la otra en semejança de la carne del cuerpo de Adam a la encarnacion del segundo Adam que fue Ihesu Christo” (103-104). La semejanza con Dios no es corporal sino espiritual, racional y moral a través del alma. Por eso, señala que el alma tiene tres virtudes: vegetativa (“es en creçer”), sensitiva (“sentir el vien e el mal quel fagan”) y racional (“los omnes son espiritus de rrazon”) (103).

Esta equiparación entre semejanza y participación se observa también en las siguientes palabras: “a esto tienden naturalmente todas las cosas, a participar [participet] el bien, que es Dios, y a asemejarse [assimiletur] a él en la medida que pueden” (1 q.103 a.2). Por ello, cuando encontramos afirmaciones como la siguiente no es correcto pensar que Santo Tomás se esté refiriendo a una semejanza por correspondencia sino por participación de la esencia o de la forma: “los seres naturales son verdaderos por cuanto alcanzan a tener semejanza con las especies que hay en la mente divina” (1 q.16. a.1). Cuanto más se asemejen, es decir, más participen de la forma, más verdaderos serán, de ahí que el alma, por la gracia, se haga conforme con Dios (1 q.43 a.5), entendiendo conformidad aquí como participación en la esencia divina. De hecho, es interesante observar la diferencia de traducción para la misma frase en latín que se halla en dos ediciones del mismo texto y por la misma colección. La Biblioteca de Autores Cristianos posee una edición del año 2010 que traduce “quod anima per gratiam conformatur Deo” como conformarse con Dios mientras que la edición del año 2001 contiene “por la gracia el alma se asemeja a Dios.”

La semejanza medieval, en suma, apela a la participación de la esencia divina y no a una representación física o espiritual de la misma.<sup>135</sup> Algo similar establece

Wladyslaw Tatarkiewicz en su segundo volumen sobre la historia de la estética:

Bien es verdad que la Biblia dice que Dios creó al hombre ‘a su imagen y semejanza’, pero esta *imago Dei* no era comprendida como representación del aspecto corporal de Dios, sino como imagen corporal de un Dios incorpóreo; imago era una forma de revelación y no una representación.  
(12)

Pese a no hacer alusión en su obra a la verdad como *aletheia* a modo de idea vertebradora del arte y literatura medievales, sus palabras apuntan en esta dirección. La obra medieval se convierte en un intento de revelación divina (*aletheia*) por medio de la participación en su esencia en lugar de una representación precisa, aunque superficial, del objeto en cuestión (correspondencia).

La esencia, por tanto, existe, pero desde la perspectiva medieval el individuo sólo puede conocer lo que participa de ella, lo particular, y es únicamente gracias a la voluntad de Dios que es posible conocer en esencia. La cuestión problemática en el caso moderno es que la participación deja de ser parte y se convierte en el todo, y eso hace que sea

---

<sup>135</sup> Muy ilustrativo es el artículo “Perceiving the Image of God in the Whole Human Person” de Mark Spencer en el que reconcilia la dualidad de alma y cuerpo en el proceso de percibir la imagen de la divinidad, arguyendo que no solo en el alma sino también en el cuerpo se puede encontrar la idea de imagen. Consecuentemente, “The image of God is within me and in my relatedness to others; it is graspable in experience” (18). Dios está por tanto en uno mismo, pero también en esa relación con otros, de ahí que, según el pensamiento tradicional medieval, lo que define al individuo sea su dependencia, no su independencia.

posible hablar de una “todificación,” una absolutización de la perspectiva individual (*un pars pro totum*), o una objetivización de lo subjetivo.

La filosofía medieval nunca abogaría por una semejanza en la que se puedan equiparar creación y realidad, como bien aduce San Agustín en su *De Trinitate*:

Aunque la memoria del hombre, especialmente aquella que no poseen los animales, es decir, la que contiene las especies inteligibles no percibidas por medio de los órganos sensoriales, ofrece, conforme a su capacidad, una semejanza muy imperfecta del Padre, es, cierto, incomparablemente inferior al original, pero al fin semejanza, en esta imagen de la trinidad [. . .] pues nunca la criatura puede igualar a su Creador. (*De Trinitate* 15.23.43)

La semejanza del hombre con el Padre encaja con su capacidad humana y como tal es imperfecta, limitada, sin poder abarcar completamente la esencia de Dios. Es por ello que, pese a hablar de semejanza –que en términos modernos aludiría a la correspondencia en igualdad entre dos entidades–, ésta sea considerada “incomparablemente inferior al original,” pues es una semejanza que no pretende igualar sino participar, lo cual resulta una acción mucho más limitada y acorde con el pensamiento medieval.

Consecuentemente, la habilidad para conocer es también limitada mientras el hombre esté sujeto a las leyes terrenales o humanas. Sólo al final, cuando Dios así lo desee, será posible ver con claridad a la Trinidad. Así lo establece San Agustín un poco más adelante, en este capítulo 23 del libro 15, cuyo título ilustra muy bien este argumento:

“Diferencias y analogías entre la Trinidad que es Dios y las trinidades en el hombre.

Vemos ahora la Trinidad con el auxilio de la fe, como por un espejo; en la visión prometida será cara a cara.” Concretamente, al final del capítulo declara lo siguiente:

Cuando, empero, llegue la visión facial prometida, veremos la Trinidad incorpórea, sumamente indivisible y verdaderamente inmutable, y la veremos con mayor claridad y certeza que ahora vemos su imagen, que somos nosotros; los que ven en este espejo y en este enigma –según es concedido ver en la vida presente– no son los que contemplan en su mente

cuanto hemos recomendado y discutido, sino los que la ven como una imagen y todo lo que ven lo relacionan con aquel cuya imagen son, y a través de esta su imagen que contemplando intuyen, ven por conjeturas a Dios, porque aun no le pueden ver cara a cara. No dice el Apóstol: ‘Vemos ahora un espejo’, sino: *Vemos ahora como por un espejo*. (*De Trinitate* 15.23.44, énfasis original)<sup>136</sup>

En la vida terrenal el individuo sólo puede ver por conjeturas, intuyendo –que no adivinando– la esencia de Dios. Esta visión parcial y nunca completa de la divinidad es para San Agustín –siguiendo aquí a San Pablo– ver como por un espejo puesto que el espejo siempre ofrecerá una imagen imperfecta de la realidad, dado que no es posible una semejanza total entre imagen y original. De hecho, es pertinente señalar que, igual que con la idea de semejanza, cuya significación apela a dos fenómenos distintos en la Edad Media y en la Moderna, el espejo también podía tener diferentes connotaciones a las actuales.

En la actualidad el espejo es paradigma de la representación fiel de la realidad (siguiendo las teorías establecidas por la pintura moderna). Sin embargo, el espejo de la antigüedad y el medieval no reflejaba la realidad tan perfectamente como el nuestro. Los espejos se hacían de cobre pulido, oro o plata y, posteriormente, de vidrio, sin llegar a

---

<sup>136</sup> En la versión en latín se puede apreciar que el ver con mayor claridad y certeza significa ver “facie ad faciem:” Sed hanc non solum incorporalem, verum etiam summe inseparabilem vereque immutabilem Trinitatem, cum venerit visio quae facie ad faciem repromittitur nobis, multo elarius certiusque videbimus, quam nunc eius imaginera quod nos surnus: per quod tamen speculum et in quo aenigmate qui vident, sicut in hac vita videre concessum est, non illi sunt qui ea quae digessimus et commendavimus in sua mente conspiciunt; sed illi qui eam tanquam imaiginem vident, ut possint ad eum cuius imago est, quomodocumque rdferre quod vident, et per imaginem quam conspiciendo vident, etiam iUud videre coniiendo, quoniam nondum possunt facie ad faciem. Non enim ait Apostolus: ‘Videmus nunc speculum’; sed: Videmus nunc per speculum.” E igualmente alude a “aenigmate qui vident” para ese modo de ver la realidad.

ofrecer una imagen exacta, sino más bien un tenue e incluso distorsionado reflejo de la realidad. Como bien indica Sabine Melchior-Bonnet en su obra *The Mirror: A History*, “He [el humano clásico] had to wait centuries, however, before he could obtain a bright, clear, and true image of himself” (9). No fue hasta el Renacimiento que los espejos ganan en calidad y pueden ser considerados como un preciso reflejo del objeto (Gerolemou 8).

El espejo, por tanto, no siempre es sinónimo de imagen realista, precisa e idéntica a aquello que refleja. El espejo al que se refiere San Pablo, según transcribe San Agustín, es un espejo que ofrece una imagen imperfecta que hay que saber interpretar. La vida es un enigma, un ocultamiento, que finalmente se resolverá cuando Dios conceda la revelación divina, cuando se desoculte la Verdad. Hasta el momento el ser humano debe ayudarse de la fe, de ese espejo de la fe, para acercarse, dentro de sus posibilidades, a Dios.

Las limitaciones propias del individuo en el paradigma medieval resultan fundamentales en el hecho de que sus creaciones no lleguen nunca a alcanzar la categoría de obra de arte, como sí ocurre en la Modernidad. Las imágenes por sí solas no sirven para descubrir la verdad absoluta, sino que son un acercamiento, por conjeturas y analogías, a la esencia divina y, al mismo tiempo, un límite consciente a su conocimiento, puesto que, debido a que son creadas por mano humana, no pueden abarcar la verdad divina. El artista medieval, por tanto, sabe que no puede equipararse a su creador y mantiene a sus obras dentro de la categoría de artificio, no de segunda naturaleza. La *Suma teológica* de Santo Tomás refiere claramente esta idea:

no es posible ver la esencia divina a través de alguna imagen creada. Primero porque, como dice Dionisio en el c.1 de Div. Nom., a través de imágenes del orden inferior de las cosas no se pueden conocer las del orden

superior, como por la especie del cuerpo no puede ser conocida la esencia de lo incorpóreo. Así, pues, mucho menos a través de cualquier especie creada se podrá ver la esencia de Dios [ . . . ] Hay que decir, por tanto, que para ver a Dios se requiere alguna semejanza por parte de la capacidad de ver, a saber, la luz de la gloria, de la que se dice en el Sal 35,10: En tu luz veremos la luz. Pero la esencia de Dios no puede ser vista a través de alguna semejanza creada que represente la misma esencia divina tal cual es. (*Suma* I.12.2.3)

El argumento es firme: la condición limitada humana imposibilita conocer lo ilimitado.

La semejanza que se necesita para ver a Dios no es una correspondencia entre esencia y representación (pues no podemos ver la esencia) sino una participación en la luz divina en tanto que sólo mediante la presencia de Dios, sólo si él lo concede, es posible verle. Además, San Tomás señala que no es posible ver la esencia de Dios por medio de una especie creada. ¿A qué se refiere con especie? Etimológicamente, “especie” proviene de *speciēs* que significa vista o apariencia (Segura 727). La apariencia creada por mano humana nunca servirá para ver la esencia de Dios.

### Conclusión

Los límites del espejo de la naturaleza que criticó Rorty habían sido ya denunciados por los intelectuales medievales: la esencia de Dios sólo puede conocerse, si bien parcialmente, por medio de un tipo específico de semejanza, que no es correspondencia visual entre realidad y representación, sino analogía, es decir, por el hecho de que los seres humanos participan de la divinidad en tanto que son parte de un todo, ya sea una comunidad terrena o celestial. El individuo medieval es consciente de su particularidad y no aspira a absolutizar su condición ya que eso implicaría rivalizar con la naturaleza absoluta de Dios. Para ellos, Dios, la verdad o la esencia, existen, pero, pese a

su aspiración de conocimiento, la finitud que es propiamente humana limita el conocimiento que se puede alcanzar por medios humanos.

La diferencia con respecto al paradigma moderno subyace en el hecho de que en la Modernidad se cree posible ya no tanto alcanzar una verdad oculta sino establecer verdades propias por medio de la correspondencia entre el enunciado y la cosa, siempre desde un punto de vista subjetivo que tiende, sin embargo, a la universalización. Lo que ocurre a partir del siglo XIV, como ya anunciaba el nominalismo, es un desplazamiento de la idea de verdad: de realidad universal existente fuera del sujeto a imagen ficticia –en tanto que creada– existente dentro de la mente de ese sujeto. La concepción de la verdad como una experiencia particular elimina la posibilidad de una verdad ontológica, absoluta y universal. De ahí a afirmar que “no hay verdad,” pues sólo nos queda lo particular, hay sólo un paso.<sup>137</sup>

La perspectiva naturalis, sin embargo, nos da el marco necesario para entender las obras dentro de su contexto: lejos de afirmar que todo es relativo, acuden a la relatividad como respuesta humana y no absolutizadora para definirse a sí mismos y a las relaciones con otros. En los siglos medievales sólo lo particular es lo relativo, ya que existe un ser capaz de mantener su independencia, su autonomía, que no es creado ni podrá ser abarcado por lo finito. Ese ser es, a ojos medievales, Dios, el cual será desafiado a

---

<sup>137</sup> La afirmación de que “no hay verdad” se refuta a sí misma, como ya fue señalado por diversos intelectuales medievales. Así, si afirmamos que no hay verdad con la intención de que esta frase sea verdad, estamos afirmando al mismo tiempo que hay una verdad: si es verdad que no hay verdad, entonces hay verdad. Muy interesante es el artículo de William Charron y John Doyle, “On the Self-Refuting Statement ‘There is no Truth:’ A Medieval Treatment.”

principios de la Modernidad, no en lo que respecta al cuestionamiento de su existencia sino en el hecho de que por primera vez los seres humanos, vistos ahora como sujetos autónomos, como *ultima solitudo*, se atreven a atribuirse cualidades divinas de creación y de conocimiento de la verdad. En otras palabras, equiparan su existencia con la de Dios generando una relación no por participación sino cada vez más por correspondencia directa.

La soberbia moderna en términos de confianza excesiva en las capacidades humanas es lo que finalmente llevó a Rorty y a Heidegger, entre otros, a cuestionar y refutar la teoría de la verdad por correspondencia. Esta refutación, como se ha visto en este capítulo, no es en absoluto nueva, sino que ya había sido propuesta, siglos antes, por los filósofos y científicos medievales. Lo que ellos plantean en cambio, huyendo de los peligros del espejo de la naturaleza como único modelo de verdad, es la existencia de un espejo de fe. Un espejo que, si bien puede reflejar la naturaleza, se sabe limitado y es consciente de que el artificio es mero artificio. Un espejo que debe recurrir a la fe para poder alcanzar lo que el ser humano por sí mismo no puede alcanzar. Un espejo que no puede rivalizar con la naturaleza divina de Dios. Veremos, por tanto, cómo esta perspectiva naturalis que hemos analizado en este capítulo aparece en numerosas obras peninsulares de naturaleza especular (con especial atención a *Visión delectable* de Alfonso de la Torre), reflejando así el alcance que estas ideas tuvieron en todo el continente europeo.

## CAPÍTULO 5

## ESPÉCULO NATURALIS

## VERDAD Y REPRESENTACIÓN EN LA CULTURA LITERARIA MEDIEVAL

## Introducción

La perspectiva naturalis analizada en el capítulo anterior plantea una mirada diferente a la moderna, una óptica en la que el “yo” posee una relatividad consciente y buscada dada la creencia en una insuficiencia que debe ser superada gracias al “otro.” Esta perspectiva se revela en lo que denomino en este capítulo “espéculos naturalis.” La intención en las siguientes páginas es analizar la naturaleza de estos espéculos naturalis, centrándome en analizar el modo en el que las ideas que he ido proponiendo en capítulos anteriores aparecen también en obras literarias peninsulares. Comenzaré con una definición amplia del género, que abarcaba todo tipo de obras y cuyo objetivo era la compilación de conocimiento con fines morales. Estas obras apelaban por la transmisión de la sabiduría, la cual podía ser transmitida adoptando diversas formas y estilos: desde tratados enciclopédicos rigurosos hasta textos en los que el mensaje queda envuelto por una capa de ficción en mayor o menor grado.

Siguiendo nociones pertenecientes al campo de la óptica dedico una sección a examinar específicamente el rol del espejo en la literatura especular y cómo se manifiesta a través de la figura del príncipe y del objeto material que es el libro. Antes de entrar en detalle en el análisis de *Visión delectable*, obra que considero fundamental dentro del contexto especular de esta tesis, propongo en el apartado denominado “*Integumentum*” que el proceso medieval de conocimiento expuesto en las páginas precedentes adquiere

una materialización concreta a través de este concepto literario. Si bien ya he hecho mención de él en páginas anteriores, en este apartado mi propósito es situar al *integumentum* como el modelo representacional propio de la teoría de verdad por *aletheia*, arguyendo que el empleo de este punto de vista nos permite entender el concepto de verdad medieval desde una posición lo menos anacrónica posible. El capítulo termina con una sección, algo más larga que las anteriores, en la que estudio *Visión delectable* prestando atención a la conceptualización de nociones como la fantasía o el artificio, así como a la relación intrínseca que el ver y el conocer mantienen en la obra. Especialmente, y en relación a esta conexión visual-epistemológica, planteo que *Visión delectable* bebe de fuentes neoplatónicas en un grado mayor a lo que la crítica ha estimado hasta el momento.

### Especulando el espejo

La literatura especular fue uno de los géneros más populares en el occidente europeo desde el siglo XII hasta bien entrado el siglo XVI. Pero ¿en qué consiste este género con un título tan embaucador? Quizá lo más conocido de este tipo de literatura sean los espejos de príncipes o *specula principum*, siendo perfecto ejemplo la producción literaria de Don Juan Manuel (incluyendo *El Conde Lucanor* o el *Libro de los estados*). Pero el espejo abarcaba más allá de los tratados políticos dirigidos a un gobernante. La literatura especular es cualquier compendio del conocimiento sobre una o varias materias, a modo de enciclopedia, que engloba cuestiones pertenecientes al ámbito científico y

religioso.<sup>138</sup> La razón de estudiar este tipo de obras radica en su naturaleza de *suma*, de vital importancia para los argumentos que se exponen y de lo cual se ha hablado con anterioridad. La percepción del espacio, del mundo en general, está condicionada por la ciencia del momento, por lo que analizar qué tipo de ciencia se estudiaba y cómo se hacía ayuda a la comprensión de un periodo al que todavía permanecemos bastante ajenos.

Hay una razón más para considerar este tipo de literatura como la más adecuada para los propósitos de esta tesis: ambos términos, “especulo” y “perspectiva,” comparten raíz etimológica, *speciō*, que significa mirar u observar. Mientras la perspectiva da la oportunidad de examinar a fondo (Segura 726), el espéculo guarda en sí la idea de ser un reflejo de la naturaleza. Así, el arte de la perspectiva y la ciencia del espejo quedan enlazados gracias a su significación más inherente, la de mirar, contemplar o examinar lo que nos rodea. Sin embargo, la naturaleza de este espejo es muy distinta a la del moderno, pues este establece una nueva relación entre la cosa y su enunciado o

---

<sup>138</sup> Un ejemplo peninsular en el que no entraré en detalle, pues su estudio en el contexto de esta tesis sería inabarcable, es la enciclopedia redactada en valenciano por Francesc de Eiximenis (1330-1409) y titulada *Lo Crestià* (El Cristiano). Incluye el tratado conocido como *Regiment de la cosa publica*. En el primer capítulo Eiximenis define la cosa pública como “una comunidad de gente reunida que viven bajo una misma ley, señoría y costumbres, entendiendo por tal reunión reino, ciudad, villa, castillo, o cualquier comunidad parecida que no sea una sola casa” y continúa diciendo que “que cada comunidad debe estar compuesta por diversas personas que se ayuden las unas a las otras según sus necesidades. Así parece por tanto que el vínculo de cada buena comunidad deba de ser la unidad y la benevolencia de los habitantes” (74-75). El hecho de que los miembros de la comunidad se ayuden los unos a los otros y permanezcan en unidad remite a lo explicado en el capítulo anterior: el yo relativo que se define a través del otro pero que juntos conforman una unidad.

representación, lo que, como Rorty critica, luego desembocó en el espejo de la naturaleza. El espejo moderno ya no refleja el mundo comprendido y logrado de forma común, sino que se convierte en la expresión individual que aspira a imponer su norma. Este espejo moderno ya no refleja la cosa observada, sino que apuesta por el observador mismo, su percepción y su representación.

El espéculo naturalis tiene, en cambio, otras aspiraciones. Un ejemplo muy paradigmático de este tipo de obras es el conocido como *Speculum maius*, que Vicente de Beauvais escribió entre los años 1235 y 1264.<sup>139</sup> Su estructura contiene tres partes: el espejo de la naturaleza, donde recoge la ciencia y la historia natural de la época; el espejo de la doctrina, que trata las artes liberales y políticas; y por último el espejo de la historia, en el que incluye un compendio histórico desde la creación hasta el presente de Beauvais. El *Speculum maius* es, por tanto, una obra enciclopédica que refleja –de ahí su título– el conocimiento del momento para que pueda ser contemplado y, de esa forma, admirado e imitado (Franklin Brown 271).

Este tipo de espéculos naturalis son el equivalente textual tanto de la perspectiva naturalis u óptica como de la perspectiva inversa: muestran una suma, ya sea de conocimiento, de visiones o de planos, no una sustracción útilmente engañosa. Consecuentemente, no presentan el juicio de un individuo de forma absolutizadora (que es el modelo típico de la Modernidad, caracterizada por el ensayo, la expresión individual

---

<sup>139</sup> El estudio de Mary Franklin-Brown, *Reading the World: Encyclopedic Writing in the Scholastic Age*, aborda diversas obras especulares, prestando especial atención a la de Beauvais, aunque también a los trabajos de Ramón Llull. A modo de información general sobre la concepción de la obra véase Monique Paulmier-Foucart y Serge Lusignan, “Vincent de Beauvais et l’histoire du *Speculum Maius*.”

de intelectuales como Montaigne, Rousseau, Descartes...) sino la suma de las perspectivas del conjunto humano: la *communis*. Aunque ya he abordado este asunto en páginas anteriores, quiero enfatizar esta idea: el paradigma medieval no suprime la individualidad, que es lo que suele argüirse, sino que yuxtapone dicha individualidad a los diferentes planos de otros individuos con la idea de formar un todo en el que todos participan. Esta idea es una de las más relevantes en el ámbito de la literatura especular, pues el espejulo no es para el uso de un único yo, sino que aspira a abarcar a toda la comunidad.

En este contexto del yo relativo que vive en comunidad es natural, por tanto, la existencia de ejemplos, tipos o modelos que, según interpretaciones modernas, limitarían la agencia del individuo en esa comunidad. Un ejemplo de este tipo de visión es la que Gurevich presenta en *Los orígenes del individualismo europeo* al tratar la imitación de esos modelos por parte del individuo medieval: “Para expresarse a sí mismo el hombre buscaba algún modelo al cual adaptar su propia particularidad [. . .] Se esforzaba por adaptarse a algún tipo” (169). Un poco más adelante menciona explícitamente los conceptos de imagen y de ejemplos, diciendo que los autores medievales

apartaban los hechos de su propia vida para modelar su ‘imagen’; por eso invariablemente se referían a modelos, a los ‘ejemplos’ figuras conocidas de la Antigüedad y, en particular, sólo por medio de la comparación con ellos podían tomar conciencia de la propia personalidad. (200)

Gurevich contempla este relativismo, esta búsqueda del otro para definirse a sí mismo, como un fenómeno negativo, pues para él es el individualismo lo que posee matices

modernos y, por tanto, positivos.<sup>140</sup> Consecuentemente, el sentirse relativo a otro lo considera como una anulación de uno mismo en lugar de, como en esta tesis se propone, una suma de individualidades, no mejor ni peor que el paradigma moderno sino más bien con valores diferentes. Una perspectiva (*naturalis*) que nos ayuda a entender el pensamiento medieval de una forma no anacrónica.

El empleo de ejemplos y comparaciones es parte fundamental en el proceso del conocimiento, tanto terreno como divino (aunque este no alcanzable en su totalidad por medios humanos). En multitud de obras medievales ambos tipos de saberes aparecen precisamente como los dos a los que el ser humano debe aspirar. Un ejemplo, de hecho muy apropiado dentro del contexto especular de esta tesis, se encuentra en el *Espéculo*

---

<sup>140</sup> Algo similar afirma Marshall McLuhan en su obra *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*, cuando habla de que todas las culturas y edades tienen un modelo preferido de conocimiento y expresión: “la edad de la industria mecánica que nos precedió encontró en la afirmación vehemente de la perspectiva individual un modo de expresión natural” (29). Si bien está hablando de un momento más cercano en el tiempo que el principio de la Modernidad, sus palabras confirman esa insistencia en la perspectiva individual para la cual esta tesis propone sus inicios a principios del Renacimiento, justo cuando la perspectiva *artificialis* (individual) se convierte en el modo de expresión natural en todas las artes, incluida la literatura.

elaborado por Alfonso X a modo de código de leyes comunes, anterior a las *Partidas* y que dejó sin concluir.<sup>141</sup> En la ley VI establece que

Muy grande es a maravilla el pro que aduzen las leyes a los omes ca ellas les amuestran conoscer Dios e conociendol sabran en que manera le deven amar e tener. Otro si les muestran conoscer su señor natural en que guisa le deven ser obedientes e leales. Otro si muestran como los omes se amen unos a otros queriendo el uno para el otro su derecho guardandose del non fazer lo que non querie quel feziesen. (*Espéculo* ley VI)

Es de notar la explícita mención de “omes” –que obviamente se refiere a todos, hombres y mujeres– en el texto, en un intento claro de declarar la naturaleza común de sus leyes.<sup>142</sup> Pero sobre todo interesa destacar ese conocimiento de Dios, al que le sigue el del rey –o príncipe, gobernador, etc.– y, por último, el de los hombres, en una clara escala

---

<sup>141</sup> Escrito hacia 1255 o 1260, el *Espéculo* es un código legislativo que recogía los más importantes fueros de Castilla y León incorporando también la doctrina de los juristas romanos (Sainz Guerra 208). Contiene cinco libros (ley y religión, la Corte, los deberes hacia el rey, las personas que intervienen en los juicios y el desarrollo de los mismos). La obra sin embargo no llegó a completarse y no se impuso como cuerpo normativo, por lo que podría considerarse un proyecto de ley que luego se materializó en las *Partidas*. Del texto hay dos ediciones recientes: la de Martínez Díez (1985) y la MacDonald (1990). Se usa aquí la segunda. Para más información sobre los manuscritos y la transmisión de fragmentos del *Espéculo* a otros cuerpos legales alfonsíes, véase Jerry R. Craddock, “El texto del *Espéculo* de Alfonso X el Sabio” y José Luis Bermejo Cabrero “En torno a la aplicación de las *Partidas*: fragmentos del *Espéculo* en una sentencia real de 1261.”

<sup>142</sup> Todos los individuos tienen en común la obligación de guardar las leyes que el *Espéculo* propone: “rey debe guardar las leyes como a su onra e a su fechora e el pueblo como a su vida e a su guarda. E por esto todos son tenidos de las guardar tambien los de las ordenes como los seglares, tambien los altos como los bajos, tambien los ricos como los pobres, tambien los omes como las mugieres” (*Espéculo*, ley XI).

descendente. La estructura jerárquica se observa también en el siguiente fragmento, perteneciente a los *Castigos de Sancho IV*:<sup>143</sup>

El primero, conocer á Dios que es tu señor é tu criador é tu mantenedor. El segundo, conocer á tí mesmo, quien eres y de qué logar vienes, é en que logar te puso Dios, é cuántos son los bienes que te fizo. El tercero, conocer á tus iguales para saberlos haber é guardar, é saberlos mantener á tu pro é á tu honra é tirarlos de tu dapno. El cuarto conocimiento es conocer aquellos que son puestos so el tu poder é so el tu mandamiento. (Capítulo III)

Los *Castigos* establecen diferentes tipos de conocimiento, siendo el primero el de Dios, luego el de uno mismo, el de aquellos de tu misma clase y finalmente el conocer a aquellos socialmente inferiores. Tanto en el *Espéculo* como en los *Castigos* la promulgación del conocimiento consiste en situar en primer lugar a la divinidad, no como el primer paso hacia la sabiduría, sino como el tipo de conocimiento que debe anteponerse, por ser el más importante, a todos los demás. De hecho, sería éste el último en ser obtenido ya que su consecución es otorgada por Dios y no conseguida por el individuo de forma autónoma.

El conocimiento es en el caso medieval una labor en la que todos los “omes” deben participar, ya sea tanto en la elaboración como en su aprendizaje. No hay que

---

<sup>143</sup> Los *Castigos* fueron escritos hacia 1292 o 1293 aunque se conservan múltiples manuscritos, lo cual manifiesta el proceso de reelaboración de la obra por el interés que ésta tuvo en la península desde el momento en que se escribió. La obra mantiene un elevado carácter religioso, lo que ha conducido a pensar que fuera escrita por intelectuales eclesiásticos a instancias del rey y/o de su esposa la reina María de Molina. Según Hugo Bizarri, uno de los mayores expertos en el texto y autor de la edición que aquí cito, los *Castigos* muestran “la unión del poder monárquico con el religioso, y de ahí la recurrente concepción del linaje real elegido por Dios, y del rey como representante y reflejo directo de Dios en la tierra” (“Reflexiones sobre la empresa” 433). Un análisis completo de la tradición manuscrita se encuentra en el estudio preliminar de la edición de Bizarri (2001). Tanto él como Marta Haro Cortés han realizado multitud de trabajos sobre la literatura especular y de castigos peninsular.

olvidar aquí la asociación intrínseca que existe entre el concepto de conocer y organizar ese conocimiento, por un lado, y el proceso de mirar, por otro. Como ya se dijo antes, tanto la palabra “idea” (*eidōs*) como “especulación” (*speculatio*) tienen relación con la acción de mirar, de ahí que el estudio de la visión se considerara fundamental para comprender otras disciplinas como la teología o la moral.<sup>144</sup> Ante la consciencia de que el conocimiento nace en gran parte de fuentes visuales, es necesario primero conocer cómo uno conoce, es decir, estudiar no sólo para adquirir conocimiento sino analizar el mismo proceso del saber, el cual pasa por la visión. Por ello, la importancia de la óptica dentro de la literatura especular o enciclopédica es fundamental, ocupando incluso un capítulo completo en la gran obra de Roger Bacon, *Opus majus*.

#### El medio no es el mensaje

En paralelo a la comprensión de la naturaleza del conocimiento, la forma en la que ese mensaje se promulga es también motivo de estudio y análisis, aunque siempre manteniendo la predominancia del mensaje sobre el medio en el que éste se transmite. El ideal estético cristiano y medieval podría resumirse muy bien en las siguientes palabras de Don Juan Manuel, pertenecientes a su *Libro infinito*:

Et así, non ha omne que por escripto pudiese poner so vna regla cómo deue omne responder a todas las cosas. Mas lo que a mí paresçe que se

---

<sup>144</sup> En la introducción a la obra de Peckham, *Perspectiva communis*, Lindberg afirma que “It is likely that Peckham considered the science of optics to be valuable for its ability to elucidate theological and moral truths and to aid in Scriptural exegesis” (19). Igualmente, el popular tratado de Pedro de Limoges *Tractatus moralis de oculo* comienza con una idea similar: “it is obvious that a consideration of the eye and of the things related to it its very useful in order to gain a more complete understanding of divine wisdom” (3).

puede dezir es esto: Quando ouieredes a dar repuesta por tanto guisad de la dar respondienddo a todas las fuerças de la carta en las menos palabras que pudieredes, con verdad y derechamente. Et a vezes tales pueden ser las razones que cunple ser la respuesta, es por palabra la vuestra voluntad sea de responder verdaderamente y sin engaño. (XVI)

Don Juan Manuel rechaza la idea de imponer bajo una única norma el comportamiento del hombre ante situaciones que pueden ser diferentes. El individuo debe actuar según el contexto, pero eso sí, siempre de manera sobria, directa, e intentando responder de forma verdadera, evitando el engaño. La diferencia entre este ideal representativo y estético medieval y la perspectiva artificialis no puede ser mayor. Por un lado, el método moderno impone un punto de vista fijo y único bajo el que observar la realidad –derivado de ese agujero del tamaño de una lenteja de la tabla de Brunelleschi y que Leonardo critica por no poder ofrecer una multiplicidad de perspectivas simultáneas, ya que sólo una persona al mismo tiempo puede ubicarse en esa posición. Por otro lado, el artificio de la perspectiva no es en absoluto sobriedad sino derroche de ingenio y sutilezas, amén de que este artificio se fundamenta en su engaño al ojo y en la necesidad de intermediarios – espejos, velos, pintar el aire– para poder conseguir el efecto deseado.

Si bien la intención de la perspectiva lineal es la de proveer verdad al espectador recurriendo a un modelo sistemático de representación del espacio, el peligro de caer en el engaño surge en el momento en el que olvidamos que la perspectiva es un artificio, considerándola a su vez como máxima verdad espacial. Habría que señalar una aparente contradicción que es necesario explicar con respecto a los ideales representativos medievales. La existencia de metáforas, de lenguaje figurativo que envuelven una verdad que hay que saber encontrar –o que Dios te permite hallar– es evidente en la literatura medieval a través del *integumentum*, lo que contradiría las intenciones de mensaje directo

que Don Juan Manuel proclama. Sin embargo, a diferencia de la representación típicamente moderna, ya sea literaria o artística, este lenguaje figurativo no constituye la verdad misma, sino que se sabe corteza necesaria y útil pero no objetivo final al que llegar.

Un buen ejemplo de esta distinción entre medio y mensaje lo encontramos en el aparente conflicto de intenciones que se da en el prólogo en prosa del *Libro de buen amor*, escrito por el Arcipreste de Hita hacia 1330 o 1343. Aquí, el autor explica el propósito de su obra:

E Dios sabe que la mi intención non fue de lo fazer por dar manera de pecar ni por maldezir, mas fue por reduçir a toda persona a memoria buena de bien obrar e dar ensiemplo de buenas constumbres e castigos de salvaçión.  
(10-11)

Su mensaje alude a la necesidad de escoger bien gracias al uso del buen entendimiento, que será el que le lleve a uno a Dios y a la salvación. Distingue de hecho tres tipos de audiencia: aquella que posea buen entendimiento (que escogerá a Dios); otra que pese a no tener tan buen entendimiento terminará por aborrecer el loco amor gracias a la lectura del libro; y, finalmente, una tercera audiencia que prestará más atención al pecado y al loco amor. El Arcipreste reconoce que habrá algunos que se queden en la corteza que suponen las historias amorosas de su obra. Pero al mismo tiempo insiste en que no aconseja esa opción: “lo que no los consejo” (10). En otras palabras, el hecho de que algunos no quieran penetrar para hallar el fruto, no quiere decir que se esté aconsejando el no penetrar.

Las palabras en latín que inician el prólogo son las que dan la clave para descifrar el texto: “Intellectum tibi dabo, et instruem te in via hac qua gradieris: firmabo super te oculos meos” (5). Es este un versículo del libro 32 de los salmos que quiere decir “te

daré el entendimiento y te instruiré en el camino que debes seguir: fijaré sobre ti mis ojos” (*Libro de los Salmos* 32:8). De esta forma, aquel que tenga buen entendimiento sabrá escoger el camino a seguir que es el que lleva a Dios: “que con buen entendimiento e buena voluntad escoje el alma e ama el amor de Dios” (7). En realidad, como vemos, no existe conflicto alguno, puesto que el Arcipreste distingue entre aquellos que sepan interpretar el mensaje gracias al medio que es su libro, y aquellos otros que se queden con el medio sin llegar al mensaje. No está dando dos mensajes contradictorios, sino que está describiendo dos audiencias distintas.

En la Edad Media, por tanto, se tenía muy claro que el medio es el medio, nunca el mensaje. Marshall McLuhan en su influyente obra *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano* define “medio” como una extensión de nosotros mismos, como aquellas invenciones, innovaciones o ideas que pueden afectar a nuestro mundo. Por otra parte, el “mensaje,” no es tanto el contenido sino más bien los efectos que resultan del medio en cuestión, efectos que en muchas ocasiones son imperceptibles. Para McLuhan, en la actualidad el medio es el mensaje: “En una cultura como la nuestra, con una larga tradición de fraccionar y dividir para controlar, puede ser un choque que le recuerden a uno que, operativa y prácticamente, el medio es el mensaje” (31). Es llamativo que McLuhan emplee aquí la idea de aislar y dividir para controlar al individuo, algo que en páginas anteriores he relacionado con la perspectiva lineal. Así, la perspectiva artificialis recoge en su ser, primeramente, ese control ideológico y representativo que ejerce sobre el individuo aislado y, en segundo lugar, la (con)fusión de medio y mensaje en una misma entidad pictórica.

La perspectiva pasa de ser medio hacia la verdad a ser mensaje que aspira a verdad a través del artificio, a través de una corteza artística que encubre el mensaje. Es así como se torna engaño desde el punto de vista medieval: el medio no puede considerarse mensaje en sí mismo, de la misma manera que no es posible equiparar el sentido literal con el simbólico o el anagógico. La perspectiva lineal convierte en su objetivo el sentido literal, la artificiosidad, la apariencia o la corteza, dejando a un lado otros sentidos como la esencia, el mensaje, o el meollo, que era lo que en verdad se valoraba en la Edad Media. Pero, ¿qué se considera mensaje dentro del paradigma medieval? ¿Cuáles son los elementos que lo componen? ¿Cómo puede el individuo medieval conocer ese mensaje? Destacaré dos ideas a continuación: la importancia de una sabiduría que debe materializarse en obras y la insuficiencia de la vista como único método de conocimiento, la cual debe ser completada por la razón.

A diferencia de la religión musulmana y la judía, en el cristianismo el hombre es en cierta forma “capaz” de lo infinito, de ahí que, aun sabiéndose limitados, su representación artística, ya sea pictórica o literaria, no elimine del todo lo divino. La verdad de Dios existe, pero hay que saber encontrarla y, sobre todo, hay que ser conscientes de que es la divinidad quien otorga esa capacidad de hallarla. San Pablo dice así: “no que seamos competentes por nosotros mismos para pensar algo como de nosotros mismos, sino que nuestra competencia proviene de Dios” (2 Corintios 3:5). El individuo medieval no es autosuficiente, pues todo lo entrega Dios. Alcanzar el conocimiento máximo es, al fin y al cabo, una revelación de la que el individuo no puede disponer a su voluntad, aunque sí puede hacer lo posible por conocer lo que por sus propios medios le es permitido.

La sabiduría se convierte, por tanto, en uno de los valores fundamentales en el periodo medieval, pero es una sabiduría que no sólo supone conocer sino que también implica el obrar virtuosamente como manifestación del buen saber. En el conocido como *Libro de los doce sabios*, un tratado de príncipes de carácter enormemente didáctico compuesto hacia 1237, se encuentra un ilustrativo pasaje en el que los sabios son interrogados sobre la definición de la sabiduría.<sup>145</sup> Aunque largo, es necesario incluirlo enteramente:

E la sabiduría e abisamiento dan a entender al que las tiene por dónde e cómo debe usar, e el que es sabio e en viso no puede ser corronpido en sus fechos. Onde dixo el primero sabio: ‘Sabiduría es muro non corronpido e claridad sin oscuridad’. El segundo sabio dixo: ‘Sabiduría es cosa infenidad e *depende del infenido Dios*’. El terçero sabio dixo: ‘Sabiduría es espejo de los sabios que mientras más se miran más fallan qué mirar’. El quarto sabio dixo: ‘Sabiduría es destruimiento de maldad e *perfección* de bondad’. El quinto sabio dixo: ‘Sabiduría es tristeza a los malos e plazer a los buenos’. El sexto sabio dixo: ‘Sabiduría es ensalçamiento del *sol* que escalienta e benifica el mundo’. El seteno sabio dixo: ‘Sabiduría es *árbol* de todas flores e cámara de todas çiençias’. El otavo sabio dixo: ‘Sabiduría es *amor de todos amores*, e agua de todas las fuentes, e *memoria de todas las gentes*’. El nobeno sabio dixo: ‘Apartamiento de birtudes e carrera derecha del paraíso’. El dèzimo sabio dixo: ‘Sabiduría es alcançar fermosa consolaçión de proeza, *vergel* de los sabios’. El onzeno sabio dixo: ‘*Sabiduría es señoría non conozida, candela* del alma, destruimiento de los diablos’. El dozeno sabio dixo: ‘Sabiduría es *cosa besible e perfección inbisible*, sepultura de los malos, deseo de los buenos, juego de pella, viva *çentella*, amor con esperança, ley de todos reyes, cobertura de

---

<sup>145</sup> Según J.K. Walsh, el libro se redactaría hacia 1237 dentro del contexto de la corte de Fernando III (29). Hugo Bizarri explica que es una suma de tres tipos de materiales: primero, una parte que recoge dichos de sabios, seguido de un tratado sobre la guerra y finalmente una alabanza final en torno a la tumba del rey Fernando III (“La metamorfosis sapiencial” 54). Finaliza con un epílogo añadido en 1255 por Alfonso X. El autor tendría formación escolástica y la realización del texto la habría llevado a cabo recurriendo a algún florilegio y otro material proverbial del reino de Castilla. Bizarri indica que, frente a la posición aristotélica que mantienen otros tratados contemporáneos como el *Secreto secretorum*, el *Libro de los doce sabios* tiene una naturaleza cristiana. Es un buen ejemplo de la confluencia de la tradición sapiencial occidental y de la oriental.

todas menguas, manjar non negado, señoría infinidad, piedra preçiosa, arca de maravilloso tesoro, estatuidad firme, bida del mundo más alta que lo alto e más fonda que lo fondo, *çerco redondo de que todos pueden trabar, non escondida nin menguada a los que los buscan*, e es amiga de sus amigos e henemiga de sus henemigos; e por ende *quien sus fechos obra bien sabiamente e con buena ordenança e abisamiento*, de nesçesario acabará quando quisiere e non le será cosa negada nin fuerte de fazer. (*Libro de los doce sabios*, Gasso y Lucas, cap. VI, énfasis añadido)

La sabiduría y el “abisamiento” sirven para ayudar en las acciones, siendo la primera definida en términos de claridad o luz, infinitud, procedente de Dios, perfección, virtud, y algo que crece o que alberga frutos en su interior. El tercer sabio la define además como “espejo de los sabios.” El octavo sabio, por su parte, enfatiza la idea de *summa* y de la puesta en común, considerándola “memoria de todas las gentes.”

La importancia no sólo de conocer sino también de obrar sus “fechos” es igualmente enfatizada por Pedro de Limoges en su *Tratado moral del ojo*. La gracia divina es vista directamente por aquella persona que cumple con las sagradas escrituras, pues “he who only hears Scriptures and does not carry them out to their conclusion perceives them as if in a mirror” (30). Por ello, “a person ought to have practice in the effort needed for good deeds before he takes up the effort to contemplate truth” (31). El deseo de conocer no es, por tanto, suficiente para ver a Dios, ya que es necesario además poner en práctica acciones virtuosas, configurándose una suerte de proceso recíproco entre el individuo y la divinidad: Dios provee las sagradas escrituras, que deben ser seguidas por el individuo mediante sus obras. Si este actúa virtuosamente en su vida, Dios entrega a cambio la capacidad de conocer, parcialmente en la vida terrena y cara a

cara en la vida celestial. Vista y obras son dos de los principales constituyentes del proceso de conocimiento medieval, pero queda todavía otro por definir.<sup>146</sup>

Limoges, plenamente consciente de las limitaciones del aparato sensible que son los ojos, propone un tercer elemento que complete el procesamiento de las imágenes o especies que impregnan el ojo. Este órgano es el nervio común que, como ya describía Peckham (proposición I.32), unifica la información visual que cada ojo recibe por separado. Sin esta unificación tanto Peckham como Limoges establecen que la visión de un único objeto sería doble, y por tanto falso.<sup>147</sup> Consecuentemente, los ojos por sí mismos no son suficientes en la adquisición del conocimiento:

In the fact that vision is not completed in the eyes, which appear externally, but rather in the common nerve, which is hidden internally, we are instructed morally to avoid rash judgement and not to judge matters as they appear at first sight, but rather to have recourse to an internal judgment through careful consideration. (*De oculo morali* 16)

El nervio común es a continuación caracterizado como “the internal judgement of reason” (17) que debe intervenir para evaluar lo que los ojos perciben. Sin él, el conocimiento sería superficial y basado en primeras impresiones, lo cual, pese a ser el primer paso en el transcurso visual, debe ser superado gracias a la intervención de este nervio común o

---

<sup>146</sup> De hecho, este precepto aparece en obras medievales peninsulares, como *Visión deleytable*. Ni el conocer, ni la vista, ni el entendimiento son suficientes. Las obras son la otra parte fundamental del máximo conocimiento al que aspirar. La doncella que representa la Lógica dice así: “como yo sea cabsa del entender, el entender sea cabsa del obrar, e estas dos cosas juntas sean cabsa de la bien aventurança, manifesto es que yo sería al omne non solamente porvechosa, mas neçesaria” (15).

<sup>147</sup> Igualmente en *Visión deleytable*, al hablar sobre la hija de la Geometría, denominada Perspectiva, se menciona esta condición por la cual no vemos doble pese a tener dos ojos: “E vido allí el Entendimiento la manera del ver, e qué es la causa porque unos animales veen más que otros, e por qué los ojos, como sean dos, no veen dos cosas, mas una” (25).

razón visual. Todas estas nociones ópticas se constituyen como medio para un mensaje que se materializará, como ahora veremos, en la producción literaria medieval.

### La perspectiva en los espejos

De acuerdo con la teoría moral del ojo establecida por Limoges, los ojos, la razón y las obras son las tres partes que configuran el proceso del conocimiento. La concatenación de estos tres elementos no es arbitraria: los ojos responden a la naturaleza externa del conocimiento; la razón es el sentido interno que controla y completa lo recibido por los ojos; y las obras son el resultado material de un conocimiento adquirido por los dos anteriores –al que se sumaría la memoria, facultad con la capacidad de retener ese conocimiento para luego aplicarlo en las obras. La sabiduría no es algo que uno deba guardarse para sí, sino que hay que compartirla y ponerla en común mediante buenos actos para con otros.

Ahora bien, ¿es posible observar referencias a estas ideas perspectivescas –en su vertiente naturalis– en otro tipo de obras, ajenas a los tratados científicos? La respuesta es afirmativa. Veamos dos ejemplos. El primero es el *Setenario*, una de esas obras de carácter especular realizada bajo el mandato de Alfonso X –aunque posiblemente

proyectada por Fernando III el Santo a modo de espejo de príncipes. Encontramos aquí la siguiente referencia:<sup>148</sup>

Dios es connoçido ssegunt estas ssiete rrazones. Ca por él sson todas las cosas connoçidas, las vnas por *vista*, las otras por *rrazón*, ssegunt Nuestro Ssenhor Ihesu Cristo dixo, quien veye a él, veye a ssu padre. Et esto sse entiende porque las obras que él ffazíe, non las podría ffazer otre ssinon Dios. Et por ende, connoçiendo a él por vista, connoçen a Dios ssu padre, que non puede sser connoçido ssinon *por entendimiento e por obras*. (36 énfasis añadido)

Tras explicar cómo es posible conocer a Dios a través de la astrología –lo que hoy llamaríamos astronomía–, el texto aborda cuestiones clave en el entendimiento de los argumentos que esta tesis recoge. Tanto la razón como la vista son centrales, pero no suficientes para conocer a Dios. Las palabras de Jesús de que quién le ve a él por vista está viendo a su Padre no son sino ilustración de lo que Santo Tomás denomina analogía en tanto que participación de la esencia divina, semejanza que no es en absoluto

---

<sup>148</sup> El *Setenario* es una de las grandes obras especulares de Alfonso X el Sabio junto con las *Partidas*. Para Hugo Bizarri, la obra siguió dos procesos de elaboración, uno iniciado por Fernando III y otro por Alfonso X. El texto presenta una estructura setenaria, es decir, basada en el número siete debido a sus connotaciones mágicas. Es un tratado de sabiduría que incluye siete saberes siguiendo una tónica aristotélica: gramática, lógica y retórica (como una sola ciencia), a la que se suman la aritmética, geometría, música, astrología física y metafísica, siendo estas dos últimas las que demuestran cómo se quiso añadir un conocimiento más acorde con el programa filosófico de la época, en el cual Aristóteles ya jugaba un papel fundamental. Es sobre todo la parte añadida por Alfonso X la que muestra un carácter más propiamente especular, pues la elaborada por Fernando III responde al canon legal (“El problema de la clasificación de las ciencias” 222-229).

correspondencia.<sup>149</sup> A Jesús, que tuvo presencia corpórea, es posible conocerle por vista, no así a Dios, que sólo puede ser conocido por “entendimiento e por obras.”

El segundo ejemplo se encuentra en el capítulo 87 del *Lucidario*, patrocinado por Sancho IV, hijo de Alfonso X.<sup>150</sup> Titulado “Por que rrazon el omne que vsa mucho con las mugeres enflaquece mas en el cerebro que en otro miembro,” el capítulo describe la disposición del ver y del cerebro:

Ca tu deues sauer que en la cabeça del omne ay tres lugares como cámaras apartadas, e son partidas en esta guisa: La vna es contra la fruenta e en esta primera parte esta la virtud del ueer, ca de allo desçende por dos niervos el (ver) a los ojos; e quando los ojos dudán en aquello que ueen, sauen lo a esta primera parte onde les viene la virtud del ver, e aquel los saca de la

---

<sup>149</sup> Las palabras de Juan de Damasco tienen sentido en este contexto al decir que no pinta al Dios invisible, sino al Dios visible, a Jesucristo. Este fragmento del *Setenario* recuerda a aquellas palabras que Petrarca escribió en sus *Epístolas familiares* hablando de la similitud entre un padre y un hijo.

<sup>150</sup> El *Lucidario* es, junto con el *Libro del tesoro* y el *Libro de los castigos*, una de las más emblemáticas obras del rey Sancho IV. Recoge en ciento seis capítulos conocimientos relacionados con la teología y la filosofía natural, tomando como base un *Elucidarium* latino escrito hacia 1095 por Honorius Augustodunensis. También tiene influencia del *Speculum maius* de Vicente de Beauvais a través del original en el que el *Libro del tesoro* está basado, obra de Bruno Latini. La divulgación de los contenidos sigue la estructura de un diálogo entre un maestro y su discípulo. A diferencia de su predecesor Alfonso X, Sancho IV quiere relegar el importante papel que la astrología/astronomía había jugado en el periodo alfonsí, y supedita la ciencia de los cielos a la teología. Fernando Gómez Redondo realiza un excelente análisis del *Lucidario* de Sancho IV en su riguroso estudio *Historia de la prosa medieval castellana*, volumen I (páginas 890-913). Muy informativo es también el artículo de Ana Montero Moreno titulado “La divulgación de la ciencia en el *Lucidario* de Sancho IV,” donde destaca que la obra “intentaría dejar constancia de una mentalidad que disentía de las conclusiones de la etapa cultural anterior y que intentaba reescribir la ciencia para corregir conclusiones y aproximaciones consideradas incorrectas” (185). Sancho IV, por tanto, pretende desmarcarse de la labor cultural de Alfonso X. Marta Haro Cortés incluye en su artículo “Prólogos e introducciones de la prosa didáctica del siglo XIII: estudio y función” un análisis del prólogo del *Lucidario*, del que destaca su énfasis por recordar que el saber humano es limitado y sobrepasar esos límites puede conducir a conclusiones erróneas (779).

dubda en que están. E quando la duda es tan mana que se non puede por allí judgar, da con ello a la otra cámara segunda que es en medio de la cabeça en la qual es el juyzio cierto e verdadero; ca aquel logar es pro se departen las vnas cosas de las otras. E desque allí es judgado cierto, da con ello a la tercera que es contra el colodrillo, la qual a de rretener las cosas e de goardarlas. (281).

En este fragmento vemos que la labor que ejercen los ojos, dispuestos en la primera cámara, no está completa sin la intervención del “juyzio” (ese “internal judgment” de Limoges) y de la memoria. Además, y esto es algo que también se aborda en el capítulo anterior del *Lucidario*, “Por que parece a los omnes viscos de vna cosa dos,” el texto hace referencia a esta convergencia de los nervios oculares que es necesaria en la visión: “e por este yerro, de(s) que se non confuertan en vn logar los nerruios que trahen la virtud ha annos los ojos del viso, siente el çelebro en que es el sentimiento verdadero del viso” (279). De hecho, el *Lucidario* también incluye algunas de las nociones que se estudiaban en la óptica medieval como la radiación de la luz a través de un medio transparente como es el agua, en relación con la formación del arco iris (capítulo 60); lo que afecta a la vista —no solo el yacer con mujeres sino también el estudiar mucho y hacer “labor muy menuda” (capítulo 87)—; o el modo no corporal del ver que se lleva a cabo con los “ojos del entendimiento del alma” (capítulo 45). Vemos, por tanto, que muchas de las cuestiones que se estudiaban en tratados específicos de óptica aparecen también en obras peninsulares medievales de un carácter no necesariamente científico ni óptico, lo que ejemplifica cuán amplia fue la difusión de estas ideas sobre óptica, teología y epistemología.

El paradigma medieval plantea que para conocer a Dios es fundamental conocer primero el mundo, sabiduría que se obtiene a través del estudio y de la experiencia. Los

especulos naturalis (como el *Speculum maius* de Vicente de Beauvais) son un primer paso para acercarse a Dios, a quien se ve como en un espejo por medios terrenales, es decir, se le entrevé en lugar de verle directamente. La traducción de las *Sentencias* de San Isidoro de Sevilla (conocidas en la Edad Media como *De summo bono*) elaborada por Pedro López de Ayala con el título *Del soberano bien* tiene muy presente esta idea que claramente remite a la verdad de Dios como *aletheia*:<sup>151</sup> “Agora Dios como por espejo es catado y conoçido, mas en el tienpo por venir qualquier escogido faz a faz sera presentado por que contemple aquella semejança que agora se esfuerça ver por espejo.”<sup>152</sup> El espejo medieval es un medio humano de conocimiento, pero, recordemos, nunca puede considerarse objetivo en sí mismo, como ocurre en la teoría moderna del espejo de la naturaleza. La visión de la divinidad por medio del espejo medieval no puede

---

<sup>151</sup> Pedro López de Ayala (1332-1407) fue un poeta e historiador del reino de Castilla autor del conocido *Rimado de Palacio*, que escribió en el último cuarto del siglo XIV. Él mismo o por encargo se dedicó a traducir obras pasadas como las *Décadas* de Tito Livio, el *De casibus virorum illustrium* de Boccaccio, *El libro de Job* de San Gregorio o una versión romanceada de las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla. *Del soberano bien* es una traducción romanceada de las *Sententiae* isidorianas. Se conservan cinco manuscritos, el más antiguo del siglo XIV. La obra se compone de tres libros: en el primero se trata materia teológica sobre la salvación; el segundo examina las formas del pecado; y en el tercer libro se insta a una purificación interior por medio de la oración y la lectura. En esta sección se alerta de los peligros y engaños que conlleva la literatura de carácter más secular y previene contra la ficción y las palabras vanas de la poesía. Sobre las traducciones de Ayala, Fernando Gómez Redondo dedica una sección en el tercer volumen de su *Historia de la prosa medieval castellana* (2131-2171).

<sup>152</sup> Las palabras originales de San Isidoro son las siguientes: “Nunc Deus per speculum agnoscitur; in futuro autem quisque electus facie ad faciem praesentabitur, ut ipsam speciem contempletur, quam nunc per speculum uidere conatur.” (*Sententiae*, Libro I, 26.4). Es de notar aquí que se haya usado “semejança” para referirse al término en latín *speciem*. Mientras nuestra connotación moderna de semejanza remite a la comparación de dos entidades, *speciem* alude a la apariencia visible de los objetos que, en la ciencia medieval, se transfiere a los ojos y luego al seso interior.

proporcionar la misma claridad y verdad que la visión directa, tal y como el propio Pedro de Limoges arguye en su tratado. En el capítulo tres, Limoges explica los tres tipos de visión que relaciona con la visión de Dios: el primero es por líneas rectas, que corresponde con el momento de ver a Dios cara a cara después de la resurrección; el segundo tipo es por líneas refractadas, que es más débil que el primer modo de visión y es el que puede experimentar el alma hasta el momento de la resurrección –es decir, es ver con los ojos del entendimiento. Por último, el tercer tipo de visión es por medio de líneas reflejadas y es el más débil de todos, correspondiendo con ese ver como en un espejo que San Pablo menciona en sus cartas y del que la literatura medieval se ha hecho eco en multitud de ocasiones.

El espéculo naturalis se utilizaba en sus diversas modalidades como guía terrenal hacia la sabiduría. La naturaleza de “prescriptio” de estos espejos es si cabe más clara en aquellos que se califican de espejos de príncipes, pues no sólo se insta a que el futuro gobernante sea sabio, sino que también gane en virtud gracias a las obras.<sup>153</sup> Es

---

<sup>153</sup> No es mi intención incluir una descripción detallada de todas las obras especulares escritas en la península. Para ello, son realmente útiles los trabajos de Marta Haro Cortés y Hugo Bizarri, que abordan las diversas formas de la literatura de castigos. Muy informativo también es el artículo de Eduardo González Criado “La literatura como recurso formativo del príncipe: evolución a lo largo de la Baja Edad Media,” así como la tesis doctoral realizada por Irina Nau y dirigida por Marta Haro Cortés titulada *La Segunda partida de Alfonso X el Sabio y la tradición de los specula principum*. Rigurosa y muy completa es la información recogida en los volúmenes de Fernando Gómez Redondo sobre la historia de la prosa medieval castellana. De hecho, su obra es en ocasiones la única información accesible sobre algunos de los textos enciclopédicos menos conocidos, no sólo los espejos de príncipes sino también de otros que igualmente poseen un carácter didáctico y de conocimiento.

seguramente la producción juanmanuelina la que mejor represente este género literario, con los casos del *Conde Lucanor* y el *Libro de los estados* como los más paradigmáticos. Sin embargo, me interesa destacar otros ejemplos no tan estudiados con la intención de demostrar el alcance del concepto del espejo en la península ibérica, siguiendo así la tradición europea del momento. Veremos a continuación que el espejo cobra forma a través de dos ideas diferentes: por un lado, es un espejo humano, ya que el príncipe se convierte en espejo en el que otros se miran. Por otro lado, es el libro el espejo en el que los príncipes deben mirarse para aprender los preceptos del gobierno virtuoso.

En el primer caso, el príncipe supone el ejemplo que los demás tendrían que seguir: “E como en espejo se catan las gentes en el príncipe o regidor casto” (*Libro de los doce sabios* 79). La superioridad social y moral del gobernante garantiza el bienestar del resto de los individuos si estos siguen su ejemplo. De esta forma, en los *Castigos de Sancho IV* se insta a “ver lo que él dice é lo que face, ca á enjemplo dél se mantienen todos los otros, é el espejo es en que todos los otros se catan” (capítulo III). Y no solo en obras didácticas se hace explícita referencia a la naturaleza especular del príncipe, que todos deben imitar, sino que esta caracterización, gracias a su popularidad, se extiende a otras formas literarias, como los cancioneros. Concretamente, en el *Cancionero de Baena*, unos versos del poeta Alfonso Álvarez de Villasandino expresan alabanza por Juan II:

Muy grant príncipe famoso,  
luz e espejo e claridat  
de toda la christiandat,  
acorred a mí, cuitoso. (235)<sup>154</sup>

---

<sup>154</sup> Cito por la edición de Dutton y González Cuenca.

El gobernante es tanto espejo como luz y claridad. Como luego veremos al analizar la interesantísima *Visión deleytable* de Alfonso de la Torre, el espejo, igual que el príncipe, irradia luz y claridad y con ello ilumina el camino a aquellos que son considerados inferiores a él.

El rey como espejo humano se asocia con la perspectiva teológica “al considerar que el rey sería imagen o representación en su reino del gobernante único que dirigía la Ciudad Celestial” (Nogales Rincón 20). Es por ello que se enfatizan las virtudes y los comportamientos morales del rey, convirtiéndose en modelo, en ejemplo o espéculo en el que los súbditos deben mirarse.<sup>155</sup>

La segunda modalidad de espejo es la que corresponde con el libro que debe enseñar al príncipe a adquirir el conocimiento propio de un gobernante. En este caso, el libro muestra los preceptos a cumplir y se presenta como un espejo de sabiduría que ayuda a enderezar la vida. El *Setenario* ofrece su instrucción como guía para evitar los males que acechan al futuro gobernante:

Onde, por toller estos males e otros muchos que vinien por esta rrazón, et desuiar los otros que podrían uenir, mandó el rrey don Fferrando ffazer este libro que touyese él e los otros rreyes que después dél viniesen por tesoro e por mayor e meior conseio que otro que pudiessen tomar, e por mayor seso, en que sse viessen ssienpre commo en espeio para ssaber emendar los ssus yerros e los de los otros e endereçar ssus ffechos e ssaberlos ffazer bien e complidamente. (25)

El libro es caracterizado como un tesoro, consejo, seso y obviamente como un espejo, englobando así la naturaleza de este espéculo naturalis: para evitar los errores no hay

---

<sup>155</sup> Irina Nau observa que las referencias al rey incluyen *imago Dei*, *diuinitatis*, *forma honestatis*, *perfectum exemplar* o *exemplum* (38). Y apunta a la función modélica del rey dentro de la *imitatio*, ya presente en el pensamiento antiguo, como en Cicerón.

nada más valioso que el consejo basado en el sentido común y la razón que estos libros te pueden ofrecer. De la misma manera, el *Libro de los doce sabios* hace referencia a su labor especular, estableciendo una clara conexión entre escritura y espejo a través del ejemplo de las sagradas escrituras: “para que vos e los nobles señores ynfantes vuestros fijos tengades esta nuestra escriptura para la estudiar e mirar en ella como en espejo” (Prólogo). De hecho, en numerosas ocasiones en esta obra las virtudes y los vicios se definen como “espejo de” algo, igual que hizo uno de los filósofos al determinar qué era la sabiduría.

El carácter compilatorio de los espejos-libro se manifiesta con claridad en el ya mencionado *Espéculo* de Alfonso X. Este espéculo queda definido como “espeio de todos los derechos,” es decir, como aquella obra que alberga una ley dirigida a todos con la intención de unificar la normativa y evitar la disparidad de juicios que la existencia de diferentes fueros podía acarrear. El rey sabio así lo establece en su prólogo:

Por que las voluntades e los entedimientos de los omes son departidos en muchas guisas, por ende natural cosa es que los fechos e las obras dellos non acuerden en uno. E por esta razon vienen muchos males e contiendas e muchos danos en las tierras sobre los pueblos. Onde conviene al rey que a de tener e guardar sus pueblos en paz e en justicia e en derecho que faga leyes e posturas *por que los departimientos e las voluntades de los omes se acuerden todas en uno por derecho* [. . .] entendiendo e veyendo los males que nascen e se levantan en las tierras e en los nuestros regnos por los muchos fueros que eran en las villas e en las tierras departidas en muchas maneras que los unos se julgavan por fueros de libros minguados e non conplidos, e los otros se judgan por fazanas desaguisadas e sin derecho [. . .] feziemos estas leyes que son escriptas en este libro, que es espeio del derecho porque se judguen todos los nuestros regnos e de nuestro señorío. (Prólogo, énfasis añadido)

Para Alfonso X, el desacuerdo entre individuos es propio de la naturaleza humana. Este dato revela en realidad ciertas desavenencias que el rey tenía con otros nobles, de ahí que

en su espejo del derecho enfatice los problemas y peligros que esta división implica.<sup>156</sup>

Su papel como rey consiste en unificar en su figura y su ley las voluntades individuales de los hombres, pues sin un derecho común los juicios consisten en acciones individuales sin orden alguno –“fazanas desaguisadas”– algo que el rey no podría consentir. Su ley se pone por escrito para asegurar el acceso a la misma por parte de todos los territorios, que deben olvidar sus fueros propios para regirse de forma común.

Lejos de parecer un intento tiránico de controlar las voluntades del individuo, Alfonso X evidencia la falta de una ley común que sirva para gobernar a todos por igual y que resuelva los conflictos surgidos a causa de la división del derecho. De hecho, la figura de la Justicia que aparece en la obra de Alfonso de la Torre, *Visión deleytable*, aboga igualmente por reducir el número de leyes, ya que la multitud de las mismas, siguiendo voluntades individuales, supone un perjuicio a la comunidad. Dice la Justicia de *Visión deleytable*: “Ay tanto mal en el mundo que quando avía treze leyes morava yo entr’ ellos, e más me desterró de la tierra la multitud de las leyes que no la tyranía de los

---

<sup>156</sup> El reinado de Alfonso X el Sabio no sólo es destacable por su labor cultural sino también por su política. La creación de diversas obras legales (*Espéculo, Partidas...*) es un signo de su interés por regular y controlar una sociedad en la que diversos estratos mantenían sus propios intereses. Su propio hijo, el heredero Sancho el Bravo, se rebeló contra él y fue apoyado por los nobles, la Iglesia y los municipios. De hecho, Alfonso X critica el papel de los nobles diciendo que quieren “tener siempre los reyes apremiados e levar dellos lo suyo” (Pérez Martín 79-80). Para más información sobre el papel cultural y político del rey, véase Antonio Pérez Martín, *Estudios sobre monarquía y nobleza en la Edad Media* (páginas 45-94). También, M<sup>a</sup> Concepción Quintanilla Raso, “La nobleza señorial en el reinado de Alfonso X. Constitución y representación.” Muy interesante es igualmente el artículo titulado “La imagen del poder y el poder de la imagen. Alfonso X de Castilla y el infante don Felipe,” escrito por Olga Pérez Monzón, en el que analiza el contenido político del sepulcro del infante don Felipe como símbolo de la confrontación contra su hermano el rey Alfonso X.

tyranos nin la desoluci3n de la gente” (114). La abundancia de fueros, o como dice el rey sabio, la “departici3n” sin orden ni ley, es vista por tanto de forma negativa, consideraci3n que no es en absoluto nueva dentro del paradigma medieval.

Pedro de Limoges asocia esta divisi3n con el momento b3blico en el que las gentes se separaron para el resto de la historia: la construcci3n de la torre de Babel. En el cap3tulo once propone siete condiciones a cumplir para garantizar una correcta visi3n. Concretamente, en la cuarta aboga por sentir entusiasmo y fervor por el conocimiento con sustancia, no por aquel que no tiene fundamento. Las disciplinas seculares deben ser aprendidas, pero siempre que sean 3tiles en el conocimiento divino, pues de otra forma son vanas y vac3as.<sup>157</sup> La soberbia de pensar que el conocimiento humano es suficiente m3todo para alcanzar a Dios queda de manifiesto cuando se refiere al relato b3blico de la torre de Babel:

It is related in Genesis 11 how communication in a unified language was taken away from those who were presumptuous when the tower of Babel was being erected presumptuously into the heavens, and how a partition of peoples followed a separation of languages. So also while the philosophers raised to the heights the devices of their intellect, prying into heavenly and divine matters with an illicit curiosity and presuming to do so by their own powers, the unity of truth, which is both immutable and unfailing, was in fact removed from them. Enveloped by clouds of ignorance and given over to a reprehensible way of thinking, they were dispersed into sects of various types of errors, and ‘claiming that they were wise, they were made fools’, Romans I. (131-32)

---

<sup>157</sup> Lo mismo se aplica a la perspectiva artificialis: mientras sirva para conocer a Dios, podr3a considerarse 3til. En el momento en el que su funci3n ya no es la de acercarse a Dios sino la de mostrar el mayor artificio, ingenio y apariencia posible, entonces se vuelve vana y se tomar3a, a ojos medievales, como un acto de soberbia.

Según Limoges, la presunción humana de querer subir hasta los cielos por medio de una construcción artificial fue castigada por Dios con el fin del sentimiento unitario, surgiendo así las diferentes lenguas y religiones. Igualmente castigados fueron los filósofos que se entrometieron en cuestiones que sólo le pertenecían a la divinidad, los cuales alardeaban además de su capacidad individual y humana. La verdad, la unidad de la verdad, fue también eliminada de la posibilidad de conocimiento, dejándoles en medio de una vaporosa nube de ignorancia. El creerse sabios e ilimitados fue lo que causó la desaparición de la verdad, convirtiéndose por tanto en personas ignorantes y tontas.

Es llamativa la similitud entre las nociones que este párrafo contiene y las críticas que he planteado en capítulos anteriores con respecto a la autosuficiencia y el engaño de la perspectiva: querer alcanzar por medios humanos lo que sólo le pertenece a Dios y presumir del ingenio individual y creativo; la desaparición de una visión unitaria compuesta por diferentes individualidades dando lugar a una perspectiva individualista en la que los seres humanos viven separados los unos de los otros, pues la perspectiva artificialis es la perspectiva del yo, no de la colectividad; la nube de ignorancia a modo de perspectiva aérea que engaña al ojo haciéndole creer lo que no es; el hecho de que la perspectiva necesite del engaño, de una forma reprensible de actuar y pensar, para poder tener éxito; la dispersión en sectas basadas en errores de la misma manera que tiene lugar una dispersión de la percepción individual basada en el sentido de la vista y en las opiniones personales –la mirada del yo–, lo cual puede concurrir en engaño y falsedad al

ser la vista un órgano sensible para el que la razón, el nervio común, ha dejado de existir.<sup>158</sup>

En la noción de espéculo medieval, por tanto, se enfatiza una unión bajo la que todos los individuos pueden cobijarse, ya sea por medio de la ley, del príncipe —el cual se presenta como figura que une al resto de los seres humanos— o a través de un conocimiento planteado de forma colectiva, no individual. Todos estos elementos forman a su vez una suerte de cadena especular, donde cada eslabón depende del anterior y del sucesivo. Siguiendo un proceso de relatividad, la plebe, unida bajo una misma ley, debe mirarse en el príncipe para tomarlo como ejemplo. El príncipe se mira en el libro que recoge el conocimiento que tiene que adquirir para ser buen gobernante, un libro que funciona como espejo de las sagradas escrituras y del conocimiento secular necesario (ética, economía, política, siguiendo las tres partes aristotélicas para este tipo de obras).

---

<sup>158</sup> El concepto de separación de la Torre de Babel parece preconizar lo que empezó a ocurrir en la Baja Edad Media, resultando posteriormente en el paradigma moderno. Es en los siglos XIII y XIV cuando diversos sucesos de interés tienen lugar en diferentes campos. En el ámbito político, la futura configuración de los estados nación comienza a asentarse dando lugar a los diferentes reinos de la Modernidad. Lingüísticamente, asistimos a la consolidación de las lenguas romance como vehículo para la cultura, algo que había estado reservado hasta entonces al latín, la lengua unificadora del periodo medieval europeo. En el caso de la religión, se produce en el siglo XIV el cisma de occidente, con la unidad religiosa dividida en dos Papas. El campo de la música es algo excepcional, pues ya venía anunciando siglos antes la separación de voces (la polifonía más antigua data del siglo IX). Pero es en el siglo XIII cuando aparece otro fenómeno todavía más individualizador, el motete, composición polifónica que, a diferencia de las polifonías anteriores, incluye diferentes textos para cada una de las voces. En el ámbito artístico, las catedrales góticas aspiran al cielo, convirtiéndose en las construcciones más altas de toda la historia hasta el momento. Es así como, a finales de la Edad Media observamos un momento histórico que recuerda a esa división de la que la Torre de Babel es símbolo bíblico, una división a la que muchos pretenden hacer frente, como es el caso de Alfonso X.

El libro, por tanto, acaba por ser un reflejo de Dios en tanto que proporciona una sabiduría limitada, pues el ser humano, que es corpóreo, no puede abarcar la incorporeidad divina pero sí puede captar la esencia divina que participa en el mundo sensible.

### *Integumentum*

La adquisición de conocimiento implica un proceso de descubrimiento que estaba muy presente en el pensamiento medieval. Dedicaré las siguientes páginas a analizar el modo en el que ese conocimiento se expresaba a través del concepto de *integumentum*, mencionado en ciertas ocasiones en páginas anteriores. La razón de incluir esta sección aquí y no al principio de la tesis radica en mi interés por demostrar primeramente la ubicuidad de este concepto en la literatura medieval. Teniendo esto presente, mi intención es demostrar su razón de ser: por qué se utilizó este concepto y no otro y qué connotaciones le son implícitas.

En su obra *Platonism and Poetry in the Twelfth Century*, Winthrop Wetherbee da una sucinta pero clara definición del *integumentum*, aplicable no solo a la literatura sino también al método de pensamiento medieval: “The term *involucrum*, together with the more specific *integumentum*, was applied to all texts from which a hidden significance, moral, cosmological or spiritual, could be extracted” (38), y un poco más adelante detalla que “[t]he element most nearly common to all forms of *integumentum* is myth, and the

most common interpretative device is moralization” (44-45). El mito o la fábula cubre así el significado moral que hay que desentrañar.<sup>159</sup>

Pero, ¿Cómo funciona el *integumentum*? ¿Qué dinámicas de conocimiento implica y qué es lo que lo distingue de otros métodos posteriores? Para responder a esta pregunta, retomemos la idea de semejanza medieval. Como se ha explicado en el capítulo anterior, es imprescindible tener en cuenta el contexto desde el que hay que entender la semejanza en las producciones literarias, artísticas y filosóficas de la época: no como una correspondencia física entre dos entidades equiparables y dispuestas al mismo nivel sino como la participación (particular, valga la redundancia) de una esencia que tiene rasgos absolutos. La semejanza es, por tanto, el grado de participación o de conformación de un particular con su idea o forma (los términos varían), es decir, de un ser considerado inferior hacia el arquetipo del que deriva. De ahí la imagen del “hombre” como semejanza de Dios: es semejante a Dios porque comparten la misma sustancia si bien el individuo en un grado mucho menor que la divinidad, marcando una clara diferencia jerárquica. Esta diferencia sigue más bien una dinámica vertical o concéntrica en la que

---

<sup>159</sup> Rita Copeland realiza un fantástico análisis del papel de la hermenéutica en los textos medievales en su estudio *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages: Academic Traditions and Vernacular Texts*. Al respecto de los comentarios sobre el *Ovide moralisé*, declara que “the pagan fables of Ovid, which have no claim to veracity in their literal sense, only achieve their value through the offices of a good reader who recognizes them as integuments, and who, through the wisdom invested in him by God, can in turn disclose the divine wisdom concealed in them” (125-6). Sus palabras aquí son similares a lo que he explicado anteriormente: es la persona virtuosa la que, gracias a los dones que Dios le da –y solo si Él así lo quiere– puede descubrir esa verdad oculta en las historias ficticias y las fábulas. Copeland, pese a abordar estos asuntos, no hace alusión en ningún momento a la verdad por *aletheia* como el modelo que explicaría todo lo que ella analiza.

es necesario penetrar hasta alcanzar la parte superior o el centro. En cambio, en la dinámica horizontal de correspondencia las dos entidades se muestran en igualdad de condiciones al espectador y no es necesario penetrar, pues ambas ya están al mismo nivel, en la superficie.

Especialmente interesante en esta materia es el volumen de Suzanne Conklin Akbari titulado *Seeing Through the Veil: Optical Theory and Medieval Allegory*. Esta obra comparte muchas cuestiones con la presente tesis, sobre todo en la conexión que establece entre la ciencia de la óptica y el desarrollo de la alegoría en la literatura medieval. Akbari señala que la transgresión humana contra Dios –esa presunción o soberbia, esa autosuficiencia que el individuo se otorga– es muy temprana, remontándose al momento en el que Adán y Eva comen del árbol prohibido en su deseo de conocimiento (6). Igual que en la Torre de Babel, el deseo de transgredir los límites humanos resulta en la división de la humanidad. Aunque Akbari no hace mención al respecto, su argumento de división podría aplicarse también a la conflictiva transición entre la Edad Media y la Modernidad, marcada por el surgimiento de la perspectiva lineal como método legítimo de representación (y posteriormente de conocimiento).

Akbari trata a lo largo de toda la obra el tipo de dinámicas que he expuesto en líneas anteriores, enfocándose especialmente en la horizontal y la vertical. En el primer capítulo asocia estos dos esquemas con dos tipos de alegoría:

when an allegory as a whole refers to a corresponding level of meaning, it can be characterized as vertical; conversely, when an allegory as a whole does not refer to some other level, but rather only sporadically signifies something other than what it literally says and even contradicts itself within the text, it can be characterized as horizontal. (12)

Akbari observa que la alegoría horizontal aparece gradualmente a partir del siglo XIII, fecha que coincide con la aparición de la influencia aristotélica en la escolástica. La alegoría vertical, por otra parte, es característica del modo de pensamiento neoplatónico y alude a un tipo de verdad oculta que no puede ser transmitida mediante el lenguaje literal (14). El primer capítulo del estudio de Akbari constituye una exposición de los opuestos significados que poseen la alegoría vertical y la horizontal, caracterizada la primera como la propiamente usada en la exégesis –incorporando así diferentes capas o niveles. La alegoría horizontal, en cambio, remite al uso de personajes de ficción –“less personifications than personae” (14)–, es más directa y recurre al juego de palabras con variaciones del significado lingüístico.

Esta exposición, y la aplicación de estas definiciones a lo largo del resto de los capítulos, presenta una clara dicotomía entre dos modelos de pensamiento manifestados en dos tipos de alegoría, la horizontal y la vertical. Llama la atención en esta obra que, pese a hacer un profundo análisis de la presencia de estas alegorías en el *Roman de la rose*, en Dante o en Chaucer, siguiendo además teorías ópticas, la autora no incluya mención alguna a los posibles modelos de verdad que estas dos alegorías revelan. Akbari recurre a términos, contextos y expresiones similares a los empleados en esta tesis para caracterizar la *aletheia* y la verdad por correspondencia, pero no llega a establecer la conexión entre las alegorías que estudia y estas teorías de verdad.

A sus dos nociones de alegoría habría que añadir una variación de la vertical, encarnada por el modelo concéntrico que, de hecho, sigue el tópico del *integumentum*, del que Akbari hace uso en numerosas ocasiones asociándolo con la eliminación de la corteza que cubre el fruto o significado verdadero, es decir, con la alegoría vertical.

Como bien señala Akbari refiriéndose a la labor de Guillermo de Conches –filósofo neoplatónico del siglo XII de la Escuela de Chartres–, el *integumentum* se usaba para reconciliar el pensamiento platónico con la doctrina cristiana: las teorías del filósofo griego se entendían como símbolos o alusiones metafóricas de las creencias religiosas del momento. El *integumentum* fue así herramienta principal en la confluencia del cristianismo con las teorías pertenecientes a la filosofía clásica pagana, que se convirtieron en corteza necesaria para envolver figurativamente –y con ello entender– las verdades transcendentales divinas.

No sólo en la literatura aparece el *integumentum*. La manifestación artística más evidente es la representación de Cristo inscrito en una mandorla. En este tipo de imágenes, de gran popularidad en todo el occidente medieval, se retrata a Cristo generalmente en posición sedente y rodeado por un marco ovalado. Cabe señalar que “mandorla” significa “almendra” en italiano, es decir, la mandorla es la corteza que está envolviendo la figura de Jesucristo.<sup>160</sup> Pese a la evidente relación de la mandorla con un fruto simbolizando el *integumentum*, no se han encontrado referencias académicas al respecto. La mandorla siempre aparece rodeando a Jesucristo –en majestad, en la Transfiguración, la Ascensión, Resurrección– o también, aunque menos frecuentemente, envolviendo a la Virgen (la persona más divina después de Jesús). No es marco de seres humanos, ni siquiera de los santos. Si recurrimos al *integumentum* como concepto clave

---

<sup>160</sup> A modo de ilustración de esta iconografía tenemos el Pantocrator de San Clemente de Tahull, del siglo XII (<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/abside-de-sant-climent-de-taull/mestre-de-taull/015966-000>).

en este tipo de imágenes, el significado se revela con facilidad: la divinidad es el fruto, la verdad interna que hay que descubrir penetrando la corteza que lo rodea.

De igual forma, el empleo del *integumentum* para entender otras obras medievales es también crucial. Ruth Morse analiza en su estudio *Truth and Convention in the Middle Ages: Rhetoric, Representation, and Reality* la labor de los historiadores medievales, que en muchas ocasiones ha sido denostada por su poca fidelidad a los hechos debido a la inclusión de partes claramente inventadas. Según Morse, lejos de verse como adiciones que se desvían de la verdad de los hechos, “admixtures of invention, elaboration, and embellishment were a method of stylization in order to make the past comprehensible” (87). En otras palabras, funcionaban como una alegoría que ayudaba a entender el texto. Si bien Morse no recurre a la idea de *integumentum* en su obra, es posible asociar esta estilización por medio de la invención y de recursos retóricos con esa corteza necesaria para hacer el meollo más accesible.

Un poco más adelante, Morse expone una noción clave que esta tesis también defiende:

their assumptions [de los medievales] about the style and content of true tales about the past were different from ours, more elastic in presentation and interpretation. They were neither stupid nor credulous, but considered that the historian’s right of invention did not invalidate the truth of what he wrote. (89)

Conuerdo con la autora en el hecho de que no siempre debemos recurrir a nuestras conceptualizaciones modernas para entender una producción cultural que fue creada en un momento histórico ajeno al nuestro, en el que existían diferentes criterios y estándares en torno a lo que podía considerarse válido o no. Si bien las interpretaciones desde un punto de vista postmoderno pueden resultar fructuosas y contribuir enormemente al

debate académico, hay que ser conscientes de nuestro, por otra parte inevitable, anacronismo. Es por ello que, como bien arguye Morse, imponer nuestra idea de lo que significa la historia –narración fiel de los hechos– impide apreciar la labor de los historiadores medievales, para los cuales la invención en un relato histórico no invalidaba la verdad del mismo. Morse, sin embargo, no entra en más detalles y arguye que la razón detrás de ello era la existencia de otros criterios diferentes a los nuestros, sin explicar qué es lo que produce esa diferencia de criterios.

Partiendo de la argumentación de Morse, propongo continuar su trabajo arguyendo lo siguiente: el empleo del *integumentum* como modelo representacional y de la *aletheia* como su teoría de verdad correspondiente nos permite explicar la diferencia de estándares y paradigmas. De hecho, Morse, aun sin expresarlo en estos términos, parece referirse a ello al plantear el argumento básico de su libro: “medieval (and many renaissance) readers and writers seem to have thought they could read through or across conventional styles, narrative styles, and languages to a kind of prelinguistic core of truth that lay underneath” (3). ¿No remiten sus palabras a la idea de verdad como *aletheia*? Ese leer “a través” para acceder a una verdad prelingüística subyacente equivale, precisamente, a la penetración de la corteza del estilo con el propósito de alcanzar la verdad ontológica. Si el ser precede al texto y es anterior a la interpretación lingüística (Morse 232), entonces la adición de una corteza en forma de invención o embellecimiento retórico no anula ni elimina el meollo, ya que la naturaleza ontológica de la verdad garantiza que esa verdad siempre vaya a estar ahí. La contemplación de la verdad puede depender de la corteza, pero no así su existencia. Esto cambia radicalmente con la Modernidad debido a la instauración del modelo de verdad por correspondencia,

por el que la verdad es el resultado de un proceso epistemológico basado en la artificial coincidencia (o no) de dos entidades con naturalezas distintas.<sup>161</sup> Mientras la *aletheia* es una teoría de verdad prelingüística, la correspondencia basa su construcción en el lenguaje: es postlingüística.

Existe un magnífico ejemplo de la confluencia de las ideas de *integumentum* y de *aletheia* en un mismo texto: la *Ecloga Theoduli*.<sup>162</sup> Esta obra es un poema bucólico en forma de diálogo escrito en torno al siglo IX o X y que fue muy popular como libro de texto para aprender latín. En concreto, recoge el debate de dos contendientes: por un lado, Pseutis, un varón pagano cuyo nombre significa “falsedad” en griego; por otro, Alithia, una mujer cristiana cuyo nombre significa “verdad,” como ya sabemos. Con Frónesis (Prudencia) como juez del debate, finalmente Alithia sale ganadora, aceptando Pseutis su derrota.

¿Por qué es interesante este diálogo? En primer lugar, porque es un texto “de carácter alegórico cuyo propósito, en primera instancia, es demostrar la superioridad del dogma cristiano frente a la superstición pagana” (Ranero, “La *Ecloga Theoduli* en el

---

<sup>161</sup> Digo artificial porque es una coincidencia establecida por la mente humana, creada, por tanto. Además, se pretende hacer coincidir antinaturalmente entidades que pertenecen a naturalezas distintas: una persona (ser) y su retrato (representación); un objeto (ser) y su enunciado (lenguaje).

<sup>162</sup> Existen en España dos manuscritos: el mss/564 de la Biblioteca Nacional de España (siglo XIII) y S-III-16 de la Real Biblioteca de San Lorenzo del Escorial (siglo XIV-XV). También hay ediciones posteriores impresas. Laura Ranero ha realizado los estudios más recientes sobre esta *Ecloga*, incluyendo una traducción del latín al castellano de la edición de Centenera de 1492 (información en la bibliografía final). Para saber más sobre las fuentes y la amplia difusión que tuvo como libro de texto, véase “The Genesis of a Medieval Textbook: The Models and Sources of the *Ecloga Theoduli*” de R.P.H. Green.

impreso” 109-110). Es decir, su corteza es un ameno diálogo cuya intención es transmitir un meollo, una verdad, siguiendo así la idea de *integumentum*. En segundo lugar, el autor (desconocido) recurre a “Alithia” para nombrar al personaje de la verdad que queda identificado con el cristianismo y la Iglesia frente a la falsedad de la tradición pagana encarnada por Pseutis. Pero es que, además, esta historia se difundió también en lengua romance, como refleja el hecho de que Alfonso X el Sabio incluye fragmentos del poema, aunque prosificados, en la segunda parte de la *General Estoria*:

Et aquellas dos personas en que aquel sabio puso las razones desta contienda; ouieron nombre. El una pseustis & esto en razon de uaron. Et a la otra persona llama ell Autor Alicia. Et departen los esponedores que pseustis quiere dezir tanto como engannador. Et Alicia como la yglesia de xpisto que dize uerdat & desenganna. Et pseustis razona lo de los gentiles. Et Alicia las estorias de la muestra de la nuestra Ley. (fol. 47r)<sup>163</sup>

Alithia es “verdad,” pero también es “desengaño,” que es lo que se aprehende una vez que se supera el engaño producido por la falsedad. Encontramos aquí un claro ejemplo de algo que he mencionado brevemente en páginas anteriores y a lo que dedicaré más atención en el último capítulo, en el que analizaré obras modernas como *El Criticón*. La verdad en su concepción de *aletheia* es ese desengaño barroco que muchos autores entrevieron y transmitieron en sus obras y que, como veremos, surge cuando quedan en evidencia la artificialidad, la falsedad y el engaño que cubren la verdad. Una verdad que sólo puede caracterizarse como *aletheia*, no como correspondencia.

Como voy exponiendo sucesivamente en estas páginas, el empleo de la verdad como *aletheia*, y del *integumentum* como su plasmación, ayudan a entender desde otra perspectiva –la perspectiva naturalis– el paradigma intelectual que dio lugar a todas las

---

<sup>163</sup> Cito la edición de Pedro Sánchez-Prieto Borja.

obras medievales (y también a algunas modernas). Los espéculos o los relatos históricos medievales son así los “menta” (medios) que “integunt” (cubren) una verdad que hay que saber encontrar. Veamos cómo se concretizan estas ideas en el ámbito literario.

### *Visión deleytable*

La obra de Alfonso de la Torre, escrita hacia 1440-1455, es un magnífico ejemplo de literatura especular por varias razones.<sup>164</sup> En primer lugar, el espejo cobra especial importancia como medio epistemológico ya que sirve para mostrar, literalmente, el conocimiento a adquirir. La obra tiene además un carácter enciclopédico, albergando sabiduría sobre diferentes disciplinas como las artes liberales, la metafísica, las ciencias naturales y la filosofía moral.<sup>165</sup> Finalmente, el texto sigue la estructura del *integumentum*, puesto que la intención es transmitir un mensaje –conocimiento de las artes, que el último fin del individuo es la contemplación de Dios– pero lo hace a través de una forma que cada vez adquiriría mayor importancia en la literatura como género en

---

<sup>164</sup> No se sabe mucho de la biografía de Alfonso de la Torre, aunque sí se afirma su condición de converso. De origen burgalés, estudió en Salamanca y obtuvo el título de doctor o maestro. Poco después se trasladó a la corte del reino de Navarra al servicio del príncipe don Carlos. En este contexto, escribiría *Visión deleytable* en un marco de fechas que va desde 1440 hasta 1455.

<sup>165</sup> Sobre el enciclopedismo de *Visión deleytable*, véase Concepción Salinas *Poesía y prosa didáctica en el siglo XV: la obra del bachiller Alfonso de la Torre*, páginas 83-110.

sí mismo: la ficción.<sup>166</sup> *Visión delectable* recoge el viaje, en un sueño, que el Entendimiento realiza junto con el Ingenio –aunque éste no participa en las conversaciones– visitando diferentes doncellas símbolo de las artes liberales.<sup>167</sup> A través de su conversación, va adquiriendo conocimiento, que es además confirmado gracias la pintura, pues todo lo que la doncella le remite está representado en las paredes de la casa donde ella vive. Por tanto, palabras e imagen forman un todo epistemológico. Al final de la primera parte, el Entendimiento llega a la mansión donde se encuentran cuatro hermanas: la Verdad, la Razón, la Naturaleza y la Sabiduría.

En la segunda parte, la Razón y el Entendimiento comienzan una discusión sobre la filosofía moral, a base de preguntas y respuestas. Tras hablar con las virtudes que componen la ética, la Razón le instruye en el gobierno de la casa (economía) y de los otros (política), siguiendo los gobiernos aristotélicos. Tras aprender de distintas nociones a través de la visión en el espejo que la Verdad le muestra,<sup>168</sup> ésta le enseña la fe católica

---

<sup>166</sup> La revista *Anales del seminario de historia de la filosofía* dedica su volumen 35, número 3, al estudio de esta obra de Alfonso de la Torre. Jorge García López en su artículo “La edición crítica de *Visión Delectable*: Constitución del texto e historia de la tradición” nos habla de la documentación manuscrita, de la que existen una veintena de códices, cinco incunables y varias versiones impresas en el siglo XVI, lo que evidencia el éxito que tuvo entre la población. La crítica ha observado influencia de la *Guía de los perplejos* de Maimónides, escrita a finales del siglo XII, pero es palpable también, tal y como recoge Salinas en su estudio, la influencia de Alain de Lille y su poema *Anticlaudianus*.

<sup>167</sup> En concreto, las figuras alegóricas de las siete artes liberales proceden del poema filosófico de Alain de Lille, igual que las alegorías para Razón, Entendimiento y Natura (Girón-Negrón 36).

<sup>168</sup> Ver el conocimiento a través de un espejo es algo que también hace la Razón en el *Anticlaudianus* de Lille: “Reason devotes her close attention to the use of one of the mirrors. In this mirror she sees the system of causes” (63).

en el espejo, la cual da tanta luz que ciega a la Razón y al Entendimiento, quienes no son capaces de ver las verdades de la religión pero, por fe, creen en lo mostrado por la Verdad. Finalmente se demuestra que el fin del hombre es la contemplación de Dios, algo que logran los profetas y los sabios, “porque los unos veen la bien aventurança e los otros la saben por demostración científica” (141). El libro termina con la voz del autor excusándose de la imperfección de su obra, topos muy frecuente en la literatura medieval denominado “humilitas,” y afirmando que ha visto todas esas cosas y aun muchas más.

El interés de *Visión deleytable* para los propósitos de esta tesis es central y la inclusión de un análisis de la obra de Alfonso de la Torre no se debe a la arbitrariedad. La intención aquí es demostrar que, antes del surgimiento de los espejos modernos y de la Modernidad en sí misma, ya existían obras que avisaban de los peligros de ciertas cuestiones que luego alcanzaron gran difusión, cambiando incluso la valoración que poseían en la comunidad de la época. Consecuentemente, desde un punto de vista apriorístico, discutiré en primer lugar las apreciaciones negativas en torno a las ideas de fantasía, opinión y artificio que aparecen en *Visión deleytable*, apreciaciones que no son únicas, sino que responden a la moral propia de la producción intelectual medieval. Después, analizaré la relación entre el ver y el conocer que tanta relevancia tiene en el texto de Alfonso de la Torre, pues la obra manifiesta un acceso a la verdad por medios visuales que debían ser completados gracias a la labor intelectual del entendimiento.

En *Visión delectable* la opinión y la fantasía aparecen en numerosas ocasiones firmemente entrelazadas. Ambas, de hecho, son equiparadas con una enfermedad o una llaga que hay que extirpar, poniendo en su lugar certidumbre de verdad:<sup>169</sup>

que sea alimpiada el alma de las engañosas opiniones e torpes fantasías, primera mente que sean en ella pintadas las certidumbres de la verdad a la qual non se puede contradizir, e eso mismo sean en ella plantadas e radicadas las morales e yntelectuales virtudes. Çierto es que sy el espejo por ventura lo pudiésemos dezir bien aventurado, sería quando él fuese alimpiado de toda suziedad e fuesen a él pintadas figuras fermosas (15)

De la misma manera que un espejo sucio no puede reflejar correctamente la realidad, el alma debe estar limpia de aquello que entorpece la visión y el conocimiento de la verdad, como serían las opiniones y las fantasías. Las opiniones, que son calificadas de “abominables,” “ynposibles” y “fantásticas” convierten lo que es mero accidente en sustancia, llevando al individuo a una continua contradicción que causa el engaño y la desaparición de la verdad. Por ello, un poco más adelante, en el mismo capítulo diez de la primera parte, el personaje de la Verdad insta al entendimiento a “desnudar[se] de aquellas vestiduras sórdidas, diformes o antyguas, de multytud e diversydad de opiniones” (27). Las opiniones son también equiparadas con obstáculos que impiden la visión correcta del mundo, utilizando una terminología que encaja a la perfección con argumentos dichos anteriormente. Así, en *Visión delectable* las opiniones son causantes de la ausencia de luz, de “lumbre,” es decir, causan tinieblas en el intelecto del individuo.

---

<sup>169</sup> La comparación con la enfermedad se encuentra en varias ocasiones. Aquí un par de ejemplos: “deve omne tener en el sanar de las opiniones como el médico tiene en el curar de las maletías e el çirugiano en el curar de las llagas” (91). La fantasía también debe purgarse: “Enpero, segúnt lo que vós me avéys dicho, el primero bien del omne es que su entendimiento sea purgado e alimpiado de las torpes fantasías e sea alunbrado de la çertidumbre de la verdad” (89).

Justo al comienzo de su visión, de la Torre describe el contexto inicial, un mundo en el que la Verdad ha desaparecido de la faz de la tierra y no se puede alcanzar:

Vi las cavernas de las Eolias ýnsolas por la luenga hedad de los fados çerradas ser abiertas, e yrretar e proçeder de aquéllas vientos de ynnumerables opiniones e dubdas generantes fumosas nuves de grant obscuridat e tiniebla, las quales cobrían toda abitabile parte poseýda por las razonables criaturas, en guisa que eran privadas de ver la acostunbrada cara del luçidísyimo Apolo [. . .] E vi que la opinión de las cosas acostunbradas avía vençido e desterrado la verdad del mundo. (8)

Las opiniones y las dudas, es decir, la ausencia de certeza, generan humeantes nubes de oscuridad que impiden ver la cara de Apolo –aquí identificado con Dios. La verdad ha sido vencida por la opinión, y, como consecuencia, la fantasía y la imaginación gobiernan los juicios del ser humano provocando errores y engaños. Como dice la Sabiduría un poco después, “vuestra merçed bien sabe que la ymaginación es cabsa de los más de los errores por los omnes tomados, ca la primera regla del nesçio es juzgar segúnt lo que él ymagina” (28). De hecho, similares palabras expresa la Lógica al hablar de los tipos de proposiciones y del grado de verdad que pueden albergar. Mientras las tres primeras merecen ser confiadas, la cuarta alude a aquellas proposiciones que

son todas falsas, pero paresçen verdaderas por razón de la ymaginación, asý como ésta: que allende del çielo o aya un cuerpo infinito o sea todo vazío; e como ésta: que non ay cosa que non tenga cuerpo. E éstas son falsas, mas la ymaginación non puede reaçebir otra cosa fasta qu’ el entendimiento la costríne por la fuerça de la demostración [. . .] E esta manera de proposiçiones conviene a la sufística optentatyva, cuya utilidad es conosçer a aquellos que quieren ser vistos e aparentes mucho más que existentes, e guardarnos dellos. (18)

Es la imaginación la que, valiéndose de técnicas sofisticas, lleva a que algo falso parezca verdadero, incidiendo más en la apariencia que en la verdadera existencia de la cosa, de ahí que, por el contrario, se recomiende ser “más profundo en el juicio que aparente en la palabra” (121). Es decir, uno no debe dejarse llevar por la apariencia generada por las

bellas palabras de la sofística y debe optar, en cambio, por intentar buscar la verdad penetrando en lo profundo.

Otro de los conceptos muy presentes en *Visión delectable* es la idea de artificio, la cual sigue todo lo dicho con respecto a las opiniones, la fantasía y la imaginación, en tanto que puede entrañar el peligro de aparentar y de engañar a aquel que quiere encontrar la verdad del mundo. La verdad debe presentarse “syn ningún artificio e doctrina” para que sea vista con facilidad. No hay que confundir, sin embargo, *integumentum* con artificio. El primero es una corteza necesaria que cubre el significado para que pueda ser comprendido mejor, es decir, tiene propósitos didácticos en tanto que es un velo que al mismo tiempo ayuda a desvelar lo que está cubriendo. El propio *integumentum* es simple, recurre a palabras llanas y directas, emplea un lenguaje sobrio y no artificioso o lleno de elementos innecesarios. Y lo mismo se podría decir de aquellas imágenes que funcionan como *integumentum* de un meollo, tal y como se puede observar en las características propias de la representación medieval: se pinta lo justo y de forma suficiente para que el espectador pueda entender el mensaje. No hay elementos innecesarios, como la sensación de volumen en los cuerpos o los drapeados con luces y sombras. Por otra parte, el artificio es la “habilidad, máquina o aparato para lograr un fin con mayor facilidad que por los medios ordinarios,” tal como nos indica José Baro en el glosario de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo (28). Consultando el Corde se observa que desde el año 1200 hasta el 1500 la mayoría de las entradas incluyen la palabra “artificio” en combinación con otras como “engañosamente,” “extraño,” “maravilloso,” “admirable,” “del diablo” o “encantamiento.” Es decir, el artificio es aquello que se sale de lo normal, que llama la atención por conseguir resultados

sorprendentes, como ocurre con la perspectiva artificialis (su nombre nos lo indica), o con la retórica, que llama nuestra atención con bellas palabras y es capaz de convencer de lo que no es.

No es casualidad, por tanto, que el artificio aparezca como rasgo propio de la tercera doncella que el Entendimiento visita: la Retórica. La descripción que se hace de ella ofrece un sin fin de referencias a esa apariencia de la palabra que puede dar lugar al engaño:

Allegaron a una villa por maravilloso artificio obrada, las casas de la qual más suntuosas eran en el aparato e açidente de las pinturas que non los intrínsecos fundamentos prinçipales. E entrando en una grant sala muy fermosa, vido el Entendimiento una donzella, la qual maguer no fuese de tanta profundidad nin sotileza como la segunda [la Lógica], era infinitamente muy más aparente, asý en el gesto de la cara e fayçiones e proporçiones de la propia persona como en el sunto e presçio de las vestiduras. A prima faz los cabellos paresçían oro, distintos e dispuestos en orden muy conveniente. Un color en toda la cara, el qual non se distinguía de lexos sy fuese rosa o alguna color peregrino, pero bien mirada de çerca lo más del color era sufistico e symulado, aunque las palabras desta donzella eran tan dulçes e tan delectables que exçedía la manera umana en el decir [. . .] Agora vos alabaría fasta el çielo e otra vez vos abaxaría fasta los abismos; e agora vos fazía creer una cosa e otorgar ser buena, e luego vos faría aborreçer aquella por mala [. . .] en somo de las vestiduras tenía unas letras griegas e latynas en que dezía ‘Ornatus et persuasio’. (19)

La Retórica es puro artificio, pura apariencia y suntuosidad pero poco profunda y carente de esencia –de “intrínsecos fundamentos principales.” Su visión es un tanto confusa en la lejanía pero sofisticada y simulada de cerca. De hecho, el que su lema sea “Ornatus et persuasio” no hace sino recalcar que los argumentos que ella use no están basados en la

esencia sino en la apariencia, en el ornato de la palabra.<sup>170</sup> Por ello, su consideración como “sofística” es pertinente, en tanto que “sofisma” supone un argumento falso con apariencia de verdad.<sup>171</sup> La Retórica comparte así numerosos atributos con la perspectiva: artificio, apariencia de verdad, ocultamiento de la esencia e incluso la acción de la persuasión, pues la perspectiva, con el paso del tiempo, ha conseguido convencer a la sociedad de su esencia de verdad gracias a su apariencia de verdad, igual que la sofística. Además, sus palabras exceden “la manera umana en el dezir” relacionándose así también con esos deseos de expresión fuera de los límites humanos, lo cual, según he demostrado anteriormente, es típicamente propio de la perspectiva artificialis. Frente a los peligros que entraña la Retórica, si se hace mal uso de ella, la Prudencia y la Geometría quedan configuradas como sus opuestos. La primera, insta a no creer en todo a primera vista,

---

<sup>170</sup> En su estudio *Seeing and Being Seen in the Later Medieval World: Optics, Theology and Religious Life*, su autor Dallas G. Denery dedica un capítulo a las dinámicas del acto de confesión de un fiel ante un clérigo. De hecho, se remite a las palabras de Robert Grosseteste para explicar qué cualidades debía tener una buena confesión: Grosseteste “described confession as a narration (*narratio*) of one’s sins. Naturally, some narrations are better than others, and a sufficient narration is one which is ‘true, complete, full, plain, bitter and modest’” (50). Las palabras empleadas en latín son “íntegra, plana, nuda, amara, verecunda” (según nota al pie). La verdad, en la confesión, debe presentarse “nuda,” una verdad que no puede sino asociarse con la *aletheia*, no con la correspondencia. Degenery alude un poco más adelante a la necesaria ausencia de artificio en la confesión cuando dice que “[t]he more fully these criteria were met, the more fully the confession represented what God saw immediately, without the need of any intermediary appearances or representations” (51). Se puede observar, por tanto, que la apariencia no es más que un impedimento hacia la verdad.

<sup>171</sup> Es muy llamativa la percepción que Concepción Salinas tiene con respecto a las razones para la caracterización de la Retórica: “queremos destacar aquellas que se relacionan con la vida virtuosa y honesta, que, según hemos apuntado, es imprescindible para alcanzar la bienaventuranza” (93). Lejos de ser honesta la Retórica hace creer una cosa y luego la contraria, como nos dice el texto. No logro hallar referencias a una vida virtuosa y honesta en la descripción de la Retórica.

como afirma en su regla sexta: “no afirmes rezió la cosa no espirimentada, ca toda cosa senblante verdad no es verdadera, asý como toda piedra que paresçe preçiosa no es preçiosa” (112). Por mucho que la pintura moderna realizada a través de la perspectiva parezca verdad, no deberíamos considerarla verdadera. Es curioso además que en el mismo capítulo dedicado a las artes de la retórica se mencione cómo la elocuencia causa “el deseo de la honra e de la fama” (20), de igual manera que Alberti proponía que la gran preocupación del pintor debía ser lograr la fama y el renombre de los antiguos (*De pictura* 84).

Las ansias de fama, típicas del artista moderno, que no del medieval, no son, por el contrario, bien vistas por el personaje de la Razón, que avisa de que “la fama es muy engañosa, ca muchas vezes dize bien de los malos e mal de los buenos. ¡Quántos ypócritas symulados, engañadores del mundo, pregonan e divulgan las gentes por santos!” (99). Estas palabras son el perfecto ejemplo del cambio de valoración de una idea que se produce entre el paradigma medieval y el moderno: mientras en la Edad Media, la fama puede causar engaños, con lo que hay que ser prudentes y tener humildad en las acciones para no dejarse llevar por palabras vanas, típicas de la retórica, en la Modernidad la fama es, en cambio, buscada y deseada por todos.<sup>172</sup>

---

<sup>172</sup> No sólo los artistas de la pintura a los que Alberti se refiere. Vemos estos deseos de honra y fama en las novelas caballerescas que tan populares fueron a principios de la Modernidad. No me detendré aquí en hacer una lista de sus títulos ni de detallar la abundantísima bibliografía que existe sobre este género literario.

Además de los consejos de la Prudencia sobre los engaños de las apariencias, es la Geometría la que se muestra también honesta y sin artificios, como aparece en su descripción:

una muy dispuesta donzella, que quanto a las naturales fayçiones de la propia presona no podía Naturaleza añadir perfección alguna [. . .] Las palabras suyas no eran muchas nin muy adornadas, mas eran tan çiertas que era ynposible de ser lo contrario de lo que ella afirmava. (24)

La Geometría es perfecta de forma natural y no necesita artificio y aparato para ser creída, como sí ocurre con la Retórica, que sin el ornato de sus palabras se descubre el engaño y la manipulación que ella ejerce. Además, la Geometría es una ciencia que ofrece “pruebas ynfallibles demostrativas” (24). Junto con la Geometría, el lector encuentra otro personaje que representa a su hija, la Perspectiva, la cual se nos presenta de la siguiente manera:

[la Geometría] le amostró a su fija, la qual dezían Prespectiva. E vido allí el Entendimiento la manera del ver, e qué es la causa porque unos animales veen más que otros, e por qué los ojos, como sean dos, no veen dos cosas, mas una. E vido allí el arte de los espejos, el resçibimiento de las ymágenes que es en ellos en distancia grande de leguas. (25)

La perspectiva es todavía en *Visión deleytable* la ciencia de la óptica, que analiza el modo de ver, de recibir imágenes y de cómo funcionan los espejos. De hecho, parece hacer referencia al principio óptico de que pese a recibir la especie a través de los dos ojos se produce una unificación de lo percibido en el nervio común, de ahí que los ojos “como sean dos, no veen dos cosas, mas una.” Precisamente, este fragmento ilustra el segundo aspecto de interés que tiene la obra de Alfonso de la Torre: la conexión entre el ver y el conocimiento.

El entendimiento siempre “ve” lo que los diferentes personajes, ya sean las artes liberales o cualquiera de las cuatro hermanas, tienen que enseñarle. Por ejemplo, tras la conversación con cada una de las doncellas, se sucede un párrafo en el que el Entendimiento observa lo estudiado en las pinturas que cubren los muros de la mansión: “E entonçes el Entendimiento paró mientes en las paredes de la casa e vido todas las cosas susodichas e pintadas por orden” (13). Ver es en *Visión delectable* comprender y, consecuentemente, conocer, aunque es Dios el que en última instancia concede esa capacidad de descubrir las verdades – “sy Dios te diere graçia, caerás en la profundidad del secreto” (109). El Entendimiento demuestra, por tanto, su comprensión de las diferentes ciencias y conceptos que aparecen en su viaje confirmando que ve, es decir, que entiende –“Bien lo veo” (37)– o que no comprende lo que le están mostrando –“Non lo veo” (37).

Recordemos que el modo de ver propio de la perspectiva naturalis es el que requiere los dos ojos, el binocularismo frente al monocularismo moderno. Ya se ha incluido una mención al bifocalismo corporal al hacer referencia a la hija de la Geometría. Pero existen también en el texto referencias a un binocularismo corporal-espiritual como el explicado en el capítulo tres de esta tesis, el cual permite una visión más completa que la meramente corporal –pues la corporal corresponde con los débiles rayos reflejados, mientras que la espiritual o interior tiene mejor capacidad de visión debido a su carácter refractario. Siguiendo estas teorías ópticas, en *Visión delectable* la visión de Dios se realiza a través de los ojos interiores:

Asý mesmo era de Muysén que fablava con Dios e lo veýe cara a cara, no con ojos corporales como los groseros cuydan, nin con palabras de boca como piensan los ynorantes, mas veýalo con los ojos del entendimiento e

representábanse a él las palabras en el órgano de la virtud ymaginativa, e eran allí enprentadas las formas de la voluntad de Dios e de sus secretos e sus maravillas; asý como diximos del espejo con el ojo, no está en el ojo ynpedimiento. (137)

A Dios se le observa cara a cara y con los ojos del entendimiento, apareciendo todos los secretos y la presencia divina en la virtud imaginativa. Pese a los riesgos de locura que implica la imaginación, aquí el peligro es inexistente pues se emplea la imaginación no de forma individual y humana, sino que es Dios el que concede su uso para verle en forma de visión, como ocurre con los profetas. Dado que el ser humano no puede alcanzar el conocimiento por sí mismo, pues es la divinidad quien se lo otorga (*Visión deleytable* 107), la humildad que debe demostrar ante su capacidad limitada es clave en la consecución del fin último, la contemplación de Dios. De hecho, Winthrop Wetherbee, autor del ya mencionado estudio *Platonism and Poetry in the Twelfth Century: The Literary Influence of the School of Chartres*, señala que una de las claves del *Anticlaudianus* de Lille es la consciencia de la limitación humana:

The limitations confessed by these two powers [Razón y Concordia] precisely define the attitude of Prudentia, in whom the exigencies of natural understanding are to be augmented by faith. In its preliminary stages her undertaking still demands the assistance of all the resources of human nature and human knowledge; Prudentia must know the limits of the natural world in order to see beyond them, and her voyage is in the Chartrian tradition, an ascent 'per creatures ad creatorem'. (213)

La fe dada por Dios es la que ayuda y complementa el conocimiento humano y de lo humano. La Prudencia de Lille, igual que el Entendimiento en *Visión deleytable*, es consciente de sus limitaciones y es eso lo que hace que reconozca la necesidad de una ayuda externa. Además, el viaje del Entendimiento sigue las mismas pautas que el de la Prudencia de Lille, pues se realiza el conocimiento del creador a través del conocimiento de sus criaturas (las artes liberales, los vicios y virtudes etc.). La humildad del

Entendimiento de de la Torre, el saberse limitado, le hace al mismo tiempo ser muy agradecido con las bondades que recibe de cada personaje, de ahí que “E después qu’ el Entendimiento ovo mirado con los ojos ynteriores estas cosas por orden, priso liçença con umildad de la donzella, rindiéndole graçias del benefiçio resçevido” (22). Dar gracias con humildad por haber sido capaz de ver con los ojos interiores la sabiduría que la donzella liberal le ofrecía es crucial en su camino hacia el conocimiento divino.

Tras conocer a las artes, el Entendimiento establece conversación con las cuatro hermanas: la Verdad, la Naturaleza, la Sabiduría y la Razón. La primera es personaje fundamental en la educación del Entendimiento, pues es ella la que le muestra las verdades del mundo a través del espejo que porta. Su rostro, junto con el de la Razón, son además descritos declarando que “más pareçían espejos que otra materia corrubtible alguna” (32-33). El espejo aquí alude a la ausencia de corrupción o mancha que deben tener tanto la Verdad como la Razón gracias a su naturaleza virtuosa y moral como aquellos que deseen albergar conocimiento en su interior.<sup>173</sup>

En *Visión deleytable* el espejo es herramienta que ayuda al Entendimiento a conocer el mundo terrenal que le rodea, siguiendo lo establecido en los espéculos

---

<sup>173</sup> El espejo, igual que el alma, debe estar limpio y pulido para poder tratar con las imágenes divinas: “non se faze alguna cosa syno en materia dispuesta, asý como no resçiben las ymágenes el espejo syno desque fue broñido o linpio” (64). El ánimo perfecta y de buenas costumbres podrá ver la verdad del mundo igual que se ven en un espejo divino sin mancha alguna. El libro bíblico de la *Sabiduría* de Salomón se refiere a la sabiduría como “resplandor de la luz eterna, un espejo sin mancha de la actividad de Dios y una imagen de su bondad” (*Sabiduría* 7:26). En este libro se explicita la idea, ya mencionada, de que es Dios el que da el conocimiento de las cosas (7:17), y que gracias a la sabiduría se conoce “todo lo que está oculto o manifiesto” (7:21). La sabiduría, en fin, garantiza el estar con Dios (7:14, 28).

naturalis: “Estonçes la Verdad sacó el espejo e mostró más larga mente al Entendimiento el número de las pasyones e dónde se fundan [. . .] E vido el entendimiento que çerca de las potençias naturales no avía alabança nin vituperio” (106).<sup>174</sup> El Entendimiento ve las pasiones, es decir, las comprende y las aprende para evitarlas. Esto igualmente ocurre con otros saberes como las causas naturales o la exposición de las otras ocho virtudes con las que finalmente no habla, pues la Verdad se las muestra en el espejo. Sin embargo, y aquí está la clave, cuando llega el momento de ver o conocer la fe católica –es decir, sus dogmas, la creación, el Espíritu Santo, los ángeles, la Virgen, etc.– la Razón y el Entendimiento son cegados por el exceso de luz que el espejo desprende:

Estonçes la Verdad mostróles el espejo e tanto fue de claro e resplandeçiente que quitó la lumbre de los ojos a la Razón e al Entendimiento, e fueron asý como çiegos, e dixo la Verdat que toviere mientes en el espejo [. . .] E acresçentóse la claridad al espejo e non vieron cosa más que primero [. . .] E la Razón e el Entendimiento, por su çeguedad grande e por la exçelencia grande de la gloria de los bien aventurados, no vieron nada de aquesto. (131-32)

La verdad de Dios, a diferencia de las verdades mundanas, es tal que ciega a la Razón y al Entendimiento de igual forma que la presencia de la Virgen arrebató la visión de un ojo a aquel que quiere observarla, como se narra en la historia recogida por Limoges en su tratado. Ambos, Razón y Entendimiento, no pueden ver la verdad divina que el personaje de la Verdad les muestra en su espejo, pero pese a no verlo, a no entenderlo, quedan

---

<sup>174</sup> El fragmento continúa describiendo lo que el Entendimiento ve: “E vido también que en las potencias sensytivas no podía aver virtud por las cabsas ya dichas, e vido cómo las virtudes eran en el apetito sensytivo e en el intelectivo” (106). *Visión deleytable* expresa el conocimiento que el Entendimiento obtiene a través de una enumeración de cosas que éste ve. Esta concatenación de conocimiento aparece también en el *Anticlaudianus* de Lille: la Razón “sees the system of causes; she examines the promordial element of things. She sees the marriage of matter and form; she sees the kisses which the union shares” (63).

convencidos de la verdad de Dios: “fueron convertidos a creer lo que les decía la Verdad, enpero que non entendían cómo estas cosas pudiesen ser, mas conosçieron su defecto muy grande” (132). Es aquí donde uno de los versículos más famosos del “perspectivista” San Pablo –como así le denomina Pedro de Limoges<sup>175</sup> – cobra sentido en toda su significancia: “porque por fe andamos, no por vista” (2 Corintios 5:7).

Si volvemos a los tres tipos de visión que Limoges establece en su tratado, es posible entender esta ceguedad. Mientras que no es posible ver a Dios con los ojos corporales, son los ojos del entendimiento los que pueden ver a Dios, pero sólo en cierta forma: si Este traslada las imágenes y las palabras a la virtud imaginativa, como hace con los profetas. Sin embargo, la visión de Dios cara a cara únicamente ocurrirá después de la resurrección, de ahí que el Entendimiento de *Visión delectable* pueda ver con sus ojos las verdades del mundo, que reflejan las verdades de Dios, pero no pueda contemplar la fe católica directamente, pues todavía no ha llegado el momento de la resurrección y el cuerpo todavía es, en cierta, manera impedimento para una completa visión de la

---

<sup>175</sup> Limoges así lo refiere: “Form this it is clear how suitably the wisest Perspectivist spoke, the apostle Paul, when he called the vision of heaven face to face” (13).

divinidad.<sup>176</sup> San Pablo incide precisamente en esta idea: “Así que vivimos confiados siempre, y sabiendo que entre tanto que estamos en el cuerpo, estamos ausentes del Señor” (2 Corintios 5:6). La fe en Dios proporciona la guía y confiamos en su juicio y su instrucción mientras se acerca el momento en que seamos liberados de esa ceguera que nos causa el mundo terrenal.

Con respecto a este pasaje manifiesto un parecer opuesto al que posee Luis Girón Negrón en su riguroso estudio *Alfonso de la Torre's Visión delectable: Philosophical Rationalism and the Religious*. Girón afirma que para Alfonso de la Torre “Christian themes, though, play a minor part in *Visión delectable's* exposition of his philosophical theology. De la Torre clearly prefers Maimonidean over Thomistic solutions to major problems in medieval religious philosophy” (34). Aunque no se puede negar la influencia de la *Guía de los perplejos* en el texto de *Visión delectable*, sobre todo en su segunda

---

<sup>176</sup> La Razón recalca el impedimento que supone el cuerpo en la visión de Dios: “Enpero los cuerpos en que están las tales ánimas e entendimientos bien aventurados no çesan de ynpedirlas de la tal conjunçión e aderençia con Dios glorioso fasta que se parten dellos, e quitados los cuerpos es quitado el ynpedimiento, asý como un omne que sale de un pozo o de un lugar escuro a un canpo e a una torre onde clara mente mire el sol. E asý entienden las tales ánimas que Dios les ha fecho merçed, que las ha librado de los cuerpos en que eran asý como cárçel e cadenas al cuello e asý como caráter o tela de delante los ojos, e resçiben entonçes la bien aventurança ynstimable e gozo syn comparaçión, porque se alleguen a Dios glorioso e lo contenplen e lo alaben, syn ningúnt obstáculo nin ynpedimiento ninguno que los estorve” (133).

mitad,<sup>177</sup> me gustaría romper una lanza en favor del poema de Alain de Lille, *Anticlaudianus*, como modelo para esta obra de de la Torre. La caracterización de las artes liberales y de otras alegorías como el propio Entendimiento o la Razón, el ver las verdades en un espejo, o la consciencia de los límites humanos son nociones comunes a ambas obras. Pero aun hay más. En el *Anticlaudianus*, igual que en *Visión deleytable*, las verdades de la doctrina cristiana son tan inmensas que ciegan a aquellos que intentan verlas. Así le ocurre a la Prudencia: “the splendor troubles her sight; the wonder of these holy things dazes her mind; her sight fails in beholding them and her inner thoughts become clouded.”<sup>178</sup> La similitud con el pasaje de *Visión deleytable* es indudable.

En mi opinión, la influencia del *Anticlaudianus* es mayor de lo que la crítica suele plantear, sin que ello pueda desmerecer la influencia de la obra de Maimónides en el texto. Girón aboga por que el peso de temas cristianos es mucho menor que el de las ideas de Maimónides por el mero hecho de que de la Torre incluye nociones opuestas a

---

<sup>177</sup> Sobre la influencia de Maimónides, véase el monográfico dedicado a *Visión deleytable* por la revista *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, concretamente los siguientes artículos: “*Visión Deleytable*: Sueño alegórico y búsqueda de la verdad en un trasfondo judío” de José Antonio Fernández López y José Luis Villacañas Berlanga; “Maimónides romanceado: Apuntes sobre la *Visión Deleytable* y la recepción de la *Guía* en la España cuatrocentista” de Luis M. Girón Negrón; “El concepto de profecía de Maimónides en la *Visión Deleytable* de Alfonso de la Torre y sus fuentes árabes” de Rafael Ramón Guerrero; “Maimónides en la *Visión Deleytable*: diferencia antropológica, beatitud intelectual y el problema de la materia de Miguel Angel Granada; “Verdad y mentira en sentido judío (El *Tratado del arte de la lógica* de Maimónides en la *Visión Deleytable*)” de Rafael Herrera Guillén.

<sup>178</sup> Esta es una traducción de Wetherbee (215). Pertenece al libro VI del *Anticlaudianus*, versos del tres al cinco: “Offendit splendor oculos mentemque stupore / Percussit rerum nouitas, defecit in illis / Visus et interior mens caligauit ad illas.” El texto en latín original se puede encontrar en la Biblioteca Augustana, que corresponde con la edición de R. Boussat (1955).

las del pensamiento tomístico, lo que, según Girón, significaría que no era muy conocedor de las doctrinas teológicas cristianas. Sin embargo, si consideramos que el *Anticlaudianus* ejerce una mayor influencia de la que normalmente se le reconoce, es posible argüir que esos temas cristianos no siguen tanto la corriente tomística como la neoplatónica a la que el poema de Lille pertenece. Quizá no se pueda defender que la perspectiva tomística sea relevante en *Visión delectable*, pero sí que lo es la neoplatónica de la Escuela de Chartres a través del *Anticlaudianus*.<sup>179</sup> Como observa Wetherbee, “Alain explains the inability of the figural and philosophical resources of the human mind to express divine truth” (216). La misma idea, como hemos visto, aparece en *Visión delectable*, pues es Dios el que finalmente da la gracia para que el individuo pueda conocer la verdad.

Frente a la concomitancia entre visión y conocimiento encontramos también una ausencia de visión que se materializa de dos formas: por un lado, es una ceguera u obstáculo interno; por otro, la ausencia de visión es producida externamente por tinieblas. En el primer caso la ceguera de los ojos es anulada por Dios otorgando así la capacidad de ver:

Dios glorioso sea alabado, que quitó ceguedat de nuestros ojos e nos dio a conosçer esta materia tan trascendente e tan delgada e tan escura en palabras tan planas e tan familiares e tan claras, ca por çierto agora veo clara mente que lo non entendería por mí en millares de años. (54)

---

<sup>179</sup> El estudio de Winthrop Wetherbee es magnífico al respecto del neoplatonismo literario de la Escuela de Chartres. También, Peter Ellard y su obra *The Sacred Cosmos: Theological, Philosophical, and Scientific Conversations in the Early Twelfth Century School of Chartres*.

El conocimiento adquirido es trascendente aunque material, ejemplificando esa participación en la transcendencia que tienen los seres humanos desde una posición particular. Esta materia es transmitida por palabras planas, familiares y claras, pero de forma oscura. O, dicho de otra forma, el pasaje hace referencia al estilo en el que deben transmitirse las verdades siguiendo una formulación directa en cuanto que comprensible y accesible por la sencillez de las palabras. El mensaje o materia trascendente, sin embargo, está oculto por el medio que constituye el lenguaje, de ahí que se mantenga oscuro en palabras.<sup>180</sup>

El otro tipo de ceguera alude a un obstáculo externo, como ocurre con las tinieblas. A modo de ilustración de este motivo, me gustaría señalar que existe un tratado místico de tradición neoplatónica escrito en inglés medieval conocido como *The Clouds*

---

<sup>180</sup> Concepción Salinas aboga por que esta insistencia en conocer los misterios se debe a una perspectiva hermético-cabalística. Según ella, el viaje que inicia el Entendimiento ascendiendo una montaña hasta llegar a lo más alto sería una referencia a esta perspectiva: “los pasos dados por este personaje [el Entendimiento] que se va despegando cada vez más de su origen terrenal guardan no pocas concomitancias con el camino místico propugnado por la cábala y el hermetismo [. . .] Al igual que en muchos textos herméticos, la exposición doctrinal va encuadrada y acompañada de una experiencia iniciática que se alcanza después de la correspondiente purificación de los sentidos o de las ideas” (63). Si bien es cierto que hay claras similitudes, no estoy segura de hasta qué punto es posible aducir que Alfonso de la Torre tome estos elementos directamente de la tradición hermética y de la cábala. Dado que la misma tradición cristiana toma muchos de sus elementos del hermetismo parece más plausible pensar que se esté fijando en el hermetismo cristiano. De hecho, según José Antonio Antón Pacheco, autor de *El Hermetismo cristiano y las transformaciones del Logos*, la continuidad de esta tradición se observa en intelectuales medievales como Alain de Lille y de toda la Escuela de Chartres, Abelardo, Juan de Salisbury, Roger Bacon o Thomas Bradwardine. Además, según Antón “el hermetismo cristiano es un hito en la consecución de las transformaciones del platonismo y él mismo se va transformando a través de sus diversas determinaciones” (“Hermes cristiano”). Si aceptamos como importante influencia a Lille, es posible argüir que ese hermetismo que menciona Salinas es en realidad un hermetismo cristiano neoplatónico.

of *Unknowing*, de autor desconocido aunque la obra habría sido realizada en el siglo

XIV.<sup>181</sup> Así describe esa nube que impide ver a Dios:

you will find only a darkness, and as it were a cloud of unknowing [...] Whatever you do, this darkness and the cloud are between you and your God, and hold you back from seeing him clearly by the light of understanding in your reason and from experiencing him in the sweetness of love in your feelings. (21)

No estoy diciendo con ello que Alfonso de la Torre adopte este motivo de esta obra, sino más bien señalo que este motivo fue muy frecuente en toda la Edad Media y se adscribe a la corriente neoplatónica, lo que daría mayor fuerza a mi argumento de que *Visión deleytable* refleja influencia del neoplatonismo cristiano.

Las tinieblas están presentes desde el principio del viaje del Entendimiento. Así, antes de encontrarse con la primera doncella, la Gramática –la cual le indica el primer paso hacia el conocimiento–, el texto describe un ambiente brumoso y hostil: “e aunque la acostunbrada niebla, maguer non fuese tanta como primero era, mas aún era de tanta cantydad que les vedava la mayor parte del siguiente camino, e eso mismo les proybía la vista” (9). La niebla, asociada con la ignorancia de no haberse iniciado todavía en el camino hacia la sabiduría, es la que precisamente le impide ver, esto es, entender. Sin embargo, gracias a la Lógica, la segunda doncella, comenzará a poder desprenderse de ese velo de tinieblas que cubre sus ojos:

Grant secreto te quiero agora descubrir en la declaración del enxemplo susodicho, e grant niebla quitaré delante los tus ojos, e grant parte del monte, por ty cobdiçiado sobir, te será descubierta e muchos obstáculos e ynpedimientos serán removidos de ty. (16)

---

<sup>181</sup> Sobre esta obra existe una tesis doctoral del año 2010 escrita por Glenn Young y titulada *The Work of Contemplation Then and Now: The Cloud of Unknowing and Present-Day Christian Mystical Practice*.

Los secretos serán revelados al eliminar la niebla de la ignorancia que literalmente cubre los ojos del Entendimiento. En *Visión deleytable* abundan las referencias a ese descubrimiento de los misterios que se ocultan bajo la literalidad de las palabras, bajo una corteza que hay que romper para obtener el dulce fruto de la verdad.<sup>182</sup> Sin embargo, se insiste en el poder de Dios como el único que puede conseguir que el individuo adquiera ese conocimiento que le permitirá situarse más cerca de Él. Y, de hecho, aquellos que no crean en la voluntad de Dios o que tomen por visiones corporales lo que en realidad son indicios de visiones otorgadas por la divinidad son, justamente, los necios: “muy arredrados están de entynçión e grant velo de ynorançia e grant catarata e paño de çeguedat está sobre sus ojos” (110). La terminología aquí empleada no da lugar a dudas: ese velo, ese “pañó de çeguedat” impide la correcta visión del mundo y, sobre todo, de la verdad divina. Mientras la intención suprema del paradigma medieval, como se observa en *Visión deleytable*, es la de retirar ese velo, es la de desvelar, en la Modernidad el objetivo a cumplir será el de imponer un velo que, como en el caso de la perspectiva, más que desvelar oculta la verdad tras bruma, ingenios y sutilezas.

Justo cuando el artificio se empieza a considerar positivo, bello y aquello que todo pintor moderno debe ser capaz de representar en sus obras orgullosamente (siglo XV), Alfonso de la Torre, a través del Entendimiento, explica las “desordenanzas” que estaban

---

<sup>182</sup> Algunos ejemplos son los siguientes: “Demandas causas de la voluntad de Dios e de sus secretos e non perteneçe a mi declarar; después que subieres en el monte serás digno de resçebir e saber estos secretos” (12); también, “¿Quién podría explicar los misterios que yazen debaxo el seso literal del Eloquio Sagrado” (23); o, “le quería mostrar otras cosas más secretas” (25).

acechando al mundo y que, gradualmente, ganarán en aceptación entre los individuos modernos. Dos son los párrafos que manifiestan este nuevo orden desordenado:

Vi las presonas más altas fazer las cosas por *opiniones vanas* e por temerarias e *desordenadas ficções*, e aver más lugar en ellos las malas ynformaçiones, e fazer en ellos mayor enprenta la *credulidad ligera* e fazer actos no convinientes a los estados e dignidades suyas. E vi que también *davan benefiçios por malefiçios*, como los primeros, e tan desordenada mente. E desdeque bien miré toda la casa e todos sus ofiçios e estados, e vi allí la *trayción e el engaño e la malquerençia ascondida, e amistança symulada e la envidia* desaventurada e triste. Allí las *lisonjas*, que casy todo era lleno; allí las *mentiras*, casy en número ynfinito; allí las *falaçias encubiertas*; allí los miedos e temores tremulantes; allí las *esperanças vanas e locas fantasýas e ymaginaçiones*. (90, énfasis añadido)

Y un poco más adelante la crítica continúa cuando la Templanza le pregunta cómo son las personas que viven en el mundo terreno, donde ella está ausente y donde la religión, ahora también perdida, guardaba la abstinencia y la castidad:

e ya non es la gente contenta de vestir paño de lana honesto, por limpio e fermoso que sea, antes enbían por las partidas postrimeras del mundo a buscar *paños de seda de diversas fábricas e artiçiõs e colores* [. . .] E aún mal contentos desto muchos dellos  *cubren las tales vestiduras* de oro o plata o perlas o otras piedras preçiosas [. . .] fazen *casas altas fazia el çielo, que paresçen a las torres de los gigantes*, e otros no son contentos de fazer las casas de maderos, sy no sean enlazadas e pintadas o doradas o otras *senblantes superfluydades*, e la cama no son contentos que sea de lino e alcotón e lana, mas fazen como en las vestiduras, e no son contentos multitud dellos syno tengan *exçesos de vasos de oro e plata e cosas ynútiles* a la necesidad de la vida umana. E porque non alcançan a conplir aquestas *superfluydades* acusan a Dios diciendo que non es ygual, e al sygno diziendo que han avido *mal fado o mala ventura*. (118-19)

Ambos párrafos incluyen absolutamente todos los conceptos que se han ido examinando hasta el momento: las opiniones vanas, el tomar una cosa por otra, el engaño, el disimulo, las mentiras, las falacias encubiertas que aparentan ser argumentos válidos, las fantasías e imaginaciones. Todo ello existe en un mundo en el que la honestidad de la verdad pierde

valor en pos de un artificio, un lujo y una diversidad de formas y colores –como recomienda el propio Alberti, al hablar de que la diversidad es agradable. Este mundo desordenado es un lugar en el que las verdades se cubren con suntuosidad superflua e innecesaria, logrando finalmente la desaparición de la esencia. Un lugar en el que se pretende llegar al cielo por medio de altas y bellas casas, igual que en la Torre de Babel. Un lugar en el que ya no es Dios el que otorga sino que es el hado o la mala fortuna los que rigen los destinos de la gente. Como veremos en páginas siguientes, el parecido con el mundo descrito dos siglos más tarde por Baltasar Gracián, uno de los críticos de la Modernidad que parece continuar en cierta forma el pensamiento medieval, es palpable.

### Conclusión

*Visión delectable* ofrece así una abrumadora prueba de la transición entre un paradigma que aboga por la revelación de la verdad y otro que prefiere ocultarla imponiendo al mismo tiempo el filtro por el que obtener una visión parcial de la realidad. Recordemos que –y aunque peque de repetición, prefiero insistir en la idea– a diferencia de las pretensiones de compleción que posee la representación medieval, la perspectiva artificialis sólo puede ofrecer dos lados del cubo a un único espectador, quien no puede compartir su visión simultáneamente con otro individuo. La propia naturaleza de esta obra de Alfonso de la Torre, de hecho, forma parte de una cierta hibridez que sucede en momentos de cambio. Por un lado, supone un tratado enciclopédico cuyo objetivo es enseñar e instruir en la verdad y en el fin del hombre, que no es más que la contemplación de Dios, cara a cara. Su defensa de valores propios del paradigma medieval, como las maldades y los peligros que la fantasía y el fingimiento acarrear, es

clara. Sin embargo, por otro lado, *Visión delectable*, además de ser una visión – relacionada por tanto con el conocimiento– es justamente delectable gracias a su envoltura ficticia, en la que se narra un viaje iniciático del Entendimiento, de ahí el título del segundo capítulo de la primera parte: “Visión en la qual poética mente e por figuras se declaran los males e turbaciones del mundo” (8). El carácter ficticio del viaje del Entendimiento, si bien en *Visión delectable* todavía es corteza necesaria y útil para la transmisión del verdadero mensaje, se convertirá eventualmente en género por sí mismo mostrando su autonomía frente a la dependencia del mensaje moral que existía en la Edad Media.

Para terminar este capítulo y anticipar algunos de los conceptos que analizaré en el siguiente, creo que no hay mejor pasaje que este, en el que, a modo de recopilatorio, se yuxtaponen y relacionan la mayoría de las ideas que estas páginas están analizando. En la casa de la Natura, entre otras cosas, el Entendimiento ve lo siguiente:

E vido cómo se cabsa el ver. E vido secretos maravillosos en el arte de los aspectos e prespectyva, e qué es la cabsa porque la vista se enflaqueçe mirando las cosas muy claras o se conforta con las oscuras. E vido qué era la cabsa porque las cosas de çerca paresçen grandes e de lexos pequeñas e también se maravilló fasta que sopo la cabsa. E vido cuál era la cabsa porque una cosa paresçe dos. E vido la cabsa del seso común e de la ymaginación e de la estimatyva natural, e de los otros sesos ynteriores, asý como memoria e fantasýa, e cuál era la cabsa de los sueños vanos o verdaderos, e gozóse mucho el Entendimiento en saber cuál era oráculo e cuál metáfora e cuál profeçía. (85)

Encontramos así una lista conformada por la visión, la apariencia que toman las cosas que vemos, la importancia del seso común y de los sesos interiores en el procesamiento de lo que percibimos y la presencia de la imaginación y la fantasía, que pueden causar sueños falsos o verdaderos, estos últimos identificados con la profecía. Todos estos

conceptos adquieren una nueva significación y un nuevo sentido en este periodo transicional entre la Edad Media y la Modernidad, como veremos a continuación.

## CAPÍTULO 6

## EL YO EN EL ESPEJO

## LA FORMACIÓN ESPECULAR DEL SUJETO MODERNO

## Introducción

La concepción del espéculo naturalis (ya sea un libro u otro ser humano) como aquello en lo que uno debe mirarse para conformar su identidad ha quedado analizada en el capítulo anterior. Lo que podríamos denominar “individuo naturalis,” aquel que observa el mundo desde la perspectiva naturalis o communis, configura su propio yo a través de un otro que no es él mismo. El psicoanalista francés Jacques Lacan realizó un influyente aporte a la formación del sujeto mediante la teoría del estadio del espejo. Esta teoría está basada en la creencia de que los niños de entre seis y dieciocho meses comienzan a reconocerse en el espejo a partir de esta edad, concibiéndose como una totalidad en lugar de como una serie de miembros parciales. Como indica en “El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica,” el infante, al observarse en el espejo y reconocerse, debe conciliar su propio ser con la imagen (*Gestalt*) que ve en el espejo, es decir, “tiene que resolver en cuanto yo (je) su discordancia con respecto a su propia realidad” (87). El resultado es un sujeto enajenado por reconocerse a sí mismo pero fuera de sí mismo. En esta fase entra en juego el Otro, como la madre (o el padre) que ayuda también a modelar la imagen del niño. De esta forma, en el estadio del espejo lacaniano el nuevo sujeto que se está configurando asume su yo a partir de su otro yo en el espejo y del Otro que es la madre.

¿Es posible aplicar esta teoría a la formación del sujeto moderno que tuvo lugar en la transición entre la Edad Media y la Modernidad? Creo que no exactamente. En primer lugar, la teoría lacaniana está fundamentada en la observación de uno mismo en un espejo, a poder ser de cuerpo completo (para dejar de verse como una entidad fragmentada y concebirse como una totalidad). Sin embargo, a finales del periodo medieval la posesión de un espejo no era lo más común. No fue hasta el siglo XVI y en Venecia cuando surgieron nuevas técnicas que permitieron aumentar el tamaño de los espejos, así como mejorar la calidad de su reflexión. Hasta entonces los espejos eran pequeñas piezas con una superficie irregular que ofrecía una imagen distorsionada e incompleta. Además, debido a su fragilidad y las técnicas que se usaban para su fabricación, los espejos eran objetos de lujo al alcance de unos pocos. Es cierto que aquellos que no poseyeran un espejo podrían verse a sí mismos en el reflejo del agua, por ejemplo, pero la imagen nunca llegaría a alcanzar la fidelidad que los espejos modernos pueden ofrecer. Ese yo distorsionado del agua nunca podría ser uno mismo, pues el individuo era consciente de dicha distorsión.

En el caso del individuo medieval su formación, al carecer de ese otro yo del espejo, debe fundamentarse en el otro yo que le queda: la madre o aquellos que le rodean, es decir, la relatividad. Su yo no se forma a partir de sí mismo sino a partir de otros y del conocimiento transmitido por otros. Cuando la relatividad gradualmente deja de ser el órgano configurador del yo, este yo deberá buscarse a sí mismo. Y lo que encontrará es su propia imagen en el espejo: un sujeto escindido, enajenado y en constante discordia. O como dice Lacan: “Pero esa filosofía no la aprehende desgraciadamente sino en los límites de una self-sufficiency de la conciencia, que, por estar inscrita en sus premisas,

encadena a los desconocimientos constitutivos del yo la ilusión de autonomía en que se confía” (92). Un sujeto que cree en su propia autonomía, pero que no ve que es mera ilusión.

En este capítulo analizo la formación de un nuevo individuo, cada vez menos naturalis y más artificialis. Comienzo así por exponer de dónde procede esa insuficiencia propiamente medieval analizando textos que enfatizan los límites que tiene el ser humano en el proceso epistemológico. La transgresión de estos límites supone un acto de soberbia, pecado que los espéculos medievales relacionaban con el engaño y lo falso. Como respuesta, la humildad es una de las mayores virtudes que se pueden adquirir y, consecuentemente, la consciencia de que otros son mejores que uno mismo. En la Edad Media la verdad es transmitida por una serie de autoridades que deben ser reconocidas como tal, estableciéndose una relación de jerarquía que, no en vano, se reflejaba también en los lazos establecidos entre diferentes miembros de la comunidad. En la Baja Edad Media se observa una insistencia en ciertos conceptos que en la Modernidad adquirirán nuevas consideraciones y valores.

El *Setenario*, obra alfonsí, ofrece a modo de lista explicativa muchas de las nociones que hemos visto hasta ahora: la idea de secta, de opinión, de antojanza, de fantasía, de sueño y de visión. En este capítulo entro en detalle en el mundo de la fantasía, la cual era para algunos un peligro para la razón y por tanto algo que evitar, mientras otros consiguen otorgarle un valor positivo mediante una progresiva racionalidad. La fantasía tendrá su mejor desarrollo en el arte: no sólo en la pintura sino también en la poesía y la ficción gracias a su forma bella y agradable. Termino este capítulo analizando ese proceso de revalorización de la poesía y de la ficción como

nuevos y legítimos sustentadores de verdad, algo en lo que la retórica tuvo mucho que ver.

### Los límites del saber

En capítulos anteriores he abordado la insuficiencia consciente del yo relativo medieval desde un punto de vista más teórico, es decir, analizando tratados de óptica y espejuelos de carácter teológico de la época. Esta concepción está tan extendida que aparece de forma concreta en textos especulares peninsulares, como expondré a continuación. Comenzando con el *Lucidario* de Sancho IV, observamos que se recoge justamente esta idea:

que an en si en lo que non les es dado e lo que Dios non quiso que sopiesen [. . .] Quando el nuestro sennor esto dixo por las cosas que eran de mas goardadas en el su poder, que ninguno non podria sauer e pensar, e quien quiere obrar de otras mas altas que esas asi faze(n) en ello gran atrevimiento así como muchos que quieren sauer que cosa es Dios. (77)

Conocer lo que Dios no quiere revelar es “gran atrevimiento” e igualmente lo es el querer saber “que cosa es Dios.” El individuo medieval comprende sus límites, los cuales se deben a su condición finita, a diferencia de la sabiduría que “es cosa ynfinita e depende del ynfenido Dios” (*Doce sabios*, en Bizarri, “Estructura de Castigos e documentos” 126). Para el ser humano medieval no es posible conocer todo, ni menos a Dios por completo, aunque se aspire a la máxima sabiduría posible:

Et pues Dios non puede caber en seso nin en entendimiento de omne, bien asi el saber conplido non puede caber en seso nin entendimiento de omne, por que el saber es Dios y en Dios. Et por ende non deue ninguno crer que puede él saber todo el saber [. . .] Et este saber se entiende por el buen saber; ca el saber engannoso o mentiroso o en maliçia non es dicho saber. Ca Dios, que es verdadero saber, non puede auer cosa sinon todo bien. Et el saber en que ha mal o enganno non es verdadero saber nin podria fazer buena fin quien de tal saber quisiere vsar, ca es contra Dios, que es verdadero saber y verdadera vondad. (*Libro infenido*, “Prólogo”)

Don Juan Manuel parece seguir aquí las mismas doctrinas que Santo Tomás sobre la imposibilidad de ver a Dios con métodos humanos (*Suma* I.12.3.3). Justamente por ser Dios infinito, el individuo no puede abarcarlo en su totalidad, ya que si tuviera tal capacidad estaría rivalizando con Dios. De ahí que avise de la imposibilidad, prácticamente moral, de pretender adquirir todo el conocimiento existente. No deja de llamar la atención, por otra parte, el propio título de esta obra a la que su autor califica de “infinida.” Aunque a primera vista parezca incluso una muestra de esa soberbia que él mismo denuncia, pues sólo Dios es infinito, la justificación para semejante título se encuentra en el prólogo, en el que, una vez más, reconoce la limitación humana:

Et por que este libro es de cosas que yo proué, pusi en él las de que me acorde. Et por que las que daqui adelante prouare non se a que recudran, non las pude aqui poner; más con la merçed de Dios ponerlas he commo las prouare. Et por que esto non sé quando se acabará, puse nonbre a este libro El libro enfenido, que quiere dezir libro sin acabamiento. (“Prólogo”)

Don Juan Manuel ha incluido lo que ya sabe y, además, ha probado él mismo, pero, consciente de lo que todavía tiene que conocer, deja el libro por acabar con la esperanza de completarlo en el futuro, eso sí, sabiendo que no podrá “saber todo el saber.”

Además, establece la diferencia entre el buen saber, el de Dios, y el saber engañoso que, de hecho, no es saber. Para él, la perspectiva artificialis –que requiere del engaño de ojo como en la obra de Pietro di Fabrizio Accolti, *L’inganno dell’occhio*–, no sería verdadero saber ni puede hacer bien alguno. A pesar de que es posible aceptar la teoría de que la intención inicial de la perspectiva era la de acercarse a Dios representando, geoméricamente, su gracia divina, este intento finalmente fracasa, ya que no se puede alcanzar la máxima verdad, Dios, a través de una mentira o de un engaño, como bien avisaba Don Juan Manuel. La perspectiva artificialis abstrae y oculta hasta el

punto de eliminar el hecho de que nuestra perspectiva es siempre representación.

Mientras, la perspectiva naturalis (o communis) delinea la cosa superponiendo planos diversos, perspectivas diversas hasta completar lo máximo posible la cosa en cuestión, albergando el principio postulado por Platón en el *Teeteto* de examinar todos los lados para encontrar la verdad.

La verdad en el paradigma medieval es por tanto humanamente inalcanzable pero existente, preservando así esa idea de esencialismo. Esta preservación es fundamental dentro de los marcos interpretativos desde los que se juzgan las obras medievales: hay que recordar que la lectura anacrónica hace que el lector moderno espere encontrar valores que le son propios y naturales cuando quizá en la Edad Media no lo eran. Y hay que recordar también que las obras de cualquier periodo deben leerse en su justo contexto, y en el caso medieval deben insertarse en una discusión donde el esencialismo era pertinente y el realismo no tenía el mismo significado que hoy en día. La suprema realidad, la máxima verdad, se situaba en la esfera divina, no en el plano terrestre. Y, a ojos medievales, sólo Dios puede hacer que esa verdad divina quede revelada, remitiéndonos una vez más al concepto de *aletheia*.

Es esta una de las diferencias con respecto al observador moderno: para él, el mundo es infinito y es posible representarlo, reflejando la representación la verdad infinita del mundo. Al mismo tiempo, esta espacialización moderna tiene como consecuencia la exageración de la capacidad predictiva del observador individual, que presenta el desarrollo de las cosas como, precisamente, desarrollo en lugar de una serie de intervenciones divinas (como en el caso de la Providencia). El individuo moderno se cree capaz de ver a través del mundo *-perspicere-* y de representarlo no como una verdad

revelada sino como una nueva verdad creada por la mano humana. Algunos autores modernos fueron críticos con esta nueva capacidad que el individuo se estaba otorgando. Ejemplo de ello es Diego Saavedra de Fajardo que publicó en 1640 su más famosa obra, titulada *Idea de un príncipe político cristiano, representada en cien empresas*, también conocida como *Empresas políticas*.<sup>183</sup> Su alegato medievalizante en favor de la revelación divina y en contra de la soberbia humana de querer conocerlo todo se aprecia en su “Empresa XXIX:”

la presunción de saber lo futuro es una especie de rebeldía contra Dios y una loca competencia con su eterna sabiduría, la cual permitió que la prudencia humana pudiese conjeturar, pero no adivinar, para tenerla mas sujeta con la incertidumbre de los casos. Por esta duda es la política tan recatada en sus resoluciones, conociendo cuán corta de vista es en lo futuro la mayor sabiduría humana, y cuán falaces los juicios fundados en presupuestos. (662)

Igual que se expresa en los *Castigos de Sancho IV*, conocer lo que Dios no quiere que uno conozca es atrevimiento, rebeldía y competencia con la infinitud de Dios. La sabiduría humana, por tanto, no abarcará nunca la divina pues es limitada, corta de vista, y porque se basa en presupuestos, es decir, en dar algo por cierto aun sin tener la certeza total de que eso es así. Estas palabras encajan a la perfección con la crítica de considerar la perspectiva como teoría de verdad (por correspondencia) ya que Saavedra por un lado

---

<sup>183</sup> Diego Saavedra Fajardo fue diplomático al servicio de Felipe IV. Su más emblemática obra es *Empresas políticas*, una recopilación de empresas, es decir una combinación de imagen y texto para ilustrar un concepto en cuestión. Si bien recuerdan a los famosos *Emblemas* de Alciato, puesto que tienen un mote breve (alma) sobre una imagen alegórica (cuerpo), “el texto en prosa sustituye al epigrama latino en que Alciato desarrollaba sus emblemas” (Suárez Figaredo 521). Este tipo de literatura, tanto las *Empresas* como los *Emblemas* remiten a la enseñanza de una verdad que hay que descubrir.

alerta de la limitación visual, la cual está inserta en el monocularismo de la artificialis, y por otro lado anula la validez de los juicios (de verdad) fundados en presupuestos, en construcciones que, si bien son útiles y necesarias, no dejan de ser asunciones. La transgresión de estos límites implica la consecución de un artificio –recordemos la definición de artificio como aquello que se sale de los cauces ordinarios– que puede conducir al engaño. En su “Empresa XXVII,” Saavedra elabora una feroz crítica de los peligros de este engaño en el gobierno de un príncipe cristiano. Merece la pena incluir el pasaje por entero:

Varones grandes usaron antiguamente –como hemos dicho– de la superstición para autorizar *sus leyes*, animar el pueblo y *tenelle más sujeto a la dominación fingiendo sueños divinos, pláticas y familiaridades con los dioses*; y si bien son artes eficaces con el pueblo, cuyo ingenio supersticioso se rinde ciegamente a las cosas sobrenaturales, no es lícito a los príncipes cristianos engañalle con *fingidos milagros y apariencias de religión*. ¿Para qué la sombra donde se goza de la luz? ¿Para qué impuestas señales del Cielo, si da tantas –como hemos dicho– a los que con firme fe las esperan de la divina Providencia? ¿Cómo, siendo Dios justo, asistirá a tales artes, que acusan su cuidado en el gobierno de las cosas inferiores, *fingen su poder y dan a entender lo que no obra*? ¿Qué firmeza tendrá el pueblo en la religión si la ve torcer a los *finés particulares* del príncipe y que es *velo* con que cubre sus desinios y desmiente la verdad? *No es segura política la que se viste del engaño, ni firme razón de estado la que se funda sobre la invención*. (655, énfasis añadido)

La coincidencia con las críticas a la perspectiva artificialis es sorprendente: las leyes propias, el control del pueblo mediante el fingimiento de sueños divinos –Leonardo alude a la pintura como aquella que parece hacer milagros– y el querer acercar a Dios a los fieles. Saavedra asume que estas artes –del engaño, de la superstición– son eficaces, útiles en general; pero no deberían ser consideradas legítimas pues son fingimiento y apariencia, no verdadera religión –todo ello, achacado a la perspectiva artificialis. Dios no participa en estas malas artes porque dan a entender lo que no es y no sirven más que

para los fines particulares del individuo. De la misma manera que el gobierno y el estado no deben fundarse en el engaño y la invención, la verdad no debería estar basada en lo que la perspectiva artificialis, una invención que engaña al ojo, puede ofrecer. Un engaño que, en cambio, es considerado virtud entre los pintores modernos:

This method [la perspectiva] is not satisfactory unless the objects seen are viewed from a small hole, in the middle of which is your point of sight; but if you proceed thus your work will be perfect and will deceive the beholder, who will see the columns as they are here figured. (*The Notebooks of Leonardo*, “The practice of Painting” prop. 544)

La validez de la perspectiva no es tal, pues sólo satisface si se observa desde un punto de vista fijo y único. Pese a ello es útil y alcanzará la perfección engañando al espectador, dos valores que en la perspectiva quedarán aunados para siempre: cuanto más engañe al observador, gracias a su realismo en el que percepción, realidad y representación concuerdan, más perfecta será.

Así, frente a una invención que pretende revelar por engaño, pero que en realidad lo que hace es ocultar la verdad tras una representación, el arte medieval apuesta por el saberse limitado, por saber que el artificio es “mero” artificio, no verdad universal. Lo más parecido a una verdad humana no es por correspondencia sino por autocrítica y metarreflexión, de ahí que los medievales intenten llegar no a una objetividad como resultado –ya que no se puede conocer por completo y los sentidos impiden esa objetividad– sino más bien como metodología: por un lado, presentar al artificio como artificio autoconsciente; por otro, asumir que el observador es finito y material y que no puede poseer una única óptica universal sino tan sólo poner en común lo que sabe en su

aspiración por el conocimiento.<sup>184</sup> Los sentidos propios del ser humano, aquello que le dan su subjetividad, son tomados con cautela y controlados, no para anular su condición de sujeto sino para garantizar, lo máximo posible, el objetivismo de su método de conocimiento.

### Soberbia y humildad

Sobrepasar los límites humanos del saber es un acto de soberbia, de *hubris*, puesto que el propósito de esa trasgresión es la adquisición de algo que, a ojos medievales, sólo le pertenece a Dios: la sabiduría infinita. A esto se añade el uso que se haga del conocimiento, pues emplearlo para el bien personal también puede resultar en soberbia:

Muchos hombres ha que después que resciben la çiençcia e la alcançan, no usan d'ella a loor de Dios mas solamente a loor de sí mesmos quando ensobervesçen con ella; e donde más devrían purgar e alinpiar sus pecados, allí pecan más. (*Del soberano bien* 156)

Este acto individualista en el que se recurre a la ciencia no para acercarse a Dios sino para honrarse a sí mismo deriva en la creación de la idea de un sujeto autónomo típico de la Modernidad que intenta desmarcarse del individuo medieval. Un sujeto que cree hallarse en posesión exclusiva de un conocimiento y raciocinio perdidos en los siglos medievales, pero que no se da cuenta de la prisión (metafórica) en la que está encerrado debido a su ceguera. La pérdida de su propio ojo (monocularismo) y de los ojos de los demás (perspectiva communis), así como la imposición de velos a su visión, desencadenan un proceso en el que, una vez separado del resto, no tenga más remedio

---

<sup>184</sup> La objetividad como método a la que recurren los medievales es similar a la estructura de los artículos científicos actuales, en los que se hablan de las fuentes (*auctoritates*) y de las limitaciones del estudio.

que recurrir a sus propios medios para poder conocer. Unos medios que, como se avisaba en los textos medievales, son insuficientes, pero que en la Modernidad se convierten en los únicos garantes de verdad. Como resultado, el sujeto moderno aboga por el artificio para poder suplir aquello que no puede obtener por medios ordinarios. De esta forma, razón y ciencia como medios para el artificio humano se convierten en los fundamentos del engaño del ojo que encarna la perspectiva artificialis. La deshonestidad y la falsedad son el resultado de un acto de soberbia, como se indica en los *Castigos de Sancho IV*:

la avaricia engendra deseo de riquezas é desvergonzamiento, é el desvergonzamiento engendra siberbia, é la siberbia falsedat, é la falsedat robo é furto, é por el furto é el robo venir ha hombe á grand deshonra, e desto nasce captividad é todo lo que aduce home a quebrantamiento de la ley é á destronamiento de toda amistanza é á desfacimiento de todo su cuerpo. (*Castigos de Sancho IV*, LVIII)

Esta soberbia implica al mismo tiempo un quebrantamiento de la ley, que bien podría aplicarse a la ruptura de las leyes naturales de la visión (perspectiva naturalis) que en la Modernidad lleva a cabo la perspectiva lineal. E igualmente, debido a la división intrínseca de la perspectiva moderna, el cuerpo (comunitario) y la amistad (la relatividad) desaparecen. La soberbia lleva al engaño y la mentira y, eventualmente, a la deshonor y a la cautividad, a esas limitaciones oculares y epistemológicas que, sin embargo, el sujeto moderno, confiado en sus posibilidades, no es consciente de tener.

La soberbia aparece siempre en relación con la mentira, como nos muestran las siguientes palabras de los *Castigos de Sancho IV* refiriéndose a los consejos dados por Jesucristo: “en el Euangelio ó dize: Non te perjures en el nombre del tu Dios nin le pongas baldía mente en tu boca nin palabras mentirosas nin soberuiosas nin engañosas” (290). El texto aduce que la soberbia lleva a la mentira, “por la qual cosa pierde la su alma e échala en mal logar” (290). Es curioso que se aluda a esta pérdida del alma, es

decir, de la esencia del ser humano en aquella época, como consecuencia de practicar la mentira y el engaño. ¿Podría estar relacionado con esa progresiva pérdida de la verdad absoluta que comienza a tener lugar al final de la Edad Media y principios de la Modernidad y que culmina en la actualidad? De la misma manera que, según los *Castigos*, la mentira hace perder el alma, el fingimiento y las apariencias modernas restan relevancia a la esencia hasta el punto de que ésta llegar a desaparecer con el paso del tiempo (como luego veremos en la obra de Baltasar Gracián *El Criticón*).

Frente a la soberbia, es la humildad la que puede salvar al ser humano de los males del engaño. Muy interesante es la etimología de este término, que creo que puede arrojar luz a la razón de este afán por la humildad que presentan los textos medievales. Humildad proviene del latín *humilitas*, que a su vez procede de *humilis*, el cual significa “bajo.” La raíz de *humilis* es *humus*, que se refiere a la tierra, al suelo que pisamos. Además, la palabra “humano” también tiene esta connotación terrestre pues ambas derivarían del proto-indoeuropeo *ǵʰn̥m̥s*.<sup>185</sup> La naturaleza humana participa de cierta sustancia divina, pero es asimismo material, terrestre, no sólo etimológicamente sino también según la tradición bíblica. El Génesis muestra esa dualidad: “Entonces Yahvé Dios formó al hombre con polvo del suelo, e insufló en sus narices aliento de vida, y resultó el hombre un ser viviente” (*Génesis 2:7*). Es decir, “ser tierra” es parte de la

---

<sup>185</sup> El escritor latino Higino recoge su fábula 220 la historia de Cura, quien modela la figura de un hombre con barro y ante la duda de qué nombre ponerle (pues Júpiter le ha dado el alma y quiere que se le ponga su nombre), Saturno dictamina que “se llamará ‘hombre’ porque parece que ha sido fabricado de tierra” (168). En el original latino encontramos *homo* y *humus* para hombre y tierra.

condición humana, de ahí la insistencia en que el individuo sea humilde, en que cumpla con su naturaleza.

La humildad está muy presente en las cartas de San Pablo, como bien analiza Ernst Robert Curtius en su estudio *European Literature and the Latin Middle Ages*. Recordemos que San Pablo es llamado el primer perspectivista por Pedro de Limoges, por lo que permite establecer una conexión entre el comportamiento humilde y la perspectiva naturalis. Curtius alude a tres características dentro de la fórmula de la humildad cristiana de la antigüedad tardía y del periodo medieval: “1. The veiling of the author’s name; 2. The formula of poetic incompetence and intellectual inadequacy; 3. The formula of spiritual infirmity and sinfulness” (408). La fórmula de la incompetencia es también llamada *captatio benevolentiae*, en la que el autor (como hacía Alfonso de la Torre al final de *Visión deleytable*) se disculpa de sus errores buscando la comprensión del público. El individuo humilde se sitúa en una posición en la que reconoce sus límites y su falibilidad; tiene en cuenta su inferioridad con respecto a Dios y a otros que saben más que él. En otras palabras, la humildad implica una jerarquía, ya sea intelectual, humana o divina.

Como hemos ido viendo, la humildad, es virtud destacada en todos los textos didácticos medievales. Ana Montero señala que en el *Lucidario* de Sancho IV “se va a propugnar una buena dosis de humildad como forma de acercamiento al saber” (183). Además, el *Lucidario* indica lo siguiente: “ca segund nos fallamos, la cosa del mundo que mas faze saluar el alma del omne, que es vmildat” (183). Pero también hay muchas obras modernas, herederas de las medievales, que defenderán la importancia de la humildad en

el camino hacia el conocimiento. Es lo que vemos en los diálogos sobre la educación de Juan Luis Vives, cuando Griniferantes explica la instrucción recibida de Flexíbulo:<sup>186</sup>

Lo primero que me enseñó es que cada uno debe sentir de sí no con soberbia, sino con modestia, y, aún mejor, con humildad; que éste es el fundamento firme y propio de la buena educación y de la educación verdadera. (*Los preceptos de la educación*, Biblioteca Virtual Cervantes)

Y la humildad se consigue siendo consciente “de que los demás son mejores que tú” (*La educación*, Biblioteca Virtual Cervantes). Reconocer el valor de los demás y lo que estos te pueden aportar es vital en el camino hacia el conocimiento realizado desde la modestia y la humildad. Esto implica la existencia de esa jerarquía intelectual: una autoridad, alguien superior a ti y cuya sabiduría se cita y se incluye como referencia en los textos medievales.<sup>187</sup> Antonie Vos lo explica en detalle en su estudio sobre la filosofía de Duns Scoto, arguyendo que el término *auctoritates* no alude en realidad a una autoridad sino a un texto que se considera que guarda la verdad en él (532). De esta forma,

the *auctoritas* texts were believed to be true. Therefore, according to the medieval presumption, the *auctoritates* do not only embody *truth*, but they also embody *one truth*. The truth is essentially the one truth of Scripture and it is existentially *the Truth, Veritas*. (531, énfasis original).

---

<sup>186</sup> Juan Luis Vives (1492-1540) fue un humanista español cuya familia era de origen converso. Escribió su obra en latín, entre ella estos diálogos dedicados al futuro rey Felipe II, entonces todavía príncipe. Son por tanto un espejo de príncipes. El texto se terminó en 1538, tuvo más de cincuenta ediciones en el siglo XVII y fue traducido al francés, al alemán, al polaco y al italiano. Existe un breve pero informativo artículo sobre estos diálogos escrito por Carmen Bravo Villasante y titulado “Los ‘Diálogos escolares’ de Juan Luis Vives.”

<sup>187</sup> Muy ilustrador es el volumen titulado *Authorities in the Middle Ages: Influence, Legitimacy and Power in Medieval Society*, editado por Sini Kangas, Mia Korpiola y Tuija Ainonen. Igualmente recomendable es *Popular Opinion in the Middle Ages: Channeling Public Ideas and Attitudes*, de Charles W. Connell, que relaciona la creación de opiniones con el progresivo aumento de la valoración del espacio público.

La importancia de estos textos es por tanto clara, ya que configuran la fuente del conocimiento que cada uno debe examinar y en la que es necesario profundizar para obtener de ellos lo que se está buscando, la verdad. Difiero de Vos, sin embargo, con respecto al concepto que tiene sobre la verdad como Veritas, pues, como vengo proponiendo en esta tesis, la noción de verdad en la Edad Media estaría mucho más relacionada con la verdad como *aletheia*, con una verdad que hay que descubrir. De hecho, Vos señala esta connotación un poco antes, aun sin referirse a la *aletheia*, cuando menciona que “the fact that *auctoritates* can be appealed to only creates the space where truth is to be found” (531). Es posible, así, hallar la verdad en este tipo de textos, que eran precisamente las sagradas escrituras o las obras de los padres de la Iglesia, a los que luego se añadieron textos clásicos y de otras religiones gracias, en este caso, a las traducciones.

Siguiendo esta valoración, Don Juan Manuel considera precisamente a la Iglesia como sustentadora de la verdad, cuando en su *Libro infinido* afirma lo siguiente:

Ca çierto seed y non tomedes ninguna dubda que creer lo que cree la sancta eglesia de roma, que eso es la verdat, que non ha otra verdad [. . .] creades firmemente lo que dixieron los sanctos y los fieles doctores de sancta iglesia. (Prólogo)

Aunque la labor individual sea clave en el camino hacia el conocimiento –en forma de estudio, de consulta y memorización de obras– al mismo tiempo existe la consciencia de que, como ya lo expresó Santo Tomas, el ser humano no es suficiente por sí sólo y, por ello, tenga que vivir en sociedad (*Gobierno monárquico* 4). Al mismo tiempo, debe aceptar una autoridad que gobierne esa sociedad –ya sea un rey, el Papa o Dios.

Es precisamente cuando el individuo comienza a creer en su autosuficiencia, en su autonomía, cuando la verdad absoluta, que siempre habían encarnado Dios, la Iglesia y

las autoridades religiosas, va perdiendo relevancia y poco a poco se ve sustituida por verdades individuales sujetas al relativismo moderno. La perspectiva artificialis favorece este cambio, pues la imposición de un único punto de vista, no a una comunidad, sino a un solo individuo, crea el efecto de que la posición desde la que uno ve el mundo es la correcta. La individualización que conlleva la perspectiva moderna –recordemos que, como criticaba Leonardo, no es posible que más de una persona pueda situarse en ese punto de vista simultáneamente– desencadena un proceso de subjetivización de la percepción, la cual es tomada como realidad objetiva debido al uso de la ciencia. Y el problema de la perspectiva artificialis es que al impedir que otra persona vea exactamente lo mismo que uno, no es posible refutar fehacientemente su perspectiva o su parecer, constituyéndose así como una *costruzione* tan *legitima* como cualquier otra.

La soberbia de la autosuficiencia, el creerse independiente de la autoridad, ya fue por tanto denunciado a priori desde el periodo medieval, labor que fue continuada contemporáneamente a la Modernidad por autores que optaron por no seguir la corriente del momento. Así, es posible encontrar afirmaciones como las siguientes:

y por tanto para decir algo de esta Noche Oscura no fiaré ni de experiencia ni de ciencia porque lo uno y lo otro pueden faltar y engañar. (San Juan de la Cruz, *Subida al Monte Carmelo*, “Prólogo”)

ni la especulación y experiencia son bastantes a constituir una sciencia segura y cierta de causas tan remotas. (Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe cristiano*, Empresa XXVIII)

En el primer caso, San Juan reconoce la valía de la experiencia y de la ciencia, pero sabe que, por pertenecer a la esfera humana, sus condiciones son finitas, limitadas y falibles. Un poco después señala la necesidad del “favor divino” en este proceso. Con respecto a

la cita de Saavedra Fajardo, éste mantiene las mismas preocupaciones que San Juan de la Cruz, considerando que lo que un individuo puede aportar por sí mismo, es decir, la experiencia y el estudio, no es bastante para crear una ciencia que aporte certezas.

Fajardo, sabedor además de la importancia de conocer textos ajenos, había ya señalado, sin embargo, la falibilidad de algunos libros que, obviamente, no entrarían dentro de la categoría de *auctoritates*.<sup>188</sup> Aquel que quiera adquirir conocimiento debe ser por tanto capaz de saber elegir qué es lo que puede beneficiarle y qué puede perjudicarlo, aunque siempre poniendo por delante la honestidad en su afán de aprender.

Esto es precisamente lo que se propone en el *Libro de los oficios* de Alfonso de Cartagena (1384-1456), traducción del *De officiis* de Cicerón, al analizar qué debe primar, si la honestidad o el provecho cuando ambos tienen propósitos contrarios.<sup>189</sup> En

---

<sup>188</sup> Distingue entre obras que incitan al engaño y aquellas que sí deben tomarse como fuentes de autoridad: “Pero no todos los libros son buenos consejeros, porque algunos aconsejan la malicia y el engaño; y como éste se practica más que la verdad, hay muchos que los consultan. Aquellos solamente son seguros que dictó la divina Sabiduría” (Empresa XXVIII). Su punto de vista ya no es el del aviso a priori, como es el caso medieval, sino el de la denuncia o crítica contemporánea, pues para él en su momento ya se practica más el engaño que la verdad.

<sup>189</sup> Alfonso de Cartagena (1384-1456) fue hijo de un rabino que, una vez convertido al cristianismo, fue obispo de Cartagena. Humanista y escritor castellano, estudió teología y derecho y desempeñó diversos cargos públicos políticos y religiosos. Aunque admira la obra de poetas y oradores, según nos cuenta Gómez Redondo, “no admite que la poesía –la creación literaria– pueda ser utilizada como soporte de significados de ningún tipo” (2602), de ahí que su producción se centre en tratados y traducciones. De entre ellas, destaca la traducción del *De senectute* y del *De officiis* ciceronianos, así como obras de Séneca. En el prólogo del *De officiis* alerta del poder de la imaginación y de la poesía y de su influencia en la desviación de “las vías derechas.” En cambio, considera *autorictates* los libros católicos y de los santos doctores.

el texto se defiende que lo honesto es siempre provechoso, mientras que el parecer provechoso se aparta de lo honesto (328). Y, como dice un poco más adelante:

E acaesçen muchas vezes munchos casos que conturban los coraçones con aparencia del provecho, non que se delibere si es dexar la honestedad por la grandeza del provecho, ca esto por cierto mala cosa es, mas dúbdase de aquello, si puede lo que paresçe provechoso fazerse sin torpeza. (330)

Sus palabras dan fe de que, aunque el provecho sea grande, la honestidad debe primar por encima de todo, pues si para alcanzar ese beneficio hay que apartar la honestidad del proceso, entonces ese provecho no es tal sino apariencia de provecho.

Similar idea se encuentra en *Visión deleytable*, cuando la Razón insta a elegir el bien y dejar atrás el mal, lo que es considerado criterio universal, “enpero al elegir del particular no basta la discriçión de todos, ca dellos quieren más lo útil que lo honesto, ca por ventura están en neçesidat, e otros quieren más lo delectable que lo provechoso, ca los aquexa alguna pasyón” (107). Alfonso de la Torre está arguyendo aquí que el hombre puede errar en sus decisiones particulares, aunque desee el bien, pues se ve afectado por diversas circunstancias como estar en necesidad o ser invadidos por las pasiones humanas.

De esta manera, según observamos en los textos medievales, cuando el individuo se comporta con soberbia y no reconoce la guía de la autoridad se aleja del bien y de las buenas creencias. Para volver al camino correcto, es necesario recurrir a la razón y al estudio de obras que puedan aportar el conocimiento y las instrucciones adecuadas, es decir, hay que posicionarse como humilde estudiante. El *Setenario*, es ejemplo de este tipo de lectura.

### El *Setenario* y las leyes que impiden la razón

Realizado en el contexto alfonsino, su carácter enciclopédico cubre una diversidad de saberes, desde la astronomía hasta cuestiones jurídicas. Tras afirmar en la ley XI que la razón “es atal como la lumbre entre las tiniebras” (46), continúa en las siguientes leyes dando cuenta de ciertos conceptos que suponen un rechazo a la labor y la función de la razón. Ellos son la secta, la opinión, la antojanza, la fantasía, el sueño y la visión. La yuxtaposición de estas leyes, una detrás de otra a modo de lista que recoge las amenazas a las que la razón puede ser sometida no puede ser casual. Todos estos conceptos, sin excepción, están siendo abordados en esta tesis como aquellos que configuran el contexto propio de la Modernidad. Analizaré con más detalle la fantasía en la siguiente sección, pero es necesaria incluirla brevemente aquí por ser uno de esos elementos que forman parte de esta concatenación de leyes que impiden el buen funcionamiento de la razón.

Comenzando con la secta, ésta “quiere decir commo cosa departida de otra” (47), es decir, que un individuo se separe de una creencia compartida en una comunidad concreta a la que antiguamente pertenecía. La opinión, continúa el texto, es “más fflaca que esta otra [la secta]” y alude al “poner omne contra la secta apartada” (47), lo que implica una separación todavía mayor con respecto a esa comunidad originaria. Otra manera “apartada de creñcia” es la antojanza, definida como “cosa que sse parase ante los oios [. . .] ssegunt lo que vee o lo que oye arrebatadaiente, e por ende non es firmeza ninguna” (47). Mientras la creencia común une al grupo y crea fuertes vínculos, la antojanza no es firme y depende del propio individuo, que se atiene a lo que sus sentidos perciben.

La fantasía parece ser casi todavía peor que las anteriores, pues es calificada de “enfermedad” y continúa diciendo que

ca bien assí commo el enffermo que ha la fliebre, e mayormiente en la cabeça, sse le antoian muchas cosas que non sson assí, otrossí la ffantasia ffaz entender muchas maneras de opiniones desaguisadas al omne e que non sson de la guisa que él cuyda. Et por esto ha este nonbre, commo cosa que sse ffaze e sse desffaze ayna en manera de antoiança. Et en ésta veen ssienpre las cosas temerosas porque nasce de rramo de malenconia. (48)

La fantasía lleva al individuo a tener antojos inadecuados, opiniones “desaguisadas,” es decir, desordenadas, poco apropiadas, y está relacionada con la melancolía. Ya desde el periodo clásico la melancolía tenía ciertas connotaciones negativas. Hubertus Tellenbach es el autor de un detallado estudio titulado *Melancolía: visión histórica del problema*, en el que explica que Platón distinguía entre una manía patológica y una divina. Mientras la primera supone una pérdida de la simetría, la segunda, pese a tener el mismo carácter exacerbado, “es la más elevada ‘symmetria’ de lo genial en el cosmos” (25). Los intelectuales renacentistas tomaron así una de las acepciones posibles de la melancolía para dignificar al artista y valorarlo como alguien dotado de características divinas. Por otro lado, en el periodo medieval parece que causó más influencia la manía patológica. Recurriendo una vez más al CORDE, observamos que la “malenconia” aparece en contextos que tratan las enfermedades relacionadas con los humores, teoría médica

antigua que tuvo una gran continuación a lo largo de la historia.<sup>190</sup> Por ejemplo, en el *Libro de los buenos proverbios que dijeron los filósofos y sabios antiguos*, de hacia 1250, la melancolía es “la enfermedad que faze errar los físicos y non pueden dar consejo” (CORDE, párrafo 19).<sup>191</sup>

La asociación de la fantasía con el humor melancólico, visto en la Edad Media como un mal, alcanza a principios de la Modernidad unas connotaciones completamente opuestas. En el famosísimo estudio realizado por el matrimonio Wittkower y conocido como *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists*, se expresa esta misma idea, arguyendo que “the Middle Ages regarded melancholy mainly as a physical disorder and the Church condemned it as close to the vice of sloth” (102). Fue justamente a finales del siglo XV cuando gracias al *De vita triplici* de Marsilio Ficino esta consideración cambió y se empezó a apreciar a aquellos nacidos bajo el signo de Saturno –y, por tanto, con predominio del humor melancólico– como individuos con un “divine gift” (Wittkower 102). Miguel Ángel, de hecho, debido a su carácter taciturno y su

---

<sup>190</sup> El origen de la teoría de los humores es griego. Hipócrates estableció la teoría de que el cuerpo está gobernado por cuatro humores: la flema, la sangre, la bilis amarilla y la bilis negra, los cuales deben mantenerse equilibrados para tener un cuerpo sano. Posteriormente, Galeno relaciona los humores con cuatro temperamentos: flemático, sanguíneo, colérico y melancólico, respectivamente. Estas nociones estuvieron activas en el periodo medieval pero fue en el Renacimiento cuando adquirieron connotaciones astrológicas al relacionar cada temperamento con un planeta: el flemático con la luna, el sanguíneo con Júpiter, el colérico con Marte y el melancólico con Saturno. Sobre la teoría de los humores en la medicina medieval véase Bernardino Fantini (coord.), *Western Medical Thought from Antiquity to the Middle Ages* y Faye Getz, *Medicine in the English Middle Ages*, especialmente páginas 55 a 88.

<sup>191</sup> La edición que cita el CORDE es Harlam Sturm, Edición electrónica (Lexington), 1971.

extraordinario talento, fue catalogado como melancólico.<sup>192</sup> De esta forma, mientras la melancolía es vista como una enfermedad en los siglos medievales, en la Modernidad se considera casi algo divino, un rasgo que sólo unos pocos pueden manifestar. Como ocurre con la melancolía, que pasa de ser enfermedad a manía inspiradora, la fantasía, noción que se asocia con un temperamento melancólico como expone el *Setenario*, también sufre un cambio de percepción. A ella dedicaré la siguiente sección en mayor profundidad.

Dos leyes más del *Setenario* quedan por examinar. El sueño se define como lo “que ordenó Dios en la natura del omne” pero que “non es tan firme como de la que husa el cuerpo quando non duerme,” de ahí que no sea “ssana, nin podría durar luengamiente” (48). El sueño tiene el peligro de desactivar la razón que rige el cuerpo cuando está despierto y, por ello, su funcionamiento es mucho más volátil y sujeto a las antojanzas. De esta manera, el sueño tiene ciertas semejanzas con la perspectiva artificialis. En primer lugar, en tanto que es “cosa que non veen como ciertamente” (48), pues, como ya se ha señalado, la perspectiva no representa lo que existe ciertamente sino la percepción del individuo que queda así transformada en realidad objetiva.

La última ley es la visión, la cual, según el *Setenario*, puede tener lugar en estado de duermevela o cuando el “omne,” estando despierto, “sse le oluide la çertedunbre de la

---

<sup>192</sup> Esta caracterización se observa en el retrato de Miguel Ángel que Rafael pintó en las Estancias Vaticanas, concretamente en la famosa *Escuela de Atenas*. El escultor fue el modelo físico para pintar al filósofo Heráclito, que, según Diógenes Laercio, también sufría de melancolía. Miguel Ángel/Heráclito está sentado en los escalones en primer plano, reclinado sobre una estructura cúbica de mármol y apoyando su cabeza en su mano izquierda. Este gesto es el que típicamente se empleaba para representar este temperamento, como se observa también en el grabado de Alberto Durero *Melancolía*.

obra en que ssee por la voluntad de la antoiança” (49). De igual forma, la perspectiva artificialis olvida su certero carácter representativo y quiere convertirse en una segunda naturaleza gracias a su capacidad de imitación y correspondencia entre objeto y percepción (entendida como realidad). Si bien está regida por leyes geométricas, el punto de partida es establecido al gusto y deseo del pintor, es decir, por antojanza, tal y como Alberti testimonia en su *Tratado de pintura*. Todo aquel que base sus creencias y sus opiniones en estas visiones no podrán tener un cimiento fuerte y firme para sustentarlas.

En el propio *Setenario*, de hecho, se encuentran diferentes referencias que podrían igualmente aplicarse a los preceptos que enmarcan la perspectiva, aunque obviamente la obra alfonsina no está aludiendo en absoluto a la perspectiva lineal. Una de estas referencias forma parte de las maneras de despreciar el saber que se recogen en la ley XI, señalando además que “quien esto ffaze mengua e encubre el ssaber de Dios” (45). Una vez más, hallamos una mención explícita al hecho de “encubrir” el conocimiento como un acto que posee connotaciones negativas, ya que eso produce un alejamiento de la verdad, entendida aquí como *aletheia*. Este pasaje incluye también, y aquí está la referencia clave, una cuarta manera de despreciar el saber que podría ser perfectamente una definición de la perspectiva artificialis según criterios medievales:

La quarta es de aquellos que los ssaberes uerdaderos e derecheros tornan en mentira e a enganno, obrando dellos commo non deuen, ffaziendo creer vna cosa por otra. Et átales commo éstos llamaron los ssabios ffalsarios de Dios e del mundo. (*Setenario* 45)

Como afirma el *Setenario*, no es adecuado recurrir a saberes verdaderos con la intención de usarlos para engañar o mentir. Ese saber verdadero podría relacionarse con las leyes geométricas, las cuales eran consideradas una ciencia verdadera y, además, servían para aproximarse al conocimiento divino desde, obviamente, un punto de vista terrenal –Dios

es el gran arquitecto del mundo, amén de que la óptica se rige por la geometría. Los pintores modernos emplean pues un saber verdadero pero el uso que hacen de él se desvía de la honestidad, pues sus creaciones son ficciones que, sin embargo, terminan por tener el mismo valor que la cosa que representan. La perspectiva, además, necesita del engaño del ojo para poder ser exitosa, lo que implica que se utilice una ciencia verdadera con fines poco morales, ya que hace creer una cosa por otra, manipulando la visión del espectador. Los pintores modernos, que se olvidan de la condición artificial y representativa de sus obras, es decir, del carácter terrenal de las mismas, deberían ser llamados “ffalsarios de Dios e del mundo” según los criterios del *Setenario*. Sin embargo, es precisamente lo opuesto lo que ocurre en el Renacimiento gracias a la dignificación del arte de la pintura como arte liberal hasta el punto de que adquiere un “divino carácter,” como diría Leonardo (*Aforismos* 311).

Sucedo así, una vez más, un cambio de valores entre la Edad Media y la Modernidad: el hacer creer una cosa por otra ya no es visto como algo negativo y que causa falsedad, sino como el objetivo máximo de un arte, el de la pintura y la perspectiva, que, precisamente por ello, se considera divino.

### Fantasía

El papel de la fantasía en el proceso cognitivo fue estudiado desde diversos puntos a finales de la Edad Media. Son las posturas de Santo Tomás, por su influencia, y de Guillermo de Ockam, por su pensamiento rupturista, las que destacaré a continuación.

Según la filosofía tomista, cuando percibimos un objeto se produce una transmisión de la especie sensible (apariencia) a través del medio (aire), la cual es

recibida por los ojos.<sup>193</sup> Después, la *phantasia* recibe estas especies sensibles de los sentidos y las transforma en fantasmas, es decir, en imágenes mentales, siguiendo así un proceso secuencial de causalidad: el objeto sensible actúa como causa eficiente de la especie sensible, la cual actúa como causa eficiente en los ojos, y el ojo actúa como causa eficiente en la *phantasia*. Lo que obtenemos es la imagen mental que refiere a las cualidades accidentales del objeto. Para que tenga lugar la percepción, el intelecto debe proveer la *quidditas* –el concepto substancial por el que reconocemos que un objeto es ese objeto y no otro– y aplicarlo al fantasma. En este caso, es el intelecto el que actúa sobre la *phantasia* como causa eficiente. Además, el fantasma es simplemente forma accidental, nunca substancial, la cual se encontraría exclusivamente en el intelecto.

En cambio, Ockam aduce que el universal está incluido en el fantasma, el cual actuaría como causa eficiente en el intelecto. Así, ya no sería el intelecto el que “controla” la imagen mental de la *phantasia*, como en la explicación tomística, sino que sería la *phantasia* la que “imprimiría” el universal en el intelecto.<sup>194</sup> A diferencia de Santo Tomás, que considera que la especie no es el objeto de conocimiento sino simplemente un medio, Ockam sí que equipara objeto de conocimiento con la especie ya

---

<sup>193</sup> Esta teoría es compartida por John Peckham y por Roger Bacon, quien sigue la tradición aristotélica sobre la visión recogida por Alhacén en su *Perspectiva*. Es calificada como teoría por intromisión pues es el objeto visible el que se proyecta hacia el ojo, oponiéndose a las teorías por extromisión, en la que es el ojo el que emite unos rayos hacia una superficie opaca.

<sup>194</sup> Según afirma José Luis Sánchez Nogales en su estudio *Filosofía y fenomenología de la religión*, “para Ockam no hay diferencia esencial entre entendimiento e imaginación (Sánchez Nogales 76). La *phantasia* deja de depender del intelecto y adquiere un carácter propio en el proceso de conocimiento.

que según él no es posible asegurar a ciencia cierta que la especie que se deriva del objeto de conocimiento concuerde con él. Al final, según Ockam, lo que conocemos no es el objeto sino la especie visible.<sup>195</sup> La problemática que emerge de este argumento es la desaparición del objeto externo como entidad de conocimiento, quedando exclusivamente la apariencia de ese objeto, la especie —o fantasma una vez llega a la *phantasia*.

En the *Likeness of the King*, Perkinson da cuenta de diversos casos ocurridos a lo largo del periodo medieval en los que se establece un contraste entre la especie de la cosa y su verdad esencial.<sup>196</sup> Además, explica que “authors often described the species as being utterly unrelated to the ‘truth’ concerning an object” (43). Los pensadores medievales anteriores a Ockam tomaban con cautela la especie derivada del objeto, pues eran conscientes de no poder asegurar su correspondencia con dicho objeto, pero no por ello eliminaban el objeto de la ecuación. La actuación de los ojos espirituales y de la fe ayudan en la visión de aquello que no podía ser visto por los ojos corporales ya que estos solo tienen acceso al mundo material. En cambio, Ockam rompe con la separación establecida entre especie y verdad y con ello podríamos decir que sitúa la verdad dentro de la propia especie. Esto abrirá el camino para una ruptura del equilibrio que fe y razón habían mantenido como resultado de la síntesis medieval elaborada, en gran parte, por

---

<sup>195</sup> Para más información sobre el proceso de conocimiento de Santo Tomás y de Ockam, véase “The Mechanisms of Cognition: Ockham on Mediating Species,” de Eleonore Stump, capítulo en *The Cambridge Companion to Ockham*.

<sup>196</sup> Un ejemplo es la cita que incluye sobre una celebración eucarística descrita en un texto de hacia 1141: “after consecration the species but not the *substantia* of bread and wine remain” (43). En la eucaristía el vino y el pan se convierte en sustancia en la sangre y el cuerpo de cristo. Cuando este momento acaba, lo único que queda es la apariencia de la sangre y el cuerpo en forma de vino y pan.

San Tomás, en la que fe y razón se apoyaban mutuamente. Ahora, si el individuo es capaz de ver el universal –y en cierto modo la verdad– en la especie, los ojos corporales cobran un mayor protagonismo, acometiendo funciones que antes estaban reservadas para los ojos espirituales o la fe.<sup>197</sup>

Los seguidores de Ockam, como señala Sánchez Nogales, “todavía se refugiarán en la fe, pero sin renunciar a las conclusiones obtenidas por la razón. Para poder sostener esta posición recurrirán a la teoría de la doble verdad: hay dos verdades no armonizables, la recibida por la fe y la alcanzada por la razón. Cada una de ellas es válida en su propio orden” (77). La aparición de una verdad *alcanzada* por medios humanos se convierte así en algo tan legítimo como la verdad obtenida por la fe. De ahí a legitimar la verdad *creada* en una representación, también por medios humanos, hay sólo un paso. Se observa, por tanto, que el procedimiento que Ockam propone para el conocimiento del universal, pasa por una revalorización de la especie, es decir, de la apariencia, y del rol de la *phantasia* en la percepción visual. No sólo en la epistemología sino también en la creación de obras literarias y artísticas tiene lugar esta nueva consideración de la fantasía.

En sus cuatro y amplios volúmenes sobre la prosa medieval castellana, Fernando Gómez Redondo recopila y estudia en profundidad una gran cantidad de obras que se enmarcan en el periodo concurrente entre finales del siglo XII y el reinado de Enrique IV (1454-1474). En el segundo tomo, Redondo plantea el surgimiento inicial de la ficción durante los reinados de Fernando III y Alfonso X (siglo XIII) aunque sin llegar a

---

<sup>197</sup> Ya he señalado anteriormente la idea de Gombrich de que el pintor moderno se cree capaz de ver el universal en el particular (*Art and Illusion* 125). Esto ocurre a raíz de la influencia de las teorías de Ockam en el pensamiento de la época y posterior.

consolidarse. De hecho, en la literatura sapiencial que acaece en este siglo XIII “hay constantes referencias al peligro que representa la ficción. Los términos de ‘fantasía’ y de ‘imaginación’ concentran esta dimensión negativa con que el hombre medieval quiere defenderse de un ámbito de valores supuestamente falso o, cuando menos, engañoso” (1319).<sup>198</sup> La fantasía es, por tanto, un término negativo en la Edad Media, como bien se puede apreciar en el *Setenario* y como también demuestran las mismas *Partidas* de Alfonso X. Tanto en la *Primera Partida* como en la *Segunda* existen menciones explícitas a los peligros de la fantasía, dentro del contexto de los sentidos del alma.<sup>199</sup> Lo que resulta curioso es que los sentidos que configuran el alma difieren ligeramente de una *Partida* a otra.<sup>200</sup>

En la redacción inicial de la *Primera partida* los sentidos del alma son el seso comunal, la virtud imaginativa, la estimativa, la cogitativa y la memorativa. Todas, facultades necesarias, aunque la cogitativa alberga un cierto riesgo: “quando este cuydado va a más de lo que deve, sale de so logar e tórnase en fantasía” (*Partida* I, Título XXI,

---

<sup>198</sup> En su artículo “From Mimesis to Fantasia: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts,” su autor Martin Kemp recuerda que en el periodo medieval no hay una gran separación entre los términos de “imaginación” y “fantasía.” Esto se debe a que el vocablo griego para imaginación es φαντασία, que luego se tradujo fonéticamente como “fantasía” (366). En el Renacimiento, en cambio, la fantasía se asocia con la tradición artística mientras que la imaginación pertenecería al ámbito psicológico.

<sup>199</sup> Para más información sobre las versiones de las *Partidas*, véase “A Thirteenth-Century Manuscript of the *Primera Partida*” de J. Homer Herriot. Herriott analiza una versión de la *Primera Partida* según el manuscrito Add 20.787 del British Museum.

<sup>200</sup> La teoría de los sentidos internos que actúan en la percepción procede del tercer libro de *De anima* de Aristóteles. Esta teoría fue reelaborada en distintas modificaciones (la de Avicena en su *De anima* es una de ellas) con respecto a la distribución de los sentidos, pero todas mantienen las mismas nociones.

Ley I).<sup>201</sup> Este fragmento sobre los cinco sentidos interiores fue eliminado en la segunda versión de la *Primera Partida*.<sup>202</sup> De hecho, es en la *Segunda Partida* donde esta misma teoría del alma se expone en más detalle, dedicando varias leyes. Los sentidos que se mencionan en el segundo volumen son el seso comunal, la fantasía, la imaginación, la virtud asmadera –es decir, la estimativa– y la remembradera, que equivaldría a la memorativa. Lo cierto es que dependiendo del autor (Algacel, Avicena, Alberto Magno, el propio Aristóteles, Santo Tomás, Pedro Hispano...) el nombre de estas virtudes o sentidos, e incluso el número y su disposición, eran variables.<sup>203</sup>

De esta forma, mientras el seso comunal, la virtud estimativa y la memorativa suelen mantenerse fijas en esta lista, la fantasía, la imaginación y la virtud cognitiva cambian con frecuencia con respecto a su presencia y al orden que ocupan, pues en muchas ocasiones una llegaba incluso a albergar a otra en su definición. Es por ello que, a veces, surge otra virtud, la compositiva, que se desdobra en fantasía o imaginativa en el caso de los animales, y cogitativa en los seres humanos. Independientemente de su ubicación o no en esta lista de los sentidos del alma, la fantasía normalmente carece de

---

<sup>201</sup> Estas palabras corresponden con la primera redacción de la *Partida I*, realizada entre 1256 y 1266. El fragmento se puede encontrar a modo de Apéndice en el artículo “Los sentidos internos en la prosa medieval castellana: a propósito de Alfonso el Sabio y Juan de Mena” de Xavier Tubau y en la edición de las *Partidas* de J. A. Arias Bonet, páginas 388-89.

<sup>202</sup> Según Tubau, fue eliminada para evitar digresiones del tema principal, los diezmos (Tubau 293-95). Herriot puntualiza además que un pasaje muy similar terminó encajado en la *Segunda Partida*, por lo que para evitar la repetición se eliminó de la *Partida I* ya que hacerlo de la *Partida II* implicaría suprimir once leyes (279).

<sup>203</sup> Para más información al respecto, consúltese el artículo de Tubau (pp. 295-301).

una connotación positiva en lo que respecta al papel que juega en el proceso cognoscitivo.

Centrándonos en la *Segunda Partida*, por ser ella la que dedica más páginas a estas virtudes del alma, la fantasía comparte similitudes con lo expuesto en el *Setenario*.

Así lo define la obra alfonsina:

Fantasía es el segundo sentido de los de dentro con que obra el alma del sentido, e quier' tanto dezir como antojamiento de cosa sin razón, ca esta virtud judga luego las cosas rebatosamente e como non deve, non catando lo pasado nin lo que adelante puede venir. (*Segunda Partida*, título XIII, ley viii)

La fantasía es antojanza, es decir, deseo individual que no obedece a un propósito común ni sigue los preceptos de la razón, sino que manifiesta una pretensión personal. Quien quiera por tanto evitar la enfermedad sin razón que supone la fantasía, debe ser consciente de su presencia y de que puede desembocar en locura:

ca d'esto se deven mucho guardar, porque así como los que usan la fantasía en todas guisas an de cayer en la locura [. . .] E sin esto posieron aún otra semejança los sabios a la fantasía de que se deve el pueblo mucho guardar, e esto sería cuando alguno non conoscoiendo que non merescie aver por servicio que oviese fecho nin por otra derecha razón, *antojándosele que lo valie e mostrándole la cosa mintrosamente de cómo non era, faziéndole creyente que era poco lo que era mucho*, o lo que era de alguno con derecho que gelo podría dar a él o a otro, e por ende a los que esto feziesen non los deve rey creer. (*Segunda Partida*, título XIII, ley viii, énfasis añadido)

La frase enfatizada es clave en el entendimiento de lo que supone la fantasía según términos medievales. No sólo es antojanza, sino que además es un deseo individual que muestra la realidad “mintrosamente,” haciendo creer una cosa por otra. Aquellos que recurren a estas artimañas engañosas no deberían ser creídos. Las similitudes con la perspectiva artificialis nacida en el Renacimiento no pueden ser más evidentes. Mientras en la Edad Media la fantasía produce locura, melancolía y es considerada casi una

enfermedad del alma, en la Modernidad el deseo individual, la inspiración melancólica, la muestra falsa de la realidad y el engaño del ojo no son denostados sino todo lo contrario, profundamente admirados. El cambio de concepción con respecto a este sentido del alma resulta abrumador: en la Edad Media se rechaza la fantasía; la Modernidad la convierte en su objetivo.<sup>204</sup>

La obra alfonsina aporta la solución para que el alma no se deje llevar por las formas desaguisadas propias de la fantasía. El seso comunal, es decir, el primero de los sentidos del alma, debe ser el que juzgue las impresiones que reciben los cinco sentidos externos. Se le califica, además, de “mayoral” en la *Segunda Partida*, recalcando su importancia en la valoración y regulación de los otros sentidos, tanto externos como internos. De hecho, la versión inicial de la *Primera Partida* incide en esta naturaleza primordial y gobernadora del seso común: “E por essol llaman comunal, porque es sobre todos los cinco sesos” (*Primera Partida*, título XXI, ley i). Extrapolando estas palabras, lo comunal es lo que se sitúa sobre las diversas individualidades y lo que al mismo tiempo las rige y las controla, de tal manera que no actúen de forma independiente y según antojanzas, sino que todas colaboren por el bien común, que en este caso es la

---

<sup>204</sup> De igual forma que se deben evitar los excesos de la fantasía, y por ello haya que controlarla, la *Segunda Partida* también insta a no mezclar: “et esto es non creer ninguna cosa de mal que les digan dél en manera de mezcla” (Título XIII, ley viii). Es decir, el pueblo no debe creer aquello que es dicho sin seso, sin razón y de forma ambigua sobre su rey. Como ya se ha mencionado, los límites –en todos sus sentidos– eran más marcados en el periodo medieval, de ahí que se prefiriera no mezclar entidades contrarias. La técnica pictórica del sfumato, propia de principios de la Modernidad, mezcla precisamente la luz y la sombra logrando una sensación de humo o vapor que envuelve la figura, difuminando los contornos.

función cognoscitiva llevada a cabo por el ser humano (incluyendo su cuerpo, con los sentidos externos, y su alma, con los internos).

El seso comunal se encarga, por tanto, de regir los demás sentidos, incluyendo la fantasía y la imaginación. Redondo precisamente aduce esta idea, pues, dado que no es posible renunciar a la imaginación –virtud otorgada por Dios al individuo–, es necesario que sea controlada por el seso comunal (1320). Si esto no ocurriera, la virtud cogitativa se convertiría en fantasía, causando que “el hombre estime, valore las cosas como no lo son en la verdad, engañado por falsas imágenes de una realidad que no existe y en la que, lógicamente, acabará perdiendo su identidad, tanto religiosa como social” (1321). Según Redondo, el engaño producido por las falsas imágenes de una realidad inexistente desencadena un proceso en el que el individuo pierde su identidad. Recordemos que la identidad del individuo medieval era aquella que se definía por su relación con el otro. Perder esta relatividad conlleva la creencia en la autonomía del sujeto, noción que irá ganando preponderancia gradualmente.

En el siglo XV el poeta Juan de Mena (1411-1456) incide en esa inexistente realidad que genera la fantasía.<sup>205</sup> En la glosa en prosa que elaboró para aclarar ciertos

---

<sup>205</sup> Juan de Mena fue un poeta autor del famoso *Laberinto de fortuna*. Fue cronista y secretario del rey Juan II lo que le permitió rodearse del ambiente poético y palaciego de la corte. Escribió prosa, poesía política, lírica amorosa, decires morales y obra de preguntas y respuestas en forma de debate con otros poetas, como la que mantuvo con el Marqués de Santilla, del que era amigo. En *La Coronación*, compuesta por el poema y una glosa, Mena exalta al Marqués colocándolo a la altura de otros poetas clásicos como Homero o Virgilio. Su estilo encaja en los criterios modernos procedentes de Italia, con artificiosidad en las palabras y numerosas alusiones a la mitología, casi en un afán por mostrar una gran erudición. Para saber más sobre Juan de Mena recomiendo la consulta de *Juan de Mena: de letrado a poeta*, editado por Cristina Moya García.

aspectos acusados de oscuros de su poema *Coronación del Marqués de Santillana*, de 1438, Mena incluye un pasaje en el que expone la teoría de los sesos interiores, que enumera como “seso común, imaginativa, fantasía, extimativa e memoria” (glosa a la copla 32).<sup>206</sup> La fantasía se encarga de componer formas percibidas y retenidas por la imaginativa, de tal manera que, si esta posee la forma de un monte y el color oro, la fantasía “conpone un monte dorado e otra cosa semejante e de otras especias que están en la imaginación faze la fantasía chimera o yçoçervus, es a saber conpone una semejança de animalia de estrañas fechuras que non crió naturaleza” (Glosa a la copla 32). Este sentido crea así algo que no existe en la naturaleza, es decir, crea una entidad *artificial*. Es necesario retomar aquí ese fragmento presente en las *Vidas* de Vasari, en el que se describían las obsesiones del pintor Paolo Uccello: quien se preocupa más por la perspectiva que por las figuras “a menudo se vuelve solitario, extraño, melancólico.” La perspectiva en este fragmento es calificada de “bella y llena de fantasía,” con la cual el pintor ejecuta “estudios demasiado terribles, violenta la naturaleza” (*Vidas*, Uccello). Todas estas referencias se encuentran en las obras medievales a modo de avisos contra los peligros del sentido que nos ocupa: el sentimiento melancólico que entraña la fantasía; el hecho de que la perspectiva, es decir, el antojo de mostrar algo mentirosamente, esté llena de este sentido o virtud; cómo un exceso de fantasía implica el elaborar cosas que no existen en la naturaleza, violentándola por medio de la creación de entidades artificiales que se hacen pasar por lo que no es.

---

<sup>206</sup> El texto se encuentra en el apéndice del artículo de Tubau.

Pese a estas advertencias, la fantasía va ganando adeptos poco a poco. Redondo señala que en la corte de Alfonso X se sientan las bases para que la ficción pueda existir de forma autónoma, al mismo tiempo que los “escritos de carácter eclesiástico avisan del riesgo de penetrar en el ámbito de la ‘fantasía’” (1327). Esto continúa en tiempos de Sancho IV cuando, según Redondo, se produce una situación paradójica: por un lado, la escuela catedralicia de Toledo se sitúa en firme oposición al orden de la imaginación; por otro, la corte aboga por una recepción positiva de los textos narrativos que incluyen elementos ficticios (1327). Si seguimos las palabras de Redondo, en ambos casos es la esfera eclesiástica la que trata de mantenerse al margen del avance de la ficción, poniendo sobre aviso a la comunidad de las desviaciones de la verdad y lo correcto que pueden resultar de un mal uso de la fantasía. También se alude a esta misma idea en el *Libro de los ofiçios* –traducción de Alonso de Cartagena– cuando se critica el poder de la imaginación y, consecuentemente, el papel que tiene la poesía en el camino hacia la verdad y la virtud:

Mas por quanto nós, queriendo el bien, con nuestras imaginaçiones perversas e errores diversos nos alongamos d’él siguiendo desvariados caminos, aun más abundante graçia nos quiso fazer la soberana misericordia de la exçelsa divinidad; ca non solamente nos dio este deseo natural del bien verdadero, mas aun dionos claro ingenio para poder conosçer las vías derechas para lo alcançar e alumbró nuestros coraçones para que pudiésemos disçerner entre las cosas contrarias e escoger lo que nos cumple.  
(203)

Pese a que lo natural es querer el bien, la imaginación humana es perversa y da lugar a errores y a seguir sendas no correctas (como las sectas del *Setenario*). Sin embargo, Dios otorga al hombre entendimiento e ingenio para que pueda elegir la vía correcta –igual que en el *Libro de buen amor*–, superando los peligros a los que puede llevar la imaginación. De esta forma, según el texto traducido por Cartagena, la capacidad humana no es

suficiente, pues el don divino es imprescindible en el camino hacia el conocimiento. Esta dependencia de lo humano a lo divino ha sido señalada ya por Marta Haro Cortés en su estudio *Los compendios de castigos del siglo XIII*. Si bien la sabiduría procede de la buena voluntad del individuo y de sus ansias por saber, es la Divinidad la que “nos otorga una serie de condicionantes naturales que cada uno tendremos que explotar” (228). La imaginación y la fantasía no deben ser reguladas solamente por el seso común, sino que hay que ser capaz de discernir si estas fantasías tienen origen humano –lo cual sería negativo, y sería imperante controlar– o divino, como sería el caso de las revelaciones que pueden darse a través de los sueños.

Un caso muy ilustrativo es el conocido como *Tractado del dormir e despertar*, escrito por Lope Barrientos (1382-1469) para el rey Juan II.<sup>207</sup> El texto muy pronto alerta de los engaños que pueden causar los sueños, en los que se toma “la semejanza de la cosa por la cosa propia.” La vista, además, es la que juzga que el sol no sea “mayor que un pie,” a lo que la razón responde acudiendo en su ayuda, haciendo consciente al sabio de que el sol es mucho mayor y de que su juicio visual no es más que un engaño (21). El siguiente fragmento, aunque largo, manifiesta la importancia de la razón para evitar los engaños de la vista:

---

<sup>207</sup> Lope Barrientos fue un clérigo dominico castellano, figura relevante en los reinados de Juan II y de Enrique IV, de quien además fue maestro. Fundó diversos monasterios y escribió tanto obras especializadas de contenido teológico como otras dirigidas a un público culto aunque menos especializado. Su obra más famosa es el *Tractado del divinar e de sus especies del arte mágica*, en el que, según indica Ángel Martínez Casado en su estudio sobre Lope Barrientos, éste sigue preceptos de Santo Tomás de Aquino, Pedro de Tarantasia y Alejandro de Hales para refutar la adivinación humana y defender que sólo se puede predecir el futuro por revelación divina y por el conocimiento de las causas naturales (138).

*Pero juzgando por la razón, en tales movimientos conosçeremos que aquel juyzio de la vista es falso [. . .] La causa primera et prinçipal d'onde se causa el engaño de los sueños es por quanto dormiendo, quando los sueños acaesçen, está atado el juyzio de la razón, et así mesmo los propios sentidos, segunt desuso deximos, por lo qual, estando suelta la fantasía et non teniendo freno que la guíe, juzga et afirma las semejanzas de las cosas seer las cosas propias, et permanesçe en aquel engaño fasta que después, velando, enterviniendo el juyzio de la razón, que está ya suelto, conosçe la verdat de lo que es o non es, espeçialmente si el juyzio de la razón es de varón sabio et discreto. Ca, si es de varón liviano et indiscreto, muchas vezes permanesçe en el engaño del sueño pasado [. . .] et aquesto mesmo acaesçe comunmente en todos los locos, et por esto judgan et afirman las cosas que les ocurren a la fantasía por cosas propias et verdaderas, así commo si, de fecho, en el ser toviesen realidat [. . .] la fantasía queda suelta, et las otras potença o potençias, por estar apassionadas et enfermas, non la pueden resistir et guíar, et por tanto faze sus juyzios falsos, los quales juyzios torna a representar al seso común, et el seso común las representa a la vista et a los otros sentidos en tal manera que aquellos que tienen aquellas virtudes et potençias por tal vía dañadas les paresçe que veen aquellas falsas visiones que representa la fantasía. Et puesto que las tales visiones o apariçiones segunt verdat non tienen ser real, pero ellos creen que tienen seer, et asý lo creen et afirman, et quien bien quisiere et sopiere mirar a las tales personas, luego conosçerá en ellas que padesçen alguna pasión en las dichas potençias. (22, énfasis añadido)*

El engaño de los sueños se produce porque la razón no está activa y, consecuentemente, la fantasía es libre de imaginar y de afirmar que la semejanza de la cosa es la propia cosa, surgiendo aquí una vez más la idea simulacro.<sup>208</sup> Ya traté de este concepto en el primer capítulo al referirme al modelo epistemológico derivado de la perspectiva artificialis,

---

<sup>208</sup> Guillermo Serés incluye en su artículo “El concepto de fantasía, desde la estética clásica a la dieciochesca” una afirmación muy interesante y apropiada para este contexto de fantasía que sustituye a la cosa: “Diríase que del estereotipo se pasa a la imagen vivida individualmente, sentida, recordada, evocada y combinada; de ahí a la consecuente ausencia de imagen referencial que ello comporta” (231). La secuencia que establece podría aplicarse al periodo de transición que estamos estudiando y aun a la Postmodernidad: el estereotipo es el propio del paradigma medieval, la imagen sentida individualmente corresponde con el periodo moderno comenzado en el Renacimiento; la consecuente ausencia del referente se asociaría con esa pérdida de la esencia que ocurre en la Postmodernidad, en la que sólo queda lo particular y el discurso.

aunque sin entrar en más detalle. Sin embargo, vemos que es perfectamente aplicable a este momento en el que la fantasía cada vez más corre a sus anchas por la mente del individuo, libre de la injerencia de la razón. El simulacro, desde la perspectiva medieval, es producido por una fantasía sin razón.

En el texto de Lope Barrientos se nos dice que cuando el soñante despierta, la razón recupera su función de guía pudiendo así juzgar que lo que ha valorado la fantasía no es la realidad.<sup>209</sup> Sin embargo, surge aquí el conflicto de que el individuo tenga sus potencias o virtudes dañadas, haciendo que se mantenga en el engaño incitado por la fantasía. La razón no tiene cabida en estos casos, de ahí que aquellos que juzgan por verdaderas las cosas que se les ocurren en la fantasía sean llamados locos y proclamen juicios falsos. La crítica de Lope Barrientos está clara, pues valora negativamente el papel de una fantasía que no esté sujeta por la razón, ya que se corre el riesgo de tomar la semejanza por la cosa.

El artículo de Martin Kemp titulado “From Mimesis to Fantasia: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts” es especialmente revelador en este proceso de valoración de la fantasía que se produjo a

---

<sup>209</sup> Muy interesante a este respecto de ausencia de la razón es el famoso grabado de Francisco de Goya, “El sueño de la razón produce monstruos.” Su intencionada ambigüedad da pie a dos interpretaciones posibles: en la primera, el hecho de que la razón esté dormida o soñando, aludiendo a su ausencia, es lo que produce la existencia de los monstruos; en la segunda, es precisamente soñar con la razón, desear el uso de la razón lo que produce los monstruos. Sobre la obra del pintor aragonés, un breve pero ilustrador compendio es el realizado por Isabel Sánchez Quevedo y titulado *Goya*. También interesante, por el contexto en el que nos hallamos en torno al poder de la fantasía y de la melancolía es *Goya, Saturno y melancolía: consideraciones sobre el arte de Goya*, de Folke Nordström.

finales de la Edad Media y principios de la Modernidad. Kemp comienza su argumentación exponiendo el concepto de *inventio*, de raíces clásicas, y que podía tener dos significados dentro del contexto del Renacimiento. Por un lado, *inventio* tiene que ver con descubrir o excogitar (*excogitatio*), y aparece en relación a un descubrimiento que se ha llevado a cabo gracias al uso de la razón y suele aparecer en tratados técnicos de arquitectura. Por otro lado, y aquí está lo interesante, *inventio* hace referencia a un uso literario impuesto en las artes visuales, enfocándose en el contenido y en los “temas” o historias, y relacionándose con la retórica.

Alberti, nos dice Kemp, hace uso de ambas significaciones del término *inventio*: en su tratado de arquitectura recurre a la *inventio* como *excogitatio*, mientras que en su tratado de pintura es la *inventio* literaria la que tiene lugar. Y es precisamente esta *inventio* la que se inserta dentro del marco común de la poesía y la pintura, una formulación que “gives fantasia a vital role in the equation *ut pictura poesis*” (367). Vemos por tanto la conjugación de diversos términos –*inventio*, fantasía, pintura, poesía, razón– que cada vez más van acercando sus significados para formar parte de un mismo campo semántico, en el cual la perspectiva artificialis es también componente fundamental.

El aviso sobre los peligros de la fantasía establecido a priori desde el periodo medieval parece estar dirigido a los defensores de una perspectiva lineal que crea verdaderas naturalezas, cuán labor divina, y no meras semejanzas. Una técnica que crea verdaderos simulacros. Vasari asociaba la perspectiva con la plenitud vigorosa de la fantasía. Leonardo propugnaba la creación de segundas naturalezas como objetivo vital

del pintor, el cual practicaba por ello un arte divino.<sup>210</sup> Pero es un fragmento del tratado pictórico de Alberti el que más luz arroja al idilio entre la perspectiva y la imaginación.

El intelectual italiano lo expresa con las siguientes palabras al hablar de la técnica que debe usar el pintor:

Por esta razón lo mejor es aprenderlo de la naturaleza y siempre hacer estas cosas muy rápidamente, dejando que el observador piense que ve más de lo que en realidad ve. Pero permítame decir algo acerca de estos movimientos. Parte de esto lo saco de mi propia imaginación, parte lo he aprendido de la naturaleza. (Alberti *De pictura* 102).

El pintor empuja así al observador a ver más de lo que en realidad ve, manipulando su ejercicio visual. Y es que, aunque la naturaleza y su imitación son las bases en la instrucción del pintor, la imaginación gana importancia y se revaloriza como motor creativo. Esto es algo que Leonardo también señala en el siguiente fragmento de su *Tratado de pintura*, en el que alaba el rol de la imaginación y cómo puede dar pie a ver cosas que no existen en la realidad:

No quiero excluir de estos preceptos un nuevo invento de especulación, el cual, aunque parezca pequeño y casi risible, es de gran utilidad para encaminar el ingenio hacia varias concepciones. Helo aquí: si observas algún muro lleno de sucias manchas o en el que se destacan piedras de diversas sustancias, y si te propones idear un paisaje, podrás ver allí, sobre ese muro, las imágenes de distintos paisajes, ornados de montañas, ríos, peñascos, árboles, llanuras, grandes valles y cuellos de múltiples formas; podrás ver allí todavía numerosas figuras de batallas y de rápidas acciones, extraños aspectos de rostros y actitudes, y otras infinitas cosas que podrás integrar en formas de arte. Y te parecerá que, al contemplar sobre el muro tal mezcla de cosas imaginarias, te ocurre lo mismo que cuando oyes un sonido de campanas, y te entretienes en fantasear nombres y vocablos correspondientes a cada toque. Me ha sucedido ya, a veces, mirando una nube o un muro, descubrir en ellos manchas que, si bien privadas en realidad de perfección, en algún detalle despertaban mi inventiva, gracias a la perfección de sus movimientos y actitudes. (1.IX)

---

<sup>210</sup> En su *Tratado de pintura* (1.VIII); en *Aforismos* 310 y 311.

La fantasía y la imaginación son ahora los “preceptos del pintor universal” –como dice el título del capítulo de Leonardo– dentro de ese nuevo invento de especulación que supone la pintura revalorizada como arte liberal a partir del Renacimiento. Las manchas se convierten en paisajes, batallas y otras infinitas cosas por obra y gracia de la fantasía y la imaginación, despertando el genio creador y la inventiva del pintor. Igual que ocurría con el humor melancólico, considerado como enfermedad y locura en la Edad Media, aquel que se deja llevar por una fantasía sin razón es ahora en el Renacimiento no un enfermo de las pasiones sino el más sutil y genial artista. Leonardo consiguió aunar imaginación y razón por medio de la *inventio*, tal y como indica Kemp: “Leonardo unites invention of content and form by according the faculty of imagination a rational potential similar to Francesco di Giorgio’s “excogitative” process in architecture” (361). La pintura se apropia así del tipo de *inventio* que era propia de la arquitectura, la *excogitatio* y con ello consigue racionalizar y dignificar la imaginación y la fantasía.

Parece, por tanto, que las actitudes propuestas por tratados como el de Lope Barrientos no surtieron mucho efecto a comienzos de la Modernidad y la fantasía pasó a ser parte fundamental en el proceso creativo, el cual, además, adquiere tintes divinos en lo que respecta a la pintura.<sup>211</sup> La universalidad que según Leonardo debe alcanzar el pintor mediante la realización de obras que agraden a diversos pareceres (*Tratado de pintura* 1.X), no encuentra su equivalente en el tratado de los sueños de Lope Barrientos. Su autor critica el establecimiento de un juicio universal a partir de una situación singular

---

<sup>211</sup> Kemp analiza el *Trattato d’architettura* de Filarete, también conocido como Antonio Averlino. En este tratado, Filarete posiciona a la fantasía como la idea inicial de la que emerge una obra (370).

siempre y cuando no se recurra a la razón, que es precisamente lo que caracteriza al ser humano. El creer en augurios y supersticiones, como señales de fuego, es propio del vulgo, quien por no ser sabio tiende a afirmar una cosa, siendo la verdad otra (*Tractado del dormir e despertar* 24). La soberbia de creer que Dios les transmite un mensaje a través de una señal supersticiosa es “vanidad, et non tiene fundamento en razón nin escriptura, salvo en la vana et falsa opinion” (25). Es por ello que afirma que “divinar es usurpar la presçencia de las cosas advenideras, la sabiduría de las quales pertenesçe solamente a nuestro señor Dios” (26). Sólo en dos casos adivinar no supone un pecado mortal: cuando es el Señor el que lo permite (profecías), y cuando se producen deducciones que tienen causas naturales determinadas, de tal manera que el individuo, por medio de la observación y el estudio, puede inferir eventos futuros, como un eclipse de luna.<sup>212</sup>

#### Las bellas palabras: poesía, retórica y ficción

La fantasía entra así en el juego literario y, con ello, surge también la defensa de las obras que requieren del ingenio creativo para su realización. Es el caso de la poesía,

---

<sup>212</sup> En el *Timeo* Platón aúna la inspiración y la formación de imágenes en la fantasía, que él caracteriza como momentos irracionales. Hablando de la profecía afirma lo siguiente: “And clear enough evidence that god gave this power [profecía] to man's irrational part is to be found in our incapacity for inspired and true prophecy in our right minds; we only achieve it when the power of our understanding is inhibited in sleep, or when we are in an abnormal condition owing to disease or divine inspiration” (*Timeo* 70e-72d). La formación de imágenes mediante la fantasía, imágenes que él denomina “phantasmata,” es un proceso irracional, de ahí que se produzca cuando la razón no está activa. Si volvemos a la ambigua interpretación del grabado de Goya, es posible aducir que, según una perspectiva platónica, sería la ausencia de razón la que produce esas imágenes que, en el caso del grabado, son monstruosas. Sobre la fantasía en la antigüedad clásica, véase Anne Sephard, *The Poetics of Phantasia: Imagination in Ancient Aesthetics*.

que en el siglo XV da lugar a nuevos debates sobre su validez como soporte de significados y de verdades. De igual forma que la pintura adquiere un carácter divino – oponiéndose a los defensores de que lo divino sólo pertenezca a Dios–, la poesía también pretende alcanzar semejante estatus, asociándose sus autores con esa labor creativa infundida por la divinidad.<sup>213</sup> En su *Prohemio e carta*, enviada al Condestable de Portugal, el Marqués de Santillana (1398-1458)<sup>214</sup> compara el arte de la poesía con

un zelo çeleste, una affecçión divina, un insaçiable çibo del ánimo; el qual, asy commo la materia busca la forma e lo imperfecto la perfección, nunca esta sçiencia de poesía e gaya sçiencia buscaron nin fallaron synon en los ánimos gentiles, claros ingenios e elevados spíritus. (439)

La poesía, igual que ocurre con la pintura, debe revalorizarse mediante su relación con lo divino, con el ingenio y con los elevados espíritus creadores.

Los editores de la edición de las obras completas del Marqués, Ángel Gómez Moreno y Maximilian Kerkhof, señalan en una nota a este fragmento la manía poética de Platón y la consideración del poeta como un artífice, en imitación del gran artífice que es Dios. Esta figura del poeta, tan alabada por el Marqués es aquel que practica el arte de una nueva poesía, la cual cobra el sentido de “fingimiento de cosas útiles, cubiertas o

---

<sup>213</sup> Recordemos la manía divina considerada por Platón. El Marqués de Santillana, de hecho, habla de la poesía y artes similares como “sçiencias [que] de arriba son infusas” (440).

<sup>214</sup> Perteneciente a la alta nobleza castellana, Íñigo López de Mendoza fue un gran exponente de la cultura en el siglo XV. Escribió tanto prosa como poesía y coleccionó una gran cantidad de obras componiendo una gran biblioteca que muchos estudiosos han intentado recomponer, según indican Gómez Moreno y Kerkhof en su introducción a las obras completas del Marqués. Su labor era la de patrocinar traducciones de obras clásicas: la *Eneida*, las *Metamorfosis*, la *Divina comedia*, entre muchas otras (xxvii). El Marqués de Santillana fue el primer poeta español en seguir ese “itálico modo” en sus poesías, prefigurando así la corriente renacentista procedente de Italia.

veladas con muy hermosa cobertura, conpuestas, distinguidas e scandidas por cierto cuento, peso e medida” (439). Ya hemos visto que en el siglo XV el arte de la pintura se revaloriza gracias a la perspectiva como método matemático de representación de una realidad que no es más que una percepción individual. Pero lo más interesante, y este es uno de los argumentos de esta tesis, es que existe un paralelismo entre el auge de la perspectiva como *costruzione legittima* y la consolidación de la poesía y de la ficción como soportes de verdad. Ambas, perspectiva lineal y ficción, surgen de una nueva consideración, mucho más positiva, que se otorga a la fantasía y a su función en el proceso de conocimiento. Así, mientras la perspectiva se teoriza como una ciencia matemática, gracias a la geometría necesaria para su realización, la poesía recurre de igual modo a la matemática en el conteo o escandir de sus versos. Ambas, perspectiva y poesía, son en el Renacimiento artes de la medida. Y también son artes divinos. Ambas, igualmente, suponen una “fermosa cobertura” que vela u oculta una verdad que permanece escondida bajo la bella y sutil imitación de la realidad que supone la perspectiva, y bajo los integumenta poéticos y retóricos en el caso de la literatura, unas cortezas que ganan en valor y apreciación frente a un meollo cada vez más olvidado.

El Marqués de Santillana llama a la poesía “sçiencia,” pero no es el único. Pedro López de Ayala realizó una traducción de una obra de Boccaccio conocida en español como *Caída de príncipes*, donde igualmente el escritor italiano la califica de ciencia.<sup>215</sup>

---

<sup>215</sup> Este texto es la traducción de un compendio de historias morales de Boccaccio conocidas como *De casibus virorum illustrium*, terminadas por el italiano hacia 1360 y que Ayala traduciría en la transición del siglo XIV al XV. En esta obra Boccaccio hace una defensa de la actividad letrada y de la imaginación poética. La edición que cito es la de de Isabella Scoma, Messina, La Grafica Editoriale, 1993.

Su defensa del arte de la poesía incorpora los argumentos que se han ido señalando hasta ahora:

E con sus bocas desvergonçadas dizen e afirman que los poetas non dizen sinon mentiras e fablillas, e como que son juglares. Por cierto los que estas cosas dizen, aquellos son los mintrosos. En verdat tanto puedo dende entender que esta çiençia es en sí noble mucho e sutil e muy apostada, en cuanto la flaqueza de los que en ella trabajan puedo alcançar, sienpre siguió los rastros de la Santa Esçriptura [. . .] E así como la Santa Esçriptura primero declaró por los profetas que eran por venir los secretos de la voluntad divinal so un concebimiento encuebierto, callado e honesto, así esta sçiencia de poetría las sus imaginations en sí conçevidas so una cobertura de infingimiento publica e manifiesta. E si muy buen omne es, los dichos de la su poetría muy buenos paresçerán. (187)

Los poetas son ahora artistas elevados, no meros juglares, pues su arte es una ciencia sutil y, sobre todo, se les compara con los profetas, es decir, se les otorga cierta capacidad para lo divino. De igual forma que los profetas reciben de Dios una verdad encubierta, que habría que desvelar, la poesía también posee una “cobertura de infingimiento” gracias a la imaginación y a las bellas palabras que se usan para expresar esas cosas útiles de las que hablaba el Marqués. ¿En qué consiste esta “fermosa cobertura” sino en el arte de la retórica, el cual logra encandilar a los firmes creyentes de la verdad desvelada? En su *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*, dos siglos más tarde Baltasar Gracián (1601-1658),<sup>216</sup> de hecho, reúne literatura y pintura en un mismo discurso, titulado “De las acciones ingeniosas por invención.” El aragonés proclama lo siguiente:

Son los estratagemas primores de todas las artes. Válese de ellos la retórica; estímalo la pintura, para duplicar la perfección; refiere muchos Plinio; el erudito y el moderno Carducho, tan elocuente en la pluma como diestro en el pincel; no los olvida la arquitectura. (213)

---

<sup>216</sup> La inclusión de Baltasar Gracián no es arbitraria. Más adelante analizaré su obra más relevante, *El Criticón*, en el contexto de este engaño moderno que algunos intentaban denunciar.

El empleo del término “estratagema” es muy ilustrador. Corominas lo incluye en su diccionario etimológico con las definiciones de “maniobra militar, ardid de guerra, engaño astuto.” Similares acepciones se encuentran en la RAE: “Ardid de guerra; astucia, fingimiento y engaño artificioso.”

Las artes, tanto la poesía como la pintura, se valen pues de ciertas estratagemas, es decir, de ciertos engaños artificiosos y es que implícito en el sentido medieval de “arte,” como indica Corominas, está el significado de fraude y engaño (65). Ya se ha analizado en páginas anteriores la palabra “maestría” y su acepción de engaño, fingimiento o artificio y estratagema que se recoge en el glosario de José Baro a los *Milagros de Nuestra Señora* (126). El círculo lingüístico se va cerrando poco a poco incorporando términos que tienen similares connotaciones: arte, estratagema, maestría, o engaño artificioso. Lo que resulta llamativo es que estas connotaciones se aprecien tanto en el arte de la pintura como en el de la poesía, artes que comienzan a ser revalorizadas a partir del siglo XV hasta el punto de adquirir naturaleza divina. Esto es ciertamente paradójico desde criterios medievales, los cuales rechazaban, al menos en la teoría moral, cualquier forma de engaño. Sin embargo, es en el siglo XV cuando este engaño –por supuesto, un engaño sutil, ingenioso e incluso científico– ya no es evitado sino precisamente perseguido y admirado.

Por ello, surgen en este momento muchas obras que, continuando el legado medieval tendente a la instrucción y a la pedagogía moral, alertan de ese encubrimiento

artificialioso que supone la retórica.<sup>217</sup> En un artículo sobre el uso del lenguaje en los *studia humanitatis* reflejados en la obra de Juan Luis Vives, su autora María Eugenia Ocampo aduce que el gran cambio entre la Edad Media y la Modernidad en lo que respecta al currículum educativo se dio en la diferente importancia de la retórica:

Durante la Edad Media se había ubicado a la gramática y a la lógica como el centro del aprendizaje y en general había poco interés en la retórica latina clásica. Los humanistas, por su parte, consideraban que, aunque los escritores medievales desarrollaron sistemas lógicos de pensamiento y todo un lenguaje científico adecuado, habían abandonado el modo clásico de fusión de pensamiento y expresión unidos a una visión cultural y ética de la sociedad. (224-225)

En los siglos medievales, la retórica no consiguió la misma consideración que las otras artes del lenguaje, pues desde muy pronto se asoció con el uso de bellas palabras que encandilan al oyente y que lo desvían del contenido del mensaje.

Este hecho se aprecia en una de las traducciones de López de Ayala, la ya mencionada anteriormente *Del soberano bien*, que atestigua estos avisos en contra de la apariencia bella, aunque ficticia de la retórica practicada por los poetas:

---

<sup>217</sup> Gómez Redondo así lo expresa: Las “artes elocutivas pueden acarrear engaños y peligros para la salvación del alma, sobre todo si se emplean para el conocimiento del mundo gentilicio o para el puro deleite” (*Prosa* III 2169-70). Alfonso de Palencia historiador castellano del siglo XV es el autor de un diccionario bilingüe conocido como *Universal vocabulario en latín y en romance*. Define la retórica como sigue: “Et por la rhetorica conosçemos por que terminos deuamos antes fablar o escriuir. de manera que con artifiçio fagamos alos oydores dociles. & amigos & atentos” (CORDE, procede de la edición de Gracia Lozano López, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison 1992). La retórica es artificio que insufla docilidad a quien lo escuche. O en otras palabras, la retórica consigue convencer y controlar al individuo.

Ca los dichos de los gentiles e de los poetas de fuera reluzen con muy fermosas palabras e de dentro todos yazen vacíos de toda buena sabiduría. Mas las Escripturas santas de Dios de fuera no están afeitadas de palabras, antes paresçen feas, mas de dentro resplandesçen en sí por noble doctrina que en ellas ha. (*Del soberano bien* 158-59).

Contrapongamos por un momento ambas traducciones de Ayala. Por un lado, la *Caida de príncipes*, cuyo autor original es Boccaccio, promueve la poesía como una ciencia sutil, comparable a la creación y la visión divinas; por otro lado, *Del soberano bien*, traducción de las *Sententiae* o *De summo bono* de San Isidoro critica el arte de la poesía por su hermosura aparente y artificial que oculta un interior vacío de sabiduría y de significado. Mientras Boccaccio establece una comparación positiva entre la poesía y las Escrituras debido a su naturaleza divina, San Isidoro recurre a las mismas Sagradas Escrituras para argüir precisamente lo contrario, que lo humano no puede compararse a lo divino.

No es necesario señalar que la obra que defiende la poesía y su artificiosa forma procede de Italia a finales de la Edad Media, mientras que aquella que la rechaza (como soporte de significado, no como deleitable entretenimiento) es originalmente ibérica y de principios de la Edad Media. Una vez más, se genera una coincidencia entre poesía —que incluye la retórica y ese carácter ficticio— y perspectiva en lo que respecta a su concepto (fantasía divinizada y artificiosa), periodo (finales de la Edad Media) y lugar (Italia).

La traducción del *Summo bono* continúa su alegato en contra de las bellas palabras que utilizan la retórica y la poesía para atraer a su público. La contraposición entre las Sagradas Escrituras y el arte de la palabra es, una vez más, muy evidente:

E por ende los libros santos son escritos con simples palabras por que los onbres sean traídos a la fee con mostramiento del espíritu e no por sabiduría de palabras, ca si fuesen traídos a la fee con maldad de agudeza de lógica o por hermosura de palabras por la arte de la retórica, no ternían que la fe de Christo estaba en la verdad de Dios mas en los argumentos de la retórica, de lo saber onbre decir por fermosas palabras; nin terníamos que ninguno

venía a la fee por graçia del Espíritu Santo, mas que venía engañado con falsedad de palabras. (159)

La simplicidad del lenguaje ayuda a mostrar el contenido de los textos, es decir, su espíritu, sobriedad de palabras a la que ya aludía don Juan Manuel en el prólogo del *Libro infinido*. El arte de la retórica puede incluso distraer al lector de las enseñanzas divinas y ser convencido no por la verdad de Dios sino por la belleza de las palabras, lo cual implica un acercamiento engañoso a la divinidad.

El arte de la gramática, en tanto que supone el soporte de la “letradura” –como afirma Gómez Redondo (2168)– también es criticado por su ornato y sutileza, características que además llevan a la soberbia:

Ca a las letras que deven ser simples no debemos allegarles el fuego e sotileza de la arte de la gramática, ca mejores son las letras que sean comunes, que no las simples, que no sean para ál, salvo para solo provecho de aquellos que las leen; mas las muy sotiles son peores ca traen una sobervia aborresçedera a los onbres. (*De summo bono* 160)

Si bien la gramática puede cumplir una función positiva si se usa con corrección, al mismo tiempo implica ciertos peligros cuando se intentan adornar palabras y textos que deben poseer cierta simplicidad para que se entiendan y no se tomen por lo que no son, como ocurre con las Escrituras. Llama la atención en este fragmento que su autor incida en que las letras deben ser “comunes” y no “sotiles,” justo los mismos términos que se usan para hablar, respectivamente, de la perspectiva medieval o perspectiva communis y

de la pintura del Renacimiento, caracterizada por el uso de la perspectiva artificialis.<sup>218</sup>

Pero es que, una vez más, otra sorprendente coincidencia tiene lugar en la descripción del pintor Paolo Uccello realizada por Vasari. Aquí confluyen a partes iguales una obsesión casi enfermiza por la perspectiva y “un ingenio sofisticado y sutil” (*Vidas, Uccello*).

Aunque refiriéndose a la pintura y la perspectiva, el tratadista italiano recurre a vocablos que bien podrían aplicarse al arte de la retórica y a la poesía, en tanto que ambas implican las bellas y fantasiosas palabras de una sofística que oculta la verdad y engaña a su audiencia haciendo creer lo que no es (como ocurre con la perspectiva y con la ficción).

Esta idea se manifiesta en la obra moderna *El Crotalón*, en la cual el Gallo, convertido en figura de autoridad, intenta convencer a Miçilo con sus bellas palabras.<sup>219</sup>

Veamos este primer fragmento:

MIÇILO. Mira, gallo, bien que pues yo me confío de ti, no pienses agora con arrogancias y soberbia de elocuentes palabras burlar de mí contándome tan grandes mentiras que no se puedan creer, porque puesto caso que todo me lo hagas con tu elocuencia muy claro y aparente, aventuras ganar poco interés mintiendo a un hombre tan bajo como yo. (I)

---

<sup>218</sup> Recordemos las palabras de Leonardo: “Si tú desprecias la pintura, imitadora de todas las obras visibles de la naturaleza, desprecias en ella un sutil invento que, con filosófica y sutil especulación, considera, todas las cualidades de las formas, ambientes, sitios, plantas, animales, hierbas y flores, envueltas en sombra y luz. Y verdaderamente esta ciencia de la pintura es hija legítima de la naturaleza, porque la engendra la naturaleza. O, para hablar con más corrección, es nieta de la naturaleza; porque todas las cosas visibles han sido engendradas por la naturaleza, y de ellas ha nacido la pintura. La podemos, pues, llamar, con exactitud, nieta de la naturaleza y parienta de Dios” (*Aforismos* 405). La pintura no sólo es un sutil y filosófico invento y especulación, sino que se emparenta con Dios. El adjetivo “sutil” aparece en multitud de ocasiones en los textos de Leonardo.

<sup>219</sup> *El Crotalón* es una obra del humanista español Cristóbal de Villalón escrita poco antes de la mitad del siglo XVI. No incluyo aquí demasiada información puesto que la estudiaré con más detalle en el siguiente capítulo.

El segundo fragmento continúa en la misma línea:

MIÇILO. Parece, gallo, que con tu elocuencia y manera de dezir me quieres encantar, pues te profieres a me mostrar una cosa tan lexos de verdadera y natural razón. Temo me que en eso te atreves a mí presumiendo que fácilmente, como a pobre çapatero, cualquiera cosa me podrás persuadir. Agora, pues, desengañaate de hoy más que confiado de mi naturaleza yo me profiero a te lo defender. Di, que me plazerá mucho oír tus sophísticos argumentos.

GALLO. Por çierto, yo espero que no te parezcan sophísticos, sino muy en demostración. Prinçipalmente que no me podrás negar que yo mejor que cuantos hay en el mundo lo sabré mostrar, pues de ambas naturalezas, de fiera y hombre, tengo hecha esperiençia. (II)

No sólo el Gallo se presenta como máxima figura de autoridad en su última intervención, sino que al mismo tiempo se manifiesta que esa figura de autoridad recurre ahora a elocuentes palabras y sofisticos argumentos para lograr encantar o persuadir a Miçilo de la verdad de lo que está diciendo. Las palabras del Gallo son además claras y aparentes, reflejando así un intento por mostrar una verdad de forma evidente al lector cuando lo que en realidad está haciendo es contar grandes mentiras que tienen apariencia de verdad gracias a esa elocuencia y sofisticada, gracias a la retórica. Las elocuentes palabras que usa el Gallo para contar “tan grandes mentiras” son calificadas por Miçilo de soberbias y arrogantes.

Es precisamente la soberbia que se produce al ejecutar un engaño, ya sea este retórico o pictórico, la que aleja al individuo de la verdad, de esa verdad absoluta que se identifica con Dios. Esta verdad, como se observa en diversas obras medievales, está escondida hasta que “disputando e departiendo se declara” (*De soberano bien* 160). Si bien San Isidoro recomienda ejercer este departamento mediante “enxemplos y figuras” (160), el objetivo de esta práctica no es la ficción en sí, sino que ésta supone un medio siendo el fin otro: el entendimiento de la verdad revelada.

Pese a estas críticas y alertas contra los peligros y arrogancias que implican las artes elocutivas (que incluyen la poesía, la retórica e incluso su equivalente pictórico que es la perspectiva lineal), la ficción y el arte poético poco a poco van siendo aceptados como soportes de verdad y significado, como ocurre con *Visión delectable*, obra de transición en lo que respecta a su forma y punto de partida –que no a su contenido– en “la cual poéticamente e por figuras se declaran los males e turbaciones del mundo” (I.2). Pues, como se expresa un poco más adelante, “fue necesario el hablar secretado e apartado del vulgo, mas aún fue necesario paliar e encobrir aquéllos con fiçión e diversos géneros de fablas e figuras” (21). Es así como los poetas, igual que ocurre con los pintores del Renacimiento italiano, consiguen entrar en el ámbito más elevado de la intelectualidad, comparándose su labor con la de los filósofos.

Antón Zorita, traductor del *Arbre des batailles* de Honoré de Bouvet por encargo del Marqués de Santillana, introduce en el mismo grupo a filósofos y poetas cuando expresa que “non es día al mundo que libros de filósofos o poetas, e aun de la Escripura Santa, como otros istóricos non leades [. . .]” (Citado en Gómez Redondo 2546). De igual modo, en el prólogo a las *Flores de los ‘Morales de Job’* –traducción del comentario de San Gregorio al *Libro de Job*– su traductor, Pedro López de Ayala, expone lo siguiente: “Guardando todavía la costumbre de los sabios antiguos filósofos y poetas, los cuales siempre guardaron en sus palabras y en sus dichos la virtud de los vocablos y la significación d’ellos segunt la realidad” (4).<sup>220</sup> La poesía se equipara con la filosofía de la misma manera que la pintura se dignifica gracias a la perspectiva lineal y a la geometría.

---

<sup>220</sup> Edición de F. Branciforti, Mesina-Florenca, Ed. G.D’Anna, 1962.

Este lenguaje figurado, que cobra la forma de ficción o de fablillas, como se aboga en *Visión delectable*, se asienta con firmeza en los gustos de un público cada vez más ávido de nuevos entretenimientos, a menudo olvidándose de la instrucción o moralidad que estas ficciones y poesías debían transmitir.

Moisés García de la Torre, autor de *La prosa didáctica en los siglos de oro*, se refiere a esta idea cuando explica que no todos los humanistas defendían la ficción como una disciplina elevada y válida para educar. Recurre a los argumentos de Juan Luis Vives en varias de sus obras, en los que García de la Torre plantea que

en la literatura de ficción no se cuida la verdad, sólo se busca el placer sensual y, por tanto, aunque los sentidos gocen, al espíritu no instruyen; [Vives] únicamente salvaba la literatura de intención moral que impulsara el deseo de asemejarse a Dios y a sus criaturas, que defendiera el amor a la virtud y que combinara lo útil con lo agradable. (80)

Es así como el artificio y la apariencia que implican tanto la poesía y la retórica como la ficción cobran importancia no sólo en el campo literario sino también en el filosófico. Lo que se generaliza en la sociedad es, precisamente, aquello que los intelectuales medievales defensores acérrimos de una verdad sin adornos superfluos –sin fingimientos, sin sutilezas engañosas, sin manipulación sofisticada, aunque sí sabedores de la utilidad de una buena corteza– más temían. Lograr un buen fingimiento, sutil y artificioso, es el objetivo de la ficción y de la perspectiva, no ya el medio para transmitir un mensaje divino, como así ocurría en el periodo medieval con los exempla, las fablillas y las figuras.

Es esta la noción que, a mi parecer, distingue la ficción medieval de la moderna: en la Edad Media la ficción no presenta la autonomía que sí ostenta en la Modernidad. La ficción no es un género en sí mismo, sino que es un medio para un fin. Habría que

preguntarse en todo caso si es posible calificar de ficción algunas de las producciones medievales que poseen tal denominación. Julie Orlemanski escribió un artículo en respuesta al influyente ensayo de Catherine Gallagher “The Rise of Fictionality.” En “Who has Fiction? Modernity, Fictionality and the Middle Ages,” Orlemanski sigue la cuestión abierta por Gallagher en su ensayo: “They [romances, fábulas, alegorías, cuentos] may, therefore, be retroactively and, we should notice, anachronistically proclaimed fictional, even though they were not so described at the time or grouped together under any single category” (Gallagher 338). Esa tendencia anacronística de categorizar hechos y producciones culturales pasadas bajo criterios modernos es denunciada por Orlemanski, siguiendo unos argumentos con los que esta tesis concuerda.

Estas formas de ficción medieval, ¿son acaso verdaderas ficciones? Gallagher ubica la ficcionalidad en el siglo XVIII y en relación con lo que posteriormente sería la novela realista. Si bien no estoy de acuerdo en ubicar esa ficcionalidad en fechas tan posteriores, pues habría que situar su emergencia en los albores de la Modernidad, sí que me parece razonable la distinción con respecto a las formas premodernas que hoy consideramos ficción. Aunque en esta tesis me he referido a ellas como tal en algunas ocasiones –por conveniencia y convención– es necesario marcar esta distinción. La ficción no es un género medieval sino una de las formas disponibles en aquel momento para transmitir un mensaje. Lo que caracteriza a la “ficción” medieval es su condición de medio; en la Modernidad la ficción en cambio se caracteriza por su condición de no-verdad. En ambos periodos estos rasgos están presentes –es decir, la “ficción” medieval es no-verdad y la ficción moderna también servía de medio–, pero es su caracterización, aquello que lo define, lo que cambia de un periodo a otro.

Cuando la ficción se convierte en ficción, dejando de ser medio, su autonomía, su nacimiento como género independiente tiene lugar. Joaquín Gimeno Casalduero trata brevemente la valoración de la poesía en su libro *La creación literaria de la Edad Media y del Renacimiento*. Gimeno comienza analizando las palabras de San Jerónimo y cómo el santo rechaza la cultura secular “cuando pierde, convirtiéndose en un fin ella misma, el carácter transcendental que él quiere atribuirle” (49). La poesía y la ficción se convierten en fin en sí mismas cuando el último objetivo deja de ser la transmisión de un mensaje, como era el caso de la “ficción” medieval. Y esto ocurre porque, según indica el propio San Jerónimo,

la poesía, la sabiduría secular y la pompa de las palabras retóricas [. . .] deleitan a todos con su suavidad, y mientras se apoderan de los oídos con la dulce modulación de sus versos se introducen en el alma y encadenan el corazón. (Gimeno 50, citando a San Jerónimo)

A ojos del santo es el artificio propio de la poesía, de la retórica –y aunque no lo diga, de la ficción– los que con su agradable apariencia conquistan al ser humano y lo encierran en un mundo de bellas palabras vacías de significado transcendental. Surge otra vez esa prisión en la que está encarcelado el sujeto moderno sin que se dé cuenta de ello.

### Conclusión

Este capítulo ha servido para recorrer un camino literario mostrando la transición entre dos paradigmas que confluyeron, a veces de forma brusca, a finales del siglo XIV y durante todo el siglo XV. Es en este momento cuando, en el ámbito de la pintura, se crea la perspectiva lineal, un nuevo método de ver y representar una percepción individual que acaba transfigurada en realidad objetiva. Es igualmente en este periodo cuando los compendios de castigos pierden la incuestionable popularidad y valor que habían

adquirido en el siglo XIII. Y es también en estos años cuando surge el debate sobre la validez de la ficción y de la poesía como soportes de verdad y significado, pues ambas iban ganando cada vez más peso en los círculos seculares, algo de lo que alertaban las autoridades eclesiásticas, desconfiadas de los engaños y fingimientos que ambas formas utilizan.

Frente a lo que he denominado *espéculo naturalis* –siguiendo los términos equivalentes en perspectiva–, género compuesto por toda la literatura de carácter tratadístico, instructivo o moral, surgida sobre todo en ámbitos cultos y religiosos, se sitúan los *espéculos artificialis*, propios de la Modernidad y que analizaré en el siguiente capítulo. Estos, pese a su intención pedagógica, recurren a nuevas formas e incluso revalorizan ciertas ideas que reflejan un mayor afán por el sentimiento individual, por el fingir y engañar como hechos no necesariamente reprobables y por unas apariencias que pasarán a ser nueva imagen de verdad, imagen que es además admirada por su artificiosidad. Conceptos como ficción, fantasía, retórica, ornato, sutileza, velo, opinión, etc. corresponden a un mismo campo semántico: el de un nuevo paradigma moderno en el que perspectiva lineal y ficción (con sus dos variantes, poesía deleitable y retórica) son dos fenómenos que van de la mano: ambos se configuran de forma prácticamente paralela, encaminándose a la revalorización de ciertas nociones que en la Edad Media eran vistas de manera negativa.

Si bien es evidente este cambio de paradigma, el espejo *artificialis* no fue capaz de conquistar por completo a toda la intelectualidad de los inicios de la Modernidad. Brevemente adelantado en este capítulo, veremos que algunos como Baltasar Gracián o Juan Luis Vives resistieron el empuje de este espejo *artificialis*, criticando precisamente

todo lo que implicaba, aunque al mismo tiempo usando algunos de sus preceptos. De forma inevitable, ya estaban inmersos en la perspectiva artificialis propia del paradigma moderno.

## CAPÍTULO 7

## ESPÉCULO ARTIFICIALIS

## VERDAD Y REPRESENTACIÓN EN LA CULTURA LITERARIA MODERNA

## Introducción

La Modernidad supuso el afianzamiento de un nuevo modo de ver el mundo que venía avanzando desde finales del periodo medieval, especialmente a partir del siglo XIV. Frente al aumento progresivo de los intereses personales e individuales, algunas obras continuaron la línea de talante más moralizante que sus antecesores medievales habían practicado en esos espéculos naturalis que he analizado en anteriores capítulos. Durante la Edad Media la convergencia de los ámbitos sacro y secular dio lugar a una diversidad de obras en las que ambos aspectos jugaban un papel importante en la configuración del texto. Barbara Newman en su libro *Medieval Crossover: Reading the Secular against the Sacred* estudia la relación dialéctica que lo secular y lo sagrado mantienen dentro del contexto medieval. Según ella, las obras que analiza, todas seculares, deberían ser interpretadas desde una hermenéutica del doble juicio, es decir, atendiendo a partes iguales a sus componentes sacros y seculares.

El libro es respuesta a la lectura unilateral propuesta por D. W. Robertson, quien defendía una exégesis de lo sacro dejando a un lado la interpretación desde el punto de vista secular. Newman revela que este tipo de acercamiento produce carencias en el entendimiento de un texto y elimina la posibilidad de un equilibrio entre las dos partes. La selección de los textos en capítulos anteriores de esta tesis refleja en cierta manera esta concomitancia de lo sagrado y lo secular que analiza Newman. Las obras

peninsulares que he incluido son tradicionalmente catalogadas como seculares si bien, como hemos visto, la presencia de elementos procedentes del pensamiento religioso es evidente, reflejando que la moderna separación de lo secular y lo sacro no es válida en el contexto medieval. En este capítulo continúo en la misma línea con respecto a la selección de textos, precisamente con la intención de comparar, de la forma más justa posible, obras medievales y modernas. Así, la literatura especular moderna sigue a la medieval en cuanto a su carácter didáctico e instructivo, aunque su acercamiento a ciertos aspectos muestra una perspectiva diferente: un carácter prescriptivo medieval al que se le añade también un componente descriptivo moderno que ayuda a dilucidar las preocupaciones de los escritores del momento.

En este capítulo me centro en examinar la forma en que esa nueva valoración de los conceptos estudiados en el capítulo anterior cobra vida y se materializa en tratados didácticos, diálogos instructivos y ficciones alegóricas, que serán la base textual de mi análisis. Frente a una preponderancia de la verdad por *aletheia* en el corpus medieval, observamos ahora que la verdad por correspondencia se consolida en el paradigma moderno. La sustitución de la idea de verdad por la de verosimilitud como garante para el conocimiento evidencia este afianzamiento en el que la apariencia de verdad alcanza las mismas cotas que la propia verdad y aun viene a sustituirla. Esto se consigue gracias a esos fingimientos que la retórica, la poesía y la ficción propugnan como base constructiva de sí mismas. El fingir y el parecer alcanzan la misma categoría que el ser, algo que en la Edad Media, si bien podía existir en la práctica, en realidad, habría sido impensable desde el punto de vista teórico-moral. El engaño ha existido en todas las épocas, pero lo que

distingue a la Modernidad es que es el discurso oficial teórico el que, en lugar de recriminarlo, insta a practicarlo.

La magna obra de Baltasar Gracián, *El Criticón*, servirá de hilo conductor en la sección al respecto para exponer la denuncia del engaño y las apariencias que, según el aragonés, gobernaban su mundo moderno. *El Criticón* es también interesante por la existencia de algunos aspectos pictóricos que permiten establecer un paralelismo con las tendencias artísticas del momento. Asimismo, su consideración negativa de la opinión y lo vulgar sirve para entender ese proceso gradual en el que la Verdad desaparece del ámbito humano, y el individuo debe luchar contra la apariencia y la confusión causada por el engaño. La última sección de este capítulo funciona a modo de recopilatorio en el que pintura y poesía mantienen una relación recíproca. A través del análisis de una defensa de la pintura escrita por Pedro Calderón de la Barca y de una silva en honor a este arte elaborada por Lope de Vega, e incluida en los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho, muestro la vigencia del discurso pictórico iniciado por teóricos y pintores como Alberti y Leonardo.

## Verosimilitud y verdad

Unos cien años después de la elaboración de *Visión delectable*, otra obra, atribuida a Cristóbal de Villalón<sup>221</sup> y titulada *El Crotalón*, establece una premisa similar aunque con claras diferencias. En esta ocasión, asistimos al diálogo entre Micilo y un gallo, que dice ser Pitágoras, en la que el segundo le relata sus diversas transfiguraciones pasadas y a través de ellas le instruye en diversas materias. Igual que en *Visión delectable*, “También finge el auctor ser sueño” (prólogo),<sup>222</sup> pero en *El Crotalón* se indica explícitamente que sigue o imita una obra específica, el *Sueño* o el *Gallo* de Luciano de Samósata, escritor de la Segunda Sofística.<sup>223</sup>

---

<sup>221</sup> El debate en torno a la atribución de esta obra está todavía abierto. Asunción Rallo publicó en 1982 la edición de *Cátedra* recibiendo duras críticas por parte de otra experta en la obra, Ana Vian, quien también realizó una edición del texto en 1982, *Diálogo y forma narrativa en El Crotalón: estudio literario, edición y notas*. Vian es autora también de una reseña (“*El Crotalón: el texto y sus sentidos*” que por extensión podría ser artículo) que corrige los errores de transcripción, de empleo de manuscritos y de interpretación del texto cometidos por Rallo. Recientemente se ha publicado un artículo, “Sobre la atribución del *Cróton* a Cristóbal de Villalón: una hipótesis alternativa,” que basa sus argumentos en evidencias lingüísticas, comparando *El Crotalón* con otras obras atribuidas o firmadas por él. Su autor, Alfredo Rodríguez propone que *El Crotalón* fue escrito por un Cristóbal Villalón, licenciado de la universidad de Alcalá y autor de otras obras como *Provechoso tratado de cambios, Gramática* (1558) y el opúsculo *Exortación a la confesión* (1546). Este Villalón sería distinto a otro Cristóbal Villalón bachiller de la universidad de Salamanca y autor de *El Scholástico*, la *Tragedia de Mirra* y la *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*.

<sup>222</sup> Se ha usado la edición existente en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Al no haber numeración de página, se cita por número de canto.

<sup>223</sup> El parecido de *El Crotalón* con la llamada *Profecía* de Evangelista es palpable. En esta obra, un “gallo en figura de hermitaño” le traslada al autor una serie de profecías jocosas que San Ylario –juego de palabras con el término “hilaridad”– le ha transmitido. Escribí un artículo al respecto, publicado en *La Corónica*, en el que declaré que el texto debía todavía ser estudiado en detalle. En la poca bibliografía que hay sobre la obra, no existe mención alguna al parecido con la figura del Gallo de Luciano. Quizá esa sería una de las líneas de trabajo que habría que cubrir.

La diferencia entre la visión de Alfonso de la Torre y de *El Crotalón* es evidente cuando se presta atención a su contenido y al tono de ambas obras. *Visión deleytable* mantiene un sentido grave y claramente didáctico a lo largo de las diversas conversaciones establecidas entre el Entendimiento y los demás personajes, en las que cada uno le va instruyendo de forma serena y con clara intención adoctrinadora. Por otra parte, en la obra atribuida a Villalón, las divagaciones y las alusiones jocosas marcan el tono de la misma, lo que disminuye el posible carácter moral que se querría aportar. *El Crotalón* es además un magnífico ejemplo de la divergencia del concepto de verdad que empezó a tener lugar años antes, y que esta tesis propone como la base del cambio de paradigma entre el periodo medieval y la Modernidad. En el prólogo “al lector curioso” el autor incluye alusiones a los dos conceptos de verdad en oraciones consecutivas, manifestando precisamente que ambas conceptualizaciones estaban todavía presentes en la cultura de la época:

Y así imaginó cómo, debajo de una *corteça* apazible y de algún sabor, diesse a entender la malicia en que los hombres emplean el día de hoy su vivir. Porque en ningún tiempo se pueden *más a la verdad que en el presente verificar* aquellas palabras que escribió Moysen en el Genessi: ‘Que toda carne mortal tiene corrompida y errada la carrera y regla de su vivir’. Todos tuerçen la ley de su obligación. (Prólogo, énfasis añadido)

Siguiendo la idea de *integumentum*, el autor crea una corteza de estilo agradable para mostrar la verdad del mundo en el que vive, un mundo de maldad. Pero al mismo tiempo establece la necesidad de verificar las palabras de Moisés con los hechos, es decir, de

comprobar la concordancia entre el enunciado y la cosa.<sup>224</sup> La verdad está cada vez menos presente pues, de tanto ocultarla bajo cortezas deleitables, ha quedado sumida en la profundidad de un conocimiento que no todos están dispuestos a penetrar. En este momento, la verdad convive con otro término: la verosimilitud o apariencia de verdad.<sup>225</sup>

En el canto I, Micilo rechaza lo que el Gallo le propone no porque no sea verdad, sino porque no es verosímil: “Agora me parece, gallo, que me comienças a encantar o, por mejor dezir, a engañar, porque comienças por una cosa tan repugnante y tan lejos de verisimilitud para poderla creer” (canto I). La aparición de la verosimilitud como concepto en relación con la verdad es clave en esa transición en la que la verdad por correspondencia se impone a la verdad como *aletheia*. Tras consultar el CORDE se observa que la mención más temprana recogida aquí es la de “verisímil” en 1489

---

<sup>224</sup> Paulina Rivero Weber señala en su estudio *Alétheia: la verdad originaria. Encubrimiento y desencubrimiento del ser en Martin Heidegger* que “[a]quellas notas de ‘certeza’ y ‘verificabilidad’ de la verdad tradicional poco tienen que ver con el fenómeno de la verdad entendida como alétheia” (150).

<sup>225</sup> Suzanne Conklin Akbari relaciona el nominalismo de Ockam con el surgimiento de la idea de verosimilitud: “Chaucer’s rejection of the link between seeing and knowing is based on the scepticism engendered by the claim that species do not exist, made by Ockham earlier in the century. Ockham’s theory of direct realism and, especially, writings in logic and natural science influenced by his brand of nominalist philosophy, lie behind Chaucer’s adoption of verisimilitude as the only viable way to convey reality in his *Canterbury Tales*” (20). La verosimilitud se convierte, por tanto, en una forma viable de entender la realidad. Nunca he negado la viabilidad de la teoría de verdad por correspondencia (su utilidad, sus logros por medio de convenciones) sino que más bien mi intención siempre es recalcar que, en realidad, no es el único modelo de verdad existente, y menos todavía en la Edad Media. El problema es cuando se nos convence de que la verdad por correspondencia es lo único viable y válido, como ocurrió en la Modernidad.

mientras que “verificar” se puede encontrar en 1427.<sup>226</sup> El vocablo, pues, no era en absoluto frecuente antes del siglo XV.

Un ejemplo de esta ausencia en el periodo medieval lo podemos encontrar en una de las mejores traducciones al español de la *Suma Teológica* de Santo Tomás, la elaborada por la Biblioteca de Autores Cristianos. Aquí podemos encontrar lo siguiente: “y es también muy verosímil que estén destinados diversos ángeles de un mismo orden a la guarda de las diversas especies de seres” (q.113 a.2). Sin embargo, Santo Tomás no usó término alguno relacionado con lo verosímil pues, como vemos en su versión en latín, dice, “Et probabile est quod diversis speciebus rerum.” No hay que remarcar la diferencia entre verosímil y probable. Lo verosímil, por tanto, no tuvo mucha acogida en el pensamiento medieval, pues nunca podría sustituir a la verdad. Sin embargo, el cambio de valores que ocurre en el siglo XV y que, precisamente, marcaría un nuevo periodo que vino para quedarse, sí contempla el concepto de verosimilitud como algo válido,

---

<sup>226</sup> El cotejo es el siguiente: “verisimil” en 1489, en la obra *Abreviación del halconero*. En la producción de Fray Bartolomé de las Casas encontramos tanto “verosimilitud” como “verisimilitud.” Por último, “verosímil” aparece en 1594 en *Memorias de Garibay*. Por otra parte, “verificar” se encuentra en 1427, en la traducción y glosas de la *Eneida* por Enrique de Villena, considerado uno de los primeros humanistas de la península. Su reputación es curiosa, pues su interés por la medicina, la astrología y los “temas ocultos” le llevó a ser calificado de nigromante. La caracterización que de él hace Fernán Pérez de Guzmán en sus *Generaciones y semblanzas* da cuenta del nuevo interés que estaba creciendo en los círculos que luego serían considerados predecesores e incluso iniciadores de la Modernidad. Los sueños y las fantasías, tomados con precaución en el periodo medieval, se convierten en un campo a explorar por el individuo: “non se deteniendo en la çiençias notables e católicas, dexóse correr a algunas viles e raheces artes de adevinar e interpretar sueños e estornudos e señales e otras cosas tales que nin a príncipe real e menos católico christiano convenían” (151-152). Por último, “verificar” se halla también tempranamente en *la Guía de los perplejos* de Maimónides, traducida por Pedro Díaz de Toledo en 1432. Se define aquí además la “jmagen semejança” como la “senblança dela cosa & su forma figura” (párrafo 165).

siguiendo la nueva idea de verdad por correspondencia: la semejanza, el parecido, la concordancia entre la cosa y su enunciado o su representación es lo que ahora se establece como criterio de verdad, de ahí que lo verosímil, aquello que parece verdad aunque no lo sea, ocupe un nuevo lugar en la teoría de la verdad.

En el Canto XVIII se confirma que lo que hace que creamos en una afirmación o en un hecho ya no es su esencia de verdad sino su apariencia de verdad, que se muestre como tal aun sin tener la obligación de serlo. Dice Micilo en *El Crotalón*:

Mira, gallo, [que] entendido tengo que todas las cosas verdaderas que se dicen, si bien se quieren mirar, muestran en sí *una verosimilitud que fuerçan al entendimiento humano a las creer*; porque luego rehize en ellas aquella deidad de la verdad que tienen en sí, y después desto tiene gran fuerça la *auctoridad del que las dize*, en tanta manera que aun *la mesma mentira es tenida por verdad*. Ansí que por todas estas razones *soy forçado a que lo que tú dixeres te haya yo de creer*; por lo cual, di, yo te ruego, con seguridad y confiança que ninguna cosa que tú dixeres dubdaré, prinçipalmente que no hay maravilla alguna que me maraville después que *vi a ti siendo gallo hablar nuestra lengua*; por lo cual me persuades a creer que tengas alguna *deidad de beatitud, y que por ésta no podrás mentir*. (Canto XVIII, énfasis añadido).

La verosimilitud insta a ser creída. Pero es que además empieza a concurrir un problema que viene en paralelo a la desaparición de la verdad como *aletheia*: la pérdida de la autoridad. Aquí, la reputación de una persona, es decir, su apariencia de sabio o de autoridad, fuerza a los demás a creer que dice la verdad, pese a estar mintiendo. En *El Crotalón* esta autoridad cobra la apariencia de un gallo que habla, lo que causa tal estupor a Micilo que llega a creer que es cosa divina el que un animal pueda conversar e instruirle. Y justamente por esta apariencia de deidad es por lo que Micilo considera que el gallo no podrá mentir. Se ve claramente esta idea: la apariencia de una cosa no puede ser garantía de la verdad de la misma, aunque esto cambie con la llegada de la verdad por correspondencia, de ahí que el objetivo final de una pintura sea *parecerse* lo más posible

a la cosa que representa. La verosimilitud, así, prima en muchas ocasiones sobre la verdad y es que la verdad no siempre gusta a todos. Por ello es preferible su apariencia, mucho más agradable y también artificiosa.

De esta forma, observamos cómo en la obra de Villalón se ilustra esta transición de verdad a verosimilitud resultando en la ocultación de la primera. El prólogo da la clave de la justificación de la obra en su forma y contenido y dice así: “porque a ninguno aplaze que en sus flaquezas le digan la verdad, por tanto, procuré darles manera de doctrinal abscondida y solapada debajo de *façizias*, fábulas, novelas y donaires” (prólogo). La verdad necesita ser cubierta bajo una forma fabulada, ficticia, no para ser descubierta posteriormente –teóricamente el objetivo de las obras medievales que se rigen por el *integumentum*– sino porque, llanamente, las verdades no gustan. Similares palabras se encuentran en el *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés, contemporáneo a *El Crotalón*.<sup>227</sup> “porque como sabes, ninguno huelga que le digan las verdades” (Libro 1). La verdad, aquella verdad que muestra la cruda realidad, es

---

<sup>227</sup> Alfonso de Valdés fue un humanista de pensamiento erasmista que vivió entre 1490 y 1532. Es hermano de Juan de Valdés, autor del *Diálogo de la lengua*. Algunos críticos atribuyen a Alfonso la autoría del *Lazarillo de Tormes* (entre ellos Rosa Navarro Durán, quien editó el *Diálogo de Mercurio y Carón* en 1987), aunque no se han llegado a aportar argumentos concluyentes. El *Diálogo* se inscribe en el marco de otros diálogos de la época, como el propio *El Crotalón*, u otros como los *Colloquios satíricos* (1529) de Antonio de Torquemada, el “Coloquio del porfiado” (1547) de Pedro Mejía, el *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* (1553), y otros diálogos satíricos del propio Valdés: *el Diálogo de Lactancio y un arcediano* también conocido como el *Diálogo de las cosas sucedidas en Roma* (1527). Cito el *Diálogo de Mercurio y Carón* según la edición de la Biblioteca Virtual Cervantes. No tiene página pero indico el número de libro.

finalmente desplazada por el fingimiento, mucho más agradable y sutil.<sup>228</sup> Gracián era plenamente consciente de este movimiento cuando explica en *El Criticón* cómo el Desengaño fue ignorado y repudiado por todos, optando en su lugar por el ameno

Engaño:

[El desengaño] Traía el espejo cristalino del propio conocimiento muy a mano y plantávasele delante a todos; no gustava desto el mal carado y menos el mascarado [. . .] Hízose con esto mal quisto en quatro días; y a quatro verdades, tan aborrecible que no le podían ver [. . .] [los hombres desplazan al Desengaño al final de la vida] Al contrario, lisonjeados grandemente del Engaño, aquel plausible hechizero, comenzaron a tirar del cada uno hacia sí, hasta traerlo al medio de la vida, y de allí, poco a poco, a los principios de ella: con él comienzan, con él prosiguen. A todos les venda los ojos. (1164)

Para evitar lidiar con la verdad, ésta es desplazada al final de la vida, resultando en su ignorancia. La verdad queda así oculta por lo agradable y artificioso, propios del engaño.

Mientras en la Edad Media, como hemos visto, el propósito del individuo es abrir los ojos, usar los ojos del entendimiento para intentar contemplar a Dios –como ocurre en *Visión delectable*– en el mundo que Gracián describe todos llevan los ojos vendados, cubiertos por el engaño y su artificio.

---

<sup>228</sup> Escribí un artículo, publicado en la revista *Triangle*, en el que analizo el cambio de significado que el término “castigar” sufrió a finales de la Edad Media y comienzos de la Modernidad. Mientras en el periodo medieval, generalmente, es sinónimo de aconsejar o aleccionar, su significado cambió posteriormente hasta adquirir su actual acepción. “Castigar” era por tanto un verbo con connotaciones positivas en tanto que ayudaba al individuo a mejorar siempre que siguiera ese consejo dado por otros más sabios. Sin embargo, esa humildad necesaria para reconocer los errores de uno mismo y darse cuenta de lo que otros te pueden aportar, va desapareciendo a partir del siglo XIV. Don Juan Manuel lo expresa de la siguiente manera: el necio es aquel que “non se vergüença por sus yerros, et aborrece quil castiga, el su falago es enojoso” (302). “Castigar” se convierte así en algo negativo, pues el consejo, la verdad, no gusta y es rechazado.

Gracián deja muy clara esta crítica hacia la desaparición de la verdad, a la cual culpa al género humano.<sup>229</sup> Su *Arte de ingenio* expresa muy bien este ocultamiento al que la Verdad debe someterse<sup>230</sup>. Aunque largo, es necesario incluir el párrafo:

Era la Verdad legítima esposa del Entendimiento, pero la Mentira, su gran émula, emprendió desterrarla de su tálamo, derribarla de su felicidad. Para esto, ¡qué embustes no trazó, qué supercherías no hizo! Comienza a desacreditarla de grosera, desaliñada, amarga y necia; y, al contrario, a sí misma venderse por cortesana, discreta, bizarra y apacible, y, si bien por naturaleza fea, procuró desmentir sus faltas con sus afeites [. . .] Viéndose la Verdad despreciada, y aún perseguida, acogióse a la Agudeza, comunicóla su trabajo y consultóla su remedio. ‘Verdad amiga –dixo la Agudeza–, no ay manjar más desabrido en estos estragados tiempos que un

---

<sup>229</sup> Gracián refleja en *El Criticón* un mundo sociopolítico que cada vez más se está separando de los dogmas religiosos que existían desde la Edad Media y cuyo carácter prevalecía sobre el mundo humano y terreno. La queja de Gracián remite a los tratados moralizantes y religiosos que se escribieron en los siglos medievales y que tuvieron su continuación, más o menos fiel, en un tipo concreto de literatura, la prosa didáctica que analizo en este capítulo (de naturaleza más o menos religiosa pero siempre moralizante). La diferencia entre el periodo medieval y el moderno es clara: mientras que en el primero el discurso sociopolítico se somete al religioso, en la Modernidad lo social y secular se separa de aquello que lo había estado guiando durante siglos, resultando en una reducción de ciertos valores simplemente por estar entrelazados con los dogmas religiosos (la idea de Verdad, de esencia, incluso de Dios). No quiere decir que esto ocurra abruptamente, sino que cada vez hay más indicios de esta progresiva desaparición que culminará en la época contemporánea y en la Postmodernidad. Ejemplo de ello es la afirmación del filósofo alemán Friedrich Nietzsche de “¡Dios ha muerto! ¡Dios permanece muerto! ¡Y nosotros le dimos muerte!” (*La gaya ciencia* 135). Gracián, anticipándose a este tipo de ideas, nos anuncia que es el ser humano el causante de todo ello.

<sup>230</sup> *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza* (1642) es uno de los más importantes tratados de retórica, poética y estética del Siglo de Oro español. Según Santos Alonso, autor de la edición de *Obras completas* de Cátedra, “es mucho más que un tratado de retórica, ya que obedece al principio graciano de la educación integral, no sólo estética, sino también moral, del ser humano, en concreto del gusto” y continúa afirmando que “para el autor aragonés es tan importante o más lo que su doctrina estética pueda contribuir a la perfección de la persona”(36). El tratado recoge una teoría del estilo para educar el gusto, huyendo de vulgaridades y aludiendo a la perfección que el arte puede alcanzar. Sobre la teoría del ingenio y del concepto es muy válido el estudio de Emilio Hidalgo-Serna, *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián: el ‘concepto’ y su función lógica*.

desengaño a secas. ¿Qué digo? ¿Desabrido? No hay bocado más amargo que una verdad desnuda. La luz que derechamente termina atormenta la potencia de un águila, de un lince, ¡cuanto más la que flaquea! Para esto inventaron los sagaces médicos del ánimo el arte de dorar las verdades, de azucarar los desengaños. Quiero decir– y observar bien esta lección, estimadme este consejo– que os hagáis política. Vestíos al uso del Engaño, disfrazaos con sus mismos arreos, que con eso yo os aseguro la Vitoria.’ Abrió los ojos la Verdad, dio en andar con artificio, usa desde entonces las invenciones, introdúcese por rodeos, vence con estratagemas, pinta lejos lo que está muy cerca, propone en extraño sujeto lo que quiere condenar en el propio, apunta a uno para dar en otro, deslumbra las pasiones, desmiente los afectos, y por ingenioso circunloquio viene siempre a parar en el punto de su intención. (256-57)<sup>231</sup>

Para que la Verdad sea aceptada debe cubrirse por medio de artificios, es decir, de invenciones y ficciones que, siendo más dulces y apacibles, ocultan el sabor amargo de las verdades más profundas que a nadie agradan. Y lo que es más: igual que hace la perspectiva artificialis, la Verdad, en su nueva faceta, “pinta lejos lo que está muy cerca” siguiendo las pautas del engaño. Verdad, engaño y perspectiva confluyen como términos relacionados.

---

<sup>231</sup> Con respecto a la consideración que tiene el artificio, observemos la diferencia con el aforismo 12 de *Oráculo manual y arte de prudencia*: “No hay belleza sin ayuda, ni perfección que no dé en bárbara sin el realce del artificio: a lo malo socorre y lo bueno perfecciona. Déjanos comúnmente a lo mejor la naturaleza; acojámonos al arte. El mejor natural es inculto sin ella, y les falta la mitad a las perfecciones si les falta la cultura. Todo hombre sabe a tosco sin el artificio, y ha menester pulirse en todo orden de perfección” (348). En *Arte de ingenio* el artificio es instrumento del engaño, mientras que en *Oráculo manual* el artificio ayuda a mejorar al ser humano y al arte. Veremos más adelante la significación que adquiere el artificio en *El Criticón*. A modo de adelanto vale la mención de Jeremy Robbins en su artículo sobre *El Criticón*: “The lesson for the reader, of course, is not to be immoral, but rather to note how the predominance of appearances makes immorality possible by enabling a disjunction between outer appearance and inner worth (or its lack) to be exploited. Such a lesson marks a subtle shift away from the recommendations of the *Oráculo* and towards a greater and more overt moralism” (207). Esta desviación de lo dicho en el *Oráculo* implica un cambio de dirección hacia considerar las apariencias (y el artificio que las forma) como impedimentos para la moralidad.

Como veremos en las siguientes páginas al analizar algunos de los pasajes de *El Criticón*, la propuesta del aragonés guarda un carácter comparable a la idea de verdad como *aletheia*, pero, siendo consciente de las necesidades y engaños que pueblan su mundo, debe recurrir a las correspondencias no como teoría de verdad sino como útil y agradable artificio que le sirva para ocultar una verdad que desagrada a muchos.<sup>232</sup> Para Gracián, la correspondencia, que ciertamente existe y de la que se vale en sus obras, no es la verdad, es artificio. La verdad sería lo que hay debajo de ese necesario artificio, de ahí que explique que el personaje de la Verdad debe vestirse como Engaño. El problema está no en usar el artificio, sino en considerar que el artificio es la verdad, –como ocurre en la perspectiva artificialis– conclusión a la que se llega por medio de los preceptos que constituyen la verdad por correspondencia. Por el contrario, para la verdad por *aletheia* apariencia y verdad no son equiparables, coincidentes, sino dos entidades independientes entre las que no es posible establecer este tipo de correspondencia porque, dado que se enmarcan en la alegoría vertical a la que he hecho referencia en el capítulo cuatro, pertenecen a diferentes niveles ontológicos.

---

<sup>232</sup> Esta utilidad del artificio es mencionada por Carolyn Wolfenzon en su artículo “Calderón, Velázquez y el arte de develar las formas de construcción de la realidad,” donde se centra en analizar el artificio de la obra teatral calderoniana *Darlo todo y no dar nada*. Ante el uso de la ficción como una herramienta útil, Wolfenzon afirma que “Calderón sutilmente pone en evidencia cómo se necesita construir ficciones para poder sobrevivir en un mundo construido en base a apariencias” (121).

### Bellos fingimientos

El fingir, ingenioso artificio, se convierte así en el método por el que difundir una verdad que es demasiado difícil de digerir si no se dora con dulces y fantasiosas palabras. De esta forma, mientras antes se instaba a evitarlo –como vimos en el capítulo anterior–, ahora lo recomendable es imitar los modos de la ficción y el fingimiento. Villalón lo hace en numerosas ocasiones: “finge el auctor ser sueño imitando al mesmo Luçiano” (*El Crotalón*, prólogo), y más adelante, “En el duodécimo canto el auctor, imitando a Luçiano en el diálogo que intituló Icaromenipo, finge subir al cielo y describe lo que allá vio acerca del asiento de Dios” (prólogo). Incluso Micilo llega a alabar al Gallo por sus fingimientos en el canto VII: “Aunque al presente burles de mí, o ingeniosíssimo gallo, con tu admirable y fingido canto.” Lo fingido es ahora digno de alabanza debido al artificio y al ingenio que el autor debe desplegar para convencer a su audiencia de lo que está diciendo, papel que cumple la retórica en los discursos. De hecho, el fingimiento alcanza tal poder que, como ya ocurrió en la pintura del Renacimiento, se confunden el ser y el parecer: “¡Cómo eres o finges ser gran badajo!” (*Diálogo de Mercurio y Carón*, Libro 2). Gracián alude a esta misma idea cuando habla de las empresas propias de España refiriéndose al campo de la pintura:

Las empresas propias de España son totalmente diversas. Consiste su artificio, no en la semejanza de la pintura con el intento que se pretende, sino en que el nombre de la cosa pintada, ayudado de otra dicción, expriman lo que se pretende; de modo que la pintura en estos no representa tanto cuanto sustituye por su voz. (*Arte de ingenio* 260)

El artificio ya no es simplemente que la pintura sea semejante al hecho que representa, sino que, como se expresa en los tratados de pintura renacentistas, la pintura constituye una segunda naturaleza y puede sustituir a la cosa misma. La noción de simulacro tiene

de nuevo cabida en estas páginas sobre el espejismo moderno. Este es el artificio mayor que se puede alcanzar, pues su constitución implica la desaparición de la cosa de tal manera que ya no hay esencia y lo único que queda es la apariencia. La parte, esa corteza dulce, artificiosa e ingeniosa, se convierte en el todo. Gracián, sin embargo, no desea caer en esa todificación de la parte, algo que deja muy presente en su programa estético, estableciendo una clara diferencia entre “verdad” y “artificio.” En *Arte de ingenio*, al definir en su Discurso III la variedad de la agudeza, declara que

La primera distinción sea entre la agudeza de perspicacia y la de artificio, que es el objeto de esta arte. Aquélla tiende a dar alcance a las dificultosas verdades, descubriendo la más recóndita; ésta, no cuidando de eso, afecta la hermosura sutil. Aquélla es más útil, ésta deleitable. Aquélla es todas las artes y ciencias en sus actos y sus hábitos; ésta, como estrella errante, no tiene casa fija. (147-48)

La perspicacia –que se compone de *per* y *specio*, es decir, mirar a través– es la que sirve para descubrir las verdades, cosa que no importa al artificio, que se dedica a ser hermoso, sutil y deleitable en lugar de ser útil, como sí es la perspicacia. A diferencia de esa penetración de la verdad propia de la perspicacia, el artificio es voluble y mudable, siguiendo modas que, obviamente, no están basadas en conocimiento verdadero sustentado por autoridades (o episteme) sino en la opinión y los juicios ajenos (doxa).

García de la Torre muestra un gran acierto al esgrimir el programa intelectual y literario de Gracián, en el cual

la verdad, la suma belleza, no existe si no se halla tras las apariencias y para llegar a ella la razón necesita instrumentos. Esos instrumentos son los recursos literarios, el artificio que atrae al lector y le incita a buscar la verdad tras las palabras. (86)

Es decir, para Gracián la verdad todavía no ha desaparecido, sino que hay que buscarla tras las apariencias y los artificios, superando el medio para lograr el fin, la verdad. Es

justamente lo opuesto que ocurre en ese espejo de la naturaleza que no sólo se aplica a la perspectiva lineal sino también a todas las formas literarias que fingen una nueva realidad o adornan la existente convirtiéndola en una nueva forma de verdad: la pintura como segunda naturaleza y la ficción y la poesía como expresiones deleitables de una verdad, de un mensaje moral que, debido a la retórica y a las bellas palabras, va quedando en segundo plano, pues los intereses ahora son deleitar más que instruir.

Algunos otros además de Gracián eran conscientes de los peligros de las apariencias y los fingimientos e intentan distinguirlos de lo verdadero. El escritor Juan Luis Vives critica justamente que no es lo mismo fingir que sentir, como se observa en el siguiente fragmente entre el joven Grinferantes y el maestro Flexíbulo, perteneciente al diálogo titulado *La educación*:<sup>233</sup>

FLEXÍBULO. - Digo que sólo hay un modo: que seas cual quieras ser tenido de los demás.

GRINFERANTES. - ¿Cómo?

FLEXÍBULO. - Si quieres calentar algo, ¿lo lograrás con fuego pintado?

GRINFERANTES. - No; pero sí con el verdadero.

FLEXÍBULO. - Si quieres cortar, ¿lo harás con un cuchillo pintado en un lienzo?

GRINFERANTES. - No; pero sí con un cuchillo de hierro.

FLEXÍBULO. - Así que las cosas verdaderas son distintas de las cosas fingidas.

GRINFERANTES. - Eso parece.

---

<sup>233</sup> *La educación* es, junto con *Los preceptos de la educación*, otro de los diálogos escolares de Juan Luis Vives. María Eugenia Ocampo califica al humanismo de Vives como un humanismo cívico propugnado a través de las disciplinas del lenguaje. En el caso de estos diálogos esta idea es evidente en la combinación de instrucción de la lengua latina junto con la promoción de valores cívicos y morales, como en este caso, la modestia.

FLEXÍBULO. - Luego no es lo mismo fingir modestia que sentirla. Lo fingido alguna vez se descubre o manifiesta; lo verdadero permanece siempre. Fingiendo modestia, alguna vez en público o en privado harás o dirás inadvertidamente -que no siempre serás dueño de ti mismo - algo conque declares el fingimiento, y cuantos lo conozcan te aborrecerán tanto y aun más cuanto antes te amaran.

GRINFERANTES. - ¿De cuál modo podré yo practicar la modestia que me mandas?

FLEXÍBULO. - Si estás siempre persuadido, lo que es verdad, de que los demás son mejores que tú. (n.p. Biblioteca Virtual Cervantes)

Igual que Gracián, Vives considera que lo fingido es efímero, voluble y que en algún momento se descubre la artificialidad que lo conforma. En cambio, “lo verdadero permanece siempre.” Es interesante también el hecho de que Vives recurra a la pintura como metáfora de que las cosas fingidas difieren de las verdaderas, algo que a veces parecía olvidarse en el arte de la Modernidad. La pintura de *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte viene a recordar precisamente esa convergencia entre representación y cosa que Vives distingue con claridad. Continuando con esos valores medievales estudiados en capítulos anteriores, se insta a la práctica de la modestia siguiendo unas recomendaciones muy similares a aquellas que propugnaban la humildad en los textos medievales: el reconocimiento de una autoridad que sabe más que uno mismo.

En el caso de Gracián, la diferencia entre apariencia y realidad es incluso todavía más marcada. Dos de los aforismos de *Oráculo manual*<sup>234</sup> tratan específicamente de esta dicotomía, concretamente el 99 y el 130.<sup>235</sup> Me centraré en el primero, titulado “Realidad y apariencia.” Aquí declara que “Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen; son raros los que miran por dentro, y muchos los que se pagan de lo aparente. No basta tener razón, con cara de malicia” (372). El uso de la expresión “mirar por dentro” encaja perfectamente con lo que se viene argumentando desde el comienzo de la tesis: para llegar a la esencia, a ese meollo, es necesario “mirar por dentro,” penetrar la corteza que recubre el fruto, ser perspicaz y, como la propia etimología lo indica, mirar a través. Según Gracián, los que hacen esto parecen ser la minoría, siendo los más los que se quedan en la superficial apariencia. La última frase manifiesta su idea, presente en el

---

<sup>234</sup> El *Oráculo manual* es una colección de trescientos aforismos que siguen un estilo directo y conciso. Aunque condensa algunos de los aspectos de obras anteriores de Gracián, el libro en su mayoría incluye también contenido nuevo y original. Los aforismos abordan el arte de la prudencia, es decir, qué debe caracterizar al sabio y qué normas hay que seguir para alcanzar la perfección. Según Santos Alonso, autor de la introducción a las *Obras completas*, el “‘oráculo’ se toma aquí como palabras que se han de escuchar con respecto y veneración por estar dotadas de sabiduría y doctrina” (33). Por otra parte, “manual” haría referencia a algo fácil de manejar y entender. Gracián reflexiona sobre nociones como el desengaño, el escarmiento, la mentira y la verdad o la vida. Su forma estructurada a base de aforismos se relaciona con esos compendios de conocimiento que recogen sentencias o proverbios de carácter moral, muy típicos en la tradición medieval.

<sup>235</sup> El aforismo 130, cuyo título es *Hacer y hacer parecer*, enfatiza la misma idea: “Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen. Valer y saberlo mostrar es valer dos veces. Lo que no se ve es como si no fuese. No tiene su veneración la razón misma donde no tiene cara de tal. Son muchos más los engañados que los advertidos: prevalece el engaño y júzganse las cosas por fuera. Hay cosas que son muy otras de lo que parecen. La buena exterioridad es la mejor recomendación de la perfección interior” (382).

aforismo catorce, de que no sólo la sustancia sino también el modo son fundamentales en el discurso.<sup>236</sup> Sin embargo, pese a considerar Gracián que ese recubrimiento es importante, nunca llegará a plantear que éste deje de ser una parte y se convierta en el todo, en el único objetivo del arte.<sup>237</sup> Reconocer que el modo, la forma en la que decimos algo, debería ser tomada en cuenta no implica que desaparezca la centralidad del mensaje, como ya se vio al analizar la predominancia del mensaje sobre el medio en los textos medievales.

El conocimiento directo, sin artificio ni velo ornamental –pues este debe ser quitado eventualmente–, sería el objetivo del intelectual medieval, que contrapone su visión de las cosas mundanas a través de un espejo con el ver cara a cara a Dios, siendo la visión de la divinidad la verdadera, aquella que no puede lograrse en vida. Sin embargo,

---

<sup>236</sup> Así lo expresa: “*La realidad y el modo*. No basta la sustancia, requiérese también la circunstancia [. . .] Tiene gran parte en las cosas el cómo” (349).

<sup>237</sup> En su *Oráculo manual y arte de prudencia* parece haber cierto resquemor al hecho de que su época tenga en tan alta estima el artificio y la apariencia. Casi con tono melancólico dice en su aforismo 25: “*Buen entendedor*. Arte era de artes saber discurrir; ya no basta: menester es adivinar, y más en desengaños” (352). Mientras en el pasado el “discurrir,” que incluiría el conocer y el pensar, se veía como el culmen de las artes, ahora es necesario “adivinar,” que es algo que, como se denunciaba, no es propio del conocimiento bueno y verdadero. Y en su aforismo 100, en el que describe al “varón desengañado,” Gracián considera que este no debe nunca depender de la apariencia: “cristiano sabio, cortesano filósofo; más no parecerlo, menos afectarlo. Está desacreditado el filosofar, aunque el ejercicio mayor de los sabios. Vive desautorizada la ciencia de los cuerdos [. . .] ya es tomada por impertinencia” (373). E igualmente en su aforismo 120: “Desconócese ya, y parece cosa de otros tiempos, el decir verdad, el guardar palabra [. . .] ¡Oh grande infelicidad del siglo nuestro, que se tenga la virtud por extraña y la malicia por corriente!” (379). Así, en un mundo en el que cada vez más prima la apariencia sobre la esencia es imperante el uso del ingenioso artificioso para poder sobrevivir. Eso sí, sólo los perspicaces, los individuos desengañados, sabrán distinguir la verdad del artificioso engaño.

algo ha cambiado en las obras literarias modernas. *El Crotalón* aporta fragmentos clave en la comprensión de este cambio de valores entre dos épocas. En el Canto XIII, el Gallo explica a Micilo su viaje por los aires en el que vio la tierra y el cielo, y cómo finalmente vio cara a cara a Dios, cuando todavía estaba vivo:

Mira, Miçilo, que en esto se muestra su gran poder, magestad y valor, que en el çielo no tiene espaldas Dios, porque a todas partes tiene su rostro entero, y en ninguna parte del çielo el bienaventurado está que no vea rostro a rostro la cara a su magestad, porque en este punto está toda su bienaventurança que se resume en sólo ver a Dios (XIII)

Igual que en *Visión deleytable*, la mayor bienaventuranza consiste en ver a Dios. Sin embargo, el gallo es capaz de ver a Dios cara a cara, a diferencia de la obra de Alfonso de la Torre, en la que el Entendimiento y la Razón son cegados por la luz excesiva de la verdad divina. Eso sí, como ver a Dios cara a cara antes de la resurrección podría todavía considerarse un tanto sacrílego, Villalón justifica esta visión directa arguyendo que Dios le concede al gallo el don de hacer ese viaje por tierra, cielos e infierno, para que pueda observar todo lo que existe. El ser humano moderno es así “el elegido” por la divinidad para alcanzar logros en vida que a los individuos medievales les estaban vetados. Cabría preguntarse si esta elección es divina o si es el individuo moderno el que se autoimpone ese don que hasta entonces sólo podía otorgar Dios.

*El Crotalón* incorpora otro cambio de valor que, de hecho, será tremendamente fructífero en manos de Baltasar Gracián, como veremos en la siguiente sección. Frente a la figura de la Verdad que en *Visión deleytable* es la que sostiene el espejo para mostrar en él las verdades del mundo, en la obra de Villalón, el portador del espejo cambia y es el Gallo el que muestra “como en un espejo” lo que los hombres son, de tal forma que

Micilo, gracias a él, se va desengañando de su ceguedad. El Gallo, además, le insiste en que debe ser creído:

que te diré verdad por haber visto una tan gran cosa y tan no usada ni oída de ti como ver un gallo hablar. Pero mira bien que te obliga mucho, sobre todo lo que has dicho, a me creer, considerar que pues yo hablé. (Canto I).

La razón que da el Gallo para que Micilo crea en sus palabras no puede ser más absurda: créeme porque soy un gallo que habla y por ello, como es algo increíble, te diré la verdad. En *El Crotalón*, aunque la intención didáctica queda declarada en el prólogo, el portador de la verdad y el conocimiento es un gallo que habla, es decir, una clara ficción. Pese a su disparatada identidad de gallo pitagórico, el lector no se siente inclinado a mostrar reparo alguno al hecho de que una ficción tal pueda sustentar verdad y conocimiento.

Es apropiado comparar aquí el personaje del Gallo con el de aquellos animales que forman parte de las fábulas clásicas. Esopo, quien viviría en torno a los siglos VII y VI aC, es quizá el más influyente escritor de fábulas. Sus historias llegaron hasta el periodo medieval a través de las traducciones de Fedro (fabulista romano del siglo I dC), que luego serían trasladadas por el conocido como Rómulo, supuesto autor del siglo V que se constituye como el nexo entre la tradición clásica y medieval de las fábulas. De hecho, la colección de estas fábulas se conoce por el nombre de su versionador.

En todo caso, la fábula es un género que desde el principio se configuró en base a ciertos rasgos característicos que eran reconocidos por todos. Hugo Bizarri señala en su artículo “*El Esopete ystoriado* y las teorías sobre la fábula” que estos textos suponen “una forma figurada de representar conductas humanas” (60), y que, insertadas en los exempla, recurrían a la comparación con animales con el propósito de educar y hacer ver los vicios y virtudes. Como nota Bizarri, el género era bien conocido y no había necesidad de

señalar en qué consistía una fábula (62). La fábula es vista como un mundo propio en el que los animales son alegorías del comportamiento humano y se toman como ficciones útiles, como cortezas, que instruyen en principios morales. A finales del siglo XV entra en España el conocido como *Esopote ystoriado*, una traducción al castellano de la recopilación de fábulas realizada por Henrich Steinhöwels. El *Esopete* incluye un prólogo, existente en el original alemán, en el que encontramos una definición de la fábula: “e es de notar que los poetas tomaron este nombre fabula de fando que quiere dizir ‘fablar’ porque las fabulas son cosas non fechas, mas fingidas. & fueron falladas porque por las palabras fingidas delas animalias irracionales de vnas a otras la ymagen & costumbres de los ombres fuessen conocidas” (2). La fábula es consciente de su naturaleza ficticia y es por ello que no se presenta como un engaño, sino como una imagen de los hechos humanos –siguiendo la misma función que el dístico medieval *Nec Deus est nec homo*. La configuración del género es tan marcada y reconocible que ni lector ni personajes de la fábula se sorprenden por el hecho de que animales hablen y se comporten como seres humanos.

Esta ausencia de sorpresa no se da en el caso de *El Crotalón*. Al comienzo del libro primero, el Gallo, como todas las mañanas canta molestando a Micilo. Ante las quejas de éste, el Gallo empieza a hablar, lo cual sorprende enormemente a Micilo:

MIÇILO. ¡O Dios inmortal! ¿Qué es esto que oyo? ¿El gallo habla? ¿Qué mal agüero o monstruoso prodigio es éste?

GALLO. ¿Y deso te escandalizas, y con tanta turbación te maravillas, o Miçilo?

MIÇILO. Pues, cómo ¿y no me tengo de maravillar de un tan prodigioso aconteçimiento? ¿Qué tengo de pensar sino que algún demonio habla en ti? Por lo cual me conviene que te corte la cabeça, porque acaso en algún

tiempo no me hagas otra más peligrosa ilusión. ¿Huyes? ¿Por qué no esperas?

GALLO. Ten paçiençia, Miçilo, y oye lo que te diré, que te quiero mostrar cuán poca razón tienes de escandalizarte, y aun confío que después no te pessarà oírme.

Este sentimiento de estupor no existe en las fábulas porque no pretenden hacer creer lo que no son. De igual forma, en la novela ejemplar cervantina de “El coloquio de los perros,” se nos presenta una situación similar y son los propios perros los que se sorprenden de sus habilidades lingüísticas:

BERGANZA.-Cipión hermano, óyote hablar y sé que te hablo, y no puedo creerlo, por parecerme que el hablar nosotros pasa de los términos de naturaleza.

CIPIÓN.-Así es la verdad, Berganza; y viene a ser mayor este milagro en que no solamente hablamos, sino en que hablamos con discurso, como si fuéramos capaces de razón, estando tan sin ella que la diferencia que hay del animal bruto al hombre es ser el hombre animal racional, y el bruto, irracional. (491)

Al contrario de lo que ocurre con las fábulas, es necesario recurrir a un hechizo para dar una explicación de por qué los animales pueden hablar.<sup>238</sup> En estos dos diálogos de animales parlantes se presenta un hecho imposible, de ahí la sorpresa, pero este hecho finalmente se acepta porque se da una razón para su verosimilitud. Se insta a creer en una ficción, como en numerosas ocasiones hace el Gallo, intentando convencer a Micilo de la verdad de sus palabras. Es esta la mayor diferencia con respecto a la fábula, pues ésta no pretende convencer de su verdad como corteza, como historia de animales que hablan,

---

<sup>238</sup> Para más información sobre el papel de la magia en esta novela cervantina véase “Hechicería en ‘El coloquio de los perros’” de M<sup>a</sup> José Gómez Sánchez-Romate.

sino que quiere persuadir de su verdad como meollo, como enseñanza moral.<sup>239</sup> En las fábulas existe por tanto una clara distinción entre qué elementos son fingidos y cuáles son verdad.

### *El Criticón*

*El Criticón*, publicada en tres partes en la década de 1650, continúa la relación conflictiva entre las nociones de verdad y ficción, aunque de una forma algo distinta a lo visto en *El Crotalón*. La obra de Gracián es una alegoría de la vida humana, en la que Critilo, a modo de maestro y guía, y Andrenio, el joven que todavía tiene mucho que aprender, viajan por distintos lugares de una Europa simbólica en busca de Felisinda, la mujer de Critilo (y madre de Andrenio). En su viaje se encuentran con diversos personajes y situaciones que, a modo de alegoría, simbolizan algún aspecto de la sociedad que Gracián quiere criticar. En su breve pero importante estudio *The Truth Disguised: Allegorical Structure and Technique in Gracián's 'Criticón,'* su autor Theodore Kassier arguye que lejos de ser una sucesión de episodios alegóricos sin conexión, “the epic frame lends an overall unity to the work, uniting the various parts and all their subdivisions into a whole” (7).

---

<sup>239</sup> Como señala Alberta Gatti en el artículo “*El Crotalón: a mitad de camino entre la sátira menipea y la sátira formal*” existen ciertas contradicciones en el texto, sobre todo en el personaje del Gallo, en lo que respecta al rol de la ficción como recurso literario para mostrar una verdad (30). La combinación de voces con distintos roles en boca del Gallo hace pensar a Gatti que en ocasiones es la voz del autor la que parece defender su propia obra por haber usado una ficción con propósitos didácticos, aunque también con clara intención satírica y cómica.

Un poco más adelante, Kassier explica las dos funciones antitéticas de la alegoría que emplea Gracián: por un lado, la expresión metafórica de ciertos conceptos ayuda a entenderlos mejor, pero por otro, esa misma expresión metafórica puede suponer un impedimento para la transmisión del significado alegórico, llegando a ocultarlo en última instancia (9). Kassier, igual que se propone en esta tesis, considera la condición de medio de la alegoría:

Allegory is a medium of artistic expression, and as artistic or esthetic considerations become more important in a particular allegory the purpose of revelation or concealment of thematic material becomes less precise. Thus, the two antithetical functions just described [literal, alegórico] merge and become indistinct. (9)<sup>240</sup>

He aquí esa autonomía de la ficción que abordé en el capítulo anterior: la ficción en sí deja de verse como únicamente el nivel literal y adquiere connotaciones propias hasta el punto de que sobrepasa en importancia al nivel alegórico, al cual siempre había estado supeditada. El nivel literal, que debería ser el medio, se convierte en el mensaje, fundiéndose así con el nivel alegórico. En *El Criticón* esta transgresión del límite impuesto por la propia alegoría no tiene lugar, pues cada nivel mantiene su función diferenciada. La ficción que crea Gracián es el medio para un mensaje de crítica, igual

---

<sup>240</sup> En una nota al pie Kassier recuerda que esa función antitética de la alegoría que toma a la ficción como su nivel literal ya se aprecia a finales de la Edad Media en palabras de Boccaccio, quien afirma que la poesía, a través de la alegoría “veils truth in a fair and fitting garment of fiction.” También Dante dice algo similar. La reflexión de Kassier es la siguiente al definir el sentido alegórico: “a truth hidden under the beautiful lie.” Kassier reflexiona así sobre estas dos citas: “Though both these statements belong to defenses of fiction as an allegorical revelation of truth, the words ‘hidden’ and ‘veils’ also imply a simultaneous notion of concealment” (9). Todos estos términos, tanto los pronunciados por Kassier como los de Boccaccio y Dante, son los propios de la verdad como *aletheia*, una verdad que progresivamente quedará más oculta bajo el artificio de la ficción.

que ocurría con la alegoría medieval (y con aquellas alegorías modernas que, continuando una línea medievalizante, todavía otorgan más importancia al mensaje que al medio).<sup>241</sup>

La razón de incluir un análisis de algunos pasajes de *El Criticón* en estas páginas es doble. En primer lugar, la obra mantiene una estructura similar a las otras dos estudiadas con más detalle, *Visión deleytable* en el siglo XV y *El Crotalón* en el siglo XVI: las tres consisten en el relato de un viaje alegórico con personajes que dialogan y con intención didáctica. Pero es que, además, y esta es la segunda razón, las tres abordan el proceso epistemológico del individuo, es decir, la forma en que éste conoce el mundo que le rodea. En su artículo “Baltasar Gracián’s *El Criticón* and the Arts of Perception,” Jeremy Robbins explica que “Gracián shows a profound awareness of how the perceptual process and the nature of human knowledge shape the individual as a moral agent and thus dictate the limits within which such agency operates” (201-202). *El Criticón*, de hecho, parece situarse mucho más cerca de *Visión deleytable* que de *El Crotalón*, pues mantiene más rígidamente la estructura alegorizante de su obra, en oposición a la labor de Villalón que, en muchas ocasiones, parece disfrutar más de su ficción que de la función didáctica.

---

<sup>241</sup> Conuerdo con el artículo “El mundo descifrado en *El Criticón* de Gracián” escrito por Emilia Inés Deffis de Calvo en que el empleo de la ficción alegórica es signo de la verdad moral (201). Para Deffis, Gracián construye un mundo a descifrar, “un laberinto de símbolos y enigmas” que el lector debe esforzarse por superar (205). Este tipo de obra remite por tanto a la idea de enigma que hemos visto en páginas anteriores: el plano terrenal es un enigma y se nos presenta oscuramente, velado, pero aquel que sepa interpretar los signos podrá penetrar en la corteza para alcanzar la verdad tras el enigma.

Además, existe el diferente criterio de quién puede mostrar la verdad y quién no. Así, en *El Criticón*, el juicioso Critilo, el Descifrador o el Zahorí se presentan como personajes de ficción, sí, pero caracterizados como sabios o autoridades a las que acudir para alcanzar el conocimiento. No son un gallo que habla con claras connotaciones cómicas y que, además, imita al personaje de un autor sofista como fue Luciano. Gracián, pues, despliega en su más célebre obra una crítica a su época y muestra ese cambio de valores con respecto a épocas pasadas. Esta recriminación gracianesca se manifiesta en el pasaje en el que Critilo y Andrenio, en compañía del Descifrador, se encuentran con un Charlatán o Embustero, que muestra supuestos “portentos” convenciendo a la multitud de que si no los ven es porque son necios.<sup>242</sup> Pero interesa observar, sobre todo, en qué consiste uno de los portentos ideados por el Embustero. Tras mostrar al público un enano persuadiéndoles de que es un gigante, ese Sinón moderno continúa con sus embustes, para desesperación de Critilo, que está intentando controlar su deseo de llevar la contraria a la multitud y desmentir las palabras del Embustero. En uno de ellos, el Embustero recurre a un espejo, utensilio muy apropiado para mostrar verdades, aunque este, obviamente, no sea el caso:

Pero donde se acabó de apurar Critilo fué quando le vio sacar un grande espejo y dezir con desvergonzado despejo:

—¡Veis aquí el cristal de las maravillas! [Advierte de que los villanos no verán nada] [. . .] ¡Alto, que le descubro, que le careo! ¿Quién mira? ¿Quién ve?

Comenzaron unos y otros a mirar, y todos a remirar, y ninguno veía cosa. Mas, ¡oh fuerza del embuste! ¡oh tiranía del artificio!, por no desacreditarse

---

<sup>242</sup> No es necesario entrar en detalles a la hora de señalar que hay un obvio parecido con el entremés cervantino *El retablo de las maravillas*.

cada uno, porque no le tuviesen por villano, mal nacido, hijo de &c, o tonto o mentecato, comenzaron a decir mil necedades de marca. (1161)

Mientras en *Visión deleytable* era la Verdad la que mostraba las cosas por un espejo, ahora es el Embustero el que recurre a él para sus propios fines, que no son otros que engañar gracias a la tiranía del artificio. Casi podría hablarse de una cierta transición gradual en las implicaciones cognoscitivas del espejo: de ser sujetado por la Verdad y mostrar verdades, a ser empleado por un gallo con intenciones didácticas y, finalmente, a que ni portador ni servicio sean dignos de admiración. El espejo del Embustero no revela, sino que, por medio del artificioso y retórico discurso de su dueño, lleva a decir mentiras, como así hacen todos los miembros del público declarando las “maravillas” que observan en él. Interesantes son las últimas palabras del Embustero: descubrir y carear. La primera no necesita aclaración, pues tiene la misma connotación que la verdad por *aletheia*; la segunda, dentro del contexto de observar verdades, podría ser una referencia a ese ver a Dios cara a cara, aludiendo a ver la verdad de forma directa, sin artificios. El que Gracián haya utilizado este término no es sino un movimiento irónico para indicar ese cambio de valores que su época sufre, pues el Embustero habla de carear mientras manipula artificiosamente y engaña a su público.

Un poco más adelante, continúa la escena en la que, aun sabiendo que todos mienten y que nadie ve lo que está diciendo ver, ninguno se atreve a llevar la contraria a la opinión común, por lo que “[t]odos agraviaban la verdad y ayudaban al triunfo de la mentira” (1162). Y lo que es peor, incluso los sabios, como Critilo, deben callar y no rechistar porque ya no tienen la autoridad para mostrar sus juiciosos argumentos contra los engaños del mundo, producidos a partir de las opiniones sin fundamento. Lo que ocurre después encaja a la perfección con lo que se viene argumentando hasta ahora.

Justo en el momento en el que el Descrifrador va a revelar la verdad del embuste, el

Embustero comienza a

echar por la boca espeso humo, habiendo antes engullido grosera estopa, y vomitó tanto que llenó todo aquel claro hemisferio de confusión [. . .] No paraba de arrojar tinta de mentiras y fealdades, espeso humo de confusión, llenándolo todo de opiniones y pareceres, con que todos perdieron el tino. Y sin saber a quién seguir ni quién era el que decía la verdad, sin hallar a quién arrimarse con seguridad, echó cada uno por su vereda de opinar, y quedó el mundo bullendo de sofisterías y caprichos. (1162)

Tras esto, todo se queda “en aquella confusión universal de humo y de ignorancia”

(1163). El humo de confusión está compuesto de mentiras y fealdades y, lo que es más interesante, de opiniones y pareceres, de sofismas y caprichos, lo que termina con la ignorancia conquistando el mundo. Una vez más, encontramos la alusión a un humo –o vapor– que oculta la verdad por medio de invenciones, engaños y artificios. El humo de las opiniones confunde y hace perder el tino y la definición de las cosas. Hace perder la idea de autoridad. Gombrich, de hecho, menciona en su obra *Art and Illusion* una interesante cuestión muy en línea con este humo confundidor. Al hablar de la necesidad de recurrir a ese schema pictórico, esa estructura que determina la esencia de las cosas, declara que “[n]o wonder these issues [refiriéndose al schema] have become somewhat clouded by a metaphysical fog which settled over the discussions of art in the sixteenth and seventeenth centuries” (124). Gombrich alude explícitamente a una niebla que cubre la esencia, fenómeno que tuvo lugar pocas décadas después del surgimiento de la perspectiva lineal. Como vemos, esta niebla no es exclusiva del arte pictórico sino que se observa en la literatura de la época también.

Pintura y literatura, por tanto, recurren a similares conceptos expresivos. La idea del velo, ya mencionada, es una de ellas, apareciendo en el arte pictórico como ese

instrumento que ayuda al pintor a ejecutar una obra en perspectiva interponiendo entre sus ojos y el objeto una tela con cuadrícula. En el contexto literario medieval –y de los seguidores modernos de la moralidad–, el velo se usa a modo de *integumentum* poético pero con la diferencia de que su función no es velar sino desvelar el mensaje tras el velo.

Por otra parte, el humo, el vapor o las nubes que ya he comentado en textos anteriores son los que reflejan ese ocultamiento de la verdad o el aumento de la ignorancia (Limoges, *Visión deleytable*). Esa representación de un ambiente vaporoso tiene su correspondiente pictórico en la perspectiva aérea ideada por Da Vinci, pero también en la conocida técnica del *sfumato*, creada igualmente por él. El término proviene del latín *fumo* que significa “humo,” pero que también contiene acepciones relacionadas como “indefinido,” “vago,” “velado” o “desvanecido” –en español tenemos, por ejemplo, la palabra “esfumarse.” En la obra *Renaissance Art: A Topical Dictionary*, su autora Irene Earls se refiere a la definición de Leonardo, quien “in his notes of painting, said that light and shade should blend ‘without lines or borders, in the manner of smoke” (263). Su uso implica la ausencia de tonos y líneas delimitados, ya que en su lugar se recurre a la indefinición, e incluso a la ambigüedad. En las pinturas que recurren a este tipo de técnica, los contornos se difuminan, los límites se confunden y ya no es posible dilucidar con absoluta claridad las formas representadas, pues luces y sombras aparecen mezcladas y fundidas en gradual transición. Gombrich, una vez más, acierta con sus argumentos sobre la pintura renacentista. En concreto, refiriéndose a la imaginación y las visiones que excitan la creación artística de Leonardo, afirma que “[i]n the vast universe of Leonardo’s mind this invention is contiguous with his discovery of the ‘indeterminate’ and its power over the mind, which made him the ‘inventor’ of the

sfumato and the half-guessed form” (*Norm and Form* 61). El *sfumato* se asocia, pues, no sólo con la imaginación sino también con lo vago e indeterminado, con la pérdida de la definición hasta el punto de que la entidad en cuestión llega a desaparecer.

¿Es posible observar la técnica del *sfumato* en literatura? Afirmativamente, Gracián una vez más vuelve a mostrar el humo de la confusión en un pasaje cuyas primeras palabras parecen casi una écfrasis. Critilo, tras perder al Descifrador o Desengaño en ese humo universal de confusión e ignorancia, se encuentra con el Zahorí o el Veedor y con él se adentra en un palacio sin puertas ni ventanas para buscar a Andrenio, también perdido tras el episodio con el Embustero. Paseando por el palacio, Critilo y el Zahorí observan diversas escenas que critican los comportamientos propios de la sociedad de su época. En concreto, Critilo se asombra de cómo los habitantes del palacio se hacen invisibles:

Las mujeres, entre mantos de humo, envolvían mucha confusión y se hacían tan invisibles que sus mismos maridos las desconocían, y los propios hermanos, cuando las encontraban callejeando. Corrían voces, dejando a muchos muy corridos, y no se sabía quién las echaba ni de dónde salían; antes, decían todos:

–Esto se dice, no me deis a mí por autor.

Publicábanse libros y libelos, pasando de mano en mano sin saberse el original, y avía autor que, después de muchos años enterrado, componía libros, y con harto ingenio, cuando no avía ya ni memoria de él. (1173)

Como si fuera un retrato femenino en el que se ha utilizado el *sfumato*, las mujeres están envueltas en humo de confusión, haciéndolas casi invisibles, es decir, irreconocibles debido a la indefinición de sus formas, ocultas tras el vapor. Las mujeres se han

esfumado.<sup>243</sup> En este ambiente nuboso, no es posible distinguir ni diferenciar las voces, hasta el punto de que la voz de las autoridades, aquella que tan fundamental fue en los textos medievales, se ha perdido y ya no se sabe cuál es la fuente original del conocimiento ni quién sustenta la verdad. En el palacio descrito por Gracián, la autoridad ha desaparecido y todo es opinión común, pues no existen los límites con respecto a qué se puede decir y quién lo puede proferir. De la misma manera que la técnica del *sfumato* elimina los bordes y los límites, el paradigma moderno ejerce una indefinición con respecto a esos límites, ya que eso permite que el ser humano, al no estar sujeto a una autoridad limitante, pueda liberarse y expresar su individualidad.

Se observa así que mientras en el pensamiento medieval la autoridad es fundamental en el camino hacia la sabiduría –autoridad que incluye no sólo a intelectuales anteriores y unánimemente reconocidos en la época sino al propio Dios como autoridad máxima y absoluta–, en los inicios de la sociedad moderna, la doxa, la

---

<sup>243</sup> Otro ejemplo pictórico en la obra de Gracián es notado por Jeremy Robbins. Cuando Critilo quiere conocer en persona a la Sabiduría (Sofisbella), el enano que le guía le dice que hasta la Sabiduría se ha vuelto apariencia, pues se ha marchado al cielo con otras virtudes y en la tierra no quedan más que “unos borrones de ella en estos escritos” (II.6 1017). Para Robbins, los borrones “bring to mind contemporary artistic theory, in which the term ‘borrón’ was employed—initially in a pejorative way but, after the example of Velázquez, in an increasingly positive way—to describe the impressionistic brush strokes which appear mere blobs of paint until viewed from the correct distance when they cohere into an illusionistic representation” (213). Estos borrones se asemejan igualmente con los humos y vapores de confusión e ignorancia que presenta Gracián en *El Criticón*. Además, como indica Robbins, este borrón pictórico pasa de ser denostado a ser apreciado y admirado, reflejando un cambio de valores estéticos que no es arbitrario y que se relaciona con todo lo que discuto en esta tesis. Gombrich también menciona este borrón en cierta manera al hablar de la idea de boceto que, en el fondo, no es más que un borrador de lo que luego se va a crear: “The sketch is no longer the preparation for a particular work, but is part of a process which is constantly going on in the artist’s mind; instead of fixing the flow of imagination it keeps it in flux” (*Norm and Form* 61).

opinión sin límites, sustituye a la episteme como base del conocimiento, como igualmente recuerda Gracián un poco más adelante:

así verás cada día que, de una misma cosa, uno dice blanco y otro negro; según concibe cada uno o según percibe, así le da el color que quiere conforme al afecto, y no al efecto. No son las cosas más de como se toman. (1174)

En este párrafo, la misma cosa es vista de forma diferente según el afecto de cada uno, es decir según percepción individual. Ya no interesa la esencia de la cosa, sino como esa cosa aparece ante nosotros, en qué forma la percibimos y qué juicio obtenemos de esta percepción. A diferencia del Zahorí, que es capaz de penetrar y “ver la misma sustancia,” los hombres se quedan en la apariencia. Dice el Zahorí: “no veis la mitad de las cosas, ni la centésima parte de lo que hay que ver en el mundo; no veis sino la superficie, no ahondáis con la vista, y así os engañáis siete veces al día: hombres, al fin, superficiales” (1167). Según el Zahorí, el individuo moderno no ve lo suficiente, pues se basa en las apariencias y no ahonda, es decir, no penetra en las cosas, lo que finalmente desemboca en engaño<sup>244</sup>. Las palabras del Zahorí podrían aplicarse a las críticas de la perspectiva lineal como método representacional –y aun epistemológico– legítimo. Por un lado, el individuo no ve la mitad de las cosas pues su modo de ver ha pasado de un binocularismo a un monocularismo, reduciéndose a la mitad su capacidad de ver. Por otro, Gracián precisamente critica esta falta de fondo y de desvelamiento en el individuo moderno con ese “no ahondáis con la vista.” La perspectiva moderna ya no profundiza, no sirve para

---

<sup>244</sup> Es curioso el modo de preguntar que Critilo utiliza para referirse a la capacidad de conocer sin llegar a la profundidad de lo que está viendo: “¿De qué sirve –le decía a su camarada perspicaz– el ser zahorí toda la vida, si en la ocasión no nos vale? ¿Qué haces, si aquí no penetras?” (1175).

mirar a través *–perspectāre–*, pues el velo, el vapor, el ornato, el *sfumato*, es decir, la apariencia artificiosa, se interponen entre la vista y el objeto, difuminándolo y cubriéndolo en lugar de descubrirlo.

Frente a la indefinición moderna encontramos una definición medieval, en la que no sólo el conocimiento está perfectamente delimitado –las disciplinas, las autoridades, los criterios–, sino que la representación pictórica sigue los mismos parámetros. En su detallado estudio, titulado *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective*, Miriam Schild analiza la evolución del espacio desde finales de la antigüedad hasta comienzos de la Modernidad, destacando que en la Edad Media la representación pictórica tiende a la bidimensionalidad (180), mientras que se reduce la sensación de tridimensionalidad ya que se establecen contornos y se alisan los planos de color (60). Las pinturas medievales se componen pues de líneas definidas, contornos marcados y colores planos. No hay transiciones de color entre luces y sombras, sino que todas las partes están claramente delimitadas y, en general, se omiten los sombreados.<sup>245</sup>

---

<sup>245</sup> Es interesante ver el desarrollo pictórico y cómo es a partir del siglo XIV cuando las figuras van cobrando volumen y cierta tridimensionalidad gracias a los sombreados (Giotto), en oposición a imágenes más antiguas, como serían las ilustraciones en los Beatos de Liébana.

Lo que se pretende en el arte medieval es que las imágenes sean claras, sin elementos superfluos como el sombreado.<sup>246</sup>

Esta es la definición medieval, los límites claros que son necesarios en el proceso cognoscitivo y en el medio representativo. Pues, según el paradigma medieval, ¿cómo mezclar luces y sombras, el saber con la ignorancia, la divinidad con las tinieblas, o la verdad con la mentira? La necesidad de los límites –incluyendo esa consciencia de limitación humana– en la Edad Media contrasta con la tendencia a la eliminación de los mismos en la Modernidad, desembocando en un relativismo moderno que se opone a la noción del absoluto. *El Crítico* da cuenta de este proceso gradual que sufre el individuo moderno, cada vez más inmerso en un mundo de apariencias y confusión. Un mundo en el que la Verdad –con mayúsculas– es ignorada hasta el punto de hacerla desaparecer, de ahí que cada vez sea más difícil acceder al conocimiento y a la sabiduría.

---

<sup>246</sup> La función del sombreado no es más que la de generar una figura que se parezca más a cómo percibimos esa figura física al natural. El sombreado es innecesario en tanto que no ayuda a identificar la esencia de la cosa. Por ejemplo, cuando un niño pinta un árbol lo hará sin usar sombras, recurriendo sólo a colores planos. Pese a ello, todos somos capaces de identificar ese dibujo con un árbol. Lo que hace que un árbol sea un árbol no es el sombreado ni su apariencia naturalista sino su estructura básica (ese schema del que habla Gombrich). El arte medieval, por tanto, no aspira a la apariencia sino a asegurar que seamos capaces de identificar la esencia en la representación siendo al mismo tiempo conscientes de que lo que vemos es mera representación.

Jeremy Robbins trata precisamente de esta inaccesibilidad por parte del ser humano, arguyendo que procede del pensamiento neoplatónico, estoico y también escéptico:<sup>247</sup>

The allegory's assimilation of scepticism is most apparent in the emphasis on the partiality of human perspective; on the omnipresence of *engaño* and the concomitant predominance of appearances; on the Platonic conception of knowledge which would have been read as essentially sceptical by contemporaries; and on the absence of certainty. Its roots in contemporary Neostoicism are clearest in the importance given to the need for reason to dominate passions and desires; in the need to give 'a cada cosa su valor'; in the conception of reason's goal as being primarily moral, reason being the 'madre del desengaño' and leading the individual from vice to virtue (I.5, 62); and in the constant exposition of the need for intense perceptual scrutiny and non-precipitate judgement.

¿No es todo esto también propio del cristianismo medieval como he expuesto en los capítulos anteriores? El cristianismo, ya desde sus inicios, tomó elementos del platonismo, del estoicismo y del escepticismo, entre otros, formando una síntesis de diferentes pensamientos. Siendo Baltasar Gracián un jesuita parece mucho más razonable que simplemente se limitara a seguir la tradición cristiana, que incluye en sí misma todos estos rasgos y principios de doctrinas clásicas.

Sin embargo, Robbins no acepta la influencia del cristianismo en *El Criticón*, pues él mismo recuerda que en la obra sólo existen referencias a Dios en el principio del

---

<sup>247</sup> Para su procedencia platónica, Robbins dice: "What is of greater significance here, though, is that the comments regarding the inaccessibility of Wisdom (Sabiduría) are framed in Platonic terms" (212). La idea de una divina providencia que ayuda en el conocimiento sería estoica: "The Stoics' belief in divine providence also led to a belief that humans had been 'constructed' so that they were capable of apprehending truth" (218). Los límites epistemológicos serían propios del escepticismo: "There is a failure of both reason and will at the heart of Gracián's vision of humanity, a failure which is only compounded by our epistemological limitations as set out by scepticism" (221). Es decir, los medievales, siendo conscientes de sus limitaciones serían mucho más escépticos que los modernos, aunque gran parte de la crítica insista en lo contrario.

primer libro, mientras que en el resto del texto la alusión a lo divino “rapidly gives way to a more pessimistic view of life and of man’s intellectual capacity. Furthermore, despite the numerous biblical allusions and references, it is striking how Christianity—as belief system, practice, moral guide, and eschatological imperative—is absent from Andrenio and Critilo’s lives and absent thereby from an allegory of human life” (204). Robbins arguye que esta desaparición de la doctrina religiosa moral se debe a un “secularizing drift” en el que Dios ya no interviene y consecuentemente los individuos deben manejarse en la vida por sí mismos (206). Creo que Robbins se equivoca al analizar la significancia de este giro secular.

El texto, como indica Robbins, incide en la labor divina y en su caracterización sobre todo al principio de *El Criticón*, unas referencias que dan paso a un pesimismo sobre la capacidad humana de conocer en un mundo en el que todo son engaños, apariencias e incertezas. Lo que Robbins interpreta como un movimiento de Gracián abogando por la secularización del conocimiento y de la moral es, en mi opinión, una crítica a dicha secularización. Veamos qué dice Critilo cuando él y Andrenio entran al mundo de los hombres:

Visto has hasta ahora las obras de la naturaleza y admirándolas con razón; verás de hoy adelante las del artificio, que te han de espantar. Contemplado has las obras de Dios; notarás las de los hombres y verás la diferencia. ¡Oh, cuán otro te ha de parecer el mundo civil del natural y el humano del divino!  
(I.5. 845)

La presencia de Dios al principio de la obra coincide con un optimismo acerca de esas capacidades epistemológicas del individuo. En cambio, cuando Dios deja de ejercer su papel como guía o iluminador el optimismo se transforma en pesimismo, coincidiendo así con una ausencia de Dios y un auge del artificio humano. Gracián mantiene oculto a Dios

no porque quiera ocultarlo bajo un mundo más secular, sino porque haciendo eso está describiendo, y con ello criticando lo que, para él, está ocurriendo en su mundo: la progresiva desaparición de una verdad ontológica. Dios está ausente de *El Criticón* porque igualmente está ausente del mundo.<sup>248</sup> Casi podríamos decir que con este ocultamiento de la divinidad Gracián está simbolizando la trayectoria vital del individuo –la distribución en edades– a través de la idea de la caída del hombre por el pecado original. La expulsión de Adán y Eva de la esfera divina que suponía el Paraíso resulta en una lucha constante en el mundo terrenal, pues tienen que trabajar y sufrir dolor. De igual forma Critilo y Andrenio deben hacer frente costosamente a los obstáculos del mundo para abrirse camino hacia el conocimiento. La imposibilidad de alcanzarlo se aprecia en el hecho de que, pese a que el propósito de su viaje sea encontrar a Felisinda, la felicidad, esto no ocurre nunca.

En *El Criticón* Gracián sigue la estela dejada por la tradición medieval intelectual cristiana. Su obra es una alegoría que recurre a la ficción como medio para transmitir un

---

<sup>248</sup> Al respecto, encontramos en *El Criticón* las siguientes palabras pronunciadas por Andrenio: “lo que a mí más me suspendió fué el conocer un Criador de todo tan manifiesto en sus criaturas y tan escondido en sí [. . .] con todo eso, está tan oculto este gran Dios, que es conocido y no visto, escondido y manifiesto, tan lexos y tan cerca” (I.3 833). Sobre este pasaje Nuria Sánchez en su artículo “*El Criticón* de Baltasar Gracián como ontología alegórica” concuerda con el parecer propuesto en esta tesis: “El saldo que arroja esta contemplación reflexiva manifiesta una inquietante presencia y simultáneamente distancia de Dios con respecto de los hombres” (180). Y un poco más adelante continúa su argumentación recurriendo a la idea de anamorfosis: la sustitución del punto de vista omnisciente de Dios por la omnipresencia de la simulación. Alude igualmente a un “antaoño fundamento del orden” en contraposición a un mundo de hombres que atiende a la apariencia (186).

mensaje de crítica sobre el mundo en el que vivía.<sup>249</sup> Las apariencias y el engaño han ocupado la posición superior que siempre había ostentado la verdad. Gracián caracteriza a la verdad como una verdad ontológica que ha desaparecido de la tierra, estableciendo un paralelismo con una divinidad cada vez más ausente (igual que está ausente de su texto). Su insistencia en penetrar, en ahondar con la vista, su asunción de que no hay sustancia tras la superficie en la que los seres humanos se quedan remite a los diversos temas que he analizado en capítulos anteriores. El paralelismo con las críticas que he pronunciado en torno a la perspectiva artificialis es evidente y manifiesta esa sustitución por la cosa misma que propiciaba la pintura de comienzos de la Modernidad. Para cuando Gracián escribió *El Criticón*, la perspectiva lineal ya había triunfado como método de representación imponiendo simultáneamente una nueva teoría de verdad que implica la desaparición gradual de una verdad divina, entendida esta como ontológica. Este desplazamiento de la verdad, que aquí debe entenderse como *aletheia*, venía anunciado desde hacía tiempo. Como se indica en *Visión delectable* es la opinión, artificio humano, la que “avía vencido e desterrado la verdad del mundo” (8).

#### Consideración literaria de la doxa

En el primer capítulo ya traté sobre las capacidades ocultadoras de la doxa u opinión desde los puntos de vista teórico y pictórico. En esta sección, me centro en el

---

<sup>249</sup> Igual que en las fábulas medievales, la inverosimilitud también se observa en *El Criticón*. Es precisamente la inverosimilitud buscada lo que salva a esta obra de Gracián de ser considerada un engaño, pues nunca se presenta como una historia real que podría haber pasado.

análisis literario de la valoración de este concepto a través de textos modernos que declaran la incompatibilidad de la opinión con la adquisición de conocimiento verdadero, siguiendo nociones expuestas en el contexto medieval.

Gracián, siguiendo esas tendencias medievalizantes, no tiene en alta estima a la opinión, la cual en muchas ocasiones aparece en consonancia con lo vulgar y el vulgo. Hay que señalar que con “opinión” me estoy refiriendo explícitamente a aquellos juicios que se basan en un conocimiento superficial y que no tienen fundamento real. Consecuentemente, la opinión es denostada, ya desde Platón y también por pensadores en la Edad Media, no criticando su existencia –pues la opinión siempre ha estado ahí– sino postulándose en contra de que se la tome como conocimiento verdadero, es decir, como episteme. Esto es lo que denuncia Gracián en *El Criticón* como uno de los males que acaecen en el mundo moderno, causando diversidad de pareceres hasta el punto de ser un nuevo Babel (III.1 1107). En paralelo, Gracián califica de vulgar al engaño y a la ignorancia, así como a la opinión común. Y, curiosamente, al principio de la crisis décima de la primera parte, alude a algo que he mencionado anteriormente en torno al problema de la ficción moderna: el convertirse en fin en sí misma. La voz narradora dice así: “Vulgar desorden es entre los hombres hacer de los fines medios y de los medios hacer fines” (898). Esa autonomía de la ficción que se alcanza en la Modernidad sería, a ojos medievales –y también de Gracián– un desorden vulgar, un mundo al revés en el que la corteza ha dejado de cumplir su función y ya no supone el medio para la obtención del meollo. La ficción como género en sí mismo implica, recurriendo a términos gracianos, un no ahondar con la vista, es decir, un no penetrar el nivel literal y superficial que envuelve el significado alegórico.

Retomando la consideración peyorativa que Gracián tiene sobre la opinión y el vulgo es un tanto confuso el juicio que Miguel Escribano Cabeza sostiene acerca de la visión del hombre graciano en su artículo “Baltasar Gracián y los límites de la Modernidad filosófica. Una lectura actual de *El Criticón*.” Para Escribano,

el hombre graciano es el hombre mundano, vulgar, que no se enfrente a problemas transcendentales sino a la banalidad cotidiana, pero no por ello esto deja de ser un problema para él. El acierto de Gracián es mostrar que esta banalidad va a convertirse en el gran problema de las sociedades modernas de poblaciones masificadas. (618)

Su argumento es difícil de entender. Sería necesario que Escribano matizara sobre a qué se refiere al decir “hombre graciano.” ¿Es el tipo de hombre que Gracián describe en sus obras a modo de crítica o el tipo de hombre por el que aboga? La distinción no queda clara en su artículo. El individuo moderno que critica el aragonés sí es vulgar y banal, pero no así el individuo que Gracián propone como modelo moral, mucho más cercano al personaje de Critilo.

En todo caso, para algunos como Gracián la opinión es todavía propia del pueblo bajo, del vulgo, de los iletrados que no usan la razón y se dejan llevar por la corriente de pensamiento común sin llegar a cuestionarla. Esto se observa en la situación ya descrita con el Embustero. Pero otras obras modernas presentan similares ideas. Así exclama Flexíbulo en el diálogo de Vives *La educación*: “Porque llegaste aquí rudo, inculto para estas nociones, e inficionado y esclavo de opiniones muy distintas de éstas” (Biblioteca Virtual Cervantes). Son los incultos, pues, los que siguen esas opiniones en lugar de atenerse a la verdad. Algunos autores avisaron precisamente de los peligros que entraña el dejarse llevar por el parecer común ya en el siglo XV, centuria clave en esta transición entre paradigmas –*Visión deleytable* es perfecto ejemplo de la hibridez en que resultaban

muchas de las obras realizadas en este momento. Así, Diego de Valera (1412-1487) en su *Espejo de verdadera nobleza*, escrito en 1441, no puede estar más en contra con respecto a la validez de la opinión como método para establecer juicios críticos:<sup>250</sup>

Bien paresçerá dura de creer aquesta difiniçión de çivil nobleza o fidalguía a la muchedunbre ruda del pueblo caresçiente de letras, de cuya condiçión más es allegarse a la opiñón que a la verdad, el qual por común proverbio acostunbra dezir: ‘Puede el rey fazer cavallero, mas non puede fazer escudero’, como si dixese: ‘Puede el rey fazer cavallero, mas no fiço d’algo’; la qual opiñón es fundada en poco saber e çiego conosçimiento de las cosas. [. . .] e los inorantes e rudos pocas vezes acatan el meresçimiento de las cosas o a la verdad d’ellas [. . .] Pues diga el vulgo lo que querrá, que de reír es lo que por razón no se proeva, e tanto es de creer cada uno quanto prueba lo que dize por razón nesçesaria o auténtica autoridad. (317)

La opinión es propia del pueblo “caresçiente de letras,” pues no usan la razón ni se acogen a la auténtica autoridad para crear sus juicios y valoraciones. Según Valera, la opinión está basada en la ceguera, obviamente metafórica, que los individuos rudos e incultos tienen sobre el mundo. Recordemos una vez más el monocularismo que implica la perspectiva lineal como método de representación de ese mismo mundo y se podrá establecer la conexión necesaria entre opinión y perspectiva moderna, pues ambas implican una capacidad de visión que no es completa o es defectuosa. Ambas son

---

<sup>250</sup> Diego de Valera fue un escritor y diplomático castellano autor de varios tratados de carácter político y moral así como obras históricas a modo de crónicas. Según Michael F. Peters en su artículo “Virtue, Nobility, and the Public Good: ‘de vera nobilitate’ and Spanish Humanism in Diego de Valera’s *Espejo de verdadera nobleza*,” el propósito del escritor castellano era “to promote the public good, as well as personal recognition and social advancement based on merit, aligning the author with many civic-minded works of the humanist movement” (310). Cristina Moya García es la editora de una monografía con estudios recientes sobre Valera, titulada *Mosén Diego de Valera: entre las armas y las letras*. Asimismo, destaco el artículo de Simonetta Scandellari titulado “Mosén Diego de Valera y los consejos a los príncipes,” en el que realiza un interesante recorrido sobre el género de los espejos de príncipes y cómo Valera se inserta en ellos. Federica Accorsi es la autora de una edición crítica del *Espejo de verdadera nobleza* en su tesis doctoral. Esta es la edición que cito.

parcialmente ciegas, la opinión con respecto al conocimiento y la perspectiva en términos representacionales.

Muchos autores en siglos posteriores, como Gracián, todavía consideran de forma negativa la idea de opinión, aunque esto comienza a cambiar drásticamente como ya vimos en el *Tratado de pintura* de Alberti, quien insta a abrirse a la novedad y a ser agradable a las masas.<sup>251</sup> Sus palabras se sitúan de forma contraria a algunas valoraciones de autores incluso más modernos que Alberti, como es el caso de Saavedra Fajardo en su obra, ya mencionada anteriormente, *Idea de un príncipe político cristiano*. Saavedra no comparte en absoluto el parecer de Alberti, dejándolo claro en la Empresa XXVII:

Así empeñados, el príncipe en la oposición a la jurisdicción espiritual, y el pueblo en la novedad de las opiniones, se pierde fácilmente el respeto a lo sagrado y caen todos en ciegos errores, confusa aquella divina luz que ilustraba y unía los ánimos, de donde hemos visto nacer la ruina de muchos príncipes y las mudanzas de sus estados [. . .] como ignorante, se deja llevar de las apariencias del culto y de la novedad de las opiniones, sin que llegue a examínallas la razón. (Empresa XXVII)

---

<sup>251</sup> Recordemos el pasaje: “Por lo tanto hay que dar a las cosas una dedicación moderada y acepte los consejos de sus amigos. En pintura ábrase usted a todo lo novedoso y escuche a todos. El trabajo del pintor pretende ser agradable a las masas; por lo cual no desdeñe el juicio y los puntos de vista de los observadores cuando esto sea posible para satisfacer sus opiniones [. . .] Por lo tanto, escuche a todos, pero antes que nada reflexione bien en todo y decídalo usted mismo. Una vez que haya escuchado a todos, créale al que más sabe” (*De pictura* 128). Gracián tiene una postura contraria a la de Alberti. En *El Criticón* encontramos la siguiente introducción a lo que causa la admiración: “Pero [la admiración] está ya muy vulgarizada, que nos suspenden las cosas, no por grandes, sino por nuevas [. . .] Gran hechizo es el de la novedad” (I.3 826). Lo novedoso es positivo para Alberti y negativo para Gracián. El aragonés además explica que se produce no un cambio en la perfección de las cosas a ser admiradas sino un cambio en “nuestra estimación.” Es decir, un cambio en la perspectiva desde la que se observa el mundo.

La luz divina que iluminaba el camino se oscurece y ya no crea esa unión espiritual, esa comunidad que participa de Dios, como sí ocurría en la Edad Media. Debido a esa ansia por la novedad de las opiniones, casi siguiendo esa idea de producción para las masas que parecía sugerir Alberti, el respeto a lo sagrado desaparece, es decir, se pierde la idea de un Dios absoluto que está por encima o situado de forma independiente a las opiniones del pueblo, quien se rige ahora por las apariencias y no por la razón. Cuando el hombre, y no ya Dios, se convierte en la medida de todas las cosas, como declaraba Alberti citando a Protágoras, se interrumpe la idea de Dios como criterio único y, por tanto, la noción de una verdad absoluta va perdiendo importancia. De ahí la afirmación de Paulina Rivero Weber en su obra sobre el concepto de *aletheia* en Martin Heidegger cuando asegura que “La muerte de Dios es la muerte de la verdad absoluta” (27). Si bien esta muerte se suele asociar con las ideas de Friedrich Nietzsche o de Heidegger, es decir, con un periodo mucho más cercano a nosotros, en realidad, el cuestionamiento de lo absoluto sucede mucho antes, cuando se deja de fundamentar la verdad en la concepción de criterios absolutos y eternos.

Es precisamente a finales de la Edad Media y principios de la Modernidad cuando este cuestionamiento tiene lugar, cuando la verdad ya no es absoluta sino individual, basada en la propia perspectiva, y su definición consiste en el grado de correspondencia entre dos entidades.<sup>252</sup> Con esto no quiero decir que en la Modernidad se

---

<sup>252</sup> Este es el tipo de cuestionamiento que Nietzsche propone: “Desde el instante en que se niega la fe en el Dios del ideal ascético, hay también un nuevo problema: el del valor de la verdad. La voluntad de verdad está necesitada de crítica –determinemos con ello nuestra propia tarea– el valor de la verdad debe ponerse en cuestión por una vez a modo de ensayo” (*Genealogía de la moral*, III.24)

deje de creer en Dios, sino que para muchos el ideal no se encuentra en Él sino en uno mismo. Es algo similar a lo que Rivero Weber arguye cuando habla del “lado luminoso de la muerte de Dios,” que remite “a la alegría de sabernos creadores de nuestros valores [. . .] al hacer recaer, en el propio ser humano, la patente de todas sus verdades” (28). Es este cambio lo que marca el posterior camino hacia un mundo en el que no existe una única verdad absoluta, sino una serie de verdades que colaboran para establecer un acuerdo común que defina qué es verdad y qué no lo es.<sup>253</sup> Y este acuerdo se fundamentará en la anulación de una única verdad por descubrir, poniendo en su lugar un nuevo valor de verdad que facilita el llegar a ese acuerdo común: la verdad por correspondencia que todos podemos verificar.

La consecuencia de la eliminación de la verdad absoluta no será otra que la ya señalada por Nietzsche en su famosa frase “nada es verdadero, todo está permitido” (*Genealogía de la moral*, III.24). De ahí que surjan esas opiniones de las que tanto se lamenta Gracián; de ahí que cada uno pueda decir o hacer lo que quiera, como igualmente critica Antonio de Guevara (1480-1545) en su *Reloj de príncipes* al proclamar que

Es ya tanta la presunción de los hombres y tan poca la consideración de los pueblos, que todo lo que uno quiere dezir dize, todo lo que quiere inventar inventa, todo lo que quiere escribir escribe; y no es nada hazerlo, sino que

---

<sup>253</sup> Este acuerdo común se asemeja a la idea aristoteliana de *endoxa*. Robert Bolton explica en “Aristotle: Epistemology and Methodology,” octavo capítulo de *The Blackwell Guide to Ancient Philosophy*, que, a diferencia del conocimiento específico o experto, comparable con la episteme platónica, la *endoxa* es lo que se piensa como verdad: “Due to this *natural* tendency and process the beliefs that are most *accredited* (most *endoxa*) and thus most *like to* the truth, that is, the beliefs to which people in general are in fact most attracted *as being true*, will largely *be true*” (157 énfasis original). El parecerse a la verdad o el que sea considerado verdad será finalmente la verdad. Es esta conceptualización de la verdad lo que tanto Gracián como muchos intelectuales medievales critican.

no ay uno que le vaya a la mano, porque el vulgo es en este caso tan liviano que con tal que cada día vea cosa nueva, poco se le da que sea en provecho o en daño de la república. (268)<sup>254</sup>

La presunción, esa soberbia o falta de humildad sobre los límites del ser humano, es lo que ahora lleva a establecer un paradigma sin límites, basado en la apariencia –que puede cambiar a voluntad– y la novedad, es decir, las modas. Los límites que establecían la existencia de una verdad absoluta en el periodo medieval van desapareciendo en la Modernidad, surgiendo así la opinión o los deseos individuales que priman por encima del bien común. Ahora es el artista, el escritor, el que decide sin restricciones ni imposiciones ajenas: “Entonces determino como lo desee, la distancia desde el ojo hasta el cuadro” (Alberti, *De pictura* 69). La opinión, definida etimológicamente por Segura como “creencia, parecer, suposición, conjetura” –incluyendo el verbo *opinari*, que se refiere también a “figurarse, imaginarse” (493), relacionándose así con la imagen, la apariencia de las cosas– no tiene nada que ver con un conocimiento absoluto de la verdad. Para Rivero Weber, la diferencia entre sofista y filósofo radica en su valoración de la verdad: mientras para el primero “nada es verdadero, y por lo mismo él es la medida de todas las cosas” –recordemos una vez más las palabras de Alberti citando a Protágoras– para el filósofo hay un ser, una verdad que debe manifestarse (29). Según

---

<sup>254</sup> Antonio de Guevara fue un escritor, primero en la corte y luego convertido en franciscano, autor de varios tratados morales. Su condición de clérigo, sin embargo, no impidió que sintiera cierta vanidad y quisiera adquirir notoriedad por su labor como escritor. Quizá por estos rasgos personales, sus obras fueron muy populares y circularon por toda Europa. El *Reloj de príncipes* se publicó en 1529 en una primera edición de Nicolás Thierry y es una segunda y muy ampliada versión de otra obra suya anterior, el *Marco Aurelio*, que ya se leía en la corte en 1525. La edición que cito es la de Ángel Rosenblat aunque también hay otra de Emilio Blanco en las *Obras completas* de Guevara publicadas por la Biblioteca Castro.

estos preceptos, por tanto, sería posible calificar de sofista a Alberti y a todos aquellos que defienden la existencia de una serie de verdades individuales, todas igualmente válidas.

Una vez que se acepta que una perspectiva individual, artificialis, es válida como método de conocimiento, la autoridad, esa entidad que marcaba los límites de la verdad absoluta, acaba por ser desautorizada. Robert Bolton se refiere al siglo XVI como el momento histórico en el que debido al auge del escepticismo se comienza a cuestionar la autoridad tradicional que había supuesto la Iglesia, la cual era considerada poseedora de la episteme.<sup>255</sup> Matizando las palabras de Bolton, añadiría que ese auge del escepticismo se da sobre todo en contextos seculares y no es tanto escepticismo sino más bien “aparente escepticismo,” es decir, un escepticismo hacia la validez de lo divino, pero no hacia la validez de lo humano. La Iglesia, si bien no escéptica por completo, pues sí confiaba en la capacidad de conocer del individuo dentro de unos límites y con la ayuda de Dios, defendía un cierto escepticismo cristiano en tanto que cuestionamiento y debate de temas teológicos. El pensamiento cristiano medieval desconfía del conocimiento obtenido por los sentidos, de ahí su énfasis en el uso de la razón, del entendimiento, de la memoria y de la divina providencia como recursos para mejorar el grado de certeza. Lo que señala Bolton con respecto al escepticismo moderno debería entenderse como una idea de autoridad, antes sostenida por la Iglesia, que es traspasada a otras manos, unas

---

<sup>255</sup> Concretamente, estas son las palabras de Bolton: “The revival of skepticism in the sixteenth century was, of course, related to an interest at the time in curbing the power of various social institutions such as the church. One convenient way to try to do that was to undermine the epistemic authority which the church claimed, and the standard skeptical strategies were handy for that purpose” (152).

manos que no pretenden dilapidar el poder eclesiástico, sino usurparlo y posicionarse como un nuevo poder basado en el individuo, no en la divinidad.

*Ut pictura poesis*

La perspectiva lineal lleva a un engaño en el que el individuo moderno no es consciente de ser engañado, pues la bella apariencia y el cientificismo le hacen pensar que tiene en sus manos una verdad que antes era divina y ahora es humana, pero divinizada por el propio ser humano. Estos mismos argumentos se aplican al ámbito literario: la poesía, la ficción autónoma, la retórica y la opinión (expresión individual que se equipara con la percepción individual encarnada por la perspectiva lineal) son términos que abundan en la literatura de la Modernidad, ya sea para abogar por ellos y por su validez o para criticarlos. Y es que la relación entre la pintura y la poesía como dos formas de arte con intereses comunes viene de antaño.<sup>256</sup> Fue el poeta romano Horacio el que proclamó esta conexión en su *Ars poética* (siglo I aC) con la frase “ut pictura poesis,” que literalmente significa “como la pintura así es la poesía.” A principios de la Modernidad se recupera esta formulación, que fue muy popular en los debates entre las artes (como en el que participa Leonardo defendiendo la superioridad de la pintura), también con el propósito de dignificar el estatus de la pintura, equiparándolo al de la poesía. De hecho, este paragón explica a su vez el origen de muchas de las teorías pictóricas incluidas en los tratados más tempranos, como el de Alberti, que remiten a

---

<sup>256</sup> Un estudio muy completo al respecto es “*Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*” de Rensselaer Lee.

conceptos propios de la retórica y la poesía para fundamentar un nuevo arte que carecía de suficientes modelos pictóricos clásicos. Gotthold Ephraim Lessing continuó el debate sobre la relación entre pintura y poesía, aunque diferenció el ámbito al que pertenecía cada una: “succession of time is the sphere of the poet, as space is that of the painter” (177).

En todo caso, en el Siglo de Oro español se establecen cercanas concomitancias que forman parte del carácter propiamente barroco y su afán por crear una obra de arte completa, casi preludiando el concepto wagneriano de *Gesamtkunstwerk*.<sup>257</sup> El caso de Pedro Calderón de la Barca es verdaderamente paradigmático. El dramaturgo español no sólo destacaba en el campo de la literatura, sino que también mostraba un gran interés por el arte de la pintura, algo que se puede apreciar en sus obras teatrales y en su faceta como coleccionista de arte.<sup>258</sup> Mi intención no es entrar en detalle en sus conceptualizaciones sobre su teoría del arte, pues existen otros estudios que dedican completamente sus esfuerzos a tal materia y sería imposible estudiarla por completo en las pocas páginas de

---

<sup>257</sup> Sobre este concepto, véase el reciente estudio *The Quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner* de Hilda Meldrum Brown.

<sup>258</sup> Sobre la faceta más pictórica de Calderón, José María Díez Borque es el autor de una monografía, *Calderón de la Barca. Verso e imagen*, en la que recoge selecciones de su obra literaria y las contrapone con obras pictóricas del momento.

esta sección.<sup>259</sup> Sin embargo, me interesa destacar un texto conocido con el largo título de “Deposición hecha por Don Pedro Calderón de la Barca en favor de los profesores de la pintura en el pleito con el Procurador General de esta villa de Madrid, sobre pretender este se les hiciese repartimiento de soldados.”<sup>260</sup> Calderón expone una defensa en favor de la pintura y de la labor de los pintores y profesores de este arte, reproduciendo la naturaleza del discurso de otros tratadistas y pintores españoles, como Antonio Pacheco o Vicente Carducho. De hecho, quiero comparar este texto de Calderón con una silva elaborada por Lope de Vega y que se incluye en los *Diálogos de la pintura* de Carducho (1633), en la que Lope alaba la pintura en términos muy similares a los de Calderón.

La primera noción es el tópico del *Deus pictor*.<sup>261</sup> En la respuesta a la séptima pregunta, Calderón retoma esa divinización del pintor que ya adelantaron otros como

---

<sup>259</sup> Interesante es la tesis doctoral realizada en 1992 por Thomas Saunders Acker, antiguo alumno de Temple University, y titulada *The imagery of Baltasar Gracián and Pedro Calderón de la Barca as related to the paintings of Diego Velázquez*. También *The mind and art of Calderón: essays on the Comedias*, editado por Deborah Kong. En 1985 se publicaron unas conferencias que abarcan la diversidad de ámbitos en los que Calderón se movía, desde la música, al teatro y las artes visuales. El título es *Calderon and the Baroque Tradition*. Igualmente ilustrador acerca de esa relación entre arte y literatura es el libro de Laura Bass *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*. Un clásico es el estudio de Ernst Curtius, “Calderón’s Theory of Art and the Artes Liberales.” Por último, el libro de Aurora Egido, *El gran teatro de Calderón: personajes, temas, escenografía*.

<sup>260</sup> El texto está disponible en la Biblioteca Virtual Cervantes bajo edición de Edward M. Wilson. En su introducción incluye información sobre las diferentes ediciones, siendo la primera la de Ernst Robert Curtius en 1936 en el *Romanische Forschungen*. Se cita por la versión de Wilson. Al no haber numeración de página se indica entre paréntesis el número de la respuesta.

<sup>261</sup> Al respecto, véase el estudio de Emilie Bergman, “*Imitatio Christi and Deus pictor* in Lope, Cervantes and Calderón.”

Alberti y Leonardo para justificar la creación de imágenes y la labor propia de un dios que ejerce el pintor:

Y para llegar de una vez al sumo encarecimiento de las prerrogativas que la asisten, Dios, cuanto a Dios, se retrató en el hombre, pues le sacó del ejemplar de su idea, imagen y semejanza suya [. . .] Dios, cuanto hombre [. . .] se retrató a sí mismo en el blanco cendal de la piadosa Verónica” (Respuesta a la séptima pregunta).

Lo más interesante aquí es la clara referencia a lo que se conoce como imágenes *aqueiropoieta* o *vera icon*. El término en griego significa “imágenes no hechas con las manos,” pues son aquellas en la que la figura de Cristo, ya sea su rostro o su cuerpo, quedó impresa en un lienzo o paño de forma milagrosa, como es el caso del paño de la Verónica, la Sabana Santa o el Lienzo de Edesa. Calderón no duda en comparar estas imágenes milagrosas con los “milagros” que logra el pintor gracias al arte de la pintura. De hecho, Lope de Vega se refiere también a esta representación de la divinidad –tan discutida en siglos anteriores–, aludiendo a cómo la pintura consigue hacer material la inmaterialidad divina: “Volaste a la Deidad inaccesible / Dando cuerpo visible, a la incorpórea esencia” (188). Los términos empleados por Lope recuerdan enormemente a los que aparecen en los textos medievales estudiados en capítulos anteriores al tratar sobre la imposibilidad de abarcar la esencia divina por medio de recursos humanos.<sup>262</sup>

---

<sup>262</sup> Pasajes con ideas similares en torno al carácter divino de la pintura se repiten en ambos textos. Calderón compara el arte pictórico con un “inspirado numen de sobrenatural aliento” (Respuesta a la segunda pregunta); mientras que Lope la sitúa más allá del ámbito terrenal: “Tú exenta, en fin, de las comunes leyes / Divina en todo, por divino modo, / Si no lo crías, lo renuevas todo” (189).

El siguiente concepto es la nueva función que adquiere la pintura en el proceso epistemológico. La noción de simulacro es explícitamente mencionada por Calderón en las siguientes palabras al referirse a la Retórica:

y finalmente, si en reverentes simulacros nos pone a la vista aun los más arcanos misterios de la fe, ¿qué dormido corazón no despierta al silencioso ruido del culto de la reverencia y del respeto? Tal es la eficacia de sus iluminadas y oscurecidas líneas; y ya que líneas dice, córralas la Aridmética en sus pautadas reglas. (Respuesta a la tercera pregunta).

La pintura tiene el poder de sustituir a la cosa misma y ostenta además el honor de ser la que muestra esos misterios de fe que en la Edad Media cegaban a aquel que los quería ver con ojos corporales. En *Visión delectable* la luz emitida por el espejo al enseñar la doctrina católica impide la visión de estos misterios por parte de la Razón y El entendimiento. Ahora el ser humano ya no sólo es capaz de ver la verdad divina con sus propios ojos sino que es la pintura, artificio humano, la que muestra esas verdades.

Esta nueva agencia de la pintura es también expresada por Lope de Vega: “Con que más breve, que las plumas sueles / Cifrar el ornamento / Del mundo superior, y con maestra / Mano, cuanto nos muestra / El uno y otro Esférico elemento” (188). En la tercera parte de *El Criticón* el mundo está cifrado de tal manera que sin tener la contracifra para interpretarlo el lector o habitante de ese mundo que se compara con un libro se pierde y no logra alcanzar conocimiento. En cambio, la pintura en el caso de Lope tiene el honor de cifrar, de ocultar con ornamento la verdad del mundo. Curiosa es también la mención a la “maestra mano” del pintor, que recuerda a la *Manus dei* del arte pictórico medieval.

Igualmente, la pintura, siguiendo lo dicho por tratados teóricos renacentistas, es capaz de enmendar a la propia naturaleza, la obra magna de Dios. Dice Calderón: “la

pintura [es] un casi remedo de las obras de Dios y emulación de la Naturaleza (Respuesta a la segunda pregunta).<sup>263</sup> Uno de los tópicos medievales más frecuentes era la idea de *captatio benevolentiae*, en relación con la *humilitas*. Esta formulación, recordemos, servía al autor medieval para pedir disculpas por los errores de su obra instando a que un lector más capaz enmiende las fallas que hubiera podido cometer. El pintor moderno, en contraste, prefiere ser él el que enmiende las obras de otros, incluidas las creadas por mano divina. Lope de Vega recoge también la misma idea: “Pues en ideas aún apenas claras / a la imaginación, colores formas, / Y con arte parece que reformas / De la naturaleza los defectos” (187). La perfección que puede alcanzar el pintor gracias a su artificio es incluso superior a la que ofrece el estado natural de las cosas.

Por último, tanto Calderón como Lope, pese a alabar el arte de la pintura y caracterizarlo como una disciplina divina, incluyen también formulaciones que remiten a la pintura como un engaño. En su *Deposición* Calderón declara lo siguiente al comparar la Retórica con la pintura: “en cuanto a que retrate interiores afectos, pase su noble engaño de la eficacia de los propios al arrebataimiento de los ajenos” (Respuesta a la

---

<sup>263</sup> Carolyn Wolfenzon establece en su artículo “Calderón, Velázquez y el arte de develar las formas de construcción de la realidad” las relaciones entre la obra teatral de Calderón y la pintura velazqueña. En ambas observa un perspectivismo que opta por presentar el punto de vista que mejor retrate al sujeto en cuestión, ya sea el Conde Duque de Olivares en la obra de Velázquez o la escenografía de las representaciones teatrales de Calderón, así como la concepción de sus personajes que, no en vano, en muchas ocasiones son pintores. Wolfenzon señala estas ansias de Calderón por insertarse en el marco divino del arte: “Todo el arte de Calderón gira en torno a la imitación de esa naturaleza, donde el pintor no sólo compite con Dios sino que intenta superarlo. Esta comedia [*Darlo todo y no dar nada*] muestra cómo entiende Calderón el arte de imitación. La pintura es para el dramaturgo la superación de la realidad, es un intento de llegar a la perfección” (125).

tercera pregunta). El engaño es noble, lo que según la perspectiva medieval casi constituiría un oxímoron, pues el engaño nunca puede calificarse como noble por mucho que tenga una apariencia agradable.<sup>264</sup> Lope de Vega afirma algo semejante a ese noble engaño de Calderón, concretamente al hablar de la técnica de la perspectiva en la pintura:

A ti que en perspectiva  
Acercas lo más lejos  
entre confusas nieblas y reflejos,  
Dulce mentira viva  
Engaño que deleita de tal suerte  
Que por menos hermoso  
Deja lo natural quien llega a verte  
A ti que con descuido artificioso  
produciste más árboles y flores. (189)

Estos versos apoyan claramente mi argumento del cambio de valoración que sufren algunos conceptos entre la Edad Media y la Modernidad. Con la intención de dignificar y alabar a la pintura, Lope recurre a términos que los escritores medievales considerarían peyorativos: la perspectiva es niebla y reflejo, impidiendo una visión directa de la realidad. Los términos “mentira” y “engaño” se acompañan de los positivos “dulce” y “que deleita,” configurándose de nuevo esta condición de oxímoron (a ojos medievales). Lo natural es menos hermoso que el descuido artificioso de la pintura, capaz de crear nuevas naturalezas.

Observamos que tanto Calderón como Lope valoran positivamente el arte de la pintura, pero al mismo tiempo reconocen su condición de engaño y mentira, de alejamiento de la realidad. El marco artístico en el que se movía Calderón ha sido más

---

<sup>264</sup> Recordemos las palabras de la traducción del texto ciceroniano *De officiis* elaborada por Alfonso de Cartagena en la que la honestidad debe primar sobre lo provechoso (*Libro de los oficios* 330)

estudiado que los contactos que Lope pudiera haber tenido con otros artistas y pintores. En un interdisciplinar artículo titulado “Perspectival Fig Leaves: The Failure of Representation in Calderón de la Barca’s *El pintor de su deshonra*,” su autor Mathew Ancell arguye que esta obra de teatro calderoniana plantea un programa artístico y estético que debe insertarse en un marco epistemológico en el que la perspectiva delimita los constructos de la representación. Relacionando *El pintor de su deshonra* con obras de arte de Durero y Velázquez, Ancell declara los límites representacionales y epistemológicos que la perspectiva lineal implica, conectándolo con la incapacidad del pintor Juan Roca de retratar a su amada Serafina. Según Ancell, fue en el Barroco cuando se reconocieron estos límites representacionales, especialmente los del paradigma renacentista de representación (271).<sup>265</sup> Lo que no aborda Ancell es que esos límites ya habían sido definidos y reconocidos en el periodo medieval.

### Conclusión

Para terminar esta sección, una breve reflexión sería pertinente. Si aceptamos como válida la existencia de ese desengaño que la crítica ha calificado como propio del Barroco, cabría preguntarse qué desengaña este desengaño. José Antonio Maravall

---

<sup>265</sup> Julio Juan Ruiz aporta algo que podría ser interesante para apoyar el argumento de Ancell. En su artículo “La tradición medieval y el realismo político moderno en el teatro de Calderón de la Barca” defiende que en el teatro de Calderón “nos encontramos que la tradición política medieval, basada, fundamentalmente, en conceptos teológicos, legitimó en el auto sacramental *El nuevo Palacio del Retiro* la autoridad del rey, Felipe IV, y de su valido, el Conde-Duque de Olivares” (139). Al mismo tiempo se observa en otras obras un pensamiento estoico ligado con los Padres de la Iglesia que está en relación dialéctica con el pensamiento de Maquiavelo, conformando una síntesis ética que caracteriza la obra de Calderón (139).

enmarca estos años barrocos como un momento de economía en crisis, de empobrecimiento de las masas y de consecuentes inestabilidades que afectan al ámbito social y personal, extendiéndose a todas las manifestaciones culturales (25-26). El descontento general causaría un sentimiento de impotencia y de frustración ante la imposibilidad de una estabilidad social y económica, produciendo ese desencanto: los artistas se remiten a un pasado mejor, pues su momento actual no cumple con las expectativas propuestas sobre el ser humano; todo es pasajero y se desvanece, como reflejan las vanitas barrocas y la conciencia de una fugacidad y constante mudanza del estado de las cosas.<sup>266</sup> Pero ¿y si ese desencanto procede de un engaño mucho más literal? ¿Y si el engaño que ejerce la perspectiva lineal inventada (o descubierta) en el siglo XV fuese el causante de este desencanto barroco? La perspectiva lineal trajo consigo el afianzamiento de las nuevas posibilidades hacia el conocimiento y el ser que el individuo comenzó a otorgarse. Un mundo infinito se abre a ojos de un ser humano que confía en sus propias capacidades epistemológicas, ya que la noción de insuficiencia tan propia del pensamiento medieval ha quedado relegada y finalmente sustituida por una sensación de autonomía y autosuficiencia auto-entregadas. Pese a que este nuevo sujeto moderno mantiene las mismas características que el medieval en tanto que sigue siendo finito, limitado y parcial, la perspectiva artificialis y su afán por imitar la apariencia de las cosas consigue artificiosamente crear la ilusión de un nuevo mundo infinito que se sitúa a los pies de ese sujeto, quien por primera vez cree tener el poder de controlar.

---

<sup>266</sup> Muy interesante es el estudio de Carlos Francisco Monge titulado “Las sombras de la duda (Velázquez y el barroco literario español),” en el que aborda el concepto del barroco desde una perspectiva interdisciplinar.

La ilusión, ese engaño de la perspectiva –con todo lo que ello implica– no durará mucho: el deseo de infinito no tiene cabida en la finitud humana, algo que con tanta vehemencia recordaban los textos medievales. El choque con la realidad será grande. La finitud vuelve a la mente del individuo en el Barroco y con ello la consciencia de una condición humana –brevedad de la vida, temporalidad de las cosas– que se aleja de esas posibilidades ilimitadas generadas por la ilusión de la perspectiva.

Escritores como Gracián perciben el engaño que cubre el mundo, en el que la verdad es sustituida por la verosimilitud, en el que la apariencia ha terminado por ocupar el lugar que antes ostentaba la sustancia. Y de la capacidad de percibir este engaño surge el desengaño. Algunos artistas optan por recurrir a él como recurso literario y pictórico, valiéndose de sus amplias posibilidades estéticas y conceptuales. Otros, como Gracián, lo incluyen en sus obras también con el propósito de oponerlo al engaño y con ello denunciar el nuevo gobierno de las apariencias a las que la sociedad está sometida. Lo interesante aquí es que el pensamiento medieval ya había avisado de los peligros de verse envueltos en un engaño pese a la apariencia agradable del mismo. La Modernidad, en cambio, se olvidó de que el engaño nunca puede ser noble.

## CAPÍTULO 8

### CONCLUSIÓN

Hemos visto:

La búsqueda de la verdad es inherente al ser humano. Conocer el mundo es al mismo tiempo conocernos a nosotros mismos, indagando sobre nuestra naturaleza, nuestras circunstancias y cómo nos relacionamos con todo lo que nos rodea. El sentido de la vista ha sido crucial en la configuración de nuestro modo de aproximarnos a ese conocimiento al que tendemos a otorgar condición de verdad. Esta tesis ha analizado la relación que, desde el principio de la historia del conocimiento, han mantenido la visión y la idea de verdad, enfocándose en el periodo medieval y principios de la Modernidad. El sentido de la vista ha variado poco en la historia de la humanidad, pues seguimos teniendo dos ojos que somos capaces de mover para enfocar un objeto e identificarlo con algo en concreto. Sin embargo, nuestro modo de entender ese proceso sí que ha cambiado, hasta el punto de ejercer una gran influencia en nuestra conceptualización del mundo, en nuestra definición de lo que es real y lo que es ficción, lo que es verdad y lo que no lo es.

A finales de la Edad Media, especialmente a partir de finales del siglo XIII pero con más claridad en el siglo XIV, comenzó a gestarse un cambio de paradigma que acabaría por convertirse en lo que hoy, de forma artificial y por convención, llamamos Modernidad. Este cambio de paradigma ha sido analizado enormemente por la crítica arrojando conclusiones que abordan la idea de un sujeto autónomo, diferente del individuo medieval en su consciencia de sí mismo y de sus capacidades para el conocimiento. Pero creo que la mera identificación y definición de ese sujeto no son

suficientes si queremos entenderlo en su totalidad. A través del camino que he delineado en páginas anteriores, he mostrado que ese sujeto moderno, que lógicamente deriva del individuo medieval, no es tal y como la mayor parte de la crítica lo describe (libre, independiente, autosuficiente, individual). La visión contemporánea del triunfante sujeto moderno es, en realidad, un concepto histórico que resulta de nuestra propia concepción del mundo, es decir, de nuestra propia teoría de verdad.

El sujeto moderno es el fruto de la visión propia de la teoría de verdad por correspondencia, la cual, como he mostrado en páginas anteriores, aspira a hacer coincidir la representación o el enunciado con su objeto. La perspectiva lineal, la técnica pictórica propia de la Modernidad, es la que mejor ayuda a comprender las implicaciones de esta teoría de verdad. En ese afán por encontrar la correspondencia, la representación vela su condición de representación y se convierte en verdad, una verdad que depende del sujeto que la construye. Ese sujeto moderno se caracteriza por convertir el método en su objeto de estudio, es decir, por otorgar condición de verdad última a lo que no es más que una de las posibles teorías de verdad. Es por ello que es problemático considerar a la teoría de verdad por correspondencia como único modelo de verdad. Y, de la misma manera, también es problemático considerar que la representación moderna es el único modo correcto, legítimo o válido de representar el mundo.

He demostrado que existe una relación estrechísima entre perspectiva lineal y verdad como correspondencia en tanto que la técnica pictórica se convierte en el modo de representación propio de la verdad por correspondencia. Lo mismo ocurre con la ficción, en la que la idea de verosimilitud sustituye a la verdad misma. Rorty, refiriéndose al

modelo de verdad que critica en su obra *Philosophy and the Mirror of Nature* afirma lo siguiente:

The sort of optimistic faith which Russell and Carnap shared with Kant – that philosophy, its essence and right method discovered at last, had finally been placed upon the secure path of science– is not something to be mocked or deplored. Such optimism is possible only for men of high imagination and daring, the heroes of their times. (173)

Sus palabras sobre la verdad como correspondencia son tan certeras en el debate que he planteado en estas páginas que, si sustituimos la palabra “philosophy” por “arte” (literario o pictórico) y los nombres de filósofos por los nombres de artistas modernos, observamos que todo lo que Rorty dice puede aplicarse perfectamente al arte desde el Renacimiento en adelante. Si a estas palabras le sumamos aquellas que incluyo en la introducción, en las que Rorty conecta racionalidad, objetividad y representación precisa y cómo todo ello implica autoengañarse,<sup>267</sup> vemos que la crítica para con la verdad por correspondencia y el arte moderno es, efectivamente, la misma: gracias al empleo de la ciencia por parte de la razón humana, el sujeto moderno es capaz de alcanzar la objetividad después de siglos en los que ciencia y razón estaban supuestamente ausentes y, lo que es más, este tipo de creencia es típica de individuos con gran imaginación y atrevimiento, considerándose la medida de todas las cosas o, como dice Rorty, los héroes de su época. Como hemos visto, la imaginación y el atrevimiento, el osar conocer por encima de los límites humanos, es

---

<sup>267</sup> Las recuerdo por si acaso: “I argue that the attempt (which has defined traditional philosophy) to explicate ‘rationality’ and ‘objectivity’ in terms of conditions of accurate representation is a self-deceptive effort to eternalize the normal discourse of the day” (11) “Normal discourse” es “any discourse which embodies agreed-upon criteria for reaching agreement” (11).

propio del sujeto moderno y lo distingue del individuo medieval, al que se le instaba a ser cauteloso con el poder de la imaginación y a actuar de forma humilde.

Frente al sujeto que se cree capaz de lo infinito, encontramos un individuo que debe ser consciente de sus propios límites, que sabe que en soledad no puede alcanzar lo que lo alcanzaría de formar parte de una comunidad. He definido a este individuo como un yo relativo, limitado y participante en una esencia colectiva que, en última instancia y siempre desde la *aletheia*, se identifica con Dios. Es posible que para gran parte de la crítica actual esta definición esté compuesta por palabras con un carácter negativo. Espero haber demostrado que consideramos estas palabras como algo negativo simplemente porque tomamos nuestra perspectiva actual, la verdad como correspondencia, como base desde la que pronunciar nuestras valoraciones. Y espero haber demostrado también que recurrir a esta correspondencia, si bien es lo que nos caracteriza en nuestra época, es simplemente una opción más: la verdad por correspondencia es solo uno de los modos de ver y conocer el mundo, no el único o el más válido.

A modo de alternativa a la verdad por correspondencia, he propuesto la verdad entendida como *aletheia* como la teoría de verdad propia de la visión medieval, desde la cual debemos interpretar las obras realizadas en este periodo. Con ello no quiero decir que no existiera el concepto de verdad como correspondencia. La correspondencia era el modo de verdad que apelaba a la apariencia, a la superficie, a una verdad humana, mientras que la *aletheia* es una verdad divina y por ello, era considerada superior y la que debía prevalecer sobre la correspondencia. La obra medieval, tanto literaria como pictórica –y esto se observa en otras artes también– debe entenderse como un intento de

revelación divina (*aletheia*) por medio de la participación en la esencia en lugar de una representación precisa, aunque superficial, del objeto en cuestión (correspondencia). La obra medieval, concebida bajo la *aletheia*, es consciente de su condición de representación y se presenta como tal, como una mera representación que, eso sí, esconde una verdad que hay que descubrir a través del conocimiento y de la gracia de Dios. El objetivo principal de las producciones medievales es, por tanto, conducir al desvelamiento a través del *integumentum*, de la alegoría, de la imagen y de la palabra como medios para lograr un fin.

Esta interpretación de la obra medieval es posible y válida si consideramos la idea de verdad como *aletheia*. En cambio, si estudiamos estas mismas obras desde la teoría de verdad como correspondencia, las conclusiones resultantes son muy diferentes, identificándose con las valoraciones que establece gran parte de la crítica actual contemporánea. Así, según la verdad por correspondencia, el sujeto moderno sería libre y es capaz de desocultar lo que había estado oculto en siglos anteriores (la razón, la ciencia, la agencia individual), acercándose a una idea de verdad que es cada vez más humana. Pero, si lo interpretamos desde otra perspectiva, la propia de la *aletheia*, es posible argüir que este mismo sujeto se caracteriza por tener una visión limitante y monocular que lo constriñe y que, lejos de desocultar, lo que consigue es velar lo que debe ser desvelado. Si en la correspondencia, el fingimiento (ficción y perspectiva lineal) es sinónimo de libertad y de la capacidad expresiva de un ser humano que construye verdad, en la *aletheia* la priorización del fingimiento y de la apariencia es lo que aleja al ser humano de la verdad. Con la correspondencia, el engaño artificioso se admira. Con la *aletheia*, el engaño nunca será noble. Nuestros juicios y valoraciones, por tanto, variarán según el

modelo de verdad que utilicemos para interpretar los mismos conceptos, lo que revela el carácter histórico, construido y meramente convencional de las teorías modernas de verdad y representación.

Rorty y Heidegger, entre otros, criticaron el carácter histórico de la verdad como correspondencia. Pero, como hemos visto, estas críticas ya fueron articuladas en la Edad Media a modo de una reacción *a priori* ante los peligros que, concebidos desde la *aletheia*, entrañaban conceptos como la fantasía, el engaño y el fingimiento, o el confiar no solo en las apariencias sino también en la racionalidad humana como única garante de verdad. Es esta una de mis principales contribuciones: los intelectuales medievales ya habían anticipado debates posteriores propios de la Postmodernidad, aunque con soluciones radicalmente diferentes. Los medievales pretenden reforzar la existencia de una esencia, de una verdad ajena al individuo que está ahí aunque no se pueda alcanzar, mientras que la solución postmoderna implica eliminar esa verdad por el hecho de no poder alcanzarla por medios humanos. En ambos casos, sin embargo, medievales y postmodernos desconfían de lo mismo: la representación que, por precisa, se cree verdad.

Es esta representación, pictórica o literaria, la que en manos humanas se sirve de una ciencia progresivamente más separada de la religión. El pensamiento moderno y el postmoderno asocian secularismo con mayor y mejor progreso científico. Esta afirmación tiene sentido y todos reconocemos su validez si la pensamos dentro del paradigma moderno creado por la verdad por correspondencia. Sin embargo, la *aletheia* tiene una visión diferente que también puede considerarse válida si nos atenemos a los criterios que conforman esta teoría de verdad. La ciencia medieval partiría, pues, de la observación de los hechos naturales con la intención de encontrar una explicación que encaje con lo que

ellos pensaban que era irrefutable: la existencia de Dios y su infalibilidad. Si lo pensamos, este método no es muy diferente a nuestro método científico actual, en el que recurrimos a verdades que pensamos irrefutables –hasta que se nos demuestre lo contrario– para formular posteriores teorías. La separación entre religión y ciencia a partir de la Modernidad es fruto no de que se deje de creer en Dios sino de que se comienza a creer en la infalibilidad humana. Lo que cambia de la Edad Media a la Modernidad es lo que se concibe como válido e irrefutable, no el método con el que sacamos conclusiones. En la *aletheia*, la ciencia es el conocimiento humano que en última instancia es completado por el ser más irrefutable, Dios. Mientras, en la correspondencia, la ciencia es lo que el ser humano consigue con su irrefutable capacidad de razonar y de conocer el mundo por sí mismo.

Estos medios humanos de conocimiento serán la imagen y la palabra, cuya idiosincrasia se definirá a partir de los logros conseguidos por la perspectiva lineal en la pintura y la ficción en la literatura. Son estos unos medios que poco a poco se olvidan de su condición de medio y adquieren la naturaleza de fin a raíz de la desaparición de la verdad por *aletheia* como teoría predominante de verdad. Es por ello que, y esta es otra de mis principales contribuciones, es necesario estudiar la perspectiva lineal y la ficción (moderna, autónoma, como ya he abordado en páginas anteriores) de forma conjunta, entendiéndolas como el modo de crear ilusión y apariencia, cada una en el ámbito que le es propio. Ambas responden a lo mismo: el triunfo de la verdad por correspondencia y el destierro de la *aletheia* –como ya lo anunciaban escritores como Alfonso de la Torre o Baltasar Gracián.

La verdad por correspondencia, por tanto, tiene a la perspectiva artificialis – individual y monocular– como modo de representación propio, con el uso de un espejo descriptivo y un énfasis en la apariencia agradable como rasgos distintos. La *aletheia*, en cambio, recurre a la perspectiva naturalis, es decir, a la óptica, que es la ciencia que estudia como todos vemos de forma binocular. El concepto de espejo medieval no es descriptivo, pues no pretende hacer coincidir el enunciado con la cosa, sino que es un espéculo prescriptivo, siendo su intención la de transmitir un mensaje a través de un medio, como se observa en el *integumentum*.

Es la verdad por *aletheia* la que nos ayuda a entender muchos de los aspectos que hoy en día encontramos sorprendentes o nos resultan ajenos (que obviamente lo son si tratamos de entenderlos con nuestros ojos modernos): la idea medieval de semejanza, el énfasis en el contenido moral y no en la ficción que lo envuelve, su concepto de historia o la cautela con la que hay que tomar artes como la retórica. Otro ejemplo muy evidente es la representación pictórica medieval. Así, para ilustrar que la *aletheia* es tan válida como la correspondencia, quiero terminar esta tesis defendiendo el siguiente enunciado: la pintura medieval es más realista que la moderna. He abordado algunos de sus preceptos (una simplicidad buscada evitando huir de todo lo artificial que impide la transmisión del mensaje), pero me gustaría plantear una nueva idea, solo para hacer pensar al lector, a modo de conclusión, sobre la necesidad de retomar la *aletheia* como fundamento conceptual para interpretar obras medievales.

Cuando decimos que una pintura es realista, desde nuestro punto de vista estamos diciendo que la imagen corresponde con la realidad, siguiendo la teoría de verdad por correspondencia. La realidad, para nosotros, es el mundo físico, natural, en el que

vivimos y que se compone de entidades particulares. Una pintura es así realista cuando representa de forma fiel la entidad particular. Pero, ¿y si existiera un mundo mucho más real que el mundo terrestre particular? Y si, siguiendo la idea de *aletheia*, ¿el mundo no es más que apariencia, un mundo que debemos penetrar y superar, para alcanzar aquello que es lo real? El mundo de las ideas era para Platón mucho más real que el plano físico de la misma manera que en el cristianismo Dios y lo espiritual son mucho más reales que el plano material. Si consideramos que en el pensamiento medieval, lo real es el mundo divino –el cual engloba las ideas y los universales–, entonces es posible afirmar que la pintura medieval, al representar ese schema del que hablaba Gombrich, lo que está haciendo es representar la idea, que sería mucho más real que la entidad particular. La pintura medieval sería así realista si consideramos que lo real es el plano divino, no el humano. Y, consecuentemente, la pintura renacentista sería mucho menos realista que la medieval porque se aleja de lo que, bajo la *aletheia*, consideraríamos real –como ya decía Platón con su idea de que el arte se aleja de lo real porque es una copia de la copia.

Con este ejemplo se puede afirmar que, como se propone en esta tesis, retomar la *aletheia* como teoría de verdad para el análisis de las obras medievales nos ayudaría a comprender esta época desde una perspectiva distinta. La teoría de verdad con la que actualmente abordamos su estudio es opcional, es meramente una más, ni más válida ni mejor. Lo que propongo es, por tanto, recuperar una perspectiva naturalis, binocular y no monocular, para poder abarcar nuestro objeto de estudio de la forma más amplia posible. Considerar la *aletheia* como la teoría de verdad predominante en la Edad Media implica sumar una perspectiva más. Implica ver más y, con ello, conocer más.

## OBRAS CITADAS

- Accolti, Pietro di Fabrizio. *Lo inganno de gl'occhi: prospettiva pratica*. Florencia: Appresso Pietro Ceconcelli, 1625.
- Accorsi, Federica. "Estudio del espejo de verdadera nobleza de Diego de Valera con edición crítica de la obra." Tesis doctoral, Universidad de Pisa, 2011.
- Acker, Thomas Saunders. *The Imagery of Baltasar Gracián and Pedro Calderón de la Barca As Related to the Paintings of Diego Velazquez*. Filadelfia: Temple University, 1992.
- Aersten, Jan A. "Truth in the Middle Ages: Its Essence and Power in Christian Thought." *Truth: Studies of a Robust Presence*. Ed. Kurt Pritzl. Washington DC: Catholic University of America Press, 2010. 127-146.
- Akbari, Suzanne Conklin. *Seeing through Veil: Optical Theory and Medieval Allegory*. Toronto: U of Toronto P, 2004.
- Alberti, Leon Battista. *Tratado de pintura*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Amalgama Arte Editorial, 1998. (Mencionada en el texto como *De pictura*).
- . *De Pictura*. Ed. Cecil Grayson. Bari: Laterza, 1980. (en italiano).
- Alfonso X. *Espéculo: Texto jurídico atribuido al Rey de Castilla Don Alfonso X, el Sabio*. Ed. Robert MacDonald. Madison, Wisc.: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.
- Alfonso X. *Primera partida*. Ed. Juan Antonio Arias Bonet. Valladolid: U de Valladolid, 1975.
- . *Setenario*. Ed. Kenneth Vanderford. Buenos Aires: Instituto de Filología, 1945.

---. *General Estoria*. Edición de textos alfonsíes en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA:

Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español.

<<http://www.rae.es>>

Alonso, Santos. Ed. *Baltasar Gracián: Obras completas*. Madrid: Cátedra, 2011.

Ancell, Mathew. "Perspectival Fig Leaves: The Failure of Representation in Calderón de la Barca's *El pintor de su deshonra*." *Revista de Estudios Hispánicos* 48 (2014): 255-84.

Anónimo. *The Cloud of Unknowing and Other Works*. Trad. A. C. Spearing. Londres: Penguin. 2001

Anónimo. *Abreviación del halconero*. Ed. James B. Larkin. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995.

Antón Pacheco, José Antonio. *El hermetismo cristiano y las transformaciones del logos*. Córdoba: Almuzara, 2017.

Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*. Madrid: Cátedra, 2010.

Arias Bonet, J.A. Ed. *Primera Partida según el manuscrito Add 20.787 del British Museum*. Universidad de Valladolid, 1975.

Armstrong, Nancy. *Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism*. Oxford: First Harvard UP, 1999.

Bacon, Roger. *Opus majus*. Filadelfia: The U of Pennsylvania P, 1928,

Baer, Barbara. *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch*. Urbana: U of Illinois P, 2012.

- Bar Ilan, Meir. "The Hand of God: A Chapter in Rabbinic Anthropomorphism." *Rashi (1040–1990), hommage à Ephraïm E. Urbach*. Ed. Gabrielle Sed-Rajna. Paris: Le Cerf, 1993. 321-35.
- Baro, José. *Glosario completo de los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo*. Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1987.
- Barrientos, Lope de. *Tractado del dormir e despertar*. Ed. Fernando Martínez de Carnero. *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas* 1 (2002): 1-30.
- Bass, Laura R. *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*. University Park: Pennsylvania State UP, 2008
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.
- Baura García, Eduardo. "El origen del concepto historiográfico de la Edad Media oscura. La labor de Petrarca." *Estudios Medievales Hispánicos* 1 (2012): 7-22.
- Bergman, Emilie. *Art inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge: Harvard UP, 1979.
- Bermejo Cabrero, José Luis "En torno a la aplicación de las *Partidas*: fragmentos del *Espéculo* en una sentencia real de 1261." *Hispania* 30 (1970): 169-77.
- Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Editorial Desclée De Brouwer, S.A., 1999.
- Bingen, Hildegarda de. *Libro de las obras divinas*. Trad. Rafael Renedo. Hildegardiana. <[http://www.hildegardiana.es/5pdf/libro\\_obras\\_divinas.pdf](http://www.hildegardiana.es/5pdf/libro_obras_divinas.pdf)>
- Bizarri, "Estructura de *Castigos e documentos* del rey don Sancho IV. Apuntes para la historia de la formación e la ciencia política en la castilla del siglo XIII." *Incipit* 17 (1997): 83-138.

- Bizzarri, Hugo Oscar. "La metamorfosis sapiencial." *Cahiers d'études hispaniques médiévales* 29 (2006): 45-61.
- Bizarri, Hugo. "Reflexiones sobre la empresa cultural del rey don Sancho IV de Castilla." *Anuario de Estudios Medievales* 31.1(2001): 429-49.
- Hugo, Bizarri. "El Esopete ystoriado y las teorías sobre la fábula." *Acta poética* 32.2 (2011): 55-73.
- Bizarri, Hugo. "Sermones y espejos de príncipes castellanos." *Anuario de Estudios Medievales* 42.1 (2012): 163-181.
- Boccaccio. *Decameron*. Madrid: LeBooks, 2016.
- Bolton, Robert. "Aristotle: Epistemology and Methodology." *The Blackwell Guide to Ancient Philosophy*. Chichester: John Wiley & Sons, Ltd., 2007.
- Boussat, R. ed. *Alain de Lille, Anticlaudianus, texte critique avec une introduction et des tables*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1955.  
<[www.hsaugsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost12/Alanus/ala\\_ac00.html](http://www.hsaugsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost12/Alanus/ala_ac00.html)>
- Bradley, Ritamary. "Backgrounds of the Title Speculum in Medieval Literature." *Speculum* 29.1 (1954): 100-15.
- Bradwardine, Thomas. *De causa Dei contra Pelagium*. Frankfurt: Minerva, 1964.
- Bravo Villasante, Carmen. "Los 'Diálogos escolares' de Juan Luis Vives." *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 5 (1983): 7-11.
- Brener, Milton. *Vanishing Points: Three Dimensional Perspective in Art and History*. Jefferson NC: McFarland and Company Inc. Publishers, 2004.
- Brown, Hilda Meldrum. *The Quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner*. Nueva York: Oxford UP, 2016.

- Calderón de la Barca, Pedro. “Deposición hecha por Don Pedro Calderón de la Barca en favor de los profesores de la pintura en el pleito con el Procurador General de esta villa de Madrid, sobre pretender este se les hiciese repartimiento de soldados.” Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 2009.
- Cameron, Margaret. “Truth in the Middle Ages.” *The Oxford Handbook of Truth*. Ed. Michael Glanzberg. Oxford: Oxford UP, 2018.
- Cardona, Carlos Alberto. “Panofsky: el conflicto entre la perspectiva lineal y la perspectiva angular.” *Revista de filosofía* 42.2 (2017): 211-28.
- Carducho, Vicente. *Diálogos de la pintura*. Madrid: Imprenta de Manuel Galiano, 1865.
- Cartagena, Alfonso. *Libro de los oficios*. Alcalá de Henares: U de Alcalá de Henares, 1996.
- Casey, Edward. *The fate of place: A Philosophical History*. Berkeley, Los Angeles: U of California P, 1997.
- Castigos de Sancho IV*. Ed. Hugo Bizarri. Vervuert: Iberoamericana, 2001.
- Chandler, Daniel y Rod Munday. *A dictionary of media and communication*. Oxford, Inglaterra: Oxford UP, 2020.
- Charron, William y John Doyle. “On the Self-Refuting Statement ‘There is no Truth’: A Medieval Treatment.” *Vivarium* 31.2 (1993): 241-66.
- Conesa Tejada, Salvador. “El espacio perspectivo en el Trecento italiano. La perspectiva naturalis y el origen de la perspectiva ‘correcta.’” *Investigación y docencia en Bellas Artes: en torno al arte IV*. Madrid: Musivisual, 2013, pp. 37-68.
- Connel, Charles W. *Popular Opinion in the Middle Ages: Channeling Public Ideas and Attitudes*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2016.

- Contardo, Inghetto. *Disputatio contra Iudeos. Die Disputationen zu Ceuta (1179) und Mallorca (1286): Zwei antijüdische Schriften aus dem mittelalterlichen Genua*. Ed. Ora Limor. München: Monumenta Germaniae historica, 1994.
- Copeland, Rita. *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages: Academic Traditions and Vernacular Texts*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1987.
- Craddock Jerry R. "El texto del Espéculo de Alfonso X el Sabio." *UC Berkeley: Spanish and Portuguese*. < <https://escholarship.org/uc/item/4sw0w6mw>>
- Cruz, San Juan de la. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2009.
- Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton: Princeton UP, 2013.
- Cusa, Nicolás de. *On Learned Ignorance*. Trad. Jasper Hopkins. Minneapolis: The Arthur J. Banning Press, 1981.
- Cusa, Nicolás de. *On surmises*. En *Nicholas of Cusa: Metaphysical Especulations Vol. 2*. Minneapolis: The Arthur J. Banning Press, 2000.
- Da Vinci, Leonardo. *Aforismos*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 2000.
- Da Vinci, Leonardo. *Tratado de pintura*. Madrid: Alianza, 2019.
- Da Vinci, Leonardo. *The Literary Works of Leonardo Da Vinci*. Trad. J.P. Richter. Londres: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1883. (En el texto lo cito como *The Notebooks* por ser el título con el que se le conoce actualmente).
- Dahan, Gilbert. Ed. *Inghetto Contardo, Disputatio contra Iudeos: controverse avec les juifs*. Paris: Les Belles Lettres, 1993.

- Damasco, Juan de. *Three treatises on the divine images*. Crestwood, N.Y.: St Vladimir's seminary Press, 2003.
- Damisch, Hubert. *The Origin of Perspective*. Cambridge: MIT Press, 1994.
- Dante. *La divina comedia*. Buenos Aires: Jacobo Peuser, 1893.
- Dauphinais, Michael, Barry David y Matthew Levering. Eds. *Aquinas the Augustinian*. Washington DC: Catholic University of America Press, 2007.
- Deffis de Calvo, Emilia Inés. "El mundo descifrado en El Criticón de Gracián." *Rilce* 9 (1993): 194-206.
- Denery, Dallas G. *Seeing and Being Seen in the Later Medieval World: Optics, Theology and Religious Life*. Cambridge: Cambridge UP, 2005.
- Derrida, Jacques. *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. París: Galiléé, 2000.
- Descartes, René. *Meditaciones metafísicas*. Quito: Libresa, Colección Anthropos, 1995.
- Devorah, Rachel. "Ocularcentrism, Androcentrism." *Parallax* 23:3 (2017): 305-15.
- Díaz de Toledo, Pedro. *Guía de los perplejos de Maimónides*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995.
- Díez Borque, José María. *Calderón de la Barca. Verso e imagen*. Madrid: Consejería de la Comunidad de Madrid, 2000.
- Don Juan Manuel. *Libro infnido. Obras completas*. Eds. Carlos Alvar y Sarah Finci. Madrid: Biblioteca Castro, 2007.
- Don Juan Manuel. *El Conde Lucanor*. Madrid: Cátedra, 2014.
- Dutton, Brian y Joaquín González Cuenca. Eds. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid: Visor Libros, 1993.
- Earls, Irene. *Renaissance Art: A Topical Dictionary*. Nueva York: Greenwood Press, 1987.

- Eco, Umberto. *Art and Beauty in the Middle Ages*. Yale UP, 1986.
- Edgerton, Samuel. *Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*
- Edgerton, Samuel. "Brunelleschi's Mirror." *História, ciências, saúde* 13 suplemento (2006): 151-79.
- Egido, Aurora. *El gran teatro de Calderón: personajes, temas, escenografía*. Kassel: Edition Reichenberger, 1995.
- Eiximenis, Francesc. *Regiment de la cosa pública*. Barcelona: Estrategia Local S.A., 1999,
- Ellard, Peter. *The sacred cosmos: theological, philosophical, and scientific conversations in the early twelfth century school of Chartres*. Scranton: U of Scranton P, 2007.
- Escribano Cabeza, Miguel. "Baltasar Gracián y los límites de la modernidad filosófica. Una lectura actual de *El Criticón*." *Hipogrifo* 6.2 (2018): 581-620.
- Esopete ystoriado*. Eds. Victoria A. Burrus y Harriet Goldberg. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.
- Fabrizio Accolti, Pietro di. *L'inganno de gl'occhi: Prospettiva pratica*. Florencia: Appresso Ceconcelli, 1625.
- Fantini, Bernardino. coord. *Western Medical Thought from Antiquity to the Middle Ages*. Cambridge: Harvard UP, 1998.
- Fernández López, José Antonio y José Luis Villacañas Berlanga "Visión Delectable: Sueño alegórico y búsqueda de la verdad en un trasfondo judío." *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 35.3 (2018): 577-85.
- Ficino, Marsilio. *De vita triplici*. Eds. Carol V. Kaske, and John R. Clark. Binghamton, N.Y: Medieval & Renaissance Texts & Studies, the Renaissance Society of America, 1989

Filarete. *Filarete's Treatise on architecture: being the treatise*. Ed. John Spencer. New Haven: Yale UP, 1965.

Florensky, Pavel. "Reverse Perspective." *Beyond Vision: Essays on the Perception of Art*. Ed. Nicoletta Misler. Londres: Reaktion Books, 2002. 201-72.

Francesca, Piero della. "Of the Perspective of Painting." *A Documentary History of Art. Vol. 1, The Middle Ages and the Renaissance*. Ed. Elizabeth G. Holt. Nueva York: Anchor Books; Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957. 256-67.

Franklin-Brown, Mary. *Reading the World: Encyclopedic Writing in the Scholastic Age*. Chicago: University of Chicago Press, 2012

Fulkerson, Matthew. *The First Sense: A Philosophical Study of Human Touch*. Cambridge: The MIT Press, 2014.

Gallagher, Catherine. "The Rise of Fictionality." *The Novel: Volume 1, History, Geography and Culture*. Ed. Franco Moretti. Princeton: Princeton UP, 2006. 336-63.

Garibay y Zamalloa, Estebán de. *Memorias de Garibay*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1854.

García de la Torre, Moisés. *La prosa didáctica en los siglos de oro*. Madrid: Editorial Playor, 1983.

García López, Jorge. "La edición crítica de *Visión Delectable*: Constitución del texto e historia de la tradición." *Anales del seminario de historia de la filosofía* 35.3 (2018): 587-598.

Gasó y Lucas. Eds. *Libro de los doce sabios*. Edición digital.

<<https://parnaseo.uv.es/Memorabilia/Memorabilia6/listillos/menu.htm>>

Gatti, Alberta. “*El Crotalón*: a mitad de camino entre la sátira menipea y la sátira formal.”

*Hispanófila* 152 (2008): 23-38.

Gerolemou, Maria y Lilia Diamantopoulou. *Mirrors and Mirroring from Antiquity to the*

*Early Modern Period*. Londres: Bloomsbury, 2020.

Getz, Faye. *Medicine in the English Middle Ages*. Princeton: Princeton UP, 1998.

Gimeno Casalduero, Joaquín. *La creación literaria de la Edad Media y del Renacimiento*.

Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., 1977.

Girón Negrón, Luis M. “Maimónides romanceado: Apuntes sobre la *Visión Deleitable* y

la recepción de la *Guía* en la España cuatrocentista.” *Anales del Seminario de Historia de Historia de la Filosofía* 35.3 (2018): 599-615.

Girón Negrón, Luis M. *Alfonso de la Torre’s Visión deleytable: Philosophical Rationalism*

*and the Religious*. Leiden: Brill, 2001.

Gill, Karamjit. *Human Machine Symbiosis*. Londres: Springer-Verlag, 1996.

Glanzberg, Michael. *The Oxford Handbook of Truth*. Oxford, UK.: Oxford UP, 2018.

Gombrich, Ernst. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*.

Londres: Phaidon Press, 1960.

---. *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance I*. Chicago: U of Chicago P,

1966.

Gómez Moreno, Ángel y Maximilian P.A.M. Kerkhof. Eds. *Obras completas del Marqués*

*de Santillana*. Barcelona: Planeta, 1988.

Gómez Redondo, Fernando. *Historia de la prosa medieval castellana*, 4 vols. Madrid:

Cátedra, 1998-2007.

- Gómez Sánchez-Romate, M<sup>a</sup> José. "Hechicería en El coloquio de los perros." *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (1990): 271-80.
- González Criado, Eduardo. "La literatura como recurso formativo del príncipe: evolución a lo largo de la Baja Edad Media." *Educatio siglo XXI* 34.3 (2016): 65-80.
- Goshen Gottstein, Alon "The Body as Image of God in Rabbinic Literature." *Harvard Theological Review* 87.1 (1994): 171-95.
- Gracián, Baltasar. *El Criticón. Obras completas*. Madrid: Cátedra, 2011.
- . *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza. Obras completas*. Madrid: Cátedra, 2011.
- . *Oráculo manual y arte de prudencia. Obras completas*. Madrid: Cátedra, 2011.
- Granada, Miguel Ángel. "Maimónides en la *Visión Deleytable*: diferencia antropológica, beatitud intelectual y el problema de la materia." *Anales del Seminario de Historia de Historia de la Filosofía* 35.3 (2018): 651-677.
- Grant, Edward. *A Source Book in Medieval Science*. Cambridge: Harvard UP, 1974.
- . *Much Ado about Nothing: Theories of Space and Vacuum from the Middle Ages to the Scientific Revolution*. Cambridge: Cambridge UP, 1981.
- Guevara, Antonio de. *Reloj de príncipes*. Ed. Ángel Rosenblat. Madrid: Signo, 1936.
- Gurevich, Aaron. *Los orígenes del individualismo europeo*. Barcelona: Crítica, 1997.
- Gurtler, Gary. "Plotinus on light and vision." *The International Journal of the Platonic Tradition* 12 (2018): 151-62.
- Hannan, James. *The Genesis of Science: How the Christian Middle Ages Launched the Scientific Revolution*. Washington: Regnery Publishing, 2011.
- Haro Cortés, Marta. *Los compendios de castigos del siglo XIII*. Valencia: Universidad de Valencia, 1995.

- Haro Cortés, Marta “Prólogos e introducciones de la prosa didáctica del siglo XIII: estudio y función.” *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Ed. José Manuel Lucía Megías. 12-16 septiembre, 1995. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1997. 769-87.
- Hazan, Olga. *El mito del progreso artístico: Estudio crítico de un concepto fundador del discurso sobre el arte desde el Renacimiento*. Madrid: Akal, 2010.
- Heidegger, Martin. *El origen de la obra de arte*. En *Caminos de bosque*. Eds. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 2010.
- Heidegger, Martin. *Of the Beaten Track*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2005.
- Heidegger, Martin. “The Age of the World Picture.” *Science and the Quest for Reality*. Ed. Alfred Tauber. Londres: MacMillan Press LTD, 1997.
- Herrera Guillén, Rafael. “Verdad y mentira en sentido judío (El *Tratado del arte de la lógica* de Maimónides en la *Visión Delectable*).” *Anales del Seminario de Historia de Historia de la Filosofía* 35.3 (2018): 715-27.
- Herriott, J. Homer. “A Thirteenth-Century Manuscript of the Primera Partida.” *Speculum*, vol. 13, no. 3, 1938, pp. 278-94.
- Hidalgo-Serna, Emilio. *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián: el ‘concepto’ y su función lógica*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- Higino, Cayo Julio. *Fábulas. Astronomía*. Madrid: Akal, 2008.
- Jay, Martin. “The Rise of Hermeneutics and the Crisis of Ocularcentrism.” *Poetics Today* 9.2 (1988): 307-26.

Jensen, Robin Margaret, *Face to Face: Portraits of the Divine in Early Christianity*.

Minneapolis: Fortress Press, 2005.

Kangas, Sini, Mia Korpiola y Tuija Ainonen. Eds. *Authorities in the Middle Ages: Influence, Legitimacy and Power in Medieval Society*. Berlín, Boston: De Gruyter, 2013.

Kassier, Theodore. *The Truth Disguised: Allegorical Structure and Technique in Gracián's 'Criticón'*. Londres: Tamesis, 1976.

Kemp. "From Mimesis to Fantasia: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the visual Arts." *Viator* 8 (1977): 347-398.

Kessler, Herbert, Richard Newhauser y Arthur Russell. Eds. *Optics, Ethics, and Art in the Thirteenth and Fourteenth Centuries: Looking into Peter of Limoges's Moral Treatise on the Eye*. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 2018.

Kessler, Herbert. *Neither God nor Man: Words, Images, and the Medieval Anxiety about Art*. Freiburg: Rombach Verlag KG, 2007.

---. "Speculum." *Speculum* 86.1 (2011): 1-41.

Kinkade, Richard. Ed. *Los "Lucidarios" españoles*. Madrid: Gredos, 1968.

Kong, Deborah. Ed. *The mind and art of Calderón: essays on the Comedias*. Cambridge: Cambridge UP. 1988.

Kuhn, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Labriola, Albert C. y John W. Smeltz. *The Mirror of Salvation*. Pittsburgh: Duquesne UP, 2002.

Lacan, Jacques. *Escritos, 2 vols*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

- Lahey, Christopher. *Sculptural Seeing: Relief, Optics, and the Rise of Perspective in Medieval Italy*. New Haven: Yale UP, 2018.
- Llansó, Joaquín. Ed. *Poema (Parménides)*. Madrid: Akal, 2008.
- Lee, Rensselaer. "Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting." *The Art Bulletin* 2.4 (1940): 197-269.
- León Coloma, Miguel Ángel. "Iconografía de la prudencia en España durante los siglos XV y XVI." *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 20 (1989): 65-78.
- Lepenes, Philip. *Art, Politics and Development: How Linear Perspective Shaped Policies in the Western World*. Filadelfia: Temple UP, 2014.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoon*. Londres: J Ridgway and Sons, 1836
- Levin, David Michael. *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: U of California P, 1997.
- Levy, Kurt. Et al. *Calderon and the Baroque Tradition*. Waterloo: Wilfrid Laurier UP, 1985.
- Lieber Gebson, Paula. *Abbot Suger and Saint Denis: A symposium*. Nueva York: The Metropolitan Museum, 1987.
- Lille, Alain de. *Anticlaudianus or the Good and Perfect Man*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1973.
- Limor, Ora. *Die Disputationen zu Ceuta (1179) und Mallorca (1286): zwei antiju'dische schriften aus dem mittelalterlichen Genua*. Munich: MGH, 1994.
- Limoges, Pedro de. *The Moral Treatise on the Eye*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2012.
- Lindberg, David. Ed. *Perspectiva communis*. Madison: The U of Wisconsin P, 1970.

- Lindberg, David. *A Catalogue of Medieval and Renaissance Optical Manuscripts*. Toronto: The Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1975.
- . *Theories of Vision: From Al-Kindi to Kepler*. Chicago: The U of Chicago P, 1976.
- López de Ayala, Pedro. *Del soberano bien*. Ed. Pablo Caballero. Buenos Aires: Secrit, 1991.
- López de Ayala, Pedro. *Caída de príncipes*. Ed. Isabella Scoma. Messina: La Grafica Editoriale, 1993.
- López de Ayala, Pedro. *Flores de los 'Morales de Job*. Ed. F. Branciforti. Messina: Casa Editrice G. D'Anna, 1962.
- López-Rey, José. *Velázquez's Work and World*. Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1968.
- Llull, Ramón. *Libre de Contemplació en Deu, tomo V*. Palma de Mallorca: Comissió Editora Lulliana, 1911.
- Manetti, Antonio. *Filippo Brunellesco*. Stuttgart: Druck und Verlag von W. Kohlhammer, 1887.
- Maquiavelo, Nicolás. *El príncipe*. Madrid: Editorial Verbum, 2018.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 2012.
- Marqués de Santillana. *Prohemio e carta*. En *Obras completas*. Eds. Ángel Gómez Moreno, y Maximilian P.A.M. Kerkhof. Barcelona: Planeta, 1988.
- Martín-Martínez, Alodia. "La Edad Media nunca existió: lectura quijotesca de la dorada época de las caballerías." *Cervantes* 38.2 (2018): 33-54.

---. “La *Profecía* de Evangelista: pronósticos y perogrulladas al servicio de la crítica social y religiosa.” *La Corónica* 47.1 (2018): 5-27.

Martinez Casado, Ángel. *Lope de Barrientos: un intelectual de la corte de Juan II*. Salamanca: Editorial San Esteban, 1994.

McLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2009.

Melchior-Bonnet, Sabine. *The Mirror: A History*. Londres: Routledge, 2002.

Mena, Juan de. Coronación del Marqués de Santillana. En *Obras completas*. Ed. Miguel A. Pérez Priego. Barcelona: Planeta, 1989.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of perception*. Malden: Routledge, 2002.

Moffitt, John. *Painterly Perspective and Piety*. Jefferson, NC, Londres: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2008.

Monge, Carlos Francisco. “Las sombras de la duda (Velázquez y el barroco literario español).” *Atenea* 488 (2003): 135-153.

Montero Moreno, Ana. “La divulgación de la ciencia en el *Lucidario* de Sancho IV.” *Lemir* 11 (2007): 179-196.

Morse, Ruth. *Truth and Convention in the Middle Ages: Rhetoric, Representation, and Reality*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.

Moya García, Cristina. Ed. *Juan de Mena: de letrado a poeta*. Woolbridge: Tamesis, 2015.

---. *Mosén Diego de Valera: entre las armas y las letras*. Woolbridge: Tamesis, 2014.

Muessig, Carolyn. “‘Can’t take my eyes off of you:’ Mutual Gazing Between the Divine and Humanity in Late Medieval Preaching.” Herbert Kessler, Richard Newhauser y

- Arthur Russell. Eds. *Optics, ethics, and art in the thirteenth and fourteenth centuries: looking into Peter of Limoges's Moral treatise on the eye*. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 2018.
- Murphy, James Jerome. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: U of California P, 1974.
- Nau, Irina. *La Segunda partida de Alfonso X el Sabio y la tradición de los specula principum*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia, 2013.
- Nieto Alcalde, Víctor. *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra, 1978.
- Nietzsche, Friedrich. *Genealogía de la moral*. Buenos Aires: Biblioteca EDAF, 2000.
- Nietzsche. *La gaya ciencia*. Lincoln: Alba, 1998.
- Nogales, David. "Los espejos de príncipes en Castilla (siglos XIII-XV): un modelo literario de la realeza bajomedieval." *Medievalismo* 16 (2006): 9-39.
- Noone, Timothy. "Truth, Creation, and Intelligibility in Anselm, Grosseteste and Bonaventure." *Truth: Studies of a Robust Presence*. Ed. Kurt Pritzl. Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 2010.
- Nordström, Folke. *Goya, Saturno y melancolía: consideraciones sobre el arte de Goya*. Madrid: Machado Grupo de Distribución, 1989.
- Nuchelmans, Gabriel. *Theories of the proposition: Ancient and medieval conceptions of the bearers of truth and falsity*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1973.
- Ocampo Granados, María Eugenia. "El lenguaje y la formación cívica según Juan Luis Vives (1492/3-1540)." *Estudios sobre educación* 27 (2014): 213-30.

- Orkin, Mark. "Society, Space and Perspective." *Theoria: A Journal of Social and Political Theory* 63 (1984): 1-12.
- Orlemanski, Julie. "Who has Fiction? Modernity, Fictionality and the Middle Ages." *New Literary History* 50.2 (2019): 145-170.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura: su antigüedad y grandezas*. Madrid: Imprenta de Manuel Galiano, 1866.
- Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores, 2016.
- . *Renaissance and Renascences in Western Art*. Nueva York, Hagerstown, San Francisco, Londres: Icon Editions, Harper & Row, 1972.
- Parménides. *Poema: Sobre la naturaleza*. Ed. Joaquín Llansó. Madrid: Akal, 2007.
- Paulmier-Foucart, Monique y Serge Lusignan, "Vincent de Beauvais et l'histoire du Speculum Maius." *Journal des savants* 1.1 (1990): 97-124
- Paulsen, David. "Early Christian Belief in a Corporeal Deity: Origen and Augustine as Reluctant Witnesses." *The Harvard Theological Review* 83.2 (1990): 105-116.
- Peckam, John. *Perspectiva communis*. Ed. David Lindberg. Madison: The U of Wisconsin P, 1970.
- Pérez de Guzmán, Fernán. *Generaciones y semblanzas*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Pérez Martín, Antonio. *Estudios sobre monarquía y nobleza en la Edad Media*. Madrid: Sanz y Torres, 2019.
- Pérez Monzón, Olga. "La imagen del poder y el poder de la imagen. Alfonso X de Castilla y el infante don Felipe." *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. 2009.  
<<http://journals.openedition.org/nuevomundo/56517>>

- Perkinson, Stephen. *The Likeness of the King: A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*. Chicago: The U of Chicago P, 2009.
- Peters, Michael F. "Virtue, Nobility, and the Public Good: 'de vera nobilitate' and Spanish Humanism in Diego de Valera's *Espejo de verdadera nobleza*." *Lemir* 24 (2020): 309-330.
- Petrarca. *Africa*. Eds. B. Huss y G. Regn. Maguncia: Dieterisch'sche Verlagsbuchhandlung, 2007,
- Platón. *Diálogos II: Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*. Madrid: Gredos, 1987.
- . *Diálogos IV: República*. Madrid: Gredos, 1988.
- . *Teeteto*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- . *Diálogos VI: Filebo, Timeo, Critias*. Madrid: Gredos, 1992.
- Plett, Heinrich F. *Rhetoric and Renaissance Culture*. Berlin: Walter de Gruyter, 2004.
- Plinio el Viejo. *Historia naturalis*. Londres: Henry G. Bohn, York Street, Covent Garden, 1857. <<http://www.gutenberg.org/files/62704/62704-h/62704-h.htm>>
- Pizarro, Maite. "Coexistencia del autor medieval y el autor contemporáneo en Aura." *Logos (La Serena, Chile)* 27.2 (2017): 235-245.
- Quintanilla Raso, M<sup>a</sup> Concepción. "La nobleza señorial en el reinado de Alfonso X. Constitución y representación." *Alcanate* 9 (2014-2015): 137-175.
- Rallo, Asunción. Ed. *El Crotalón*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Ramón Guerrero, Rafael. "El concepto de profecía de Maimónides en la *Visión Deleytable* de Alfonso de la Torre y sus fuentes árabes." *Anales del Seminario de Historia de Historia de la Filosofía* 35.3 (2018): 631-649.

- Ranero Riestra, Laura. "La *Ecloga Theoduli* en el impreso de Centenera de 1492: Transcripción crítica y traducción." *Helmántica* 66 (196): 109-146.
- . "La *Ecloga Theoduli* y su recepción hispánica dentro del marco europeo del siglo XV." *Mundo hispánico: cultura, arte y sociedad*, Abel Lobato Fernández et al. Eds. León: U de León, 2019.
- Real Academia Española. *Banco de datos (CORDE) [en línea]*. Corpus diacrónico del español. <<http://www.rae.es>>
- . *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>>
- Richardson, Ingrid. *Telebodies and Televisions: Corporeality and Agency in Technoculture*. Tesis doctoral. University of Western Sydney, 2003.
- Rivero Wever, Paulina. *Alétheia: la verdad originaria. Encubrimiento y desencubrimiento del ser en Martin Heidegger*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- Robbins, Jeremy. "Baltasar Gracián's *El Criticón* and the arts of perception." *Bulletin of Spanish Studies* 82.8 (2005): 201-24.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo. "Sobre la atribución del *Cróton* a Cristóbal de Villalón: una hipótesis alternativa." *Lemir* 23 (2019): 279-308.
- Rorty, Richard. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton UP, 1979.
- Rotterdam, Erasmo. *Educación del príncipe cristiano*. Madrid: Tecnos, 2007.
- Rubio, Ramón. "Uno y cero en Santa Maria del Fiore." *Mania: Revista de Pensament* 10 (2006): 53-78.
- Ruiz, Julio Juan. "La tradición medieval y el realismo político moderno en el teatro de Calderón de la Barca." *Acta literaria* 46 (2013): 127-141.

Saavedra de Fajardo, Diego. *Idea de un príncipe político cristiano, representada en cien empresas*. Ed. Enrique Suárez Figaredo. *Lemir* 20 (2016): Textos 519-968.

Sainz Guerra, Juan. *Historia del derecho español*. Madrid: Dykinson, 2008.

Salinas, Concepción. *Poesía y prosa didáctica en el siglo XV: la obra del bachiller Alfonso de la Torre*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 1997.

San Agustín. *De Trinitate*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1956.

San Clemente. *Protepticus*. En *Clement of Alexandria*. The Loeb Classical Library. Cambridge UP, 1960.

San Isidoro. *Sententiae*.

<[https://la.wikisource.org/wiki/Sententiae\\_\(Isidorus\\_Hispalensis\)](https://la.wikisource.org/wiki/Sententiae_(Isidorus_Hispalensis))>

Sánchez Madrid, Nuria. “*El Criticón* de Baltasar Gracián como ontología alegórica.” *Revista de historia del pensamiento moderno* 7 (2013): 171-92.

Sánchez Nogales, José Luis. *Filosofía y fenomenología de la religión*. Salamanca: Secretariado Trinitario, 2003.

Sánchez Quevedo, Isabel. *Goya*. Madrid: Akal, 2001.

Santo Tomás de Aquino. *Gobierno monárquico*. Sevilla: Imprenta y Librería de D. A. Izquierdo, 1861.

Santo Tomás de Aquino. *Suma teológica*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.

Scandellari, Simonetta. “Mosén Diego de Valera y los consejos a los príncipes.” *Res publica* 18 (2007): 141-162.

Schierbaum, Sonja. *Ockham's Assumption of Mental Speech: Thinking in a World of Particulars*. Boston: Brill, 2014.

- Schild, Miriam. *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective*. Nueva York: AMS Press, 1970.
- Segura Munguía, Santiago. *Diccionario por raíces del latín y de las voces derivadas*. Deusto: Universidad de Deusto, 2006.
- Sephard, Anne. *The Poetics of Phantasia: Imagination in Ancient Aesthetics*. Londres: Bloomsbury, 2014.
- Serés, Guillermo. “El concepto de fantasía desde la estética clásica a la dieciochesca.” *Anales de Literatura Española* 10 (1994): 207-236.
- Silvana Elías, Gloria. “La haecceitas como base de la solitudo en Duns Escoto.” *Revista Internacional de Filosofía* 64 (2015): 91-100.
- Sinisgalli, Rocco. *Perspective in the Visual Culture of Classical Antiquity*. Cambridge: Cambridge UP, 2013.
- Smith, Mark. *From Sight to Light: The Passage From Ancient to Modern Optics*. Chicago: U of Chicago P, 2015.
- Spencer, Mark. “Perceiving the Image of God in the Whole Human Person.” *The Saint Anselm Journal* 13.2 (2018): 1-18.
- Stechow, Wolfgang. *Northern Renaissance Art 1400-1600: Sources and Documents*. Evanston, IL: Northwestern UP, 1999.
- Stonehill, Brian. “The Debate over Ocularcentrism.” *Journal of Communication* 45.1 (1995): 147-152.
- Stump, Eleonore. “The Mechanisms of Cognition: Ockham on Mediating Species.” En *The Cambridge Companion to Ockham*. Cambridge: Cambridge, UP, 1999.

- Suger. *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures*. Princeton UP, 1979.
- Sylwanowicz, Michael. *Contingent Causality and the Foundations of Duns Scotus' Metaphysics*. Leiden: Brill, 1996.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la estética: La estética medieval*. Madrid: Akal, 2018.
- Tellenbach, Hubertus. *Melancolía: visión histórica del problema*. Madrid: Ediciones Morata, 1976.
- Torre, Alfonso de la. *Visión delectable de la filosofía*. Antioquia: Biblioteca Virtual Katharsis, 2008.
- Tubau, Xavier. "Los sentidos internos en la prosa medieval castellana: a propósito de Alfonso el Sabio y Juan de Mena." *Traditio* 62 (2007): 285-315.
- Usero Liso, Luis M., Joaquín Pérez García, y José Luis González Llamas. "Iconografía herética: El *vultus trifrons* de la iglesia de Santa María la Mayor de Fuentepelayo (Segovia)." *TRIM* 16 (2019): 41-53.
- Valdés, Alfonso de. *Diálogo de Mercurio y Carón*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004.
- Valera, Diego de. *Espejo de verdadera nobleza*. Ed. Federica Accorsi. *Estudio del Espejo de verdadera nobleza de Diego de Valera con edición crítica de la obra*. Tesis doctoral. Universidad de Pisa, 2011.
- Vasari, Giorgio. *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Barcelona: Océano, 2000.

Varios autores. *Introducción general al arte: arquitectura, escultura, pintura, artes decorativas*. Madrid: Istmo, 1996.

Varios autores. *Los Hernandos, pintores hispanos del entorno de Leonardo. Catálogo de exposición*. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 1998.

Vian, Ana. *Diálogo y forma narrativa en El Crotalón: estudio literario, edición y notas*. Madrid: Departamento de Literatura Española, Universidad Complutense, 1982.

---. "El Crotalón: el texto y sus sentidos." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 33.2 (1984): 451-481.

Villalón, Cristóbal de. *El Crotalón*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.

Villena, Enrique de. *Traducción y glosas de la Eneida*. Madrid: Cátedra, 1994.

Vitruvio. *Los diez libros de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Iberia, 2007.

Vives, Juan Luis. *La educación*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.

---. *Diálogos: Los preceptos de la educación*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.

Vos, Antonie. *Philosophy of John Duns Scoto*. Edimburgo: Edinburgh UP, 2006.

Walsh, John K. ed. *El libro de los doze sabios o tractado de la nobleza y lealtad [ca 1237]*. Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia española, 1975.

Weijers, Olga. "The Medieval Disputatio." En *Traditions of Controversy*, eds. Marcelo Dascal y Han Liang-Chang. Filadelfia: John Benjamins Publishing, 2007.

Wetherbee, Winthrop. *Platonism and Poetry in the Twelfth Century: The Literary Influence of the School of Chartres*. Princeton: Princeton UP, 1972.

White, John. *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. Londres: Tanner Ltd Frome, 1987.

Wittkower. *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists*. Nueva York: New York Review Books, 2007.

Wittlin, Curt. “Era cristià Lo Crestià de Francesc Eximenis? Història d’ un error de paleografia.” *Caplletra* 48 (2010): 163-77.

Young, Glenn. *The Work of Contemplation Then and Now: The Cloud of Unknowing and Present-Day Christian Mystical Practice*. Tesis doctoral, University of Missouri-Kansas City, 2010.

Zchomelidse, Nino. “Deus – Homo – Imago: Representing the Divine in the Twelfth Century.” *Looking Beyond: Visions, Dreams, and Insights in Medieval Art & History*. Ed. Colum Hourihane. Princeton: The Index of Christian Art, 2010.

## APÉNDICE

## OBRAS SOBRE ÓPTICA

Incluye obras conservadas en la península y obras traducidas por Gerardo de Cremona.

## Copias del siglo XIII

Alkindi (fallecido ca. 873): *De aspectibus*. Biblioteca Colombina, Sevilla. MS 7.6.2, fols.

141v-162r. Copia más antigua conservada en toda Europa, junto con la de París.

Tr. Gerardo de Cremona.

Euclides (ca. 325 – ca. 265 aC):

- *De radiis visualibus (Liber de fallacia visus)*. Biblioteca Colombina, Sevilla, MS 7.6.2, fols. 32(33)r-43(44)r. Copia más antigua conservada en toda Europa, junto con la de Florencia.
- *De speculis*:
  - Biblioteca Colombina, Sevilla, MS 7.6.2, fols. 54(55)v-63(64)r. Existe una copia más antigua en Londres (s. XII). Otras copias del siglo XIII se conservan en Alemania, Inglaterra e Italia.
  - Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral de Toledo, MS 98.22, fols. 87v-89v. S. XIII-XIV.
- *De visu* (versión 4): Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral de Toledo, MS 98.22, fols. 90r-v. s. XIII-XIV. Incompleto.
- *De visu* (versión 5): Biblioteca Colombina, Sevilla, MS 7.6.2., fols. 43(44)v-54(55)r.

Nicolaus Salernitanus: *De oculo (Ad Constantinum de visu)*. Biblioteca Colombina, Sevilla, MS 5.6.14, fols. 93(94)v-94(95)v. S. XIII-XIV.

Robert Grosseteste (1175-1253):

- *De iride (De iride et speculo / De fractionibus radiorum)*: Biblioteca Nacional de España, MS 3314, fol. 90r-91r.
- *De colore (De coloribus)*: Biblioteca Nacional de España, MS 3314, fol. 91r.
- *De luce (De inchoatione formarum)*: Real Biblioteca del Escorial, MS g. III. 17, fols. 98r-99v.

Tideus: *De speculis (De speculis comburentibus / De aspectibus / De qualitate eius quod videtur in speculo)*. Biblioteca Colombina, Sevilla, MS 5.6.14, fols. 2(3)r-4(5)r. S. XIII-XIV.

#### Copias del siglo XIV

Alcoatí (oftalmólogo árabe hispano. Escribe sus obras en 1159). *Libre de la figura del uyl*. Tr. Johannes Jacobi. Biblioteca de la Sala Capitula de la Seo, Zaragoza, MS 1265, fols. 1r-90v.

Anónimo. *De oculo*. Biblioteca de la Sala Capitula de la Seo, Zaragoza, MS 1265, fols. 99r-102v.

Anónimo. *De visu*. Biblioteca Colombina, Sevilla, MS 7.6.2, fols. 226r-244v. Copia más antigua conservada junto con la de Nuremberg.

Euclides (ca. 325 – ca. 265 aC): *De visu* (versión 7): Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. MS Geral 229, fols. 160v-161v.

Galeno (129 – 201/2016). *Les lettres que Galien trames a Coris de les malalties dels uyls*.

Tr. Johannes Jacobi. Biblioteca de la Sala Capitula de la Seo, Zaragoza, MS 1265, fols. 90v-98v.

Henry de Southwark: *De visu et speculis*. Biblioteca Nacional del Portugal, Lisboa. MS

Geral 229, fols. 152r-159v.

Nicolas de Oresme (1320 – 1382): *Questio de apparentia rei*. Biblioteca Colombina,

Sevilla, MS 7.7.13, fols. 138(13)r-140(132)v.

Roger Bacon (1220 – 1292):

- *Perspectiva*.
  - Biblioteca Nacional de España, MS 10112, fols. 35r-70v.
  - Biblioteca de la universidad de Salamanca, MS 2662, fols. 189r-196v.
- *De multiplicatione specierum (De generatione specierum / De radiis)*. Biblioteca de la universidad de Salamanca, MS 2662, fols. 213r-235r.

#### Copias del siglo XV

Anónimo. *De anatomia oculi*. Real Biblioteca del Escorial, MS f. III. 6, fol. 198v.

Blasius (fallecido en 1416): *Questiones super perspectivam*. Biblioteca Colombina,

Sevilla, MS 82.1.18, fols 111r-158r (copia de 1432).

Euclides (ca. 325 – ca. 265 aC):

- *De speculis*. Biblioteca Nacional de España, MS 9119, fols. 307r-310v.
- *De radiis visualibus (Liber de fallacia visus)*. Biblioteca Nacional de España, MS 9119, fols. 310v-314v.

Giovanni da Legnano (1320 – 1383): *De arbore consanguinitatis*. Biblioteca Nacional de Madrid, MS 735, fols. 88r-121r.

John Peckam (1220 – 1290): *Perspectiva communis*. Biblioteca de la Universidad de Valencia, MS 50 (320), fols. 49r-88v.

Santo Tomás de Aquino (1125 – 1274): *De natura luminis*. Biblioteca de la universidad de Valencia, MS 773 (2300), fols. 89r-90v.

Witelo (1230 – 1275): *Perspectiva*. Biblioteca Nacional de España, MS 9119, fols. 1r-306v.

#### Copias del siglo XVI

Abhomadi Malfegeyr (segunda mitad del siglo XI): *Liber de crepusculis (Liber de crepusculis et nubium ascensionibus)* Tr. Gerardo de Cremona. Real Biblioteca del Escorial, MS N. II. 26, fols. 30r-32v.

Alhacén (ca. 965 – ca. 1039): *De speculis comburentibus*.. ¿Tr. de Gerardo de Cremona? Real Biblioteca del Escorial, MS N. II. 26, fols. 43v-46v.

Anónimo. *Annotationes de perspectiva*. Anónimo. Real Biblioteca del Escorial, MS d. II. 5, fols. 98r-107v.

Euclides (ca. 325 – ca. 265 aC):

- *De visu* (version 1): Real Biblioteca del Escorial, MS N. II. 26, fols. 16r-24v.
- *De speculis*. Real Biblioteca del Escorial, MS N. II. 26, fols. 25r-30r.

Witelo (1230 – 1275):: *Perspectiva*. Real Bibioteca del Escorial, MS P. I. 1, fols. 2r-265v. Copia de 1518.

## Copias del siglo XVII:

Anónimo. *Compendium perspektivae communis*. Real Biblioteca del Escorial, MS K. III.

19, fols. 72r-82v. Incluye todas las proposiciones del *Perspectiva communis* de John Peckam.

## Obras traducidas por Gerardo de Cremona

Abhomadi Malfegeyr (segunda mitad del siglo XI): *Liber de crepusculis (Liber de crepusculis et nubium ascensionibus)*.

Alhacén (ca. 965 – ca. 1039):

- *De aspectibus (Perspectiva)*. Según David Lindberg, la traducción sugiere un traductor peninsular, por lo que se le atribuye a Gerardo de Cremona.
- *De speculis comburentibus*. Alhacén. Atribución.

Alkindi (fallecido ca. 873): *De aspectibus*.

Avicena (980-1037). *De anatomia oculi et dispositionibus eius (De virtute visibili)*.

Euclides (ca. 325 – ca. 265 aC): *De aspectibus*. Atribución.

Johannes Serapion el Viejo (vivió en el s. IX):

- *Tractatus oculorum*.
- *Medicamina pro oculis*.

Pseudo-Euclides: *De speculis (Composition speculorum mirabilium)*. Atribución.

Tideus: *De speculis (De speculis comburentibus / De aspectibus / De qualitate eius quod videtur in speculo)*.