



UNIVERSIDAD JUÁREZ DEL ESTADO DE DURANGO
Instituto de Ciencias Sociales

Maestría en Ciencias y Humanidades

Generación 2021-2023

Área de filosofía

Aristóteles y la pintura del Renacimiento italiano

Tesis que presenta

Diana Elizabeth Reyes Zepeda

Comité de tesis

Dr. Jonatán García Campos (Director)

Mtro. Horacio Alejandro González Sánchez (Director)

Dra. Paola Hernández Chávez (Lectora)

Dra. Teresa Rodríguez (Lectora)

Dr. Leonel Toledo Marín (Lector)

Durango, Durango a agosto del 2023

Índice

Introducción	6
Capítulo 1 – Filosofía Renacentista	10
Sección 1.1 – Antecedente histórico	10
Sección 1.1.1 La idea del cosmos en el Medioevo	12
Sección 1.1.2 - Relación filosofía/teología.	14
Sección 1.2 Renacimiento. Origen del concepto y contexto social.	26
Sección 1.3 - Introducción general a la filosofía renacentista	33
Sección 1.3.1– La transformación de la cosmogonía en el Renacimiento	33
Sección 1.3.2 – La evolución de la relación filosofía/teología	36
Sección 1.3.4 – Contexto político del Renacimiento	37
Sección 1.3.4 - Aristotelismo en el Renacimiento: Un antecedente histórico	41
Sección 1.3.4.1 – Tradiciones principales del aristotelismo	44
Sección 1.3.4.2 -Tres periodos históricos del aristotelismo	49
Sección 1.3.5 – Principal pensador aristotélico del Renacimiento italiano – Pietro Pomponazzi (1462-1525)	53
Sección 1. 4 – Conclusiones del capítulo	57
Capítulo 2 – Pintura italiana del Renacimiento.	59
Sección 2.1 – Antecedentes históricos.	59
Sección 2.2 – Introducción a la pintura italiana del Renacimiento	63
Sección 2.3 – Características de la pintura del Renacimiento, un acercamiento de Peter Burke.	66
Sección 2.4 – Recepción aristotélica en la pintura del Renacimiento: Clasicismo	69
Sección 2.4.1 - Características del clasicismo	76
Sección 2.4.2– Ejemplos de pintura clasicista con recepción aristotélica	80
Sección 2.4.3 - Conclusión sobre el Clasicismo y su posible recepción aristotélica	91

Sección 2.5 – Recepción aristotélica en Leonardo Da Vinci.	93
Sección 2.5.1 – Acceso de Leonardo a Aristóteles	95
Sección 2.5.2 - La importancia de la vista	113
Sección 2.5.2.1 - Perspectiva del color y perspectiva menguante.	116
Sección 2.5.2.2 – Sfumato	119
Sección 2.5.3 - Sentido común.	124
Sección 2.5.4 –Fantasía	135
Sección 2.5.5 – Importancia de la experiencia e importancia a la teoría	139
Sección 2.5.6 - La influencia de Leonardo en otros contemporáneos a él y posteriores.	144
Sección 2.5.7 - Conclusión de la sección.	146
2.6 – Naturalismo	151
Sección 2.6.1- Ejemplos de pinturas naturalistas en el Renacimiento italiano: Caravaggio.	157
Sección 2.6.2 - Ejemplos de pinturas naturalistas en el Renacimiento italiano: Trampantojo.	159
Sección 2.6.3 – Conclusión de la sección	161
Conclusiones	163
Referencias	169
ANEXO GRÁFICO	176

Resumen

Este trabajo de tesis surge con tres preguntas de investigación. La primera es si existen influencias filosóficas en la pintura del Renacimiento italiano. Esta pregunta parece tener una respuesta que tiende a la obviedad, ya que es complicado pensar pinturas que no tengan influencia filosófica o intelectual detrás, ya sea consciente o inconscientemente. Una vez respondida la primera pregunta, la segunda es si ésta influencia es específicamente aristotélica. Esta pregunta surge de la inquietud de leer la frase: “La Edad Media es aristotélica y el Renacimiento platónico”. Esta frase motivó a buscar sí es que esto es de esta manera. Para buscar responder a esta pregunta, la presente tesis se divide en dos capítulos. El primer capítulo funciona para responder la segunda pregunta de investigación. Y también cumple la función de introducir al lector al espíritu de la época, al contexto político, social y filosófico del Renacimiento italiano. Este capítulo inicia con un antecedente histórico inmediato, es decir, la Baja Edad Media. Se muestra la relación filosofía/teología y cómo ésta cambió durante el Renacimiento. Se hace una descripción de la situación del aristotelismo en el antecedente, el Medioevo, y después, en el estudio de caso de esta investigación: El Renacimiento. En esta sección se abordan las tres principales tradiciones de aristotelismo, la árabe, la latina y de la Bizancio. Esta parte del capítulo uno se culmina con el acercamiento a uno de los principales representantes de la filosofía aristotélica en el Renacimiento: Pietro Pomponazzi.

Una vez que se a través del primer capítulo se ha respondido la segunda pregunta, la tercera es sobre cómo esta recepción o eco filosófico aristotélico se manifiesta en la pintura. Para ello, el capítulo dos se inicia con un antecedente también, en esta ocasión de manera específica en la pintura. En la primera parte se habla de la pintura que funciona como transición entre la Baja Edad Media y el Renacimiento. Una vez mostrados los antecedentes se aborda lo restante del capítulo en tres flancos: el Clasicismo, la recepción aristotélica en Leonardo da Vinci y el Naturalismo. A través de estos tres flancos se busca la recepción, eco o presencia de Aristóteles en la realización pictórica. En la sección del Clasicismo se hace un análisis filológico e histórico del transitar del texto *Poética* de Aristóteles y cómo éste pudo influir en la realización pictórica. En el segundo flanco, la

recepción aristotélica en Leonardo da Vinci, se hace un acercamiento desde la interpretación y comparación de textos de ambos autores. Además, se hace un análisis crítico de diversas bibliografías que hablan de la presencia del filósofo griego en el pintor renacentista, en especial en los textos de éste último. En el tercer flanco, el Naturalismo, se busca la recepción aristotélica desde el mismo nombre del movimiento. Se citan a Argullol y Summers, dos autores que sostienen existe un eco aristotélico en el Naturalismo presente en la pintura del Renacimiento italiano.

Finalmente, con todo lo previamente analizado, se agrega una conclusión donde se hace una recapitulación del contenido total de la tesis, y se muestran de manera sintetizada los resultados encontrados en la presente tesis.

Palabras clave: Renacimiento, pintura italiana renacentista, filosofía renacentista, siglo XIV, siglo XV, siglo XVI, platónico, neoplatónico, aristotélico.

Agradecimientos

Agradezco al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnologías (Conahcyt) y a su excelente programa de becas para posgrado, sin el cual no hubiese sido posible desarrollar la siguiente tesis. Agradezco a María, mi madre, por el apoyo incondicional prestado durante todo este proceso.

Introducción

La idea generalizada sobre el Renacimiento es que es un periodo lleno de grandes transformaciones, y que, por lo tanto, es una etapa de rompimiento con la Edad Media. Esto se debe en gran parte a Jacob Burckhardt y su texto *La cultura del Renacimiento en Italia* (1984). En esta obra de investigación histórica, el autor cristaliza el termino *Renacimiento* con muchas de las connotaciones que se le dan actualmente. Fue gracias a Burckhardt y a historiadores que siguieron su camino que esta etapa histórica es vista como un símbolo de rompimiento y “desarrollo” en la Historia del Arte. Muchos de los cánones de la academia artística todavía responden a lo desarrollado en ese periodo. Esto no significa que las propuestas de Burckhardt deban verse como exageradas o que se desmerite de alguna manera sus investigaciones. Al contrario, generaron la curiosidad para que otros investigadores buscaran otras respuestas y otros caminos en la historia del Renacimiento.

Las búsquedas de respuestas más reconocidas en el área de la filosofía (y más pertinentes para esta investigación) son las de Charles Schmitt (2004) y las de Paul Kristeller. Este último autor, en sus múltiples ensayos (se citan los libros *Ocho filósofos del Renacimiento italiano* (1970) y *El pensamiento renacentista y sus fuentes* (1982)) busca evidenciar la influencia que la Edad Media y la época clásica tuvo en el aspecto filosófico en el Renacimiento. Kristeller (1982) sostiene que la creencia de que la Edad Media fue aristotélica y que el Renacimiento fue platónico ya no se puede sostener (p. 52). En sus textos marca el camino del aristotelismo dentro del Renacimiento, evidenciando que en este periodo histórico no se abandonó esta corriente. Kristeller es un teórico importante para esta tesis, debido a que él buscaba una especie de reivindicación del aristotelismo en la filosofía renacentista en sus obras. Al igual que este historiador, en esta tesis se busca mostrar que la perspectiva aristotélica en el quehacer pictórico del Renacimiento italiano también puede ser rescatada, para llegar a una revalorización de Aristóteles en la pintura.

Sin embargo, algo que se debe especificar es que aunque en esta tesis se buscará la influencia, eco o recepción aristotélica en la pintura, no se sostendrá en ningún momento que esta corriente sea la única presente en este periodo (similar también a lo que hace Kristeller). Esto debido a que fue un momento histórico caracterizado por una mezcla de ideas y movimientos en todas las disciplinas, desde la cosmogonía hasta la filosofía. Se desarrollará sólo la perspectiva aristotélica principalmente por cuestiones de síntesis en el tema, y el tiempo destinado a trabajarlo.

La mezcla ocurrida en el Renacimiento se debe a que en realidad sí sucedieron muchas cosas en relativamente poco tiempo: el descubrimiento de un nuevo continente; la economía creciente gracias a las nuevas rutas comerciales; la realización de arte como método de propaganda de iglesia y familias poderosas; la influencia de nuevas fuentes intelectuales en el quehacer filosófico a partir de la caída de Constantinopla; la confrontación con el dogma religioso; el impulso a las ciencias, las guerras, así como los conflictos religiosos dentro de la misma iglesia. Todos estos hechos fueron un parte aguas para esta etapa. Es por eso que este periodo puede verse como una gran mezcla de todos estos hechos que ocurrieron en aproximadamente 300 años de la historia de la humanidad.

Al ser tan extenso ocurrido en el Renacimiento, se tomó la decisión de crear un vínculo, sólo entre filosofía aristotélica y pintura italiana de este periodo. Es una investigación que busca responder a las siguientes preguntas de investigación:

- ¿Hubo recepción¹ filosófica en la pintura del Renacimiento italiano?, de ser así,
- ¿Existe una recepción de Aristóteles en la pintura de este periodo?, de ser así,
- ¿Cómo se manifestó esa recepción en la pintura?

Al ser un trabajo que buscará ser un puente entre disciplinas, el interés es que la presente investigación sea de utilidad para los campos de la filosofía, la Historia de la filosofía e Historia del arte. En cuanto a la aportación a la filosofía, se buscará unir

¹ Originalmente se pensó en la palabra “influencia” pero al ser este un término muy general, no muy preciso y difícil de determinar, se optó por la palabra recepción.

conceptos filosóficos desarrollados por Aristóteles con la pintura del Renacimiento italiano. Respecto a la Historia de la filosofía se mostrarán la situación del aristotelismo en el Renacimiento, además de la forma en la que textos y preceptos aristotélicos llegaron hasta el periodo histórico a estudiar. Finalmente, para la Historia del arte puede ser una propuesta innovadora y útil al estudio de las fuentes de la pintura, dado que la recepción filosófica aristotélica ha sido estudiada poco en comparación con la platónica, por ejemplo.

La forma de proceder en el capítulo uno será hacer un antecedente histórico del Renacimiento. Esto para generar una especie de ventana al espíritu de la época. Lo cual puede ayudar a entender los cambios por los cuales atravesó la pintura de este periodo histórico. Se mostrará la cosmogonía, situación religioso-filosófica y socio-política previa inmediata, la de la Baja Edad Media. Esto con el fin de contrastar el desarrollo de estos mismos temas en el Renacimiento, y observar los cambios o continuidades.

En este primer capítulo también se hará un acercamiento al aristotelismo presente en este periodo histórico. Esto con el fin de ser una especie de monografía de la presencia de esta corriente filosófica en el periodo. El primer capítulo concluye con una sección sobre Pietro Pomponazzi. Se mostrará a este filósofo y sus intereses por ser uno de los principales filósofos aristotélicos del Renacimiento en Italia.

En el segundo capítulo se hará un acercamiento a la pintura italiana renacentista. Se debe especificar que en la presente investigación se tomarán en cuenta preceptos desarrollados en textos del propio Aristóteles. Los textos que se tomarán en cuenta son *Poética*, *Metafísica* y *Acerca del alma*, principalmente. Esta tesis no es un análisis de todos esos textos en su totalidad, sino de conceptos o propuestas planteadas en partes de esos tratados que se pueden enlazar con dos movimientos (Clasicismo y Naturalismo) presentes en el Renacimiento italiano, y en pintores en específico, como Leonardo da Vinci, por ejemplo. Por lo tanto, el capítulo dos se realizará por medio de la exploración de lo que se llamarán **tres flancos**. El primer flanco es sobre el Clasicismo, que según Michael Greenhalgh (1978) tiene en las artes pictóricas una gran manifestación durante el Renacimiento. Se abordará la recepción aristotélica que puede haber en este movimiento

y cómo se manifiesta en la pintura. Se utilizarán algunos ejemplos específicos de pinturas de artistas italianos de la época. En el segundo flanco se tomará a un artista que se le conoce como ícono del Renacimiento: Leonardo da Vinci. Aunque no es el único ícono de este periodo, el estudio de este conocido polímata ayudará a mostrar una posible recepción filosófica, en específico aristotélica. Esto principalmente porque Leonardo fue además de artista, un prolífico escritor. En sus diarios dejó rastro de notas, estudios, experimentos y observaciones que permiten acercarse a su pensamiento más que cualquier otro artista. Por lo tanto, estos textos funcionarán como un puente más directo entre su posible recepción filosófica y la pintura que realizó. Finalmente, el capítulo dos concluye con el tercer flanco: el Naturalismo. Este movimiento presente en la pintura de la mayoría del Renacimiento italiano ayudará a mostrar un posible eco filosófico en la realización pictórica. También se muestran ejemplos específicos: algunas obras del pintor Caravaggio y pinturas donde se desarrolla el efecto óptico trampantojo.

Finalmente se agregará una conclusión, en la que se hará una recapitulación de lo abordado en los capítulos uno y dos. Se hará un énfasis en los resultados de la investigación respecto a los objetivos planteados. El camino que se recorrió para llegar a esas conclusiones y futuros caminos de la investigación. Esto con el fin de mostrar la tesis como una puerta abierta para investigaciones más profundas o específicas, que unan Filosofía y pintura con la Historia de la filosofía y del arte como intermediarios.

Capítulo 1 – Filosofía Renacentista

Sección 1.1 – Antecedente histórico

A modo de parte introductoria, se abordará un antecedente histórico del Renacimiento, y del Renacimiento italiano en específico. Esto con la finalidad de hacer una especie de marco contextual al lector.

Burckhardt será uno de los autores que se citará en la presente investigación para hablar del entorno social, cultural y económico del Renacimiento italiano. En este sentido se mencionará como antecedentes algunos hechos históricos referentes a la Baja Edad Media, que fueron los últimos años limítrofes previos del periodo a estudiar.

Es importante mencionar que en la historia no se presentan fronteras delimitadas y precisas. Luis Villoro (2013) en *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*, menciona que la nueva idea del mundo no sustituye repentinamente a la idea anterior. Cierta parte de la sociedad continuó pensando de forma medieval. Sólo un pequeño grupo de artistas, pensadores e innovadores abrieron camino a las ideas nuevas, no sin enfrentarse a la resistencia del pensamiento antiguo (p. 12). En este sentido, Villoro sí menciona un cambio en las ideas, aunque no precisamente una sustitución inmediata, sino un cambio que comenzó con grupos de personas interesados en literatura diferente a la que, por diversos motivos, se tuvo acceso en el periodo.

Debido a este cambio gradual, Virginia Cox (2016) describe en su texto *A short history of the italian Renaissance*: “Las distinciones nítidas entre ‘Medieval’ y ‘Renacimiento’ se vuelven cada vez más difíciles de mantener” (p. 24). Del mismo modo Frederick Copleston (1994) en el aspecto filosófico, menciona en su texto *Historia de la filosofía vol. III. De Ockham a Suárez*, que es disparatado pensar al Renacimiento como una etapa histórica con límites de tiempo definidos, como para saber su inicio y su final. Si el Renacimiento se entiende como un renacer de la literatura y una veneración por el estilo y conocimiento clásico, se puede colocar su inicio desde el siglo XII (p. 203).

En los anteriores párrafos se puede apreciar que la transición de la Edad Media al Renacimiento no fue algo tan abrupto, y que la definición de fechas específicas es sólo para agilizar el estudio de los hechos ocurridos. También habría que mencionar que la duración del Renacimiento es diferente según la perspectiva con la que se mire. En este texto se abordará el Renacimiento en Italia, y el enfoque artístico con su trasfondo filosófico. Como ya se ha mencionado de la practicidad de las fechas en el estudio de periodos históricos, y para esta investigación, se tomará como Renacimiento al periodo comprendido entre 1350 y 1600² propuesto por Paul Kristeller (1982) en su texto *El pensamiento renacentista y sus fuentes* (p. 322).

Respeto a esta transición de Edad Media a Renacimiento, en específico en el territorio que hoy se conoce como Italia, Kristeller menciona que se notaba un desarrollo en la erudición, y que, al examinar el Renacimiento italiano, no debe sólo contrastarse con la Edad Media francesa (que fue la más prominente), sino directamente como la Edad Media Italiana. La riqueza de la sociedad italiana renacentista no surgió de la misma manera que la francesa, sino de una tradición mucho más modesta de la Italia medieval. Es hasta inicio del siglo XIV que Italia incrementa todas sus actividades culturales y con esto arrebató, por un tiempo, el liderazgo cultural que sostuvo Francia en la Europa occidental. No hay duda de que existió un Renacimiento italiano, un Renacimiento cultural de Italia, no tanto en contraste con la Edad Media general o francesa, sino con la Edad Media italiana (Kristeller, 1982, p. 118). Si bien existieron cambios de un periodo a otro, estos no fueron inmediatos, y ocurrieron de manera diferente en cada zona geográfica.

Al ser este capítulo una introducción y antecedente histórico, se comenzará con la Baja Edad Media. Para ello será pertinente la clasificación cronológica que hace Copleston (2000) de la filosofía medieval. El autor la divide en lo que llama tres fases. La primera o preparatoria, se extiende desde el siglo V al XI. Luego la siguiente hasta el siglo XII es una

² Resulta interesante mencionar que el mismo autor ofrece otra delimitación de estas fechas. En su ensayo "El pensamiento renacentista y la antigüedad clásica" del mismo libro *El pensamiento renacentista y sus fuentes* escribe: "Me limitaré a informar que por Renacimiento comprendo aquel periodo de la historia de Europa occidental que abarca, aproximadamente, de 1300 a 1600" (Kristeller, 1982: 33) Evidenciando con esto lo complejo que resulta definir exactamente las fechas del periodo histórico. Se eligieron las fechas propuestas en el texto por los antecedentes históricos de la pintura. Giotto estaba pintando las primeras obras precursoras del Renacimiento en el 1305. En esto se profundizará más adelante.

fase de síntesis constructiva. Finalmente, la fase de crítica destructiva, decadencia y socavación en el siglo XIV (p. 9).

Por lo tanto, al menos desde la perspectiva de Copleston, los antecedentes históricos a analizar corresponden a la época de crítica y de decadencia de la filosofía medieval. Al respecto habría que hacer una aclaración. Copleston no ve en la palabra decadencia algo exclusivamente peyorativo. Él menciona que, aunque se hable de una decadencia, ésta en un futuro puede contribuir a generar otro tipo de conocimiento. Copleston (2000) da el ejemplo de la fase sofista de la filosofía antigua. Menciona que esta fase constituyó una decadencia, ya que una de sus particularidades era, entre otras cosas, ser un abrasivo del pensamiento constructivo; pero eso no le impidió ser una parte inevitable de la filosofía clásica, y puede deliberarse que, a la larga, dio resultados de valor positivo (p. 9).

Ya con una fecha definida de esta etapa histórica y para plantear los antecedentes filosóficos, se buscará primeramente responder qué sucedía en el mundo de Baja Edad Media italiana. Más específicamente desde finales del siglo XII (que menciona Copleston) e inicios del siglo XIII.

Para iniciar con esta cuestión, se comenzará con la concepción del mundo que se tenía en esa época.

Sección 1.1.1 La idea del cosmos en el Medioevo

Es importante analizar la cosmovisión de la sociedad a finales del Medioevo. El cómo veían el cosmos puede dar una señal de cómo se veían a sí mismos. De cómo era su percepción de la realidad.

Villoro (2013) hace un breve resumen de esta cosmogonía. Describe que se veía a la tierra como centro, rodeada de 7 seres celestes entre los que se encontraba el sol y la luna, luego una última esfera que lo cubría todo, donde estaban fijas las estrellas, fuera de esa gran esfera contenedora sólo se encontraba Dios (p. 16). El cambio en la cosmogonía

es uno de los más radicales entre el Medioevo y el Renacimiento, y esto se debe a los descubrimientos geográficos e invenciones tecnológicas que surgieron en este periodo.

Respecto a la cosmogonía y en lo referente a Aristóteles, Gilbert Hottois (1997), en su libro *Historia de la filosofía del Renacimiento a la posmodernidad*, hace una síntesis de la tradición cosmológica de dicho periodo. El autor menciona que la representación medieval del cosmos es complicada. El influjo aristotélico está subordinado a los dogmas cristianos (donde la filosofía existe para servir a la teología). También tiene la huella del concepto cosmológico del astrónomo greco-egipcio Ptolomeo (p. 49). Y quinientos años antes de Ptolomeo, el elaborado por Aristóteles: El modelo geocéntrico.

Hottois (1997) hace también un listado sobre las características de la cosmovisión medieval:

- *El universo como totalidad finita.* Hay un comienzo (creación de Dios) y un final (apocalipsis). El universo es cerrado, está conformado por una estructura de esferas concéntricas. En el centro está la Tierra. La esfera más grande es la bóveda celeste donde están fijadas las estrellas. En medio se encuentran otras esferas como el Sol, la Luna y otros planetas que giran alrededor de la Tierra.
- *El espacio es heterogéneo, cualitativamente diferenciado.* Es decir, las leyes físicas no se aplican de la misma manera en el mundo terrestre (también llamado sublunar) que en el mundo celeste (supra lunar). El primero está hecho de materia degradable, propensa a cambios y destrucción. En este mundo los cuerpos no son eternos. Nacen y mueren. Hay una naturalidad intrínseca en cada ser, también un movimiento natural (los elementos de tierra, como una piedra, van a la tierra; el fuego sube al sol, etc.). El mundo sublunar es accidentado e incoherente. En cambio, el mundo celeste se compone de cuerpos inmortales e inmutables como las estrellas o planetas. El movimiento de estos seres (si es que lo tienen), es circular y eterno. En este sentido, se puede concluir que, para los medievales, la física aplicada a la Tierra era diferente a la que se aplicaba en las bóvedas celestes (p. 48-49).

Con estas características mostradas por Villoro y Hottois, y sintetizadas en este texto, se puede tener un acercamiento sobre la idea medieval de la conformación del

universo. Se infiere sobre la infinitud que se le atribuía a Dios, y la finitud del ser humano y sus circunstancias. La cosmogonía es una de las facetas del Medioevo que sufre mayores debates. Los mismos que se podrán apreciar más adelante en este texto.

Entendiendo la visión que se tenía del cosmos, se puede entender la búsqueda de intelectuales (filósofos y teólogos) para explicar el funcionamiento de este mundo sublunar. Junto con esta explicación cosmológica, teólogos y filósofos buscaron explicar la concepción de la creación del mundo que sostenía la religión, así como el funcionamiento del universo. Esto promovió que se llegara a uno de los temas de mayor interés de la filosofía y teología de la Edad Media, la relación entre estas dos ramas de estudio.

Sección 1.1.2 - Relación filosofía/teología.

Resultado de la búsqueda de comprender la explicación de la creación del mundo y otros temas de interés a los dogmas religiosos; uno de los temas principales en la mayoría de este periodo histórico fue la relación entre filosofía/teología. Copleston (1994) menciona que es vital reparar que esta relación conformó en sí misma un tema fundamental para el pensamiento medieval, y que diversos pensadores tomaron diferentes actitudes sobre esta cuestión (p. 6). Este tema se convertiría en uno de los motores de grandes escritores medievales reconocidos, como es el caso de Tomás de Aquino, Escoto, Buenaventura, entre otros.

Algunos ejemplos de la relación filosofía/teología vista como unión durante el Medioevo son mencionados por Andrés Martínez Lorca (2014) en su libro *Introducción a la filosofía medieval*. El autor menciona a Escoto Eriúgena, el cual vivió en el siglo IX. Escoto fue traductor del *Corpus Areopagiticum*, también redactó algunos comentarios de esta obra, y escribió el *De divisiones naturae*. En este texto el autor intenta conciliar la cosmovisión cristiana y la filosofía neoplatónica. Otro autor es San Alberto Magno, el cual rescata la filosofía aristotélica, en todo su esplendor especulativo, además se enfocó en las ciencias naturales, en especial en la biología. Alberto Magno tomó a la experiencia como una forma de llegar a la verdad en el estudio de lo contingente y particular (p.50-

53). A pesar de que estos autores no son italianos, parece prudente agregarlos en el texto. Alberto Magno fue una figura de vital importancia en la Edad Media por su traducción de textos clásicos al latín, volviéndolos accesibles no sólo al cuerpo eclesiástico, sino a intelectuales durante el Renacimiento. Magno fue maestro de Santo Tomás, quien es uno de los grandes exponentes de la escolástica, y sí, es italiano, sin embargo, la mayoría de su labor académica tuvo lugar en París. El concepto de *contingente* es abordado más adelante al mencionar *Las cinco vías para llegar a Dios* de Tomás de Aquino.

Aquino es uno de los mejores ejemplos de la utilización de la filosofía al servicio de la teología, y del uso específico de filosofía aristotélica. Copleston (2000) lo nombra “El más grande de los escolásticos”: “Santo Tomás quien lograría la expresión de la ideología cristiana en términos aristotélicos y quien utilizaría el aristotelismo como un instrumento de análisis y síntesis filosóficas y teológicas” (p. 249). Profundiza más sobre Tomás de Aquino, dándole el apelativo de “teólogo-filósofo”. Atribuye que ninguno de sus escritos están exentos de teología, y menciona que:

El problema para santo Tomás no fue el cómo introducir la filosofía en la teología sin corromper la esencia y naturaleza de la filosofía, sino el de cómo introducir la filosofía sin corromper la esencia y naturaleza de la teología. La teología trata de lo revelado, y la revelación debe quedar intacta. (Copleston, 2000, p. 252)

Si se habla de Tomás de Aquino, de la filosofía adaptada en el Medioevo, y de Aristóteles, se tendrá que mencionar la escolástica. Este tipo de organización de enseñanza impartida por la Iglesia da lugar a un antes y un después de la cultura medieval europea. Primero será bueno definir qué es la escolástica y de dónde surge.

Respecto a la definición Martínez (2014) menciona la etimología de la palabra: *Schola* (la palabra de la que proviene escolástico) proviene del sustantivo griego *skholé*, que significa ocio. En la primera parte de la *Metafísica*, Aristóteles menciona la palabra. Afirma que la geometría se originó donde había *skholé*, en el linaje sacerdotal de los egipcios (p. 44). El concepto cambiaría bastante desde su origen. Éste fue usado en diferentes ámbitos, y ha descrito diferentes cosas.

En el bajo latín, *schola* se usaba militarmente, con este término se nombraba a la tropa, la compañía o la guardia. Después pasó a ser el grupo de clérigos que formaban la casa de un obispo, o los sacerdotes que pertenecían a una catedral. Por último, el término indicó la escuela en la que se provee enseñanza (Martínez, 2014, p. 44). Desde ocio hasta un grupo de clérigos, pasando por su uso militar, *skholé* tuvo diversos enfoques, esto hizo que la escolástica que provenía de este término tuviera diferentes funciones.

Al respecto, Martínez (2014) menciona que en el Medioevo la escolástica tenía una doble función: por una parte, colaborar a engrandecer la formación intelectual del clero, y, por otra, recobrar la cultura clásica para mejorar la metodología de la doctrina cristiana (p.45). Estas funciones se apoyaban con el tratamiento de diversos tópicos. Al respecto de los temas tratados en la enseñanza presente en la escolástica Panofsky (1987) sostiene que en la escolástica medieval no había ninguna distinción básica entre la ciencia natural y lo que llamamos humanidades³ (p. 20). Esto quizá se debiera principalmente a que no existían todavía las categorías, tales como ciencia o humanidades. Esta categorización fue desarrollada siglos después. Sin embargo, el estudio de los temas concernientes a estas materias sí que existía desde siglos atrás. Tal es el caso de la física aristotélica, o la medicina propuesta por Galeno, por ejemplo. No eran llamadas ciencias naturales como tal, pero su objetivo de estudio era la naturaleza.

Respecto a la fecha en la que surge la escolástica hay diversos debates. Y esto responde a la usual dificultad de determinar lapsos de tiempo específicos de cualquier hecho histórico. Sin embargo y para fines académicos, se tomará lo propuesto por Kristeller (1982), el cual menciona que la escolástica se inició entre el siglo XI y XII (p. 106-107).

Algo importante es mencionar que hay diferencias entre escuela y escolástica. A pesar de que *escuela* proviene de *schola*, *scholasticare* refiere a algo más complejo. Al respecto, Martínez (2014) menciona como un peligro el confundir el todo con una parte, es decir, creer que la esencia de la escolástica es solo un método didáctico (p. 48). “La escolástica no se reduce a un método didáctico, pero éste forma parte inseparable de aquella” (p. 54).

³ Esto se debe principalmente a que no existía todavía las categorías, tales como ciencia o humanidades.

Pero entonces, si la escolástica no es escuela ni solamente método didáctico, ¿qué es? Martínez lo nombra más bien una disciplina. Este autor hace una recopilación de características que tenía la enseñanza y el aprendizaje de esta disciplina. A continuación, se hará un breve recuento de las reglas observadas en esta metodología, aplicado en específico al acercamiento a un texto para su estudio. Martínez describe las reglas según Abelardo (filósofo francés del siglo XII):

1. Contemplar si el texto está manipulado, si hay errores de traducción, o si son comprendidos por uno mismo.
2. Tener presente si hubo modificaciones (después del autor) en los enunciados controvertidos.
3. Hacer una valoración del texto según el contexto en el que fue creado.
4. Tomar en cuenta si los mismos términos pueden tener diferentes significados.
5. Diferenciar los géneros literarios y no poner en el mismo nivel las Escrituras y sus interpretaciones. Éstas deben ser juzgadas libremente y no asumirlas ciertas necesariamente. La autoridad de las Escrituras debe prevalecer (Martínez, 2014, p. 55).

Estas reglas hablan de una búsqueda analítica del entendimiento de los textos. Aunque se le siguió dando prioridad a las Escrituras, se pretendió una comprensión de la lectura a profundidad, que superaba la labor de repetición y predicación de los textos bíblicos. Sin embargo, aunque Martínez sostenga que no es sólo un método didáctico, estos pasos parecen responder a eso justamente, a aprender sobre textos bíblicos o seculares.

En el texto de Martínez también se pueden leer los dos principales elementos del método escolástico, vistos desde una perspectiva didáctica: La *lectio* y la *questio*. En la *lectio*, el estudiante hacía un acercamiento a la ciencia a través de un texto leído. Se leían directamente las fuentes (la Biblia, textos patrísticos, Aristóteles, etc.). En la *lectio* se pueden apreciar tres fases:

- I. *Littera*: Explicación literal del texto con énfasis en la gramática.
- II. *Sensus*: Análisis del contenido.

III. *Sesentia*: Comprensión profunda del contenido.

La más importante se vuelve la tercera, *sesentia*, pues es la que desemboca en la hermenéutica escolástica. Aquí es cuando se adentra en la esencia del texto y se logra comprender el significado más oculto. Esto evidencia la característica analítica del método escolástico, en donde se divide y subdivide un tema, para mejorar la comprensión final de la estructura y de sus posibles significados.

Durante la *lectio* pueden surgir dudas, problemas, cuestiones sobre lo que se está leyendo. Es aquí donde entra la *quaestio*, la cual va más allá del texto. Esto es porque las dudas dan apertura a profundas discusiones, en donde no sólo se aborda lo leído, sino otros autores o temas para intentar responder esas cuestiones. Es a través de esta fase que se pasa de la etapa interpretativa a la etapa creadora, de innovación. En esta parte es posible poner en discusión incluso tesis ya aceptadas, porque de lo que se trata es de argumentar de forma convincente hacia los nuevos problemas. Esto es influenciado ya sea por la aparición de nuevas teorías de origen greco-árabe (las traducciones orientales de textos clásicos), o por la creciente sensibilidad de los sectores intelectuales (las nuevas escuelas y universidades). A partir de esto se busca eliminar la aprehensión de conocimientos por obediencia, y sustituirlos por un espíritu de búsqueda de la raíz de las cosas. La *questio* evoluciona, de ser una dinámica que ocurría dentro de los salones de clases, se convierte en clases abiertas entre otros alumnos y maestros. Este crecimiento hace que se convierta en una especie de tercer elemento en la escolástica medieval: La *disputatio*.

La *disputatio* es la *questio* convertida en conferencias entre escuelas y universidades para compartir el conocimiento y debates. La *disputatio* podía cumplir diversas labores; examen, enseñanza, investigación y polémica. En este aspecto será bueno señalar que Tomás de Aquino diferenció dos tipos de *disputatio* en la Facultad de Teología: Una para eliminar la duda. Y otra que sirve para motivar al oyente a que llegue a la verdad por sí mismo. En la primera opción se argumenta con base en “autoridades” (es decir, fuentes recurridas y promovidas durante la época), en la segunda opción se llega a la raíz del problema y se explica el cómo (Martínez, 2014, p. 58-60).

Es esta parte en la que la escolástica la que deja de ser sólo un método didáctico. Pues el método dio cabida a la expansión del conocimiento y esto a su vez, a la creación de más universidades. Además, se puede apreciar que la escolástica se vuelve una nueva y profunda forma de aprendizaje de los textos aceptados por el Dogma cristiano. Textos de Aristóteles (como la *Lógica* y la *Retórica*) fueron utilizados para mejorar la enseñanza religiosa. Esto hace que se convierte en un aprendizaje con carácter analítico.

Respecto a la definición de la escolástica, Kristeller la llama disciplina, ni tampoco filosofía, la nombra teología escolástica. Sin embargo, aunque parezcan diferentes las posturas de estos dos autores, la idea de Kristeller de la escolástica, resume lo que define Martínez. Esto es que la teología pasó por cambios sustanciales gracias a la implementación del estudio de otros textos.

Entre los siglos XI y XII el estudio de la dialéctica y la lógica creció superando al estudio de la gramática y la retórica, en especial en las escuelas del norte de Francia. De manera más profunda se desarrolló la forma de los planteamientos y comentarios. Se usó un método nuevo de argumentación lógica en teología. A eso se refiere cuando se habla de teología escolástica (Kristeller, 1982, p. 164).

Una de las principales razones para mencionar la escolástica en este texto, es que fue un movimiento educativo que se fue expandiendo y que en su momento motivó la creación de las primeras universidades, las cuales en un futuro contribuyeron a la expansión del pensamiento filosófico. Respecto a esto Martínez (2014) escribe: “Estas escuelas se irían extendiendo cada vez por más ciudades y en más países mientras sembraban casi en silencio el germen de una nueva cultura que florecerá de modo esplendoroso con el nacimiento de las universidades en el siglo XIII” (p. 46). El siglo XIII es el siglo de las universidades, a donde asisten miles de estudiantes de toda Europa para aprender de los maestros escolásticos.

Fue el siglo XIII en el que por primera vez en el Occidente cristiano se conoce completamente la obra de Aristóteles. La apertura al racionalismo y al naturalismo de Aristóteles en la cosmovisión cristiana, creó una revolución intelectual. Gracias a esto se amplió el horizonte filosófico al profundizarse los estudios de lógica, ontología, y

comenzar el desarrollo de la psicología, la política y la cosmología (Martínez, 2014, p. 52). Se reitera que éste será un punto de inflexión para el creciente interés en textos griegos clásicos durante el Renacimiento.

De los párrafos anteriores es importante resaltar que uno de los objetivos de la escolástica y el estudio teológico era retomar los textos griegos que llegaban a Occidente, lo cual usaron para mejorar su metodología de enseñanza y de difusión religiosa. Gracias a esto los textos clásicos fueron re-estudiados y divulgados. Este hecho fue uno de los mayores motores de los cambios ocurridos en el Renacimiento que se verán más adelante en este escrito.

La introducción de la filosofía aristotélica, aunque decisiva, fue conflictiva. Esto se debe a que incluía diversos conceptos inaceptables para los cristianos. A continuación, se mencionarán diversos autores que escriben sobre esta tensión.

En cuanto a los conceptos aristotélicos que eran contradictorios para los cristianos, Celina Lértora (2014) los describe así: 1. La autonomía de la filosofía, es decir, su característica básica de estar sustentada en la racionalidad y ser originalmente algo diferente a la religión. 2. La utilización de la razón sin restricciones, así como la lógica aplicada a la investigación y enseñanza. 3. Un grupo de enseñanzas contrarias a los dogmas eclesiásticos, como la eternidad del mundo, la cualidad de ser único del intelecto, y la eudaimonía terrena (la buena vida o felicidad en la tierra y no la recompensa en el paraíso, lo cual estaba en contra de la vida de sacrificios y recompensas promovida por la iglesia). Lértora menciona que este último punto es uno de los más polémicos, y que contrapone la ética religiosa y la filosófica. El más grande esfuerzo de la filosofía y la teología cristianas de la segunda mitad del siglo XIII fue, por un lado, para contradecir estas doctrinas, y por otro, a “cristianizar” a Aristóteles. Entendiendo la importancia de su teoría, ésta debía ser aprovechada ya que no podía ser suprimida (p. 378-379).

Continuando con la idea del párrafo anterior sobre los conceptos de Aristóteles aplicados (quizá entendido de una mejor manera: *ajustados*) a la teología cristiana, se puede mencionar un aspecto bastante importante: el concepto del alma. Kristeller menciona que en este tema el filósofo griego siempre se mantuvo ambiguo (Kristeller,

1982, p. 53-54). Sin embargo, no se puede negar que en diversas partes de *Acerca del Alma* Aristóteles es claro respecto a que el alma no sobrevive al cuerpo una vez que muere. Y que muchos de sus argumentos van en contra de pensar el alma como algo separado del cuerpo. En este sentido, en la filosofía de Aristóteles existe una falta de afirmación tan vital en la religión: la inmortalidad del alma. El alma inmortal garantizaba una especie de “vida” eterna después de la muerte, la cual sería recompensada o castigada según las decisiones que se tomaran en vida terrenal. Este concepto de sacrificio-recompensa era algo que definía el comportamiento en la mayoría de sociedad durante la Edad Media.

Otro autor que toca el tema de los conflictos de la filosofía aristotélica con la religión es Josep-Ignasi Saranyana (1999). En su texto *Historia de la filosofía medieval*, escribe sobre Alberto Magno. Menciona que Magno fue una figura de vital importancia para transmitir la tradición literaria greco-romana-arábica al mundo medieval. Y a pesar de que Alberto Magno se mostró entusiasta de Aristóteles, no le eran extraños los límites de esta filosofía cuando era aplicada al Dogma cristiano: Conocía que el universo aristotélico era limitado: Era eterno, pero no usaba referencias a la creación. El filósofo griego mostraba a la divinidad como un ser inmóvil cuya tarea era mover las esferas celestes, ser representado con pureza, pero no como creador del mundo; tampoco había en Aristóteles alguna referencia a un más allá, por lo tanto, esta filosofía constituía una contradicción en muchos aspectos religiosos (p. 209). Al hablar de un universo aristotélico limitado, se refiere a que la concepción del universo de este filósofo era limitada para la concepción cristiana. Esto debido a que no habla de una creación del mundo, asunto de suma importancia en las *Sagradas Escrituras*.

Ernest Cassirer (1986) es otro escritor que menciona este dilema filosofía/teología en su texto *El problema del conocimiento*. El autor habla sobre el conocimiento en la Edad Media. Según Cassirer en esta etapa sólo la acción de la gracia divina podía llevar el espíritu a la intuición. Sin esta acción externa divina, el intelecto no podría lograr resultados por sí mismo. Esta es una contradicción en la filosofía escolástica, pues intenta

llegar al conocimiento del divino y trascendente mediante tesis y dogmas muy concretos (p. 71).

En este párrafo de Cassirer se puede leer sobre las confrontaciones que tenía la filosofía con la teología en un aspecto más profundo. En el Medioevo se consideraba que sólo a través de la intervención divina, la intuición (o intelecto) podía elevarse, solo con la ayuda de Dios y no ayudada del mismo razonamiento. Describe que lo relativo a Dios tiene su propia construcción, independiente de la razón. Habla de que la escolástica busca captar algo infinito (la existencia de Dios y su revelación) a través de algo delimitado, como el Dogma cristiano. Al respecto de estas confrontaciones entre la filosofía aristotélica y la religión, Copleston (1994) describe que fueron los filósofos de la facultad de teología los que se convirtieron en pensadores productivos. Se vieron obligados a realizar un examen crítico del aristotelismo, y de ser aceptado, a repensarlo críticamente (p. 16).

A pesar de existir una contradicción y conflicto entre la teología y la filosofía de Aristóteles durante el Medioevo, los autores medievales supieron utilizar la razón para mejorar la enseñanza y predicación de temas religiosos. Un ejemplo de esto es mencionado por Saranyana (1999). Escribe sobre la ley de causalidad descrita por san Alberto. Esta ley sostiene que descubrimos todas las cosas por *medio de los sentidos*, así se puede llegar a la causa primera de la que todo proviene. Este conocimiento proporciona la “prueba” de que Dios existe. No una prueba directa, ya que admite es imposible tal conclusión debido a la naturaleza divina de la primera causa y todos sus efectos. Pero si plantea una conclusión indirecta, mostrando que sería absurdo un mundo sin Dios (p. 211).

Con esta argumentación lo que se busca mostrar es que todo tiene una causa, es decir, se alega a la justificación. Por lo tanto, debe haber una causa primera a la que lleguen todas las cosas, y esa causa primera se propone, debe ser Dios. Si no existiera esa causa, entonces, no existiría nada más. Es por eso que este autor califica de absurdo no creer en Dios.

Ahora que se menciona a Alberto Magno y su causa primera, es importante mencionar de nuevo al que fue su alumno más reconocido: Tomás de Aquino. La presencia de Alberto Magno y de Aristóteles es clara en su obra. La obra más conocida de Tomás de Aquino, y en donde se puede encontrar la recepción aristotélica es *Las vías para llegar a Dios (Quinque viae)*⁴. Las vías de Tomás de Aquino son muy similares a la

⁴Primera vía: El movimiento. En esta vía se presentan dos premisas. Una menor es: en este mundo hay movimiento. Y una premisa mayor: todo lo que se mueve es movido por otro. La explicación a esto es que lo que mueve es potencia, y lo que se mueve es acto. (St Louis, 2012, p. 55). Aquí Tomás de Aquino toma la propuesta de Aristóteles del motor inmóvil o primario, expuesta en la *Metafísica* y la *Física* como explicación del movimiento del universo. En este sentido habría que matizar que Aristóteles sí usa la palabra “theos”, pero sin mayúsculas, evidentemente no se refiere a un dios cristiano, tampoco es un dios providente, ni ordenador.

Segunda vía: La causa eficiente. En esta también hay premisas. Premisa menor: Las causas tienen un orden. Premisa mayor: No es posible que en el mundo sensible algo sea la causa de sí mismo, pues sería anterior a sí mismo, lo que es imposible. Un principio adicional: No es posible ofrecer causas infinitamente en la serie de causas. Sin embargo, si en esta serie no existiera la primera, no habría ningún efecto. Conclusión, es necesario admitir una causa primera. Todos la llaman Dios (St Louis, 2012, p. 56-57). Esta vía proviene los tipos de causas aristotélicas. La causa eficiente es aquella que dice qué originó el ente del que se está hablando. Así, Tomás de Aquino propone que la primera causa de todo debe ser Dios.

Tercera vía: La contingencia. Premisa menor: Las cosas contingentes pueden existir o no existir. Premisa mayor: Todas las cosas contingentes deben su existencia a otro. Las cosas contingentes no han existido siempre, pues la contingencia involucra la posibilidad de no existir. Tampoco se puede concebir un tiempo en el que nada exista. Esto significaría que nada existiría ahora. Debido a que la nada no puede producir algo. Además, no sólo han de existir cosas contingentes, sino que debe de existir su contraparte, lo necesario e incorruptible. Principio adicional: Es imposible proceder al infinito en la creación de seres. Por lo tanto, es preciso que exista un ser absolutamente necesario, este ser no puede ser creado a partir de otro, sino ser su propia causa. Este ser es llamado Dios. (St Louis, 2012, p. 58)

Cuarta vía: Los grados de las perfecciones puras del ser. Premisa menor: en las cosas hay una jerarquía de valores. Por ejemplo, lo que es caliente, lo será más caliente cuanto más se aproxima al calor. Este principio es sustentado por una referencia al segundo libro de *La Metafísica* de Aristóteles: en cada género, este máximo es la perfección tanto en el ser como en la verdad. En el ejemplo que se dio, entre más caliente, más se aproxima a la perfección del calor. Premisa mayor: El ser perfecto es la causa de todos estos géneros. Es decir, la perfección que se puede encontrar en cada género proviene de lo más

conclusión de la causalidad que utiliza Alberto Magno, el que seguramente tuvo acceso a Aristóteles y fue uno de los se encargó de cristianizar a Aristóteles. Las causas eficientes y finales son presentadas por Aristóteles en sus textos *Física* libro II, y *Metafísica* libro I.

Aunque las vías de Tomás de Aquino se ayudan de argumentaciones filosóficas, sobrevivía la idea de que sólo el intelecto es insuficiente para llegar al conocimiento de Dios. Esto en realidad ya es un alejamiento de la doctrina aristotélica, y proviene del siglo XIII. Tomás Calvo (2008) en la introducción de *Acerca del alma* de Gredos sostiene que durante el siglo XIII los aristotélicos se alienaron al “averroísmo latino”. Estos estudiosos sostenían una afirmación que no se encuentra en Aristóteles ni en Averroes: la doctrina de la doble verdad. Esta doctrina sostiene que existen dos verdades, la de la fe o revelación divina, y la de la filosofía (p. 75).

Esto es lo que sostendría más adelante Pomponazzi, por ejemplo. Mientras que Tomás de Aquino sostuvo algo que parece alejarse de esta doble verdad. Prevosti (2019) menciona que el filósofo medieval sí sostiene que la razón humana puede por sí sola lograr el conocimiento de Dios, pero es complicado, largo y sólo para pocos (p. 77).

Aunque los temas sean religiosos, estos escritos hablan de un antecedente histórico hacia una predilección por el uso de la razón y de la argumentación filosófica, el uso de diversas fuentes y de otra documentación para adquirir conocimiento además de los textos bíblicos. Esta búsqueda de nuevas fuentes continuó y fue consistente durante el

perfecto. Existe un ser sumamente perfecto, que causa todas las demás perfecciones. Ese ser es llamado Dios. (St Louis, 2012, p. 59)

Quinta vía: La causa final. Esta vía se basa también en que la búsqueda de causas al infinito resulta absurda. Premisa menor: Todas las cosas del mundo tienen un fin. Estas cosas no se dirigen a su fin porque tengan conocimiento, pero tampoco sus fines son al azar. Premisa mayor: Para poder llevar las cosas del mundo a su fin, la causa mayor de ese fin debe ser inteligente. Es intencionado. Por lo tanto, hay un ser que ordena todas las cosas a su fin. A este ser le llamamos Dios. (St Louis, 2012, p. 60) Esta es otra de las cuatro causas propuestas por Aristóteles. Esta causa le da su perspectiva teleológica a su *Ética Nicomaquea*, por ejemplo. Aunque en este texto, la causa final de la vida humana no es llegar a Dios, sino la eudaimonía, la felicidad.

Renacimiento. La documentación y aprendizaje de textos clásicos greco-romanos fue uno de los principales motores intelectuales del movimiento renacentista.

Copleston (2000) menciona que en un intento por entender los misterios de la fe, los pensadores medievales antiguos utilizaron la dialéctica racional. Así, construyeron los fundamentos de la teología escolástica, esto debido a que aplicaron la razón a la información teológica de la revelación divina (comunicación de Dios con el hombre). Sin embargo, estos razonamientos siguen siendo teología, sin llegar a ser filosofía. Quizá los estudiosos medievales no visualizaron un límite definido entre la filosofía y la teología, pero si buscaron temas filosóficos y desarrollaron argumentaciones filosóficas (p. 6).

Al respecto de esta relación filosofía/teología y de los autores que la desarrollaron, a manera de cierre se puede agregar lo siguiente. Kristeller (1982) menciona más bien una especie de evolución en la relación entre filosofía y teología. El autor sostiene que desde el siglo XIII se evidencia la diferencia entre teología y filosofía, éstas no son exactamente opuestas, y la filosofía está subordinada a la teología. Entre los filósofos era común reconocer la supremacía de la teología sobre la filosofía. (p. 167).

A pesar de esta subordinación, la filosofía prevaleció, y eso fue en gran parte gracias a la teología que la utilizó como herramienta para mejorar sus argumentaciones, tal es el caso de la filosofía aristotélica. Según Kristeller (1982) la influencia de Aristóteles durante la Edad Media prevalece heredándose a algunos de los pensadores del Renacimiento como Pomponazzi⁵ (p. 167).

En este aspecto se puede concluir que la relación teología/filosofía que conformó uno de los principales temas en la filosofía medieval tuvo contradicciones y fusiones. Respecto a la filosofía de Aristóteles, esta se reflejó en la creación del escolasticismo, por ejemplo, o los textos de Alejandro Magno. Estos textos, escuelas o métodos fueron un antecedente histórico de la filosofía del Renacimiento, y sirvieron como impulso intelectual importante para los pensadores renacentistas.

⁵ Aunque como ya se mencionó, Pomponazzi recupera además cuestiones que no son exactamente tratadas por Aristóteles, sino por sus comentaristas.

Sección 1.2 Renacimiento. Origen del concepto y contexto social.

Para profundizar sobre el concepto de Renacimiento e implicaciones, se referenciarán a diversos autores que proponen su análisis de este periodo histórico.

Respecto a la definición de Renacimiento, se puede citar a Virginia Cox (2016), quien asegura que este momento histórico, más que ser un simple 'Renacimiento' de la cultura clásica, es algo que añade elementos, una recuperación vista como un diálogo creativo. Una búsqueda de entendimiento del poderoso legado de la antigüedad, y una reapropiación y reelaboración de lo descubierto para crear algo igual de poderoso, pero nuevo (p. 26).

Este párrafo es interesante, pues para Cox, el Renacimiento no es algo completamente diferente al periodo previo, sino una adhesión de elementos nuevos en la cultura que ya estaba presente en Occidente. Estos elementos fueron influencias sociales, políticas y filosóficas.

Peter Burke (2015) menciona que lo que se puede sostener acerca del Renacimiento italiano es que fue el "gran Renacimiento" en dos aspectos: el primero es que fue inusualmente extenso (unos trescientos años aproximadamente). El segundo es que tuvo una influencia excepcionalmente fuerte que continuó durante los siguientes trescientos cincuenta años después de que terminó (p. 16).

En este párrafo el autor habla más bien de las influencias del Renacimiento en la época moderna. Sin embargo, es pertinente porque hay algunas perspectivas curiosas respecto a la duración. Se le puede llegar a entender como un periodo corto, pero esto es así sólo si se le compara con su predecesora Edad Media. Comparado con otros periodos históricos como las vanguardias, es relativamente largo.

Respecto a la comparación del Renacimiento con otras etapas, Kristeller (1982) sostiene que éste es complejo y tiene como otros periodos, diferencias cronológicas, regionales y sociales (p. 33-34). En opinión del autor, el término Renacimiento no fue inventado por historiadores del siglo XIX como se ha dicho, sino algo expresado desde la literatura renacentista. Los humanistas hablaban del resurgimiento de las artes y de

erudición, después de un largo periodo de decadencia. (Kristeller, 1982, p. 115) Sin embargo se considera una fecha exacta de la creación del término. Cox (2016) menciona exactamente cuándo fue que se utilizó el término por primera vez. Aunque el concepto fue usado por primera vez en el texto *Historia de Francia* (1855) de Jules Michelet, su cristalización se llevó a cabo gracias a Jacob Burckhardt en su texto *La cultura del Renacimiento en Italia*, el cual fue publicado primero en alemán en 1860, y luego en inglés en 1878 (p. 23).

El hecho de que el término se popularizara con Burckhardt y no con Michelet, se debe principalmente a que Michelet se enfocó más en la historia de Francia y Burckhardt en Italia. De hecho, Burckhardt es un autor clave en la investigación sobre este periodo. Es a él a quien, además de atribuírsele la cristalización del concepto Renacimiento, también el del concepto Humanismo.

De hecho, retomando la idea de Kristeller de que el término Renacimiento se usó desde el mismo periodo, es probable que tanto Michelet como Burckhardt tomaran el concepto de Renacimiento del mismo Humanismo, movimiento intelectual y cultural que se generó desde el siglo XIII. Al respecto, Miguel Ángel Granada (1994) describe que la expresión Renacimiento ya se utilizaba entre los Humanistas el siglo XVI para describir el cambio cultural por el que estaba pasando Europa. El término fue usado por Giorgio Vasari en el 1550. Vasari sustentaba que las artes tenían un ciclo vital: nacimiento, crecimiento, vejez y muerte, para luego vivir un *renacimiento (rinascita)*. Este Renacimiento es, a la opinión de Vasari, completado en su época (p. 127). Lo que Vasari (1986) sostiene es lo siguiente:

Quien habiendo visto cómo el (arte), desde un pequeño comienzo, fue llevado a la más elevada altura y cómo desde tan noble grado cayó en la ruina extrema, y, en consecuencia, la naturaleza de este arte, similar a la de los cuerpos humanos, tienen nacimiento, crecimiento, envejecimiento y muerte, ahora podrán conocer más fácilmente el progreso de su *renacimiento (rinascita)*; y de esa misma perfección a la que ha resurgido en nuestros tiempos (p. 132).⁶

⁶ I quali avendo veduto in che modo ella (arte), da piccolo principio, si conducesse a la somma altezza e come da grado sí nobile precipitasse in ruina estrema, e, per conseguente, la natura di

Por lo tanto, el término Renacimiento, al menos en el mundo de las artes⁷ sí fue utilizado en el mismo tiempo en el que se estaba viviendo. Esto debe tomarse con cautela, aunque sea un término que sí se puede encontrar usado en el sentido en el que se entiende hoy en día en el mundo del arte (como el Renacimiento de las artes), no parece ser un término popular en su tiempo, aunque parece que los renacentistas sí tenían conciencia de que algo diferente sucedía en su misma época, es muy poco probable que se llamaran a sí mismos renacentistas.

Otro tema importante de este periodo histórico es su duración. Virginia Cox (2016) sostiene que el Renacimiento tiene diferente duración dependiente del enfoque con que se tome. Estos enfoques pueden ser desde la historia literaria/intelectual o historia del arte. En lo respectivo a la historia literaria, el inicio se apunta hacia finales del siglo XIII e inicios del XIV. En el siglo XV el estudio de los clásicos pasó de ser un estudio minoritario a algo vanguardista cercano a una corriente principal (p. 30).

En historia del arte la trayectoria indica que el impacto de las innovaciones artísticas tuvo su impacto a principios del siglo XV, sin embargo, hubo importantes avances desde finales del siglo XIII. Respecto a cuándo terminó el Renacimiento en Italia, es aún más difícil de determinar. En historia del arte hay una periodización tradicional. Se postuló un 'Renacimiento temprano' en el siglo XV, y un 'Alto Renacimiento' a inicios del XVI. Este último abarca la producción artística hasta el momento en que Miguel Ángel decora la capilla Sixtina (1508-1512), incluye las obras de Leonardo (m. 1519) y de Rafael (m. 1520). Incluso algunos estudiosos aceptan un 'Renacimiento tardío', también llamado 'Manierismo' (ubicado a finales del siglo XVI) (Cox, 2016, p. 30).

Respecto a las características del Renacimiento Burke (2015) en su libro *El Renacimiento Italiano: Cultura y sociedad en Italia*, menciona que Burckhardt describe el Renacimiento como la época del individualismo, y comparte su percepción del estado

questa arte, simile a quella dell'altre, che, come i corpi umani, hanno il nascere, il crescere, lo invecchiare et il morire, potranno ora piú facilmente conoscere il progresso della sua *rinascita*; e di quella stessa perfezzione, dove ella è risalita ne' tempi nostri (la traducción es responsabilidad de la autora de la tesis. Y a partir de este momento, toda aquella traducción que no esté indicada de otro autor, será entendida como responsabilidad de la autora de esta tesis).

⁷ Esta cita puede encontrarse en el libro de Vasari *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* publicado en 1550 en Florencia.

como “una obra de arte”. Burckhardt sostenía que algunos periodos debían ser estudiados en conjunto. Escribe sobre lo que él llama tres “poderes”: El *estado*, la *cultura* y la *religión*. El autor propone estudiar a las sociedades a través de la interacción de estos tres poderes (p. 40).

Como ya se mencionó previamente, Burckhardt fue uno de los primeros autores que hizo historia de este periodo histórico. En la primera parte de *La cultura del Renacimiento en Italia*, Burckhardt hace una lista de los que sostenían el poder en el *estado* y el tipo de gobierno que se desarrollaba en ese periodo. Este listado se componía de las familias poderosas (los Visconti, Sforza, Borja, etc.). Describe su legado, lo que tenían que hacer para legitimar su poderío, y sus esfuerzos para mantenerse en esa posición privilegiada. Recordando que Italia no fue un Estado como tal sino hasta 1861, los dominios de los territorios eran ejercidos por familias, alianzas de éstas y el papado. Papado que tuvo hombres poderosos y reconocidos por su influencia. Un buen ejemplo de esto es el caso de Rodrigo Borja, quien presenció la llegada del siglo XVI con la corona papal siendo llamado Alejandro VI.

Es en la sección de *cultura* de dicho texto, hay un énfasis en el individualismo. En la siguiente cita menciona el protagonismo que tuvieron los hombres como individuos dentro de la sociedad:

(...) pasan luego a tratar de los "hombres célebres que no han sido santos", aunque por su admirable espíritu y por su fuerza insigne merecen ser colocados junto a los santos, lo mismo que en la antigüedad la figura del hombre célebre lindaba con la del héroe (Burckhardt, 1984, p. 82-83).

Esta cita sostiene que durante el Renacimiento los hombres que gozaban de cierta fama eran tratados casi como santos. Incorpora un término que marca una idea clara del autor sobre el hombre renacentista: *la gloria individual*. Burckhardt (1984) menciona que: “Al desarrollo del individuo, corresponde a una nueva forma de valorización hacia el exterior: el sentido moderno de la gloria” (p. 79). Este sentido moderno de gloria se origina cuando la sociedad italiana comenzó a estudiar con bastante entusiasmo a los autores romanos. En estos textos aparecía el concepto de gloria bajo la imagen del Imperio de Roma (Burckhardt, 1984, p. 79). El autor menciona a Dante, y cómo su *Divina*

Comedia escrita primeramente en idioma vulgar (italiano) se consideró una revolución en el mundo literario y un símbolo de la búsqueda de la gloria (y sobre todo de no ser olvidados) tanto del autor como de los personajes que retrata (Burckhardt, 1984, p. 80). Pero no es sólo la atención a los hombres reconocidos. En esta sección sobre la cultura es donde el autor se expresa más sobre el enfoque hacia la cotidianidad. Hace observaciones sobre la vida doméstica, por ejemplo.

Luego el autor habla de la *religión*, en donde menciona la moralidad. Burckhardt (1984) pone al honor como la fuerza moral que se oponía al mal con mayor vigor durante el Renacimiento (p. 238). Es decir, el respeto al honor como guía moral en la acción. Escribe también del papel de la religión en la vida cotidiana. Hace mención de la Reforma, y cómo en Italia no tuvo el rigor que se tuvo en Alemania. Esto debido a que sucedió cuando la dominación española (bajo el mando de Fernando e Isabel) sobre Italia ya había ocurrido, gracias también en parte al Papado y su contrarreforma. Sostiene que hubo algunos movimientos religiosos importantes en este país, por ejemplo el de Savonarola.⁸ Sin embargo este tipo de movimientos no llegaron a madurar del todo (Burckhardt, 1984, p. 253-254).

Uno de los elementos importantes que definen el Renacimiento, y que no es contemplado en el ensayo de Burckhardt, es el progreso económico. Éste le dio un empuje al desenvolvimiento de otros ámbitos, como el artístico y tecnológico. Este desarrollo comercial ocurrió especialmente en Florencia. Cox (2016) menciona que durante el Renacimiento la ágil urbanización del norte de Italia fue uno de los elementos que distinguió a ese país del resto de Europa. Este factor fue propiciado por el desarrollo económico que provenía del comercio y de servicios bancarios y financieros (un sector en el que Florencia se convirtió en líder). En el siglo XV esta ciudad estaba conformada por comerciantes adinerados, banqueros, notarios y abogados. Esta era una ciudad diferente a las del resto de Europa, ciudades caracterizadas todavía por un sistema feudal al servicio de un rey (p, 24).

⁸Movimiento religioso con tintes protestantes que ocurrió en la Florencia de los Medicis en el siglo XV. Liderado por el religioso dominico Girolamo Savonarola. En este movimiento se promovía el abandono de los lujos, el lucro, la depravación y corrupción.

Ya se ha mencionado que Italia no era en ese momento una unidad como país, aunque ya existía el concepto de Italia. Burke (2015) le da el nombre de “expresión geográfica”. Esta característica es otro factor que se impone al ejercer una influencia sobre la sociedad y la cultura. Por un lado, la geografía de la zona empujó a los italianos a enfocarse más en el comercio y en las artes. Esto debido a que estando en el corazón de Europa, Italia tenía acceso al mar, convirtiéndolos en intermediarios entre Oriente y Occidente. Por otro lado, el tipo de suelo mayoritariamente montañoso, les impedía desarrollar la agricultura como en otros países vecinos. No sorprende que ciudades como Génova, Venecia y Florencia se destacaran como importantes centros comerciales. Esto promovió el crecimiento poblacional, y el grado de educación (mujeres incluidas). Es complicado intentar entender el desarrollo del Renacimiento sin mencionar estas condiciones socioculturales (p, 22).

Estas ventajas geográficas de lo que después de llamaría Italia ayudo a un desarrollo económico. Sin embargo, hay otra causa importante del desarrollo económico. Ernest Gombrich (1999) menciona que la sociedad italiana del siglo XIV aseguraba que la ciencia, el arte y la cultura tuvieron su auge en la época clásica, y que todo aquello fue destruido. Que dependía de ellos (los italianos) restaurar esa gloria del pasado trasladándolo al presente. Fue en Florencia, la ciudad con mayor movimiento mercantil, donde fue más intenso este movimiento. Es en esta ciudad donde un grupo de artistas buscaron la creación de un arte novedoso, deshaciéndose de las ideas del pasado inmediato (p. 224).

Aquí será bueno hacer una aclaración. El párrafo anterior es mencionado para el respaldo de la idea que se venía manejando del contexto socioeconómico, especialmente en Florencia. Sin embargo, Gombrich, al igual que Burckhardt tienden hacia la exaltación de la sociedad renacentista. Por ejemplo, que todos los italianos pensaran que debían retomar la gloria del pasado romano, se puede poner en duda. Si bien era una civilización en crecimiento, no hay constancia de que todos y no sólo los más adinerados tuvieran estas grandilocuentes aspiraciones. Como toda la historia, las sociedades están compuestas por individuos diversos. No hay duda de que había intelectuales y artistas en

constante desarrollo, y también personas en el poder interesadas en acercarse a la intelectualidad y al arte. También con un interés en retomar la antigua gloria de Roma. Álvaro Fernández de Córdoba (2008) escribe el ejemplo del papa Alejandro VI, quien interesado en la gloria del pasado para ejercer poder en su presente, tenía en su círculo más cercano a neoplatónicos como Marsilio Ficino y a platónicos como Adriano Castelleci da Corneto (p. 225)⁹. Si bien hubo hombres en el poder en Italia que buscaron esa vieja gloria de la que habla Gombrich, seguramente hubo otro gran porcentaje de hombres y mujeres que seguían con su vida cotidiana, ajenos a las exaltadas aspiraciones de cambio. Respecto a esto será prudente señalar algunos datos más objetivos de la situación.

A propósito de este desarrollo social y económico, Cox (2016) enumera ciertos datos cuantitativos sobre la alta tasa de alfabetización de las ciudades comerciales de Italia. En el siglo XV, el cronista florentino Giovanni Villani, calculó en el 1330, que aproximadamente de 8,000 a 10,000 niños y niñas asistían a la escuela primaria en Florencia, en una población estimada de 120,000. Además, que de 1,000 a 1,200 adolescentes estudiaban negocios en las escuelas ábaco (escuelas especializadas en aritmética práctica y comercial, geometría y teoría y práctica de álgebra). Y que de 550 a 600 estudiaban latín. El censo florentino del siglo XV muestra que el 80% de los jefes de hogar sabían leer y escribir lo suficiente para firmar sus nombres. En la mitad del siglo XVI, hasta las ciudades pequeñas del centro y norte de Italia tenían al menos una editorial, y una academia que presentaba obras teatrales y espectáculos para fomentar la producción literaria y musical (p. 26-29). Este tipo de datos es interesante para comprender el contexto social y cultural en el que se desarrollaba el Renacimiento, y aunque no era la gran mayoría los que leían latín o filosofía, o hacían arte, aun así, si hubo un crecimiento de estas prácticas en dicho periodo.

Otro detalle importante para entender el Renacimiento, son las influencias externas que tuvo. Burke (2015) escribe que no sólo es importante prestar atención a la influencia medieval y grecorromana en el Renacimiento, también es interesante la deuda

⁹ Esta distinción de platónicos y neoplatónicos sigue siendo una discusión. La forma más simple de distinguir la diferencia es que la etiqueta neoplatónica se ha otorgado a los filósofos seguidores más bien de Plotino y su interpretación de Platón, mientras que los platónicos parecen seguir directo a Platón. Sin embargo, como todo en la filosofía, se advierte que esta puede ser una respuesta bastante esquemática.

cultural que hubo con otras culturas como la de Bizancio y la del islam (p. 16). Respecto de esta tradición bizantina e islámica se hace una sección más adelante sobre filosofía aristotélica.

Para una recapitulación, el Renacimiento es definido por diversos autores como un periodo histórico relacionado con el cambio. Este cambio tiene diversas perspectivas, se mencionó brevemente el aspecto el cultural, el religioso, geográfico y político. En secciones siguientes se profundiza un poco más sobre el contexto político y cosmológico, y cómo todos estos motores fueron una presencia en el desarrollo de la filosofía y pintura renacentista.

Sección 1.3 - Introducción general a la filosofía renacentista

En la sección anterior se habló sobre el contexto en los antecedentes históricos de la filosofía renacentista, sobre los intereses y posturas presentes en la filosofía de la Baja Edad Media. Ahora se buscará indagar sobre cuáles eran los intereses y temas de la filosofía renacentista.

Como se hizo en la sección anterior se hará una breve introducción de la cosmogonía presente en el Renacimiento. Esto con el fin de entrever cómo la visión del cosmos se transformó, y quizá con ello, también la forma del pensamiento, y por lo tanto las búsquedas del conocimiento.

Sección 1.3.1– La transformación de la cosmogonía en el Renacimiento

Hay diversos autores que mencionan que en el Renacimiento se puede apreciar una ruptura con el orden del mundo que se creía en el Medioevo. El descubrimiento del nuevo mundo ayudó indudablemente a cambiar la cosmogonía. Se comienza con la era de los grandes viajes y descubrimientos. Eugenio Garín (1984) sostiene que hubo un salto del geocentrismo al heliocentrismo, de lo finito a lo infinito. Este salto se determinó por el cambio de actitud ante la realidad, el cual provenía de un cambio de horizontes (p. 251).

Intelectuales hicieron sus propios acercamientos a esta nueva idea del cosmos. Uno de ellos fue Nicolás de Cusa, filósofo alemán de inicios del siglo XV. Luis Villoro (2013) sostiene que para este filósofo renacentista la separación del mundo sublunar (la tierra) y el celeste no existe. Reniega de la división de las características de ambos mundos (se han mencionado previamente la corrupción, la inmutabilidad y el movimiento, por ejemplo). Y argumenta que la tierra comparte estas características con la esfera de las estrellas fijas. Ve al cosmos como una esfera de radio infinita, por lo tanto, sin centro o con el centro en cualquier parte. Con esta propuesta Nicolás de Cusa prescinde de la idea del centro en la cosmogonía. Y con ello propone que la Tierra deje de ser el centro del universo (p. 18). Este es uno de los más grandes pasos de la visión cosmológica, y que más adelante tendría un peso mayor en Giordano Bruno.

Más tarde Copérnico da a conocer la ruptura del modelo geocentrista. Hottois (1997) escribe sobre la revolución intelectual que generó el autor del Renacimiento a partir de la publicación de su texto *De Revolutionibus Orbium Coelestium* en el 1543. Este texto da un fuerte golpe a la idea aristotélica medieval del universo:

- *El fin del geocentrismo.* Copérnico quita del centro a la tierra y sostiene que se mueve.
- *El universo es homogéneo.* Con la declaración anterior, Copérnico convierte a la tierra en un planeta. Con esto niega la jerarquía entre los dos mundos, el sublunar y el celeste. Esto significa que el universo es regido por las mismas leyes matemáticas y físicas.
- *La ruptura respecto de la evidencia sensible y el sentido común.* La afirmación de que la tierra es la que gira alrededor del sol, y es éste el que se queda quieto, es contrario a la experiencia que los sentidos proveen (Hottois, 1997, p. 49-50).

En estas características se pueden observar grandes rupturas con el pensamiento medieval, como la división del mundo sublunar y supra lunar, o la idea de que el centro del cosmos es la tierra. Quizá otras ideas en otros campos continuaron prevaleciendo en la transición del Medioevo y el Renacimiento, sin embargo, el cambio de cosmogonía es uno de los quiebres más significativos al ser uno de los más evidentes y que transformaron la cosmogonía hasta la actualidad. No obstante, este cambio del

geocentrismo al heliocentrismo, fue en cierta manera, sólo un cambio de centro. Lo que indicaba todavía una especie de universo limitado. No fue sino hasta Giordano Bruno que la idea de limitación fue renegada. Bruno planteó un *universo infinito*.

Hottois (1997) nombra a Bruno como un representante del Renacimiento, un erudito particular e interesante. Giordano Bruno fue un miembro de los dominicos, quien abandona los hábitos y se dedica a proclamar sus ideas. Por esto fue detenido en 1592 y quemado vivo en el 1600. Su obra más conocida fue *Dell'infinito l'Universo e Mondi*, que escribe en italiano (lengua vulgar) y no en el acostumbrado latín (la lengua del poder) (p. 50). Esto es interesante, en el sentido de que no sólo habla de la concepción del universo, sino de la importancia de escribir en una lengua destinada al pueblo y no a un estrato social elevado. Esta escritura es una búsqueda por la expansión del conocimiento a la mayor cantidad de gente posible, no sólo a los pequeños grupos selectos de intelectuales, nobles o clero. Esto también habla de una transformación en la visión de la vida y de la sociedad.

El universo es todo centro o que el centro del universo está en todas partes, y que la circunferencia no está en parte alguna en cuanto es diferente del centro, o bien que está en todas partes, pero no tiene centro (Bruno, 1981, p. 25).

Esta afirmación de Bruno parece un eco de lo que ya había sostenido Cusa un siglo atrás: la ausencia de centro. Para profundizar un poco más en las ideas de Bruno, será prudente citar a Hottois (1997), quien ofrece un listado de las características del universo infinito de Bruno:

- *Infinitud positiva del universo*. En esta propuesta, desaparece el centro del universo. Al ser un espacio infinito no existe ningún lugar privilegiado que pueda ser llamado punto central.
- *Pluralidad de mundos*. Esta infinitud y ausencia de centro, da apertura para la diversidad de sistemas solares que Bruno celebra en su texto. Sostiene además que un universo infinito, no podría crear un mundo finito. Propone al hombre como ser finito, y al cosmos lo deja a una suerte de *panteísmo* donde 'dios es todo y todo es dios'. Este pensamiento niega una visión dualista. Es decir, la diferenciación estricta entre materia y espíritu (p. 51).

Con estos autores se puede concluir sobre cómo la idea del cosmos evolucionó en el Renacimiento. Pasó de ser algo con un centro (la tierra) y perfectamente heterogéneo, dividido en dos mundos, el lunar y el supra lunar, con características y leyes diferentes cada uno; a un universo infinito, con leyes compartidas y con ausencia de centro. Este cambio fue uno que motivó a intelectuales a preguntarse más allá de los dogmas y paradigmas que se habían sostenido hasta entonces. Esas cuestiones llegaron hasta la filosofía y su relación aparentemente inseparable de la teología. A continuación, se hablará sobre el cambio de la relación filosofía/teología durante el Renacimiento.

Sección 1.3.2 – La evolución de la relación filosofía/teología

La relación filosofía/teología de la Edad Media abrió el camino para que los intelectuales del Renacimiento comenzaran a cuestionar los elementos constitutivos de esta misma relación. Copleston (1994) menciona que la enorme conquista del siglo XIII en el campo intelectual fue el logro de una asimilación de razón y fe. Esto propició una etapa de pensadores constructivos, de filósofos y teólogos especulativos. Estos intelectuales estaban abiertos a la crítica mutua respecto a diversas opiniones, y también podían coincidir en aceptar términos metafísicos fundamentales y la capacidad del razonamiento para llegar a la verdad (p. 13). Esto enfocado sobre todo a llevar a la filosofía a explorar diversos conocimientos, y no sólo a mostrar caminos que intentan mostrar la existencia de Dios, como los hizo, por ejemplo, Tomás de Aquino en la Edad Media.

Esto llevó a que se reconociera a la filosofía como una disciplina independiente. Una vez que sucedió este reconocimiento, era lógico que con el pasar del tiempo, se creara su propio camino y se resistiera de su postura de doncella de la teología. Cuando fue normal entre intelectuales actuar principalmente como filósofos, fue natural que la unión filosofía/teología se inclinara a desaparecer (Copleston, 1994, p. 18).

Pomponazzi es uno de los filósofos que habló sobre la separación entre los campos de estudio de la filosofía y la teología. Al respecto de Pomponazzi, Juan Manuel Forte (2013) menciona que los comentarios de Pomponazzi acerca de la relación entre

filosofía/teología muestran que no hay intención de que la filosofía suplante como alternativa a la religión. Pomponazzi estaba convencido de que algunos conocimientos no están hechos para la gente del vulgo ni tampoco para ciertos teólogos (p. 295).

Pomponazzi distinguía que algunos conocimientos no eran para todos, ya sea por la falta de tiempo por el estilo de vida de trabajo, lo que llevaba a una falta de educación. Según el filósofo renacentista, estas personas que no accedían a la filosofía podían regir sus vidas bajo los preceptos religiosos o de costumbres.

Este aspecto es importante al ya no tomarse teología por filosofía. Darle esta característica de independencia y distinción a la disciplina la vuelve propensa de estudio por sí misma. Este cambio de conceptualización es uno de los factores que promueve el estudio y análisis profundo de otros textos, además de los ya conocidos durante el Medioevo.

Sin embargo, esta evolución filosofía/teología sólo fue uno de los factores que propiciaron el cambio de pensamiento que desembocó en el Renacimiento. Otro factor importante fue el contexto político.

Sección 1.3.4 – Contexto político del Renacimiento

En la política también hubo cambios significativos. Esto se debe a que religión y política estaban en ese momento histórico pasando por una etapa conflictiva.

Josep-Ignasi Saranyana (1997) hace un recuento de este marco histórico, político y religioso de la época. El autor escribe que el desarrollo de la filosofía renacentista está ligado a una serie de acontecimientos sucedidos en los siglos XIV y XV. El Papa Clemente V (1306-1316) reubicó la sede papal a Aviñón desembocando en el *Cisma de Occidente*. Este hecho describe el momento histórico cuando hubo tres papados al mismo tiempo: Benedicto XIII (Aviñón), Gregorio XII (Roma) y Juan XXIII (Bolonia). Este periodo histórico comienza en 1378 y culmina en 1418 con la elección de Martín V como Papa oficial en la deliberación del Concilio de Constanza. En este mismo periodo es cuando se desarrolla la Guerra de los Cien Años (1337-1453), provocada por el reclamo del inglés Eduardo III

sobre el trono de Francia. Es en esta batalla donde se dio a conocer Juana de Arco (1412-1431) (p. 317).

Como se puede leer en el párrafo anterior, era un momento turbulento. Y a pesar de esta serie de conflictos de índole religiosa y política, Copleston (1994) los describe como una especie de *equilibrio precario*. El asunto es que los postulantes al papado que tuvieron grandes ambiciones respecto al poder, no pudieron practicarlas. Los líderes políticos que deseaban hacer todo lo que querían, sin contemplar al poder papal, tampoco fueron capaces de realizar sus deseos. Los triunfos de ambos lados fueron temporales (p. 19). En ese sentido, el equilibrio del que habla Copleston son las limitaciones de poder entre los mismos líderes políticos y religiosos.

La culminación de la Guerra de los Cien Años, y todo este complejo debate de poder entre la religión y la política dio paso al periodo de las grandes nacionalidades europeas (Saranyana, 1999, p. 317). Este dato es relevante en especial en el nacionalismo y patriotismo que distinguió a los ciudadanos de la zona geográfica hoy conocida como Italia. Este orgullo de los romanos y su deseo de querer retomar la grandeza clásica se fortaleció también de la separación del poder la iglesia.

En el siglo XIV comienza el fortalecimiento del poderío de la autoridad civil de forma independiente a la iglesia. La aparición de estos fuertes estados europeos constituyó una característica tan propia de la Europa post-medieval. (Copleston, 1994, p. 20)

Uno de los hechos históricos de mayor importancia para el desarrollo filosófico en el periodo, es la caída de Bizancio. Al respecto Saranyana (2014) menciona que en 1438 sucede el Concilio unionista de Florencia, donde Bizancio firmó la unión y obediencia hacia la autoridad Papal. La caída de Bizancio (o de Constantinopla) en 1453 hizo que los bizantinos buscaran apoyo en la relación que habían mantenido con Europa occidental, en particular la sostenida con el Papado. Esto hace que una serie de intelectuales emigren a Italia. Se le suma el surgimiento de nuevos métodos de enseñanza con aspiraciones de desarrollo de la personalidad humana (Humanismo) por medio de la literatura (p. 317-

324). Este cambio político dio pie a una transformación intelectual profunda, gracias en gran parte al acceso de nuevos textos filosóficos en Occidente.

Respecto a este momento histórico en específico, Kristeller describe que no sólo fue la caída de esta ciudad lo que promovió la migración de eruditos. Según el autor esto comenzó con Crisoloras (maestro griego nacido en Constantinopla), más de 150 años antes de la caída de Bizancio. Este movimiento continuó sin interrupciones durante décadas, y sí, aumentó con el concilio de Ferrara y Florencia en 1439¹⁰ y después con el “desastre” de 1453. Sin embargo, sucede también a la inversa, cuando Crisoloras regresa de Italia a Constantinopla, van con él varios alumnos italianos, dando una apertura a un ir y venir de italianos a esta ciudad y otras ciudades griegas (Kristeller, 1982, p. 196).

Este intercambio cultural entre Bizancio e Italia propicia el estudio de los clásicos griegos que fue cultivado en el Imperio bizantino durante la última parte de la Edad Media.

Estos conocimientos se difundieron por occidente avanzado el siglo XIV. Esto ocurrió gracias a los estudiosos bizantinos que viajaron a Europa occidental por estancias cortas o para vivir en estas tierras occidentales, y gracias a los eruditos italianos que hicieron lo mismo en Constantinopla en búsqueda de sabiduría griega. El resultado fue que la literatura y el idioma griegos ocuparon un lugar fijo en los programas de enseñanza de las escuelas y universidades de Occidente, lugar que ya no perdieron sino hasta el siglo XX. A Occidente llegaron un gran número de manuscritos griegos desde las bibliotecas de Oriente. Estos textos constituyeron el fundamento de la mayoría de nuestras ediciones de los clásicos (Kristeller, 1982, p. 121).

Este texto de Kristeller muestra un interés por aprender lenguajes en la época Renacentista. Interés originado de la necesidad cada vez más constante de traducciones y el acceso a textos nuevos provenientes de los intercambios culturales de eruditos entre Italia y Bizancio. Esta es una característica más que contribuyó a un cambio de mentalidad medieval propia del periodo renacentista.

¹⁰En realidad, este Concilio es también conocido como el Concilio de Basilea-Ferrara-Florencia. Fue convocado por el papa Martín V. Se inició en Basilea en 1431, se movió a Ferrara en 1438, a Florencia en 1439 y culminó en Roma en 1445. Por eso se pueden leer diferentes fechas en diversos autores, pero se habla del mismo Concilio.

Respecto a esta perspectiva de la importancia del estudio de la literatura y el idioma se puede mencionar a James Hankins (2007), en su texto *Humanism, scholasticism, and Renaissance philosophy* describe que los llamados humanistas quienes existieron durante el Renacimiento eran llamados por sus contemporáneos como literatos, poetas u oradores. Estos intelectuales desempeñaron diversos roles en la sociedad italiana. Fueron maestros de los clásicos en escuelas y universidades, secretarios políticos y cancilleres, poetas de la corte, diplomáticos y burócratas; para decirlo de otra manera, especialistas en idiomas. El idioma más importante fue el latín. Este idioma continuaba siendo el medio de comunicación más importante en la Iglesia y la universidad, al igual que en la diplomacia, el aspecto jurídico, científico y en el intercambio académico internacional. El latín era el lenguaje con más prestigio para registros destinados a trascender en el futuro (p. 30).

Ahora que se ha mostrado la importancia del idioma, esto lleva a hablar del ambiente filosófico y los textos consultados. Para definir las corrientes o escuelas presentes durante el Renacimiento se puede citar a Kristeller y Randall (1959), quienes lo describen en su texto *The Renaissance Philosophy of Man*. Sostienen que la literatura filosófica del Renacimiento es rica y diversificada, y que parece mayor si se incluyen la obra de teólogos, científicos, artistas, historiadores y eruditos clásicos que son de interés para el estudio de la historia intelectual. Mencionan que la primera etapa de la literatura del Renacimiento es comparativamente desconocida. El pensamiento filosófico renacentista temprano de Italia puede agruparse en tres corrientes: Humanismo, Platonismo y Aristotelismo¹¹ (p. 2).

En la presente investigación interesa particularmente la presencia de Aristóteles en este periodo. Aunque quizá sea pertinente hacer una aclaración. Existieron otras

¹¹The philosophical literature of the Renaissance is in fact rich and diversified, and its extent appear still greater if we include the writings of theologians, scientists, artists, historians, and classical scholars that are of related interest to the student of intellectual history. The opening phase was first selected because its contribution to philosophical thought is comparatively unknown. The philosophical thought of the early Italian Renaissance may be groups into three major currents or traditions: Humanism, Platonism, and Aristotelianism.

escuelas filosóficas presentes en el Renacimiento. Ezequiel de Olaso (1994) menciona en el texto *Del Renacimiento a la Ilustración*, que hubo otras corrientes que dominaron a parte del platonismo y el aristotelismo. El Renacimiento tuvo tres filosofías de la época helenística que eran vistas como menores. Estas fueron: el estoicismo, el epicureísmo y el escepticismo (p. 136). Al respecto Kristeller (1982) menciona que autores como Lorenzo Valla, o Galileo fueron influidos por el Epicuro, por ejemplo (p. 50). Sin embargo, para el presente trabajo de investigación se tomará sólo el aristotelismo. Esta decisión se debe a que la magnitud de la investigación si se tomarán otras corrientes, supera en tiempo la presente investigación de maestría.

Con esta aclaración se puede continuar y empezar con la presencia en específico del aristotelismo en el Renacimiento.

Sección 1.3.4 - Aristotelismo en el Renacimiento: Un antecedente histórico

El Renacimiento suele verse como un periodo en el que tuvo una gran presencia Platón, debido principalmente al crecimiento del Humanismo, y de los textos que llegaron con la caída de Bizancio, y el posterior aumento en la emigración de intelectuales de Constantinopla a Europa. Sin embargo, Kristeller (1982) menciona que los historiadores de la filosofía de Occidente han sostenido a menudo la opinión de que el Renacimiento fue un periodo en el que Platón tuvo la mayor presencia, y que la Edad Media fue la época de Aristóteles. Sin embargo, ya no se puede mantener esa opinión sin agregar matices. A pesar de que hubo una revelación en contra de la influencia de Aristóteles, la tradición aristotélica continuó fuertemente durante el Renacimiento, y en algunos aspectos se incrementó (p. 52). También se podría mencionar que esta tradición llegó incluso a la Modernidad temprana.

Respecto a la perspectiva aristotélica, Rafael Argullol (1988) sostiene que aunque el Renacimiento se pueda declarar anti-escolástico, no es necesariamente anti-aristotélico. O que seguir el pensamiento aristotélico sea sinónimo de anti-humanista (p. 89).

Los párrafos anteriores son importantes para resaltar que en realidad el aristotelismo no fue una corriente que desapareció. De hecho, hubo mucha producción en torno a textos aristotélicos. En la entrada *Aristotelism in the Renaissance* de la Stanford, se menciona que fue en este periodo donde la producción de comentarios a textos aristotélicos aumentó:

En ningún otro periodo de la historia de la filosofía, hasta donde sabemos, se han escrito tantos comentarios de trabajos de Aristóteles (dos por año en total) como fue en el Renacimiento. Sobre la base incompleta de la primera versión de Lohr de su catálogo de los comentarios latinos de Aristóteles del Renacimiento, Richard Blum ha contado 6653 comentarios realizados entre 1500 y 1650. La magnitud de este número debe ser considerada importante – especialmente en comparación de los 750 comentarios a Aristóteles enlistados en el catálogo “medieval” de Lohr del siglo quince¹² (Kuhn, 2018).

Los párrafos anteriores muestran que Aristóteles no se abandonó, sino que el acercamiento al filósofo y sus textos se incrementó. Kristeller (1982) señala respecto a la conservación del aristotelismo, que el hecho de que Aristóteles tuviera trascendencia e influencia durante el Renacimiento, se debe a dos factores: la grandeza de su intelecto y el que se hayan conservado sus escritos (p. 52). Los escritos filosóficos aristotélicos se conservaron debido a diversos factores. La escolástica que ya se mencionó en este texto, fue uno de ellos. Esto propició que los maestros escolásticos se acercaran a las recientes creadas universidades y se convirtieran en maestros.

Al respecto, Kuhn (2018) enlista una serie de factores que hicieron que los comentarios a Aristóteles aumentaran, entre ellos se encuentra el aumento en el número de universidades, lo que llevó a un aumento de personas a cargo que enseñaban los trabajos de Aristóteles a los alumnos; el acceso al *corpus aristotelicum* por el invento de la imprenta; esto último llevó a una mayor propagación y visibilidad; ocurrió un cambio del rol de la educación filosófica, resultado de estos nuevos comentarios; hubo avances en

¹²In no other period of the history of philosophy, as far as we know, have so many commentaries on works by Aristotle been written (both per year and in total) as in the Renaissance. Even on the incomplete basis of Lohr’s first version of his catalogue of Renaissance Latin Aristotle Commentaries, Richard Blum has counted 6653 such commentaries for the period 1500 to 1650. The magnitude of this number should be considered significant—especially in comparison to the 750 commentaries listed for the fifteenth century in Lohr’s catalogue of “mediaeval” Aristotle commentaries.

nuevas tendencias de los estudiosos de Aristóteles, estos incluyen la recepción de los comentarios griegos, y la necesidad de reaccionar ante ellos; el impacto de los textos foráneos a la tradición aristotélica; y finalmente, la reacción a los problemas y fenómenos extra-filosóficos (Kuhn, 2018)

Previamente se mencionó sobre la llegada de los textos clásicos a Europa con la caída de Bizancio y el intercambio cultural por medio de eruditos desde años previos a la caída de la ciudad. También se mencionó que Aristóteles tuvo una continuidad desde la Edad Media hasta el Renacimiento. Para complementar, será interesante hacer un breve resumen de cómo llegaron los textos aristotélicos a Occidente.

Para este resumen se referencia a Kristeller (1982), quien hace un recuento del transitar de estos textos desde la muerte del filósofo griego hasta el Renacimiento. Al morir Aristóteles en el 322 a.C. deja gran cantidad de obra, compuesta por dos cuerpos distintos. El primero de estos cuerpos es un grupo extenso de diálogos y otros tratados populares, publicados en vida. Sin embargo, a finales de la Antigüedad se perdieron (p. 53-54).

Este párrafo es importante pues describe el hecho de que la visión de Aristóteles que se tiene en la actualidad está sesgada por la pérdida del primer cuerpo de obras que realizó el autor. Es este un inicio de que en Occidente se ve a Aristóteles como un autor completamente sistemático o enfocado a la enciclopedia.

Continuando con Kristeller (1982), el autor menciona que el segundo grupo de obras es el que ha llegado hasta nuestro tiempo, representa un grupo de textos basados en discursos que ofreció en la escuela de Atenas. Estos textos no buscaban un fin literario, son técnicos, detallados en su razonamiento y en lo informativo, muy sistemáticos en general y forman una extensa enciclopedia de conocimiento filosófico y científico. Esta obra fue publicada póstumamente. Durante siglos sólo estuvo al alcance de sus alumnos y sucesores, también se podría encontrar en grandes bibliotecas, como la de Alejandría. La obra aristotélica como la conocemos fue publicada en el siglo 1 a. C. Sin embargo, siguió sin ser del todo difundida. Fue hasta el 200 d. C. con el filósofo Alejandro, el cual fue uno de los más reconocidos comentaristas de Aristóteles que difundió su obra. Fue Alejandro

quien cambió la doctrina, proveyéndole un tratamiento más naturalista y anti platónica. Fue con los comentarios de Alejandro que se negó la inmortalidad del alma, por ejemplo, cosa en la que Aristóteles siempre se mostró ambiguo (p. 53-54).

Se refiere Kristeller a una ambigüedad, porque Aristóteles sostuvo que el alma y cuerpo existen de manera conjunta, lo que luego se llamó *hilemorfismo*. Sin embargo, en algunos pasajes sí llega a sostener la sobrevivencia del alma, pero no explica a profundidad cómo es que eso pasaría. Se desarrollará más a profundidad este tema más adelante.

La definición de la inmortalidad del alma fue uno de los grandes temas abordados por los teólogos del Medioevo. Además, el sentido anti platónico (atribuido por Alejandro) fue uno de los enfoques que originaron una especie de revuelta contra los aristotélicos por parte de los platónicos en el Renacimiento.

Otra de las huellas de la intromisión de externos a la obra de Aristóteles ocurrió al inicio de la escuela neoplatónica en el siglo III d. C., la cual significó una parte vital en el aristotelismo. En este lapso el aristotelismo desapareció como un estudio aparte, debido a que los neoplatónicos se comprometieron con el estudio profundo tanto de obras de Platón como de Aristóteles. (...) Esta apropiación por parte de los neoplatónicos dejó una marca profunda en la historia posterior al aristotelismo. Ya en la Edad Media se pueden enlistar tres tradiciones principales: La bizantina, la árabe y la latina (Kristeller, 1987, p. 54). A continuación, se desarrollan estas tradiciones, y los temas que les parecían relevantes.

Sección 1.3.4.1 – Tradiciones principales del aristotelismo

En párrafos anteriores se habló de la transformación de los textos de Aristóteles, como la interpretación o adaptación de otros filósofos, como el caso de Alejandro, o la conservación completa de los textos casi desde su origen. Para entender la recepción de la escuela aristotélica en el Renacimiento, es importante mencionar que hubo varios *aristotelismos*. Esto se debe a las diversas traducciones y acercamientos al texto del

filósofo clásico. Schmitt (2004) sostiene que “el griego, el latín y los idiomas vernáculos proveyeron diferentes caminos y niveles para acercarse a la cultura clásica en general y a Aristóteles en particular” (p. 63). A continuación, se enlistará y profundizará en las tres tradiciones principales planteadas por Kristeller (1982):

Tradicón bizantina

Hay un cierto número de comentarios de la obra aristotélica, sin embargo, su mayor legado fue la traducción de textos del griego original por eruditos y copistas. El estudio de Aristóteles no estaba separado del de Platón u otros poetas griegos antiguos, tampoco era opuesto a él. Al respecto, Argullol (1988) sostiene que en el imperio de Bizancio las obras aristotélicas fueron leídas de los textos originales. No se estudian de manera diferenciada la filosofía y la literatura, ni tampoco hay una oposición a Platón (p.88).

Fueron estos textos aristotélicos bizantinos con tintes neoplatónicos y literarios, los que trajeron consigo los eruditos griegos del siglo XV a Italia. Fueron estas obras las que generaron cierta influencia en los estudios aristotélicos del Renacimiento (p. 54). Según Charles Schmitt (2004) la primera edición impresa en griego apareció entre 1495-1498. Y estaba dirigida más a maestros y conocedores de Aristóteles que a alumnos que se acercaban por primera vez al autor clásico. En años posteriores se generarían nuevas y numerosas ediciones en griego, sin embargo, la mayoría de textos de Aristóteles leídos en aulas estaban en latín, y los que estaban en griego se leían en un contexto más humanista (p. 56-59) Es quizá este uno de los motivos por los cuales no se puede descartar a humanistas aristotélicos, y no exclusivamente platónicos como suele describir.

A la tradición bizantina Kristeller le dedica un párrafo breve. Sin embargo, hay otro autor, Georgios D. Hurmuziadis (1990), que sostiene que las traducciones griegas de los eruditos de Bizancio, tienen más veracidad. Escribe que mientras en el siglo XIII en Occidente florecía la escolástica, en Constantinopla tenían una ventaja de tres siglos. En la Universidad Imperial de Constantinopla se estudiaba extensamente a Platón en conjunto con Aristóteles. (...) Los eruditos italianos que tuvieron oportunidad de un intercambio cultural con aquella ciudad, se percataron de la importancia del estudio del griego e

invitaron a maestros de la Universidad de Constantinopla, a dar cursos en las universidades italianas (p. 141).

Algo importante que resaltar de este texto, es la importancia que se le siguió dando a los idiomas durante el Renacimiento. En este caso al griego, sin embargo, pasó algo muy similar con el latín, y el árabe. La enseñanza de idiomas y la traducción se volvieron disciplinas de alta estima en este periodo. Estas prácticas fueron bastante incentivadas por los humanistas, debido principalmente a la importancia que se le dio a consultar los textos en su idioma original, con el fin de evitar malinterpretaciones de traductores.

Tradicón árabe

La historia de Aristóteles entre los árabes es muy diferente y tiene una mayor repercusión en Occidente. Cuando los árabes tradujeron las obras clásicas griegas, omitieron en cierta medida a los poetas, oradores e historiadores. Se enfocaron en autores que desarrollaron temas como las matemáticas, astronomía, medicina, astrología, alquimia y filosofía. Estas traducciones formaron la base en el estudio de esas disciplinas. Los árabes agregaron también sus contribuciones. Según Kristeller (1982) los árabes adoptaron los textos más sistemáticos de Aristóteles y tomaron también algunos tratados neoplatónicos. Es decir, heredaron a Aristóteles de la tradición neoplatónica. Esto hizo que su modo de entenderla fuera alterado por interpretaciones y agregados neoplatónicos. Fue entre los árabes que Aristóteles tuvo una importancia mayor de la que tuvo en la antigüedad griega. (...) Los principales filósofos árabes fueron Avicena y Averroes, quienes eran comentaristas y seguidores de Aristóteles. Fue Averroes quien logró una comprensión más pura de Aristóteles gracias a que redujo las ediciones neoplatónicas y se enfocó en las aristotélicas. El aristotelismo árabe, y en especial el de Averroes, influyeron en el pensamiento judío de la avanzada Edad Media, y muy profundamente en la filosofía del Occidente cristiano (p. 55-56). Es esta corriente la que luego se puede conectar con Leonardo da Vinci, por ejemplo, al ser la parte más enfocada a la naturaleza, y ser este tópico algo de interés para el artista.

Argullol (1980) escribe sobre esta presencia del Aristóteles árabe en occidente y en la tradición latina. Sostiene que las traducciones de Galeno, y en especial de Aristóteles fundamental la cultura árabe. Gracias a Avicena y a Averroes el pensamiento aristotélico consigue un prestigio intelectual que se vuelve hegemónico. A partir del siglo XV en Italia creció el interés por la cultura griega, lo cual dio lugar a traducciones latinas de Aristóteles, Ptolomeo, Galeno, Hipócrates y otros autores, sin embargo, estas traducciones fueron hechas desde el árabe y no del árabe (p. 80-88).

Esto significa que la tradición latina abreva de la tradición árabe. Fue en gran parte gracias a los estudiosos árabes que los textos aristotélicos sobrevivieron y llegaron hasta occidente. También el enfoque en su elección de textos (es decir, la predilección por las matemáticas, astronomía, medicina y demás ciencias), le dio un enfoque específico hacia los textos aristotélicos llegaron hasta el Renacimiento. Este enfoque relaciona al filósofo con un aspecto más naturalista.

Tradición latina

La tradición latina proviene de Roma, más que de Grecia. Sin embargo, los romanos al conquistar Grecia buscaron conservar lo que ellos creían era valioso, como el caso de la religión. Es por esto que en Roma se adoptan los dioses griegos, cambiando el nombre de cada dios e identificándolos con planetas y otros nombres, pero conservando características similares. Así Zeus pasó a ser Júpiter, Afrodita, Venus, Poseidón, Neptuno, etc. Otro de los temas rescatados por los griegos fue el funcionamiento de la *polis*. Con esto los romanos toman diversas formas de jurisprudencia de Grecia, y es en este tópico en el que Roma se enfoca más.

Al respecto Kristeller (1982) sostiene que la tradición latina tuvo su origen en la antigüedad romana, no en la griega. Sin embargo, con influencia de Grecia, los romanos crearon literatura en poesía y prosa; tomaron los conocimientos en gramática y retórica de los griegos. Sin embargo, el más grande interés de la antigüedad romana se encontraba en la jurisprudencia, en la cual lograron una aportación original perdurable. Existían centros filosóficos de retórica en Occidente, pero ninguno en comparación con Atenas o Alejandría (p.58).

Es el estudio de la retórica y la lógica lo que se utilizó en la iglesia para buscar demostrar la existencia de Dios. Fue el estudio de estos temas y acercamientos filosóficos los que luego darían pie a la escolástica. Al respecto de los temas estudiados en los monasterios, Kristeller (1982) sostiene que en la Edad Media el aprendizaje en el clero estaba concentrado en las escuelas monásticas catedralicias del periodo, comprendía sólo la enciclopedia elemental de las siete artes liberales: Geometría, aritmética, música, astronomía, gramática, dialéctica y retórica. Esto cambió gracias al inicio de los estudios filosóficos, teológicos y científicos que comenzaron en la segunda mitad del siglo XI y terminaron en el siglo XIII. En este lapso el conocimiento aumentó constantemente hasta sobrepasar los límites tradicionales de las siete artes (p. 58)

El motivo por el cual se sostiene que la tradición latina abreva de la árabe es por la cantidad de traducciones, pero en realidad, existieron traducciones también del griego. Kristeller (1982) sostiene que se hicieron traducciones del árabe y del griego de un gran número de obras sobre filosofía, ciencias y pseudociencias. Esto significó la disposición de un gran volumen de obra que hasta el momento no se conseguía en latín. Dando como resultado una estimulación y transformación del pensamiento occidental. Fue en este tiempo que comienzan a surgir las universidades y sus nuevos planes de estudios (p. 58). Es decir, la enseñanza se basaba en la instrucción de la *lectura, disputatio* y lo que estas materias trajeron consigo después.

Como ya se mencionó en la sección 1.1 de los antecedentes históricos, estas disciplinas fueron la base del método escolástico. De esta manera se puede observar que prosiguió el debate entre aristotélicos y platónicos. Estos últimos buscaron un camino diferente al planteado y defendido por la Iglesia (la escolástica). Esto es importante, pues habla del rol de la filosofía clásica en el Renacimiento. Explica cómo estos roles se fueron contraponiendo más por los agregados e interpretaciones de autores posteriores que de los mismos filósofos clásicos.

Kristeller (1982) concluye que la influencia latina de Aristóteles desemboca en la educación universitaria en el siglo XII y otras universidades del norte de Europa. Ésta se

componía del estudio de cuatro materias: teología, leyes, medicina y artes o filosofía. Fue así como la enseñanza de las disciplinas filosóficas quedó independiente por primera vez en el mundo latino. Los textos adoptados fueron los de Aristóteles, Averroes y otros comentaristas (p. 57-58).

La tradición latina sí se alimentó de textos griegos, pero fue en mayor medida las interpretaciones árabes las que se volvieron su sustento.

Sección 1.3.4.2 -Tres periodos históricos del aristotelismo

Un acercamiento histórico al estudio de cualquier corriente o disciplina ayuda a entender su evolución o cambios internos. El aristotelismo no es la excepción. Si bien ya se hizo un acercamiento a las diferentes tradiciones del aristotelismo, éstas responden a geografías y temas diferentes. Hay otra clasificación que responde al tiempo. En este texto interesa el tiempo de la tradición latina, que fue la que influyó en el periodo histórico a estudiar. Charles H. Lohr (1996) profundiza sobre la tradición latina en el aristotelismo del Renacimiento. En su artículo “Del aristotelismo medieval al renacentista”, plantea que la obra de Aristóteles fue asequible en occidente latino en tres momentos: El primero de ellos inició en el siglo VI con las traducciones realizadas por Boecio (480-524 d.C.) de los tratados aristotélicos de lógica. Los maestros del siglo XII se guiaron por los textos de Boecio a la hora de presentar la doctrina de la revelación con un trasfondo sistemático aristotélico (Lohr, 1996, p. 3-4). Es aquí donde se puede ubicar a Tomás de Aquino, quien usó partes de los textos *Metafísica* y de argumentación lógica, para crear las 5 vías que ya se han mencionado para demostrar la existencia de Dios.

El segundo momento fue a principios del siglo XII con la traducción primero de textos árabes luego de obras griegas. Las obras de Aristóteles fueron aceptadas en Occidente como parte de un gran programa de aprendizaje del saber pagano de los griegos y del conocimiento contemporáneo de judíos y árabes. Se procuró unir teología latina con ciencia aristotélica. A finales del siglo XII e inicios del XIII se realizó un

desmedido esfuerzo por la promoción de las ciencias del *quadrivium*: astronomía, música, geometría y aritmética (Lohr, 1996, p. 3).

Esta segunda etapa ya fue mencionada párrafos atrás. Kristeller no lo plantea como etapas de la llegada de Aristóteles como lo hace Lohr, sin embargo, sí hace énfasis en la importancia de la traducción de la época de los textos de los árabes y en menor medida de los griegos. En este sentido, se puede hablar de diversos enfoques en el periodo primero y segundo. La accesibilidad de textos definió el cómo los intelectuales se acercaban a Aristóteles. El primer periodo se enfocó en la explicación de la realidad por los textos bíblicos ayudado del filósofo griego. El segundo tuvo un mayor interés hacia la ciencia. Lohr lo llama *paradigma científico*. (Schmitt, 2004, p. 9)

La tercera etapa planteada por Lohr, es durante el Renacimiento. Lohr (1996) describe que los intelectuales de diversos países de Europa crearon nuevas ediciones, comentarios y traducciones al latín del texto griego y también de los comentarios de Averroes. Hasta la fecha estos comentarios en árabe nunca habían sido traducidos. Es extraordinario que la cantidad de comentarios traducidos al latín en este tercer periodo supere los del milenio que se extiende desde Boecio hasta Pomponazzi (p. 6). Esto se debe en gran parte a la invención de la imprenta. Respecto a la influencia de esa nueva tecnología en parte latina en Aristóteles, Schmitt (2004) menciona que la primera edición impresa del autor clásico al latín data alrededor de 1470 (p. 56). Una impresión realmente rápida, tomando en cuenta que la imprenta creada por Gutenberg y popularizada en Europa en 1450.

Es el tercer periodo el que toca al Renacimiento. En esta etapa el interés por Aristóteles se volvió heterogéneo. Es por eso que se puede hablar de diversos aristotelismos. Schmitt (2004) sostiene que el paradigma de este periodo se definió como *lo que merece ser conocido*. Para los jesuitas sus objetivos eran teológicos y su enfoque estaba en la *Metafísica*. En la Alemania protestante les atrajo la *Lógica* como herramienta en la interpretación dogmática. Finalmente, en la Italia humanista, se orientó el enfoque hacia la filosofía moral y la *Poética*, que fue desconocida en la Edad Media (p. 9). Respecto a temas estudiados, también existió un enfoque naturalista en la Universidad de Padua.

En donde se instruía a los alumnos tanto en medicina como en filosofía con especial atención en Aristóteles. “Sobre todo en el siglo XIV; hubo un amplio movimiento de aristotelismo italiano, en el cual la universidad de Padua tuvo un papel de primera línea en el siglo XVI” (Kristeller, 1987, p. 146, n. 77). Jacobo Zarabella (1533-1589. Filósofo con intereses en lógica, metodología, y filosofía natural), y Cesare Cremonini (1552-1631. Colega de Galileo en Padua), fueron dos filósofos que enseñaron los textos de Aristóteles, textos preestablecidos en la Universidad de Padua para los estudiantes de la Facultad de Artes (cf. Schmitt, 2004, p. 28-29).

La corriente aristotélica en Italia siguió con una fuerte presencia en los siglos XV y XVI. Kristeller (1970) sostiene que incluso continuó hasta el siglo XVII. Y que es complicado creerles a los historiadores que afirman que el aristotelismo fue hecho a un lado por Petrarca y los inicios del Humanismo. Pues el aristotelismo tuvo algunos de sus más grandes representantes mucho tiempo después de Petrarca (p. 66).

De hecho, esa ausencia de un *rompimiento* como tal, es una de las características del aristotelismo renacentista. Schmitt (2004) sostiene que la historia insiste en interpretar el Renacimiento como un momento de ruptura con la Edad Media. Tal ruptura, no debe ser entendida como el olvido del pasado, sino como una destrucción de la unidad del modelo científico del aristotelismo medieval (p. 10). Esto significa que en el Renacimiento las búsquedas en la ciencia se rebelan contra la física y la astronomía aristotélica, de manera específica, pero no se abandona su estudio en otras ramas. Aristóteles no desaparece durante el Renacimiento, sino que se crean diversos *aristotelismos* provenientes de las diferentes tradiciones y acercamientos históricos. Esto último desembocó en otra clasificación de aristotelismos, y estos tienen que ver con la cronología en la que fueron conocidos los textos del filósofo griego en occidente. Esto se tradujo después en una diferencia geográfica en los enfoques de estudio.

Con este estudio de Schmitt y Lohr se puede evidenciar una especie de fractura en la forma de entender a Aristóteles. Es en este sentido, es en donde se puede hablar de una ruptura dentro del mismo aristotelismo. Lo que desembocó en una desintegración de temas a la hora de acercarse a la filosofía aristotélica. Se produjo un cambio de la visión

que se tenía del aristotelismo desde el Medievo al Renacimiento. Este cambio se traduce en que la filosofía aristotélica ya no era la única que proveía respuestas universales a las ciencias. “Lo que realmente desapareció fue la enciclopedia aristotélica entendida como modelo científico unitario” (Schmitt, 2004, p. 10).

Con este acercamiento al antecedente histórico del Aristotelismo en Europa Occidental, se puede continuar a la siguiente sección.

Sección 1.3.4.3 – Principales características del aristotelismo renacentista según Charles Schmitt.

A pesar de que se hable de diversos aristotelismos, Schmitt en su texto *Aristóteles y el Renacimiento* sostiene que hay algunas características principales en esta corriente filosófica durante el Renacimiento. Para este listado de características se citará también a Juan García Valverde (2004).

- A. El aristotelismo de esta época no es una simple continuación del aristotelismo medieval. Aunque no se pueda negar la obvia conexión entre ambos.
- B. Los textos de Aristóteles siguieron teniendo presencia en los autores del Renacimiento, incluso en aquellos que vivieron un rompimiento con la filosofía y ciencia medieval.
- C. La doctrina filosófica aristotélica presente entre los siglos XV y XVII se desarrolló con grandes influencias externas.
- D. Había variedad de actitudes entre los diversos autores nombrados aristotélicos. Es decir, hubo diferencias entre los métodos y formas de adecuarse a la filosofía de Aristóteles (García Valverde citando a Schmitt 2004, p. 17).
- E. Otro que sería importante agregar, respecto a la Italia Renacentista y el aristotelismo, es que el humanismo italiano se enfocó hacia la filosofía moral, y a la *Poética*, que no estaba disponible en la Edad Media (Schmitt 2004, p.10).

Respecto a esta última característica, Valentín García (1974) sostiene en la introducción de su traducción trilingüe de la *Poética* que este texto sí fue traducido en la Edad Media. La traducción fue realizada por Guillermo Moerbeke, quien trabajo juntó a

Tomás de Aquino y vivió entre 1215 y 1286. Moerbeke trabajó principalmente en traducciones de griego al latín. Sin embargo, menciona que los tópicos de interés en el Medioevo se inclinaban hacia la lógica, la metafísica o la teología en lugar del teatro. Es esa la principal razón por la que hubo un silencio sobre la *Poética* (p. 16).

Será importante mantener estas características en cuenta a lo hora de abordar la sección de Clasicismo, donde la *Poética* juega un rol importante.

Sección 1.3.5 – Principal pensador aristotélico del Renacimiento italiano – Pietro Pomponazzi (1462-1525)

Nace en Mantua en 1462. Estudia filosofía en la Universidad de Padua, donde se convierte en maestro en 1488. Cuando la universidad es cerrada en 1509, deja Padua y se muda a la Universidad de Ferrara, donde acepta una vacante de profesor en la Universidad de Bolonia. Ahí fue maestro desde el 1512 hasta su fallecimiento en 1525.

Se suele ver a Pomponazzi como el representante del aristotelismo en el Renacimiento. Kristeller (1970) sostiene que “El aristotelismo renacentista culmina tanto en Pomponazzi como había encontrado el platonismo renacentista su expresión más plena en Ficino.” (Kristeller 1970: 76) Al respecto, Randall (1959) menciona que donde los platónicos reivindicaron la dignidad del alma individual elevándola en libertad por encima de la naturaleza, Pomponazzi hizo del alma un habitante natural en un universo ordenado. (Cassirer, E., Kristeller, P., Randall, J., 1959, p. 258). El tema del alma fue uno de los temas de interés en la filosofía durante el Renacimiento. Y en Pomponazzi fue uno de los tópicos que más difusión tuvo en su trabajo.

Según Kristeller (1970) después de una conferencia un alumno del filósofo renacentista le solicitó que expresará su propia opinión acerca de la diferencia sobre la postura de la inmortalidad del alma de Tomás de Aquino y de Aristóteles. (Kristeller 1970: 69-70) Como respuesta Pomponazzi escribe su más famosa obra *De la inmortalidad del alma* publicada en 1516. En este texto se aleja del estilo humanista que estaba de moda en el periodo y desarrolla un texto con inclinaciones aristotélicas. En este sentido se le

puede llamar aristotélico también por su conclusión algo ambigua en este texto. La inmortalidad del alma no puede ser demostrada por razonamiento, se vuelve un *conocimiento* solo constatable por la fe.

En su obra Pomponazzi parte de una premisa. El hombre es parte de una naturaleza ambigua. Se encuentra en medio de las cosas mortales e inmortales.

Pensé que el inicio de nuestra consideración debía tomarse a partir del hecho de que el hombre es de una naturaleza no simple, sino múltiple, no cierta, sino incierta, y de que es intermedio entre los seres mortales y los inmortales (Pomponazzi, 2010, p. 7).

Pomponazzi intenta llegar a la conclusión de porqué algo con dos características opuestas puede convivir al mismo tiempo. A este cuestionamiento plantea algunas respuestas propuestas por otros como Averroes o Tomas de Aquino. De las cuales primero analiza y rechaza la respuesta propuesta por Averroes. Kristeller (1970) sostiene que la propuesta de Averroes afirma que el intelecto puede actuar sin un cuerpo, y por eso debe ser considerado como separable e inmortal. (Kristeller, 1970, p. 70) Esta determinación de Averroes proviene directamente de Aristóteles. Es esta parte lo que algunos especialistas llaman ambigüedad respecto a la inmortalidad del alma. Aristóteles propone su teoría de la forma y la materia, y que estas dos funcionan en conjunto, tanto en actualidad como en potencia. Lo que se conoce como *hilemorfismo*. Aristóteles es claro en su desarrollo de materia y forma y su relación, es decir, que no existe una sin la otra, sin embargo, puede generar confusiones por su desarrollo del tema del intelecto. En *Acerca del Alma* sostiene que:

La intelección y la contemplación decaen al corromperse algún otro órgano interno, pero el intelecto mismo es impassible. Discurrir, amar u odiar no son, por lo demás, afecciones tuyas, sino del sujeto que lo posee en tanto que lo posee... En cuanto al intelecto, se trata sin duda de algo más divino e impassible (Aristóteles, *Acerca del Alma*, l. 4. 408b29).

La confusión radica en su atribución a la divinidad del intelecto, y la idea que se tiene que lo divino es algo inmortal, o al menos en la visión cristianizada de dios. Aún así la confusión es bastante entendible, y la discusión al respecto de la interpretación de Aristóteles continúa. Ha sido interpretado de diversas maneras y eso es lo que ha

generado la etiqueta de ambiguo a la hora de hablar de inmortalidad del alma. Además de esto se suma otras características agregadas al intelecto por el filósofo:

Así pues, existe un intelecto (paciente o pasivo) que es capaz de llegar a ser todas las cosas y otro (agente o activo) capaz de hacerlas todas. Este último intelecto es separable, sin mezcla e impasible (Aristóteles, *Acerca del Alma*, III. 5. 430a23).

La discusión sobre a qué se refería Aristóteles al hacer tal distinción de intelecto paciente y agente, es un debate que continúa hasta la fecha por sus intérpretes y conocedores. No es la intención de la autora de esta tesis, resolverlo en este párrafo. Sin embargo, hay algunas teorías que se pueden articular. Por ejemplo, que la separabilidad no es sinónimo de inmortalidad. Y, sin embargo, es quizá esta parte la que Tomás de Aquino toma para sostener la inmortalidad del alma. La distinción de dos tipos de intelecto, el pasivo y el activo, se puede entender así: El intelecto pasivo corresponde a la materia, y por lo tanto es corruptible como dice en la primera cita de *Acerca del Alma*. Luego Aristóteles sostiene que el intelecto agente es el que es separable. Sin embargo, el filósofo griego parece separar sólo una capacidad (facultad agente) del alma, esto no significa que se asuma que el alma es inmortal. A modo de intentar conciliar, se ha dicho que esta separabilidad puede ser vista como una especie de analogía para explicar analíticamente las funciones del intelecto, y no tanto como una distinción ontológica entre dos tipos de intelecto que ontológicamente se separan. Es decir, es una distinción epistémica. Sin embargo, como se ha mencionado, es una cuestión que no ha tenido una única interpretación.

Lo que sí se ha desarrollado más y hay mayor consenso es en el compuesto forma-materia, lo que ya se ha mencionado, el *hilemorfismo*. Pomponazzi responde de una manera más que aristotélica, más bien contraria a Tomás de Aquino. Sostiene que es imposible saber que exista alguna acción del intelecto que no necesite del cuerpo. Al respecto, hace una aclaración de qué es lo que se entenderá por cuerpo. En esta sección es importante mencionar que Pomponazzi adopta de manera esencial la idea de Tomás de Aquino sobre este tema. Lo ve como sujeto o como objeto (herramienta). En este sentido se puede ejemplificar para entender las diferencias.

Ver necesita forzosamente el órgano del ojo. Sin embargo, ver no sólo implica al ojo, también implica a la mente. En este sentido, ver es un acto que involucra al órgano y al intelecto. Imaginar, por ejemplo, también necesita al cuerpo, pero (eso se creía) no necesita de un órgano, sino de la mente. Es por eso que Pomponazzi llega a la conclusión de que cualquier acción, aunque sea intelectual, necesita del cuerpo. “En nuestra experiencia el intelecto no tiene ninguna acción que sea enteramente separable del cuerpo, y por eso no tenemos ninguna evidencia de que el intelecto sea separable” (Kristeller citando a Pomponazzi 1970, p. 70).

Kristeller (1970) sostiene que Pomponazzi también rechaza esta idea basándose en que el sujeto que percibe es el mismo que genera el conocimiento. Por lo tanto, no se puede distinguir que existan dos naturalezas separadas dentro de la misma alma humana (Kristeller 1970, p. 70).

De esta manera el filósofo renacentista debate diversas ideas sobre la inmortalidad del alma, para concluir en que es un asunto que está fuera de los dominios de razón. Conocer la inmortalidad del alma será una labor entonces de la fe. Esto lleva a la idea de la “doble verdad” de la que se habló previamente.

Según Kristeller (1970) Pomponazzi no cree que existan razones naturales para refutar la mortalidad del alma, ni para demostrar su inmortalidad. El asunto es dudoso si se sostiene sobre bases exclusivamente humanas, por lo tanto, debe ser resuelto por Dios, el cual prueba esta inmortalidad en las *Sagradas Escrituras* (p. 71).

La inmortalidad del alma fue uno de los principales temas por lo que se conoce a Pomponazzi. Pero por ser alumno de la Universidad de Padua, tiene un enfoque a la filosofía naturalista que será importante agregar. Ya se ha mencionado la importancia del cuerpo para el filósofo. La importancia de la materia. No hay forma de conocer la existencia de alguna acción de la intelección sin la participación del cuerpo. Según la especialista Vittoria Perroni, en el libro *De incantationibus* de Pomponazzi, hay un determinismo naturalista. En este sentido, la autora cita al filósofo griego: “La tarea del filósofo es identificar las causas de los efectos naturales”¹³ (Perroni citando a Pomponazzi,

¹³il compito del filosofo è quello di individuare le cause degli effetti naturali.

2006, p. 10). Es en el De *incantationibus* donde Pomponazzi busca una explicación en la naturaleza de eventos como metamorfosis. Un caso específico del caso de la metamorfosis se encuentra en un relato que habla sobre la transformación de los arcadios en lobos. “Pomponazzi propone una versión rigurosamente naturalista de la interpretación moral de la metamorfosis, la caída simbólica del vicioso en la animalidad”¹⁴ (Perroni, 2006, p. 19). Esto significa la comparación del ser humano vicioso con el actuar de un animal, no la transformación literal del hombre en lobo.

Los habitantes de Arcadia se transformaron en lobos no porque realmente fueran lobos, ni porque realmente su aspecto fuera el de los lobos, sino porque vivían como lobos. Pues, así como la apariencia inclina a ciertas maneras, las maneras también modifican la apariencia. Notemos que algunos hombres son primero mansos y se presentan con rostro de cordero y luego, volviéndose crueles, toman rostro de león o de lobo según su diferente comportamiento¹⁵ (Perroni citando a Pomponazzi, 2006, p. 18-19).

Son este tipo de afirmaciones lo que según Perroni dan a Pomponazzi un aspecto naturalista. Dado que rechaza creer en eventos metafísicos como transformaciones de hombres en animales o asuntos que se basan en adivinación o astrología. Todas las causas de los eventos naturales se encuentran en la misma naturaleza. Este fue uno de los temas importantes para el aristotelismo: la búsqueda del entendimiento de la naturaleza en la misma naturaleza, y que luego se rescata en la pintura del Renacimiento, con el realismo y el naturalismo pictórico.

Sección 1. 4 – Conclusiones del capítulo

Este primer capítulo fue un acercamiento al Aristotelismo en el Renacimiento, con el fin de generar una familiarización con los temas tratados y que funciona como un capítulo

¹⁴ Pomponazzi propone dell'interpretazione morale della metamorfosi, simbolica caduta del vizioso nell'animalità.

¹⁵Alcuni invece hanno sostenuto che queste storie devono essere intese sotto il profilo dei costumi – nel senso che, per esempio, gli Arcadi furono trasformati in lupi non perché realmente fossero lupi, né perché avessero davvero l'aspetto di lupi, ma perché vivevano come lupi e avevano un aspetto simile ai lupi. Infatti, come l'aspetto inclina a certi costumi, allo stesso modo anche i costumi modificano l'aspetto. Osserviamo appunto che alcuni uomini prima sono mansueti e si presentano con un volto d'agnello e poi, divenuti crudeli, assumono un volto da leone o da lupo a seconda del diverso comportamento.

introdutorio del contexto político, social e intelectual. Todo esto con el fin de ser un trasfondo para entender las repercusiones en el ámbito intelectual y luego en el capítulo dos, entender cómo todo esto influyó en la pintura.

Se abordó un antecedente histórico de la Baja Edad Media en donde se mostraron los contextos religiosos, políticos y sociales. Se le dio especial importancia a la relación filosofía/teología, ya que esta fue una de las que evolucionó, dejando a la filosofía como un estudio independiente. También se tocó el tema de la cosmogonía, dado que como menciona Garín, el cambio en la cosmogonía proviene de un cambio ante la realidad. Esto se liga también con las transformaciones políticas que ocurrieron, en especial en el Renacimiento. Se mostraron las principales tradiciones aristotélicas presentes en el Renacimiento con el fin de mostrar que en lo que respecta a Aristóteles, no desapareció, sino que se diversificó en estas tradiciones árabe, bizantina y latina. Estas tradiciones lo rescataron a lo largo de los años. De aquí se sigue el capítulo dos que funcionará a manera de espejo del capítulo uno, pero de la pintura del Renacimiento italiano. Es decir, se empezará también con antecedentes históricos de la pintura de la Baja Edad Media, esto ayudará a pasar a la pintura del Renacimiento y entender mejor las transformaciones y desarrollos que surgieron en el Renacimiento con el fin de mostrar que Aristóteles continuó presente. Se realizará una introducción a la pintura renacentista, se mostrarán sus características y finalmente, su posible recepción aristotélica.

Capítulo 2 – Pintura italiana del Renacimiento.

Sección 2.1 – Antecedentes históricos.

Cuando se habla de pintura renacentista en Italia, los antecedentes apuntan a Giotto di Bondone. Según Gombrich (1999) los italianos aseguran que una época nueva comenzó con la aparición de este pintor florentino. Gombrich recomienda tener cuidado de pensar en comienzos, pues asevera que en la historia no existe tal cosa. Sin embargo, asegura que Giotto demuestra grandeza, aunque su práctica tenía todavía bastante tradición bizantina, y sus temas le debían inspiración al arte gótico y esculturas nórdicas (p. 201).

El conocimiento pictórico que Giotto demostró se puede adjudicar además de su práctica y dedicación, a la inspiración que le motivaron sus viajes. Greenhalgh (1978) menciona que el pintor viajó a Roma alrededor de 1298, en donde tuvo un acercamiento con la obra de otro artista contemporáneo suyo: Pietro Cavallini. Algunas de las mejores obras de este pintor son una serie de frescos que se encuentran en la Basílica de San Pablo Extramuros, y en la Basílica de Santa María de Trastevere. En estas obras se puede apreciar una representación diferente de la figura humana, que pudo haber influenciado a Giotto en su producción pictórica (p. 73).

En este mosaico de Cavallini (ver Figura 1 de anexo gráfico) resaltan algunas cosas que serían desarrolladas luego en la pintura de Giotto. Una de ellas es la postura de los cuerpos. Estos se vuelven más dinámicos, en la búsqueda de una expresividad de la escena. Otra cosa es unos primeros acercamientos a la perspectiva lineal. Aunque no está bien aplicada (en el sentido de las reglas de la perspectiva lineal creada por Brunelleschi) el altar donde se encuentra sentada la virgen tiene unas líneas que buscan una sensación de profundidad. Las de la parte de arriba parecen perseguir un punto de fuga. Este efecto se rompe un poco con las líneas de la parte de abajo, que no parecen buscar ese mismo punto. Sin embargo, ya se puede ver unos primeros acercamientos a la representación de profundidad y de planos.

Giotto di Bondone fue un artista nacido en Florencia, quien trabajó en su ciudad natal. Sin embargo, según Greenhalgh (1978) la más grande obra del artista se encuentra en Padua, en la Capilla de los Scrovegni. El autor sostiene que podría decirse que fue el mismo Giotto quien diseñó la capilla, pues se le atribuye el diseño del campanario de la Catedral de Florencia (p. 71).

En este trabajo Giotto ilustró algunas escenas de la Biblia, y representó algunos vicios y virtudes. Se le considera un predecesor del Renacimiento porque es en estas obras que se empieza a ver un cambio. Gombrich (1999) sostiene que es la representación de una de esas virtudes, la fe, en la que se puede observar estos cambios. La obra tiene una similitud con una escultura del estilo gótico. Sin embargo, es una pintura. Está presente un escorzo en los brazos, la forma de la cara y el cuello, las sombras profundas en los pliegues de la ropa. Nada similar se había hecho desde un milenio atrás. Con esto, Giotto redescubre el arte de plasmar sobre un plano la ilusión de profundidad (p. 201) (Ver Figura 2 del anexo gráfico). En esta obra se pueden ver los esfuerzos por la búsqueda de una nueva representación en la pintura. Aunque siga manteniendo cierta rigidez, lo novedoso de pintar a las virtudes y vicios como esculturas góticas le da a Giotto un distintivo de innovación.

Hay otra obra de esta serie que para esta investigación parece prudente agregar. Esta es *Justicia* (Ver Figura 3 del anexo gráfico).

Esta obra que se encuentra en el centro del friso de las representaciones de las virtudes se convierte en un claro antecedente de la búsqueda de la perspectiva lineal, técnica de dibujo que se desarrolla durante el Renacimiento. En este fresco ya se puede ver una intención clara de profundidad a partir de líneas. Además de la representación novedosa del personaje como estatua, se puede apreciar el trabajo en el espacio en donde está colocada. Está situada en un trono gótico, cuyo encuadre es diferente al sencillo de las otras virtudes o defectos. Solo comparable con su vicio opuesto, la injusticia.

El realismo fue una de las principales preocupaciones presentes en las pinturas del renacimiento. Y en Giotto ya se puede ver los comienzos de una representación más

realista, aunque aún muy cercana a los estándares del arte medieval. Otro de los estándares medievales de los que el pintor florentino busca alejarse es la representación de los personajes de forma rígida. Respecto a este estilo estático Gombrich (1999) menciona que el arte cristiano medieval regresó a la idea oriental de representación. A favor del tema los personajes plasmados debían mostrarse completamente, cercano a lo que se hacía en el arte egipcio (p. 202). Esto explica porque en el arte medieval se observan diferentes proporciones sin distinción de plano. Los pintores debían darle a la figura principal (santos o vírgenes) el tamaño más significativo en el espacio pictórico. Y luego para poder contar la historia bíblica representada, acomodaban a los personajes de la mejor manera que todos cupieran en el espacio. Esto involucraba pintarlos considerablemente más pequeños. Gombrich (1999) sostiene que Giotto abandona esta forma de representar, en su lugar muestra las emociones y aflicciones de los personajes para darle la fuerza a la historia contada. Esto incluso en personajes que aparecen medio ocultos en la escena. (p. 202)

Esta anotación es importante, pues con Giotto los pintores comienzan a darle más importancia al papel humano en las pinturas para contar la anécdota, que a la figura en sí misma. Greenhalgh (1978) escribe que para los cristianos, la historia que se contaba era la de la salvación de la humanidad. Lo que le preocupa a Giotto era mostrar la dignidad del destino humano a través de la representación de la figura humana (p. 72).

En figura 4 del anexo gráfico se puede observar la representación de las emociones. En el *Lamento de Cristo*, se observa la agonía, dolor e incredulidad de los personajes ante la muerte de Cristo. Es en esta obra que se puede ver claramente cómo Giotto rompe con el estándar medieval de que todas las figuras humanas representadas en la obra debían ser íntegramente visibles para contar la historia. Sustituye esta herramienta pictórica medieval por la fuerza de las emociones, como puede verse claramente en la figura 4, donde incluso los animales juegan un papel en la fuerza de la emoción. En la figura 5, *La expulsión de los mercaderes del templo* (1302-1305), se puede observar el énfasis en la reproducción de las emociones en las caras de los mercaderes y del mismo Jesús. También se busca representar algo importante para esta transición de

las pinturas de la Edad Media a la pintura del Renacimiento: el movimiento. Esto en la figura del borrego que parece huir del alboroto. Se representa una escena como si se capturara el momento exacto, y no como algo más bien estático. En *La expulsión de los mercaderes del templo*, se puede observar lo que parece ser el instante justo en que Jesús grita a los mercaderes.

Respecto al comienzo de la representación del movimiento en las pinturas de esta etapa previa al Renacimiento, se puede hacer una anotación. Quizá el cambio de cosmogonía influye con lo que se comienza a representar, y que en la etapa posterior se desarrollaría más a profundidad. Burke (2015) sostiene que la forma en la que se concibe el tiempo y espacio muestran bastante acerca de las actitudes que dominan una cultura en concreto. Esto es porque es extraño que se tenga conciencia de estas concepciones, y generalmente se expresan más en la práctica que en los textos (p. 190). El heliocentrismo, los viajes al nuevo continente, incluso la creación de los relojes, convierten a la sociedad en una comunidad con un emergente interés en el movimiento (en el espacio y en el tiempo), que se ven reflejados en la forma de representar el mundo en las pinturas. El simbolismo no desaparece, sólo se le abre camino a la representación de la expresión humana. Esto es quizá uno de los factores que se acrecentaron con el Humanismo años más tarde, y que terminaría culminando en un exacerbado Barroco.

En la figura 6 del anexo gráfico se puede observar el uso del simbolismo en la obra de Giotto. En esta obra el pintor representa algunas de las principales labores de la iglesia con la pintura de una arquitectura que si no fuera simbólica sería algo extraña, pues no es funcional en la vida real. En la escena se puede ver evidentemente a Joaquín siendo expulsado del templo por no tener descendencia. De nuevo se observa el uso de la fuerza en los gestos para contar la historia. Detrás de esas dos figuras, está un sacerdote realizando una bendición a un fiel. Atrás del sacerdote están los objetos que se utilizan durante la eucaristía, simbolizando la misma eucaristía. Y finalmente en la parte superior derecha se observa un pulpito, simbolizando la labor de predicación de la Iglesia.

Otro de los pintores de los que se puede hablar en este periodo es Ambrogio Lorenzetti (1290-1348). En su obra *La presentación en el templo* (1342) (revisar figura 7

del anexo gráfico). En esta pintura al igual que en las de Giotto, ya se puede ver la búsqueda de la perspectiva a través de la praxis. Aunque en el caso tanto de Lorenzetti como Giotto, parece ser que ambos practican la perspectiva axial.¹⁶ Sin embargo, en *La presentación en el templo* ya se puede intuir, aún más que en Giotto, la búsqueda de la perspectiva con un punto de fuga. La obra representa la presentación en el templo de Jesucristo, 40 días después de nacido. En ella se puede observar el mosaico del piso, y en la sensación de profundidad en las paredes y pasillo que se encuentra detrás de los personajes principales. La pintura aún tiene elementos característicos de la pintura del Medioevo, la reproducción de arquitectura gótica, las aureolas en los personajes santos y los personajes en la parte superior con mensajes (son Moisés y Malaquías), son algunos que se pueden mencionar. Sin embargo, la obra posee los nuevos enfoques en la representación de personajes, presentes en el Renacimiento, como es la búsqueda de un mayor realismo mediante representar diversas poses (evitando ponerlos a todos de frente), además de que de manera similar a Giotto, aparentan ser representados como copias de esculturas. También hay mayor movimiento, como el caso del pequeño Jesucristo, quien parece mover los pies. Es por eso que esta obra funciona como un excelente puente entre el estilo de la Edad Media y el que comenzaba a surgir en el Renacimiento

A modo de conclusión de esta sección se puede inducir que los antecedentes inmediatos de la pintura renacentista italiana ya tenían un guiño de los cambios que vinieron después.

Sección 2.2 – Introducción a la pintura italiana del Renacimiento

Se han mencionado los movimientos filosóficos presentes en el Renacimiento y algunos de sus representantes y más importante para esta investigación, los temas abordados por ellos. También se han mencionado las transformaciones en algunos aspectos intelectuales durante el Renacimiento, como el caso de la cosmogonía, o la relación filosofía/teología.

¹⁶ Una perspectiva que se basa en líneas paralelas que convergen en diversos puntos de un eje vertical. A diferencia de la perspectiva desarrollada por Brunelleschi que se basa en un solo punto de fuga.

A diferencia con la filosofía, donde hay opiniones diversas sobre el desarrollo en este campo, en la pintura bastantes autores llegan a un acuerdo: hubo innovación. Burke (2015) por ejemplo, menciona que las artes *florecieron*, y el nuevo individualismo, laicismo y realismo eran un síntoma del fin de la Edad Media e inicio de un mundo moderno (p. 23).

Sin embargo, se debe ir con cuidado, y parece ser que es mejor enfocarse en la idea de innovación que de florecimiento. Pues al menos el primer término, es menos vago y es más fácil entenderlo. Innovación implica simplemente algo nuevo, algo diferente a como se hacía antes. En cambio, florecimiento podría contener un tinte de juicio. Pues florecer implica una especie de madurez en algunas plantas, y a veces después del florecimiento viene la muerte. Es por eso que, en vez de usar ese término, será mejor enfocarse en la innovación pictórica.

Respecto a la innovación de este periodo, Burke (2015) sostiene que los siglos XV y XVI fueron testigos de una etapa de innovaciones en las artes, con géneros, estilos y técnicas nuevas. Una época repleta de “primeros”. Fue el periodo de las primeras pinturas al óleo, los primeros grabados de cobre, las primeras xilografías, los primeros libros impresos. En Italia se comienzan a usar las reglas de perspectiva lineal. Se desarrolla el retrato como género independiente, al igual que el paisaje y el bodegón (p. 24).

En este sentido se puede prever que en la pintura si hubo un cambio aparentemente más radical con todas estas nuevas innovaciones a comparación con la pintura de la Edad Media. Uno de los autores de Renacimiento que habló sobre estos nuevos rumbos tomado por el arte fue Giorgio Vasari.

Según Burke (2015), Vasari fue quien a mitad del siglo XVI sustentó la hipótesis sobre la innovación. Hace una descripción de su propio trabajo desarrollado en Nápoles, donde describe sus frescos como los primeros pintados a la manera moderna (*lavorati modernamente*). Además, Vasari se expresa con desdén del arte bizantino y del arte gótico (p. 24).

Aquí hay una consideración histórica al respecto que apuntar. Esta recepción del arte gótico tiene que ver con que Italia tuvo menos contacto con este tipo de arte, a

comparación por ejemplo de los franceses, alemanes o ingleses. Sin embargo, Burke (2015) también sostiene que los italianos renacentistas no perdieron el respeto a todas las tradiciones. En realidad, lo que hicieron fue rechazar una para tomar una más antigua. Tenían una profunda admiración por la antigüedad. Y esto les permitió generar una crítica de la tradición predecesora inmediata: Lo desarrollado en la Edad Media (p. 25).

Como ya se ha mencionado, esto es en gran parte por la llegada y posterior estudio de textos filosóficos durante este periodo. El humanismo y en particular la influencia de Petrarca ayudaron bastante a esta idea de que la antigüedad era un mejor modelo que la tradición medieval.

Aunque la pintura renacentista buscaba modelos de la antigüedad, los pintores no contaron con modelos clásicos tangibles. Burke (2015) menciona que las pinturas romanas que se conocen hoy de la antigüedad, fueron descubiertas hasta el siglo XVIII. Esta ausencia de ejemplos empujó a los pintores a usar la literatura. Un ejemplo de esto son las pinturas *La calumnia de Apeles* (ver figura 8 del anexo gráfico) y *El nacimiento de Venus* (figura 9) de Botticelli. Esas obras son un intento de reconstruir las perdidas obras del pintor griego Apeles, quien vivió en el siglo IV a.C. (p. 25).

Respecto a esta presencia literaria en la pintura del artista florentino, Manuel Chacón-Palomares (2019) menciona que Botticelli ayudado con una serie de fuentes literarias recrea un cuadro de Apeles¹⁷ (*La calumnia*). Estos textos provienen de un escrito de Luciano de Samósata, titulado *Acerca de la Calumnia*. Este escrito es mencionado a su vez en un tratado de Leon Battista Alberti.

Respecto a esta presencia de los clásicos, Burke (2015) sostiene que los temas antiguos y los medievales convivían, la Venus de Botticelli no es diferente a las Madonnas, y Miguel Ángel tiene inspiración en el Apolo clásico para su Cristo del Juicio Final (p. 25-26). Burke es un historiador de arte que se preocupó por hacer una taxonomía de las características de la pintura del Renacimiento, la cual se mostrará a continuación. Este análisis de las cualidades de la pintura se relacionará luego con la presencia filosófica en esta misma pintura.

¹⁷ Apeles fue un pintor de la antigüedad. Nació en la ciudad griega Colofón, en el año 352 a.C. y murió en el año 308 a.C.

Sección 2.3 – Características de la pintura del Renacimiento, un acercamiento de Peter Burke.

Para entender los cambios, o continuidad que tuvo la pintura italiana del Renacimiento, será prudente mencionar sus características y compararlas con las de su antecedente histórico. Para esto se mencionará la taxonomía hecha por Peter Burke (2015):

La primera característica es el *laicismo*. En esta parte es importante mencionar que uno de los prejuicios más achacados al Renacimiento es que el tema de las pinturas tuvo un rompimiento con la Edad Media: Que durante la época renacentista ya no se pintaron tantas escenas religiosas como antes. Sin embargo, aunque hubo la presencia de laicismo en las obras pictóricas, Burke (2015) recomienda no exagerar este contraste. Pues la proporción de obra laica aumento del 5% del año 1420, al 20% en el 1520. Esto significa que si bien hubo un aumento, siguió siendo minoría (p. 31).

Esta es una de las partes importantes en la investigación. Debido a que filosofía y religión fueron uno de los temas esenciales en la Edad Media y como se pudo ver en el capítulo 2, también era un tema relevante en la pintura del Renacimiento. La iglesia seguía siendo durante este periodo una de las instituciones con mayor poder económico y social. Pagar por una pintura no era algo accesible para cualquiera, y la Iglesia era una de los mayores consumidores de arte. El motivo podía ser variado, sin embargo, la mayoría del arte encargado bajo el mando eclesiástico tenía fines panfletarios. La mayoría de la población no sabía leer y como ya se mencionó, la religión seguía siendo una forma de normar su vida. Por lo tanto, la iglesia buscaba maneras de mantener y aumentar a los fieles mediante su doctrina. En ella profesaban sobre la vida después de la muerte, la recompensa del más allá por una vida virtuosa, la obediencia a los mandatos religiosos, las enseñanzas de las sagradas escrituras. En esta tarea se ayudaron del arte para llegar a más gente y así poder superar el analfabetismo mayoritario.

Sin embargo, no toda la riqueza y encargos provenían de la iglesia. No se puede hacer a un lado la situación comercial por la que atravesaba Italia en el siglo XIV. En

Florenia se le retira el adjetivo de pecaminoso al préstamo con intereses. Surgen entonces los primeros prestamistas y banqueros. El descubrimiento del nuevo mundo y de nuevas rutas comerciales generan ciudadanos con poder económico y deseo de demostrar este poder. Los temas de la pintura italiana se ampliaron para satisfacer los gustos de estos nuevos mecenas. Y ahí es donde tuvo cabida el laicismo. Este fue el caso de *El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli. (Ver figura 9 del anexo gráfico) La cual puede ser una de las mejores representantes del laicismo desarrollado en la pintura del Renacimiento italiano.

Para definir el movimiento laicista que se generó en la pintura del Renacimiento, Burke (2015) le da el nombre de “cripto-secularización”. Un ejemplo de esto es visto en los retratos de santos, donde se presenta cada vez más atención a los fondos que al personaje principal, el cual se hace más pequeño. Esto es interesante, pues habla de una mezcla que se fue haciendo cada vez más grande, hasta llegar a “santificar lo profano y profanar lo sagrado” (p. 31).

El *realismo* es otra característica interesante de la pintura del Renacimiento, pues como ya se mostró, es a la par una característica del clasicismo. Es por eso que es entendible que existan confusiones al delimitar la pintura clasicista de toda la pintura del Renacimiento. Respecto a esta característica Burke (2015) sostiene que existían tres tipos de realismo en la pintura: El engañoso, el doméstico y el expresivo. El engañoso se encuentra en aquellas pinturas que intentan producir la ilusión de que no son pinturas. El doméstico se enfoca hacia lo cotidiano. En este tipo de realismo se observa la vida de los campesinos, por ejemplo. Y finalmente el realismo expresivo, es aquel donde se manipula la realidad exterior para expresar mejor lo que se quiere comunicar. Un ejemplo de ello serían los retratos, donde se les modifica un poco el gesto o algún detalle para mostrar con mayor claridad el carácter del retratado (p. 27).

Respecto al *realismo* doméstico, para ilustrarlo Burke (2015) menciona el ejemplo de *La adoración de los pastores* de Doménico Ghirlandaio, realizada en 1485 (ver figura 10 del anexo gráfico). En esta obra se puede apreciar la atención prestada a los detalles en los objetos que son parte de la escena, como el equipaje de la familia, una silla de montar,

libros, etc. El autor menciona que la representación de estos objetos puede ser vista como simbólica o simplemente para completar la composición (p. 27).

La tercera característica propuesta por Burke (2015) es el *individualismo*. El autor entiende individualismo como el estilo personal reconocible de cada pintor. Esta característica es propuesta para poder distinguir las pinturas de la Edad Media y del Renacimiento. En el siglo XV y XVI los estilos individuales generaban interés tanto de los productores como del público. Existen diversos autores que recomiendan la búsqueda de un estilo personal. Desde el siglo XIV, Cennino Cennini prescribe desarrollar un estilo propio. Ya en el siglo XVI Baltasar Castiglione sostiene que Leonardo, Mantegna, Rafael, Giorgone y Miguel Ángel desarrollaron su estilo propio (p. 32).

En cuanto al *individualismo* ya se ha mencionado algunos ejemplos de autores. Esta característica propuesta por Burke es la que permite hoy distinguir (no con tanta facilidad) los autores de las obras.

Estas características propuestas por Burke servirán como un inicio para el análisis de la pintura del Renacimiento, y buscar en los ejemplos la recepción filosófica. En la pintura italiana (que es la que concierne a esta investigación) se pueden detectar estas características en algunas pinturas emblemáticas. El *realismo expresivo* se encuentra en muchas de las pinturas de este periodo. De hecho, desde los antecedentes históricos mencionados se mostró: el uso de la expresión para contar mejor una historia (con el ejemplo de Giotto). Ya en el periodo renacentista está el caso de la mayoría de las obras que Miguel Ángel realizó para la capilla Sixtina.

Una de las características del Renacimiento, tanto en la filosofía como en la pintura, fue su enfoque hacia lo clásico. Este estudio a los clásicos generó un movimiento artístico denominado clasicismo. La pintura fue una de las prácticas que se realizó bajo los preceptos de este movimiento y a su vez se intentará mostrar que el clasicismo tuvo una recepción aristotélica.

Sección 2.4 – Recepción aristotélica en la pintura del Renacimiento: Clasicismo

El clasicismo es un movimiento artístico cuyo origen se suele ligar a inicios del siglo XVII. Sin embargo, Michael Greenhalgh es uno de los estudiosos que sostiene que el Clasicismo se manifestó desde el Renacimiento. En su texto *The classical tradition in art* (1987) se enfoca en el clasicismo durante este periodo histórico. En esta parte de la investigación se utilizará a este autor (y algunos otros como García Yebra (1974) y Mañas Núñez (2012)) para mostrar una (aunque diluida) posible recepción aristotélica en el clasicismo.

Michael Greenhalgh (1978) sostiene que:

En la historia de arte como en la historia de la literatura, el clasicismo es un acercamiento a la imitación de la antigüedad, y en la asunción de valores atribuidos a los antiguos. Este concepto no es una noción inventada en el siglo veinte para explicar la historia del arte; es una inclinación observable de algunos artistas y en algunos periodos de tiempo hacia la manera clásica: sus ancestros son venerados por muchas de las características de su trabajo.¹⁸ (p. 10).

En relación con estos valores de los autores de la antigüedad, Burke (2015) menciona a los escritores clásicos, nombra a Aristóteles y Horacio. Sostiene que esta influencia definía criterios de excelencia en la pintura, comparando los estándares de esta con los de la poesía (p. 25).

García Yebra (1974) en la introducción de la *Poética* es otro autor que menciona la recepción aristotélica en este movimiento. Habla de “un clasicismo instaurado bajo la advocación de Aristóteles” (p. 21).

El Renacimiento y el Clasicismo parecen tener similitud por su predilección a un regreso a la antigüedad. Sin embargo, uno no es sinónimo del otro. Greenhalgh (1978)

¹⁸In the history of art as in the history of literature, classicism is an approach to the medium founded on the imitation of Antiquity, and on the assumption of a set of values attributed to the ancients. This (concept) is not a notion invented in the twentieth century to explain the history of art; there is an observable propensity in some artists and at certain times to work in a classical manner: their antecedents are proclaimed by the very characteristics of their work.

argumenta que la diferencia se encuentra en que se puede representar un tema antiguo en un estilo no clásico. Por lo tanto, si el estudio de la Antigüedad es un elemento sin el cual el Renacimiento no se entiende de la misma manera, ese estudio de los clásicos se desarrolla en diversos estilos, los cuales algunos no son clásicos (p. 74). Es decir, puede haber temas de la antigüedad, por ejemplo, pero que no se desarrollen de manera clásica. Como el caso de Botticelli, a quien Greenhalgh llama anti-clásico.¹⁹

La presencia aristotélica de este movimiento parece diluirse en una línea de tiempo bastante larga y con intermediarios. Greenhalgh (1978) sostiene que los teóricos del Renacimiento basaron sus ideas de la pintura en un conocido aforismo de Horacio: 'Como es la pintura, así es la poesía'. Y de esta manera justificaban la práctica artística que retomaba reglas de la antigüedad clásica, creando un paralelo entre pintura y poesía (p. 11).

Ese aforismo lo desarrolla Horacio en su obra *Ars Poética*. Y esta obra se cree que es una especie de adaptación o comentario al texto *Poética* de Aristóteles. García Yebra (1974) menciona que aunque este texto fue casi desconocido en la antigüedad, los gramáticos y críticos fueron los encargados de transmitir las ideas de la tragedia contenidas en la *Poética*. Aunque sostiene que es probable que no conocieran de manera directa el texto. De Horacio se dice algo similar, aunque según el autor, los principios que se encuentran en *Ars Poética* provienen indudablemente de la doctrina aristotélica (p.12).

Pese a lo sostenido por García Yebra, se pueden citar a otro autor que sostiene algo diferente. Manuel Mañas Núñez (2012) escribe sobre las fuentes de Horacio. Describe que se solía pensar que lo que Horacio hizo en su obra *Ars Poética* fue traducir la obra de Neoptólemo de Paros²⁰. En la actualidad se sabe que el poeta en realidad recreó teorías literarias de diversos autores griegos, como son Teofrasto, Platón, Aristóteles y autores helenísticos. También tuvo fuentes romanas como fueron Cicerón y Varrón (p. 225).

¹⁹ Es un anti-clásico en la forma de representar, más no en el tema. Esto se profundizará más adelante.

²⁰ Poeta y gramático helenístico del siglo III a. C. Escritor de un tratado hoy perdido titulado *Sobre la poética* (Mañas Núñez, 2012, p. 225 y Moralejo Álvarez, 2008, p. 340).

Respecto a este último párrafo, hay un dato importante a considerar. Se ha mencionado que no hay forma de demostrar que Horacio conociera directamente la *Poética* de Aristóteles. Sin embargo, cabe mencionar que Neoptólemo de Paros (una de las fuentes de Horacio) estaba adscrito a la escuela peripatética. José Moralejo Álvarez (2008) en la introducción de su traducción de *Ars Poética* de Horacio, menciona que textos de Filodemo de Gadara²¹ aparentan confirmar que Neoptólemo de Paros conocía de primera mano los textos de Aristóteles. Por lo tanto, es plausible que esa fuera la ruta por la que Horacio conoció la perspectiva aristotélica sobre la poesía (p. 341-342).

Si se toma lo sostenido por Moralejo, el aforismo en el cual se basa el Clasicismo, 'Como es la pintura, así es la poesía' que es obtenido de la obra *Ars poética* de Horacio, pudo provenir de la *Poética* de Aristóteles. Aunque Horacio pudo influenciarse de otros autores griegos como romanos, esto puede provocar que exista esta confusión a la hora de intentar dilucidar cuál fue la recepción de Aristóteles en Horacio. Esto también se le puede atribuir a que Horacio tuvo un proceso de *aristotelización*. Esto a causa de que una de las traducciones de la *Ars Poética* de Horacio, estaba acompañada de la *Poética* de Aristóteles. Mañas Núñez (2012) precisa que en 1548 Francesco Robortello publica *Una paráfrasis del libro de Horacio, comúnmente conocido como el arte poético de los Pisones*, su traducción de la obra de Horacio junto con sus explicaciones de la *Poética* de Aristóteles. Ambas contenidas en el mismo volumen (p. 232).

Esta *aristotelización* es profundizada un poco más por Mañas Núñez (2012). El autor menciona que existe un eco notable de la mimesis aristotélica en la mimesis de la obra de *Ars poética* de Horacio. En esta obra dicha mimesis es mencionado como ejemplar. (...) Horacio queda aristotelizado (p. 232-233). Es decir, que en la obra de Horacio se toma el concepto de mimesis no como la reproducción perfecta de la verdad, sino como un ejemplo de las costumbres del mundo real de donde el artista toma sus representaciones.

Para intentar hacer una conexión entre estos dos autores y su posible presencia en la pintura del Renacimiento italiano, será prudente hacer una breve descripción histórica.

²¹Filósofo epicúreo y poeta griego que vivió entre el 110 al 28 a.C. aproximadamente. Él menciona en sus textos de la influencia de Aristóteles en Neoptólemo.

Mañas Núñez (2012) menciona que la *Poética* fue sólo conocida por una minoría de gente durante la Edad Media y el inicio del Renacimiento, esto a través de las traducciones de Avicena y Averroes. La de Averroes fue la que sirvió como fundamento para la traducción hecha por Hermann Alemanno en 1256. A esta le siguió la de Guillermo de Moerbeke en 1278. Fue sólo hasta el 1498 que vio la luz la versión en latín de Giorgio Valla. Esta última versión fue leída por un mayor público, y a mediados del siglo XVI fue traducida y comentada al italiano (p. 226). Este breve recuento histórico de la obra en Europa, y finalmente en Italia, puede ayudar a mostrar que aunque la obra no era tan conocida, si llegó hasta Italia, y en latín. Mientras que el proceso de aristotelización y la posible recepción indirecta de Aristóteles en Horacio inducen a enlistar algunas similitudes entre estas dos obras. Se presenta dicha lista a continuación:

Tabla 2.4.1 – Similitudes entre *Poética* de Aristóteles y *Ars poética* de Horacio.

	<i>Aristóteles Poética</i>	<i>Horacio Ars poética</i>
Mímesis	Para Aristóteles la mímesis imita las acciones de los hombres. ²²	Horacio maneja lo ejemplar, es decir, tomar del pasado ejemplos para crear las historias nuevas con temas antiguos.
Símil pintura-poesía	El símil se encuentra en la fábula. Como es la fábula (la historia representada mediante	Horacio le da un lugar muy pequeño a este símil. Habla de las distancias para apreciación de la

²²*Mímesis* no es un término usado exclusivamente por Aristóteles, también fue usado por otros filósofos previos, entre ellos Platón. Empero, Aristóteles se diferencia de su maestro en el uso del concepto.

Tanto para Platón como para Aristóteles, la mímesis es un concepto análogo, pero Aristóteles, en la *Poética* otorga al término una cierta independencia frente a su maestro. No por ello otorgamos al término una significación estética muy lejana al interés griego, pero si intentamos probar que el término mímesis rebasa las condiciones cognitivistas que le otorgó Platón en la *República*: ahí, la mímesis artística se entendía como copia de la copia, que era la naturaleza; es decir la mímesis artística suponía una triple pauperización ontológica por el conocimiento, en cambio, el término mímesis en la *Poética* denota capacidad activa que produce un movimiento y producción (Aspe, 2005, p. 204).

La mayor diferencia entre Platón y Aristóteles en cuanto a la mímesis es que Platón la ve como herramienta de los pintores para hacer la copia de copia, una devaluación ontológica. Mientras que Aristóteles la ve como herramienta de creación, de ficciones que tienen un fin, educar a la población.

	<p>acciones) para el drama, es el dibujo (representación de figuras) para la pintura. Los caracteres (modo de ser individual de los personajes) serían para el drama lo que los colores para la pintura.</p> <p>Además, los medios principales con que la tragedia seduce al alma son partes de la fábula; me refiero a las peripecias y a las agniciones (...) La fábula es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia; y, en segundo lugar, los caracteres. (Sucede aproximadamente como en la pintura; pues si uno aplicase confusamente los más bellos colores, no agradaría tanto como dibujando una figura con blanco. (Aristóteles, <i>Poética</i>. 6. 1450a30-40–1450b5)</p>	<p>obra.</p> <p>Habría una que si estás más cerca, más te cautivará, y otra lo hará si te pones más lejos; ésta gusta de la oscuridad, y quiere que la vean con luz esta otra, que no teme a la fina agudeza del juez; una ha gustado una vez, otra lo hará aunque se la haya visto diez veces (Horacio <i>Arte poética</i> 361-365).</p>
Los temas	Siguiendo con la importancia de la mimesis de la acción, la fábula se vuelve vital, y en esta los mitos e historias	“Horacio aconseja al poeta que no se meta a inventar asuntos nuevos, en tanto que la Poética no cerraba la puerta a tales iniciativas.”

	<p>ocurridas en guerra son los que el autor considera más adecuados.</p> <p>“(…) los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo” (Aristóteles, <i>Poética</i> l. 6. 1450a20)</p> <p>“Aristóteles, igual que todos los griegos de la época clásica, creía en el carácter histórico de su mitología, es decir, pensaba que los personajes mitológicos habían existido en realidad” (García Yebra, 1974, p. 275).</p>	<p>(Moralejo Álvarez, 2008, p. 344)</p>
<p>Tratamiento de los personajes.</p>	<p>En este aspecto Aristóteles profundiza un poco más que Horacio en la descripción de los personajes. El filósofo le da cuatro características:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Que sean buenos. Es decir, imita personajes que sean bondadosos y sean mejores que la mayoría (esto en el caso de la tragedia, que era el mejor género para Aristóteles). 2. Que sea apropiado. Aquí el filósofo da el ejemplo de que un carácter varonil no es 	<p>“No ha de encomendarse a un joven un papel de viejo, ni a un muchacho el de hombre maduro; siempre habrá que atenerse a los caracteres propios de cada edad.” (Horacio en la traducción de Moralejo Álvarez 2008: 393)</p>

	<p>apropiado a una mujer.</p> <p>3. Lo tercero es la semejanza.</p> <p>4. Que sea consecuente. Es decir, que aunque el personaje sea errático, corresponda a su carácter toda la obra. (Aristóteles, <i>Poética</i> I. 15. 1454a15-30)</p>	
El coro	<p>En cuanto al coro, debe ser considerado como uno de los actores, formar parte del conjunto y contribuir a la acción (Aristóteles, <i>Poética</i> I. 18. 1456ª25-30)</p>	<p>Lo que el coro diga debe ser parte de la trama de la obra. (Moralejo Álvarez citando a Horacio, 2008, p. 359)</p>

Fuente: Elaboración propia con los textos citados.

En la anterior tabla se pueden ver las similitudes en los temas tratados, y es que cuando se lee *Ars poética*, no se puede negar que tiene bastantes similitudes con la *Poética* de Aristóteles, pero no es la única presencia aristotélica en la obra. La *Retórica* parece ser otra influencia sobre la obra de Horacio. Respecto a esto Moralejo (2008) sostiene que el tratamiento que le da Horacio a forma y contenido aparenta tener raíces aristotélicas, pero desde una perspectiva retórica más que poética (p. 343).

Esta presencia de la *Retórica*, también viene de Neoptólemo, quien según Moralejo habría conocido de primera mano ambas obras (*Retórica* y *Poética*). Y sostiene que “es verosímil que ése fuera el camino, al menos el principal, por el que Horacio accedió a las preceptivas aristotélicas (Moralejo Álvarez, 2008, p. 342).

Entre las coincidencias de ambas obras, el símil entre pintura y poesía se filtra en el valor de los temas tratados. Para Aristóteles la epopeya y la tragedia tienen un lugar más elevado (es decir le parecen de creación más refinada y complicada) que la comedia. Greenhalgh (1978) menciona que la epopeya se podría traducir pictóricamente en temas

históricos. De ahí se desciende hacia lo burlesco y los temas relacionados con la vida campestre y percances amorosos (p. 11). De esto se puede inducir que para el clasicismo una representación era más valiosa si se basaba en hechos históricos. Es decir, el valor de una obra pictórica se asentaba en el tema abordado. “Los teóricos eran bastante claros en que la marca de un buen pintor (o escultor) era su habilidad para retratar las acciones significativas de los hombres en situaciones climatéricas.” (Greenhalgh, 1978, p. 11)

¿Cómo se puede traducir el resto de las recomendaciones aristotélicas y horacianas en la pintura? Por ejemplo, en el caso del coro, es algo que también puede verse en la pintura. Los personajes que son parte del fondo, no sólo están ahí para rellenar un espacio, sino que contribuyen a contar la historia. Ya sea con sus posturas, o expresiones faciales, algo que en la pintura de la Edad Media no ocurría así. En cuanto al tratamiento de los personajes, el clasicismo busca mostrar siempre personajes bondadosos, es decir, personajes que son mejores que la mayoría, si se representan personajes con características comunes, son utilizados como parte del “coro”. La semejanza de los personajes entra dentro de la característica del clasicismo: el realismo. Se buscaba representar a los personajes lo más realistas en su edad respectiva, ya no se buscaba tanto idealizar a la virgen María, por ejemplo, sino que se le pone como una mujer anciana al momento de la muerte de Cristo.

En cuanto a la importancia de la fábula, ésta es una de las características que más se resaltan en este movimiento. Todo lo anterior descrito contribuye para que la fábula sea contada de una manera más asertiva. Finalmente, de la mimesis se puede mencionar de nuevo el realismo, característica esencial en el clasicismo. Respecto a estas características se profundizará en la sección siguiente.

Sección 2.4.1 - Características del clasicismo

El clasicismo buscaba regresar a los valores estéticos y filosóficos de la antigüedad clásica: Simplicidad, racionalidad, armonía e imitación de la realidad.

Respecto a la simplicidad se puede hablar de la claridad a la que se aspiraba en el clasicismo. Según Greenhalgh (1978) se esperaba que la claridad en el tema fuera respaldada por la claridad en el estilo. Es decir, evitar en la realización pictórica detalles extraños que desvíen la atención del tema, o darle importancia a cosas secundarias en la escena representada. Con esto se evita que la precisión e impacto pierdan fuerza. La simplicidad se expresa en el clasicismo de esta manera: “expresar lo máximo, diciendo lo mínimo” (p. 10).

En cuanto al realismo se puede decir que esta es una de las características de la pintura renacentista más reconocidas. Esto fue así en Italia en gran parte gracias al desarrollo de la perspectiva. Otro factor que influyó fue el desarrollo de la técnica al óleo. Aunque dicha práctica se popularizó al norte de Europa, los italianos la adaptaron al percatarse de que se podía aspirar a un mayor realismo, gracias a que esta técnica da la oportunidad de corregir. Esa idea del realismo con el óleo como herramienta se promovía con los trabajos minuciosos de sus vecinos colegas del norte.

Al realismo se le puede relacionar con la belleza, tópico importante en toda la historia de la Estética, y que en el Renacimiento cobra un papel importante. La belleza realista también tenía sus lineamientos en el clasicismo. Al respecto Greenhalgh (1978) sostiene que el ideal de belleza que guiaba a los artistas en el clasicismo estaba regido por sistemas de medición y proporción. El autor menciona al hombre de Vitrubio como un ejemplo de la búsqueda de proporción (p. 10). En otras palabras, para el clasicismo el uso de proporciones y medidas es la forma de llegar a la belleza ideal. Y el uso de proporciones ayudaba a los artistas a crear obras con un mayor realismo. Además, para el realismo no solo las medidas y proporción son importantes, como ya se mencionó esta corriente evitaba los detalles extraños que distrajeran el ojo del espectador, y que se alejaran de una representación realista. En este sentido se toma la obra *El nacimiento de Venus* (1485-1486) de Sandro Botticelli como ejemplo de pintura anti-clásica, pues se le considera una obra que no tiende a una representación fiel de la realidad. En algunas obras, Botticelli no respeta las proporciones que se acostumbraban en la época (la Venus de esta obra es representada con un cuello anormalmente largo y casi sin hombros),

además en algunos cuadros recurre a recursos que se usaban en pinturas medievales, como el caso de los árboles que lucen iguales unos de otros, o la ausencia de expresiones diversas en los rostros. Y finalmente, algunos de sus personajes parecen flotar (aunque esto se puede debatir, pues quizá su objetivo era justo representar una divinidad alejada del hombre terrenal) y apuesta por una representación alejada de la mimesis realista en este sentido clásico, el cual busca proporción, evitar elementos extraños que distraigan y realismo en las expresiones faciales.²³

En cuanto al racionalismo Greenhalgh (1974) sostiene que lo visual se convirtió en una búsqueda intelectual e histórica. Es decir, que los pintores debían conocer los mitos e historias sagradas y profanas. También era importante apreciar todos sus detalles para poder reproducirlos pictóricamente. El artista debe ser capaz de organizar a los personajes que desea representar para que la obra sea expresiva y que la historia contada sea clara. (p. 11)

En la introducción a la pintura del Renacimiento italiano, se mencionó el ejemplo de la obra *La calumnia de Apeles* (1495), de Botticelli. Este autor a pesar de ser considerado por Greenhalgh como un anti-clásico, puede funcionar como ejemplo de la característica de racionalismo. Esto debido a que el pintor debió tener acceso al texto de Alberti *Tratado de pintura* (1435) para obtener la fuente para su pintura. Y a la vez Alberti se basó en un texto del siglo II. Esta obra podría ser una representante de racionalismo en el clasicismo, aunque no lo sea en una representación realista.

Esta característica del racionalismo se relaciona con el tema desarrollado en las obras pictóricas y se puede ligar con propuesta aristotélica de la fábula en la *Poética*. Aristóteles le da un especial lugar a la fábula, la cual sostiene que está conformada por peripecias (reconocimientos de datos por un personaje en su misma realidad que le hacen cambiar el curso de su historia) y por agniciones o anagnórisis (reconocimiento de un personaje de parte de otro). Es decir, la forma en que la historia se desarrolla y cómo es contada.

²³ En este último tema, Leonardo da Vinci realiza un estudio de expresiones en los viejos, por ejemplo, además este tópico encuentra su mayor representación (e incluso abuso) en el Barroco.

La fábula es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia; y, en segundo lugar, los caracteres. (Sucede aproximadamente como en la pintura; pues si uno aplicase confusamente los más bellos colores, no agradaría tanto como dibujando una figura con blanco y negro). La tragedia es, en efecto, imitación de una acción, y, a causa de ésta, sobre todo, de los que actúan (Aristóteles, *Poética* I. 6.1450a35).

En esta cita Aristóteles hace uso del símil poesía-pintura, en el que hace una analogía de los colores con los personajes, y el dibujo (a esto se refiere cuando se habla de la figura) con la fábula. En este sentido, entre más claridad tenga la figura representada, más clara será la historia representada. Es por esto que se puede entender el porqué los clasicistas lo tomaron como un estandarte. El realismo y la simplicidad que guían la pintura clasicista ayudan a contar mejor el tema de esta misma obra, mientras que el racionalismo ayuda a los pintores a representar historias antiguas. Para Aristóteles, lo más importante de la poesía era la fábula, la cual se representaba con la mimesis, la representación de la acción. Se pueden ligar de la siguiente manera:

Tabla 2.4.1.1 – Relación de términos de la *Poética* y la pintura.

Poesía (tragedia)	Pintura
Personaje	Color
Fábula	Dibujo
Mimesis (representación de la acción)	Tema en la pintura.

Fuente: Elaboración propia con información de la *Poética* de Aristóteles.

La última parte es agregada en esta tesis, como una propuesta más en el símil pintura-poesía. Esta relación surge con la idea de que la mimesis aristotélica es la reproducción de una acción. A partir de esto, se induce que el tema desarrollado en una pintura es la representación de una escena, de una acción en específico que ocurre frente a los ojos del espectador.

Respecto a las otras relaciones, a primera instancia pareciera que el dibujo debe responder más bien a la mimesis, mientras que el tema se corresponde a la fábula. Sin

embargo, se intentará seguir el planteamiento de Aristóteles en el fragmento de la *Poética* previamente citado, en el cual sostiene que la fábula en la tragedia es para él lo que el dibujo en la pintura. Se puede interpretar como aquello que le da el sentido interno a la obra. Es decir, la fábula representada en tragedia, con sus hechos y peripecias, se realiza en pintura mediante el uso del dibujo, con sus formas específicas e identificables. Respecto a la mimesis, se sostiene que es representación de la acción. En otras palabras, se reproducen acciones humanas en la tragedia, y esto es lo que va creando la fábula. La mimesis en la pintura clasicista se puede encontrar en la representación de escenas, acciones y momentos específicos. Esto otorga a la pintura renacentista ese toque dinámico que la diferencia del estatismo de la pintura de la Edad Media.

Entonces, según la interpretación realizada a Aristóteles:

- En la poesía, los **personajes** dentro de una fábula realizan acciones (*mimesis*).
- En la pintura, los **colores** expresados en el dibujo cuentan una historia (*tema*).

En este sentido, la fábula en la poesía es lo mismo que la habilidad de representar un dibujo en la pintura. Y esa capacidad está presente en una de las características de clasicismo: el realismo. Además, si esa historia contada está basada en hechos históricos, la obra pictórica (al igual que la obra trágica) era considerada de mejor realización, esto según estándares aristotélicos y por lo tanto (como se ha mostrado), clasicistas. Esto último corresponde al racionalismo. Y a manera de cierre se puede decir que la simplicidad y armonía (las restantes características de la pintura clasicista) en la realización pictórica, ayudan a que tanto realismo como racionalismo se logren en la pintura. Aun así, la pintura tiene su propio camino y herramientas. Al hablar de fábula y mimesis, la forma en la que se mezclan y se relacionan con la pintura, parece evidente que es a través del tema y de la reproducción de la realidad. Los términos parecen entrelazarse.

Sección 2.4.2– Ejemplos de pintura clasicista con recepción aristotélica

En la Historia del arte, Masaccio es considerado el precursor del Renacimiento. Fue con su obra *La santísima Trinidad* que se consolidaron las intuiciones visuales²⁴ que se venían observando desde Giotto. Respecto a Masaccio, Gombrich (1999) escribe que su nombre verdadero fue Tomaso di Giovanni (1401-1428), conocido como Masaccio, que significa Tomás el Torpe. Según el autor Masaccio fue un genio extraordinario, el que desafortunadamente murió muy joven, apenas tenía veintiocho años. Y a pesar de su prematura muerte, ya había logrado una revolución en la pintura (p. 229).

Se toma a Masaccio, porque además de considerarse un precursor del Renacimiento en la pintura, también se pueden encontrar características clasicistas en sus obras. Para ello se comenzará con su obra *La santísima Trinidad* (1425-1428) (ver figura 11 del anexo gráfico). Esta es una obra icónica, pues fue la primera en mostrar en una pintura mural la perspectiva lineal desarrollada por Brunelleschi. La representación fiel de la realidad es una de las características del clasicismo que entran dentro de la fábula y por ende de la mimesis. Ya se ha especificado que Aristóteles proponía la mimesis como reproducción de una acción, traducido a la pintura la búsqueda se inclina a mostrar una escena/acción como si ocurriese frente al espectador, representada lo más realista posible.

Gombrich (1999) hace una reflexión al respecto del naturalismo logrado en esta pintura de Masaccio. La imaginación puede visualizar la sorpresa de los florentinos cuando vieron esa pintura mural por primera vez. La verían como un agujero en la pared, a través del cual vislumbraban una nueva capilla al estilo arquitectónico de Brunelleschi. Aunque quizá quedarán aún más sorprendidos por los simples (aunque magníficos) personajes ahí representados (p. 229).

Como se puede leer en palabras de Gombrich, la simplicidad en la búsqueda de resaltar las figuras principales con el encuadre, y la armonía que se crea con esta composición, son características típicas del clasicismo.

²⁴ Es decir, aquellos conceptos con los que se liga a la pintura del Renacimiento: el uso de la perspectiva lineal para una representación realista de los espacios, búsqueda de un realismo cada vez mayor en los personajes y el uso de proporciones específicas con el fin de representar un ideal de belleza.

Además, se puede mencionar que para Gombrich (1999) el movimiento de la mano de la Virgen señalando a Cristo, al ser el único en la obra le da un toque solemne. Para Masaccio los recursos nuevos (como la perspectiva, figuras humanas que imitaban estatuas y la representación de arquitectura clásica) no eran un fin por sí mismos, sino una herramienta para que el tema en la pintura penetrara aún más en el espectador (p. 229). Esto se puede ligar con la importancia de la fábula para Aristóteles, que se ha mencionado antes. También se le puede ligar con la idea del coro, y su contribución a contar la historia. Los donantes vendrían a ser el coro, y ayudan a mostrar (además de quiénes fueron los mecenas de la obra) la adoración que las personas comunes mostraban ante una escena de las sagradas escrituras.

Esta obra es una buena introducción para intentar mostrar una presencia aristotélica a través del clasicismo: la *simplicidad y armonía* de la representación, alejándose de elementos que distraigan la acción que se representa; la búsqueda del *realismo* a través del uso de la perspectiva lineal y la representación realista de los personajes, el *coro* representado aquí por los personajes que enmarcan lo principal de la escena; la *semejanza de los personajes*, María representada como una mujer de edad mayor; el *tema*, la representación de una historia que se creía había ocurrido en realidad, (como los mitos y guerras del pasado que recomiendan Aristóteles y Horacio) en este caso la crucifixión de Cristo. Todo esto para contribuir a la importancia de contar la *fábula*, es decir lo que estaba ocurriendo, la acción, parte fundamental de la *mímesis*.

Continuando con otro ejemplo se puede mencionar a otro de los pintores italianos de esta época que fue Andrea Mantegna (1431-1506), artista florentino. Para ver otra de sus obras emblemáticas revisar figura 12 del anexo gráfico, titulada *Lamentación sobre Cristo muerto*.

En esta obra se puede observar el uso de la perspectiva, pero aplicada a cuerpos humanos, es decir, un escorzo. La búsqueda de representar la realidad es de nuevo una aspiración en las obras de estos artistas florentinos. Esta obra fue una revolución visual en el mundo de la pintura en su momento. Se habían intentado otros escorzos, pero la fuerza de esta obra y la escena representada es lo que le da su peculiaridad. La figura principal

está enmarcada por la losa de mármol y la almohada en la que está colocada, resaltando su importancia, mientras que las figuras que lloran, es decir el *coro* (María, María Magdalena y San Juan Evangelista), fueron colocadas casi fuera del cuadro, ayudando a la fuerza de la imagen de Cristo muerto. De nuevo, la importancia de la fábula prevalece. Aunque sea un escorzo bastante complicado, la pintura tiene un aire de simplicidad, que ayuda al espectador a ir directo al tema. Esto concuerda bastante con la idea propuesta previamente de darle una primacía a la simplicidad para evitar distracciones del tema principal. De hecho, respecto a los dolientes, algunos especialistas mencionan que la ligera desproporción en las manos sugiere que fueron agregadas después por otro pintor. En cuanto al *tema*, de nuevo es algo que se creía que sí ocurrió. De nuevo presentes: *fábula, coro, tema, tratamiento de los personajes y mimesis*.

Para apreciar otra obra de este mismo pintor que puede ayudar con el propósito de esta investigación se puede mencionar *Santiago camino de su ejecución* realizada en 1455 (revisar la figura 13 del anexo gráfico). Esta obra a pesar de tener más elementos representados que la del Cristo muerto, éstos contribuyen a contar la fábula, es decir, que funcionan como coro. Según Gombrich (1999) Mantegna intento imaginar con claridad la escena representada. Se interesó por el sentido interior del tema, es decir, lo que los otros personajes hacían mientras esto ocurría. Esto es interesante, pues es una de las características más distintivas de *La última cena*, por ejemplo. Al pintor también le preocuparon las circunstancias externas. Se preocupó de recrear la época romana en la que ocurrió lo que pintaba. Representó las armaduras, vestidos y arquitectura de la época (p. 259). En este sentido el clasicismo se observa en la representación de temas de la antigüedad que se cree si ocurrieron (algo que recomendaba Aristóteles y Horacio), además del uso de la perspectiva para generar una obra que imitara la realidad.

Estos ejemplos mostrados corresponden a lo que se conoce como Renacimiento Temprano, ahora se procederá con un ejemplo del Alto Renacimiento.

Uno de los mayores exponentes de este periodo específico es Rafael. Raffaello Sanzio o Santi (1483-1520) fue un artista nacido en Urbino, una pequeña ciudad de Italia. A los 21 años se muda a Florencia, donde vive 4 años, para continuar con sus estudios. En

1508 se muda a Roma y es ahí donde logra su máximo desarrollo contratado por los papas Julio II y León X. A este artista se le reconoce como uno de los representantes del clasicismo. Rafael Argullol, por ejemplo, lo nombra el “árbitro del «clasicismo» renacentista” (Argullol, 1988, p. 38). En el Vaticano, Rafael decoró algunas habitaciones, que hoy son nombradas Estancias de Rafael, una de las salas, la *Stanza della Segnatura* es donde están algunos de los murales más conocidos del artista. A continuación, se analizará uno de los murales más reconocidos del autor, para intentar mostrar alguna recepción aristotélica en la pintura del Renacimiento italiano.

La escuela de Atenas (revisar figura 14 del anexo gráfico) realizada entre 1510 y 1511, es una de las pinturas más reconocidas del Renacimiento. Y esta obra podría ser la mejor representante de las aspiraciones renacentistas de relacionarse con el mundo clásico. Esto debido a que en ella conviven personajes de diversas épocas. En esta obra los filósofos clásicos tienen un mayor peso, respaldado por la composición realizada por el pintor.

Es una de las obras con la que se pueden relacionar fácilmente las características del clasicismo con las recomendaciones de la *Poética* y de la *Ars poética*, que se mencionaron previamente. Se muestra a continuación:

Realismo. - El uso de la perspectiva lineal y la representación de motivos de la arquitectura romana en la parte posterior contribuyen a la sensación de profundidad y de realidad. También hay uso del escorzo en algunas figuras. Aquí se encuentra el *tratamiento de los personajes*. Sobre todo, por el hecho de representar personajes de acuerdo a su edad histórica. También se puede argumentar que se encuentra la *mímesis*, pues en diversas partes de esta pintura mural están sucediendo acciones en específico que tienen que ver con la enseñanza de la filosofía.

Respecto a estas acciones representadas, Rafael hace algo interesante en esta obra respecto al realismo y a los personajes que podría considerarse contradictorio. Se aleja de las alegorías, tan recurridas en cuadros de la época para representar prácticas abstractas. Según Glenn W. Most (2013) Rafael no niega completamente la alegoría, sin embargo, la reduce lo más que puede. Esto con el fin de que se preste atención a algo diferente, una

perspectiva de la filosofía que se constituye en esencia de prácticas vivas, de filósofos humanos reales (p.27). Con esto el pintor se aleja de la realidad temporal, mezclando personajes de diversas épocas, a favor de contar mediante una obra artística diversas acciones y escenas que pudieron ocurrir en la Historia de la Filosofía. Y aunque se aleja de una realidad temporal al mezclar personajes de diversas épocas juntos, se acerca a un tipo de realismo con la representación de personajes que realmente existieron. Entonces, es un tipo de realismo muy peculiar, donde se pueden apreciar personajes históricos representados en escenas realistas, pero sacados de su tiempo y colocados juntos, como un homenaje del artista a la búsqueda de la verdad a través de la razón a lo largo de la historia. Esto lleva a la siguiente característica,

Racionalismo. - El racionalismo en el clasicismo menciona que los artistas deben conocer sobre mitos o historia a la hora de hacer una representación histórica. En *La escuela de Atenas* se encuentran algunos de los más grandes personajes en el ámbito filosófico y científico de la historia. Los protagonistas son Platón (representado por lo que se cree es un retrato de Leonardo da Vinci) y Aristóteles. Los cuales son enmarcados por la arquitectura, el cielo claro que está detrás de sus cabezas y por el punto de fuga de la perspectiva lineal, el cual se encuentra entre los dos filósofos a la altura de sus cabezas. Incluso la composición de Rafael parece resaltar el intelecto de estas dos figuras históricas. Las posturas de ambos también hablan de que el pintor tenía al menos algo de conocimiento no sólo de la existencia de estos filósofos, sino de su doctrina. Platón aparece con la mano derecha apuntando hacia arriba, y en su mano izquierda sostiene el *Timeo*, dialogo en el cual se habla sobre el Bien. Al gesto de la mano de Platón se le ha ligado con su teoría de las ideas y del *Topus uranus*. El gesto de la mano de Aristóteles, la cual mira hacia el suelo, se ha relacionado con su teoría de las formas, y su enfoque más terrenal de su doctrina. Esos son solo los personajes principales, en la escena representada hay más de 50 personas. Y aunque hay disputas aún en la actualidad sobre las identidades, se pueden mencionar algunos: Sócrates, Alejandro Magno, Parménides, Heráclito (representado por Miguel Ángel), Diógenes, Epicuro, Averroes, Pitágoras, Hipatia

de Alejandría²⁵, Jenofonte, Plotino, Homero, Apeles (representado por el mismo Rafael). Entre estos personajes no sólo se encuentran filósofos de diferentes doctrinas y tiempo, también historiadores, artistas y mecenas. Si existe una obra pictórica que represente el racionalismo definitivamente es esta. Aquí se puede colocar la importancia del *tema* (temas antiguos o basados en hechos históricos) y evidentemente el *coro*, representado como grupos de personaje que contribuyen a contar historias.

Pero, ¿cómo saber si los personajes son realmente los que se asumen que son? Rafael no dejó ningún escrito explicativo, sin embargo, las interpretaciones hechas a su obra desde su contemporáneo Vasari hasta la actualidad se basan en la lectura de símbolos o relaciones entre los mismos personajes. Hay algunos que parece obvio, como los personajes centrales Platón y Aristóteles, debido a los libros con título visible que llevan en las manos. Igualmente es el caso de Pitágoras, quien escribe en un libro mientras un alumno o asistente sostiene frente a él una tabla explicativa con el *Tetractys* y con las proporciones musicales. En otros casos se requirió un esfuerzo extra, como el caso de Sócrates, a quien se le ha representado físicamente en obras de arte de la misma manera debido a descripciones que se hacen de él en obras como el *Teeteto* de Platón. Además, sus manos parecen contar, lo que puede recordar un poco a su mayéutica.

Hay algunos personajes a los que les atribuyen cierta identidad debido a objetos que portan, como el caso de las esferas celestes y terráneas. El que porta la tierra se le relaciona con Ptolomeo por su teoría geocéntrica. Mientras que el que porta el globo celeste se le identifica con Zoroastro. Sin embargo, personajes como Heráclito (la figura representada por Miguel Ángel y que está sentado al frente y recargado sobre una especie de cubo de piedra) sólo se le relacionan por el porte. En este caso parece ser un juego de Rafael, o una especie de broma, pues a Heráclito se le conocía como *el oscuro*, y era descrito como triste, melancólico e incluso algo hosco. También a Miguel Ángel se le atribuye un carácter fuerte y un trato complicado. Otros personajes como Averroes o Alejandro Magno, son identificados así por su vestimenta. Quizá la del líder militar tenga

²⁵ Aunque hay autores que sostienen que esta figura es en realidad un hombre. “El hermoso joven, vestido todo de blanco, que está de pie cerca de Pitágoras y nos mira fijamente realza la sensación de misterio” (Most, 2013, p. 28). Incluso en la página thoughtgymnasium.com sostienen que esta figura es una posible representación de Pico della Mirandola.

menos discusión, ya que es una representación común del mismo. Pero atribuir la identidad de Averroes a un personaje sólo porque tiene turbante, podría ser algo apresurado, bien podría ser Avicena, o algún otro erudito islámico. Lo mismo se puede decir del caso de Hipatia, a la cual se le atribuye esa identidad sólo por ser un personaje con lo que se considera atribuciones físicas femeninas. Sin embargo, las representaciones del Renacimiento podían ser confusas a la hora de distinguir géneros, pues solían representarse hombres andróginos. Al personaje de Diógenes se le atribuye esa identidad por la postura (es el personaje que está recostado en las escaleras), por la vestimenta pobre y por los objetos que lo acompañan, que se suelen interpretar como todas sus posesiones.

Como se puede apreciar, es un tema complicado que hasta la fecha se sigue debatiendo. Lo que sí es seguro es que Rafael buscaba la representación de la filosofía, ya no como una alegoría, sino como una escena en la que son partícipes diversos representantes del saber. Lo cual, fue una innovación en su tiempo, donde la filosofía era representada como una mujer, llamada también *Dama Filosofía*. Most (2013) sostiene que previo a Rafael, los pintores describían con una alegoría a la filosofía. Esto se debe a una tradición que comienza con el famoso pasaje de *La consolación de la filosofía*, escrita entre los años 480 y 524 aproximadamente. En este texto la Dama Filosofía es representada como una majestuosa mujer que porta libros, un cetro, ropaje adornado de letras griegas y una escalera (p. 25).

(...) parecióme que sobre mi cabeza se erguía la figura de una mujer de sereno y majestuoso rostro, de ojos de fuego, penetrantes como jamás los viera un ser humano, de color sonrosado, llena de vida, de inagotables energías, a pesar de que sus muchos años podían hacer creer que no pertenecía a nuestra generación. (...) Su vestido lo formaban finísimos hilos de materia inalterable, con exquisito primor entretejidos; ella misma lo había hecho con sus manos, según más adelante me hizo saber. Y, a semejanza de un cuadro difuminado, ofrecía, envuelto como en tenue sombra, el aspecto desaliñado de cosa antigua. En su parte inferior veíase bordada la letra griega pi (inicial de práctica), y en lo más alto, la letra *thau* (inicial de teoría) y enlazando las dos letras había unas franjas que, a modo de peldaños de una escalera, permitían subir desde aquel símbolo de lo

inferior al emblema de lo superior. (...) La mayestática figura traía en su diestra mano unos libros; su mano, izquierda empuñaba un cetro. (...) Así, pues, volví mis ojos para fijarme en ella, y vi que no era otra sino mi antigua nodriza, la que desde mi juventud me había recibido en su casa, la misma Filosofía (Boecio, 2005, p. 27-34).

Este tipo de representaciones alegóricas tuvieron lugar durante todo el Medioevo. Se observa también en la representación de vicios y virtudes. En una sección anterior se ha mencionado los frescos de Giotto sobre la fe o la justicia. Estos son representados por personas (que no representan a ninguna persona de la realidad histórica) y que portan objetos de carga simbólica.

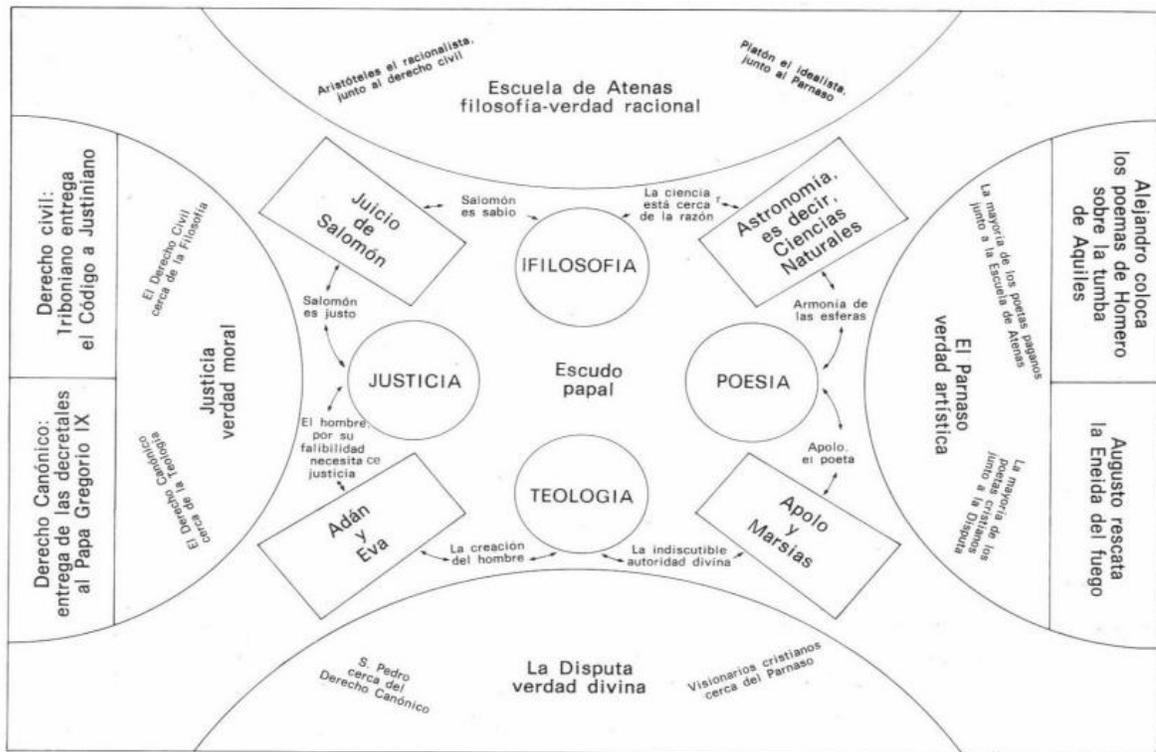
Para hacer un contraste con *La Escuela de Atenas*, y hablar de esta carga simbólica, se puede mencionar uno de los ejemplos de esta representación alegórica: la obra de Andrea da Firenze, conocido como Andrea di Bonaiuto, titulada *Triunfo de Santo Tomás* (1355) (Ver figura 15 del anexo gráfico). En esta obra se puede observar diversos personajes que representan ideas abstractas, y junto a ellos representaciones de personas reales que funcionan como representantes de dichas prácticas. Algunas de estas son: La filosofía junto a Aristóteles (1), Aritmética y Pitágoras (2), la Astronomía y Ptolomeo (3) entre otros.

En esta obra todavía de estilo medieval se puede apreciar la representación de personas que existieron realmente, sin embargo, son apoyadas por la alegoría. Esa es una de las principales innovaciones en *La Escuela de Atenas*. Rafael parece prescindir de estas representaciones alegóricas para representar la filosofía por todos los representantes. Esto tiene una perspectiva antropocéntrica. Se abandona la idea de representar algo superior y abstracto (la filosofía), mediante una imagen ideal que no represente a una persona real, y se sustituye por un grupo de personas reales que contribuyeron a esta práctica. Se le da una cara humana a algo abstracto, o más bien, muchas caras. En este aspecto quizá también se podría sostener alguna presencia aristotélica. Se abandona el ideal (expresado en la alegoría y que se podría relacionar con Platón) y se abraza la representación de la naturaleza como una representante de una práctica abstracta. La filosofía no es un ideal abstracto e inalcanzable, la filosofía para Rafael es una práctica que se nutre de personas reales que contribuyen con sus esfuerzos y conocimiento.

Otro ejemplo más contemporáneo al Renacimiento italiano de uso de personajes reales para representar la filosofía se encuentra en el cuadro de Benozzo Gozzoli titulado también *El triunfo de Santo Tomás* (1484) (ver figura 16 del anexo gráfico). A pesar de ser una obra que se distancia más de cien años de la de Andrea ya se encuentra en el Renacimiento, y que ya no utiliza alegorías como la obra de Andrea da Firenze, sigue teniendo una composición que se le puede ubicar en la Edad Media. Esto por recurrir a la desproporción de las figuras representadas para mostrar importancia; en lugar de usar la composición total del cuadro, como Rafael, para mostrar la importancia de los protagonistas en su obra.

Aunque se ha mostrado que en esta famosa pintura Rafael prescinde de las alegorías, el pintor no deja de ser hijo de su tiempo, y guarda las alegorías para el techo de la *Stanza della signatura*. Es ahí donde se pueden observar las alegorías de la filosofía, en contraposición con la teología, la justicia, enfrente de la poesía. Esto es una especie de meta composición, pues los temas de todos los muros se complementan mutuamente. Para mostrar esto Greenhalgh (1978) muestra un plano del acomodo de estos murales dentro de la estancia.

Plano 2.4.2.1 – Plano de la *Stanza della signature*, en el Vaticano.



Fuente Michael Greenhalgh, 1978, p. 13.

En este plano se puede observar el cuidado para la armonía, una de las características principales del clasicismo.

Simplicidad. - Recordando que simplicidad es entendida como claridad en el clasicismo. Se buscaba evitar detalles extraños que desviarán la atención del tema principal. Esta es quizá una de las características que a primera vista parece no cumplirse. La cantidad de elementos en la escena la hace parecer compleja, sin embargo, Rafael los utiliza a favor de la fábula. Busca contar su fábula (un homenaje a la verdad racional y filosófica) y sus acciones que la respaldan (mímesis) a través de todos estos personajes involucrados. No se puede asegurar que son personajes puestos de manera extraña para distraer al espectador, después de lo que se ha dicho sobre la composición y el racionalismo, sería difícil admitir algo así. Aunque a la fecha no se han podido identificar a todos, es posible que todos cumplan un rol planeado por el artista, ya sea representación de algún personaje histórico o simple *coro* para contribuir a la composición.

Después de mostrar algunos ejemplos específicos de pinturas nombradas bajo la etiqueta del clasicismo, será importante hacer una recapitulación de lo encontrado en esta sección.

Sección 2.4.3 - Conclusión sobre el Clasicismo y su posible recepción aristotélica

La conexión entre la *Poética* de Aristóteles y el *Ars poética* de Horacio está presente. Ya sea una influencia del primero al segundo por cronología o que la obra de Horacio pasara por un proceso de aristotelización. Cualquiera que sea la presencia de Aristóteles en Horacio en esa obra en particular, apoya la hipótesis planteada de una recepción aristotélica en la pintura del Renacimiento italiano, a través de Horacio. Aunque será prudente aclarar que el clasicismo tuvo su auge en el siglo XVII, Michael Greenhalgh propone el origen en el Renacimiento. En su texto *The classical tradition in art*, hace un recuento histórico de las obras y pintores que se desarrollaron en este género. Como ya se mencionó, se hace uso de este texto y de otros para mostrar la que podría ser la recepción de Aristóteles en la pintura del Renacimiento italiano. Sin embargo, será bueno resaltar que otros historiadores de arte bastante respetados como Ernest Gombrich, no mencionan al clasicismo como algo presente en el Renacimiento, sino que le dan a este periodo su propio protagonismo²⁶.

Es interesante para esta tesis, que autores como Greenhalgh buscan dividir en partes el estudio del Renacimiento y le atribuyen características más específicas. Es por eso que fue prudente y pertinente agregarlo a la presente investigación.

Este periodo se caracterizó por su retorno a los clásicos. El clasicismo se inspiró en la comparación de pintura y poesía, y de aquí se ve reflejado en la importancia que se les daba a los temas tratados. Y por esto último, también la importancia dada a la mimesis como acciones representadas. Y para ayudar al punto anterior lo representado debe ser simple y evitar figuras que distraigan la atención de los que se cuenta. En este movimiento

²⁶ Es más conocido el neoclasicismo, el cual se desarrolla en el siglo XX.

se pueden citar algunos artistas y se mostraron algunas obras para ilustrar estos principios del clasicismo puestos en práctica.

- Si hubo una recepción de la filosofía aristotélica en la pintura del Renacimiento italiano, fue a través de su texto *Poética*.
- Este texto fue parafraseado por Neoptólemo quien fue contemporáneo de Aristóteles y estaba adscrito a su escuela, por lo que se cree conocía de primera mano el texto *Poética*.
- Horacio escribe *Ars poética*, en el siglo I antes de Cristo. En el cual se puede leer una influencia de la *Poética* de Aristóteles, y según especialistas es una paráfrasis de textos de Neoptólemo.
- El movimiento Clasicismo toma del *Ars Poética* de Horacio, sus preceptos y valores a la hora de hacer arte. De entre otros valores, se toma la famosa frase “Como es la pintura, así en la poesía”. La cual también se encuentra en Aristóteles y su *Poética*.
- En la pintura del Renacimiento italiano es donde se encuentra el origen del Clasicismo en la pintura.
- Por lo tanto, se puede encontrar una recepción aristotélica, aunque diluida (por las adaptaciones y paráfrasis de la obra de Aristóteles y por la cantidad de tiempo transcurrido), en la pintura del Renacimiento italiano.

Ya se han mencionado algunos ejemplos que se pueden ligar a una recepción aristotélica en el clasicismo y el eco aristotélico de este movimiento pictórico. Pero, ¿qué pasa con la recepción de Aristóteles en determinados artistas? Quizá se pueda argumentar que una sola persona no puede demostrar una presencia aristotélica en todo un periodo. Pero, ¿qué pasa si esa persona es uno de los artistas considerados representantes del Renacimiento? Leonardo da Vinci, junto con Rafael y Miguel Ángel son los tres más grandes representantes del Alto Renacimiento. En la sección siguiente se profundizará sobre Leonardo, pues parece ser uno de los que tuvo contacto directo (registrado) con las obras de Aristóteles.

Sección 2.5 – Recepción aristotélica en Leonardo Da Vinci.

Leonardo al ser un realizador y además un investigador, que se dedicó no sólo a crear, sino también a escribir sus descubrimientos, es uno de los pintores que puede dar una pista más certera y rastreable de una recepción filosófica de Aristóteles.

Respecto a su producción literaria, se puede mencionar su famoso *Tratado de Pintura* (1482-1518) que proviene del *Códice Urbino*, y los *Cuadernos de Notas*. Estos últimos son en realidad una recopilación en un solo texto de diversas partes de los diferentes códices en los que trabajó el artista. Los códices suelen llamarse por el lugar donde fueron encontrados, los temas tratados o la persona que los poseía. Los códices que se conocen son:

- *Códice Atlántico*. Toca temas de geometría, álgebra, física, ciencias naturales, construcción de herramientas y máquinas, arquitectura, artes aplicadas y Humanidades. Escrito entre 1478 y 1519. 1119 páginas. Se encuentra en Milán, Italia en la Biblioteca Ambrosiana.
- *Códice Madrid I*. Toca temas de estática y mecánica. Se encuentra en la Biblioteca Nacional de España. 384 páginas.
- *Códice Madrid II*. Toca temas de estática, geometría, notas de pintura, perspectiva y óptica, vuelo de pájaros entre otros. Se encuentra en la Biblioteca Nacional de España. 316 páginas.
- *Códice Arundel*. Toca temas de mecánica y geometría. Adquiere su nombre por el Conde de Arundel. Escrito entre 1478 y 1518. Actualmente forma parte de la Biblioteca Británica Arundel Manuscripts. 283 páginas.
- *Códice Trivulziano*. Es un documento que muestra el intento de Leonardo de crecer en su educación literaria. Incluye un listado de palabras y expresiones gramaticales. 62 páginas (aunque sólo quedan 55). Se encuentra en Milán, Italia, en el Castillo Sforza.
- *Códice Leicester* (tuvo este nombre entre 1719 y 1980) o *Hammer* (cambió a este nombre cuando lo adquirió el empresario Armand Hammer). Trata temas de geología, astronomía, paleontología, meteorología, cosmología e hidráulica. Escrito entre 1508 y

1510. Actualmente está en posesión de Bill Gates, quien pidió que volviera a su nombre más reconocido: *Leicester*. 72 páginas.

- *Códice sobre el vuelo de las aves*. Escrito en 1505. Actualmente se encuentra en la Biblioteca Real de Turín. 40 páginas.
- *Colección Windsor*. Toca temas referentes a la anatomía y recoge los dibujos de sus disecciones de más de 30 cadáveres, dibujos de paisajes, estudios anatómicos de caballos y bocetos preparatorios para *La Virgen de las Rocas* y *La Última Cena*. Fue realizado entre 1478 y 1518. Actualmente se encuentra en la Windsor Royal Library, en el Reino Unido. Contiene 234 páginas. También se le conoce como la Colección de su majestad la Reina Elizabeth II.
- *Textos del instituto de Francia, Paris*. Realizado entre 1492 y 1516. Texto dividido en las letras A, B, C, D, E, F, G, H, L, M, además de I y II. Los temas tratados son geometría, hidráulica, óptica, arte militar y vuelo de pájaros.
- *Códice Foster* (1487-1490). Se encuentra en el Victoria and Albertum Museum. Contiene los capítulos I, II y III en 354 páginas.
- *Códice Urbino* (aún no hay un acuerdo sobre la fecha, se cree que pudo ser escrito durante su estancia en Milán, entre 1482 y 1500). Se encuentra actualmente en la Biblioteca Vaticana.

Existe una interesante recopilación y traducción de lo que previamente se llamó *Cuadernos de Notas*. Este es un texto conformado de diversas partes de los códices, hecha por la Universidad de Oxford, bajo el título de *Leonardo da VinciNotebooks*. Esa edición se citará de manera constante en la presente tesis, así como la versión en italiano de su *Tratatto della pittura*.

Todos estos escritos realizados por Leonardo hablan de su enorme interés por registrar sus observaciones y experimentos realizados para desarrollar su entendimiento de la naturaleza. Sigmund Méndez (2013) en su artículo “Reflexiones teóricas de Leonardo da Vinci sobre la fantasía” nombra a Leonardo como un científico artístico naturalista (p. 37). Desde esta perspectiva es que interesa observar al artista en la presente tesis.

Leonardo no sólo era un realizador artístico, era también un teórico del arte y de otras disciplinas. Un artista cuyo interés en el mundo natural traspasaba a sus realizaciones plásticas. Un creador que llevaba a la práctica su teoría. Y su teoría consistía en la observación y análisis penetrante de la naturaleza. Méndez (2013) sostiene que la teoría leonardesca se apega a la pureza del concepto *theoria*, entendida como contemplación. Pues involucra la profunda mirada del pintor. Es decir, un realizador de formas de quien su mirar es también su hacer. La contemplación de Leonardo es, por lo tanto, una contemplación creadora o activa (p. 36). Al respecto de la curiosidad y observación, Isaacson (2018) sostiene que “el mayor talento que Leonardo poseía se plasmaba en su agudeza como observador. Se trataba de un talento que se encontraba al servicio de su curiosidad y viceversa” (p. 503).

Aunque tanto Leonardo como Aristóteles compartan curiosidad y observación, eso no los une necesariamente como una recepción. En las secciones siguientes se intentará mostrar alguna relación más directa entre ambos, y posibles convergencias en textos.

Sección 2.5.1 – Acceso de Leonardo a Aristóteles

La idea de Aristóteles en Leonardo llegó como una intuición, esto a partir de relacionar la curiosidad de ambos por entender la naturaleza y sus causas. Este enfoque proviene de su profunda curiosidad que se termina expresando en multitud de textos tanto de Leonardo como del filósofo griego. Es por eso que se debe marcar un inicio para evitar perderse entre tanta producción de ambos. Con lo que se empezará será algo que sostiene Sigmund Méndez en su artículo “Reflexiones teóricas de Leonardo Da Vinci sobre la fantasía” (2013): Leonardo conocía algunas obras de Aristóteles. El artista evoca el comienzo de la *Metafísica* en sus libretas de apuntes, en específico en el *Códice atlántico*. (cf. Méndez 2013: 36) Esta evocación nombrada por Méndez podría ser un tipo de paráfrasis.

El autor se basa en un texto de Anna María Brizio, profesora de historia de arte en la Universidad de Milán, especialista en Leonardo Da Vinci. El texto escrito por Leonardo y que describe Brizio es: “Naturalmente li uomini bouni desiderano sapere”(Méndez 2013, p.

36). Una traducción aproximada es: Naturalmente los hombres buenos desean saber. El inicio de la metafísica es así: “Todos los hombres por naturaleza desean saber”. (Aristóteles *Metafísica* I.1 980a)

El texto al que Brizio y por lo tanto Méndez hacen alusión, es mostrado en *Leonardo da VinciNotebooks* (la recopilación de códices por la Oxford University): “Good men by nature wish to know” (da Vinci, Ed. Wells, 2008, p. 265). En esta publicación viene acompañado de una nota en la que se especifica que es una paráfrasis al texto *Convivio*²⁷ de Dante Alighieri, específicamente en el libro I capítulo 1. Esta afirmación se puede encontrar en la nota 265 de dicho texto: “Good men by nature wish to know: cf. Dante Alighieri’s philosophical essay *Convivio*, 1. I, ‘All men by nature wish to know’.”

El principio del *Convivio* de Dante se puede leer de la siguiente manera: “Como dice el filósofo al principio de la primera filosofía, todos los hombres naturalmente desean saber”²⁸ (Alighieri, 1988, p. 2). Se puede entender las frases “el filósofo” como Aristóteles, y “la primera filosofía” como la *Metafísica*. En la Edad Media se le solían poner etiquetas a los filósofos, “el comentador” era Averroes, por ejemplo, mientras que “el filósofo” era una etiqueta destinada a Aristóteles.

Es probable que fuese a través del texto de Dante que Leonardo tuviera acceso a esta icónica frase aristotélica. Se puede deducir esto último de una afirmación de Baxandal (1978) en su libro *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. El autor menciona detalles sobre la educación de los niños en Florencia y en otras ciudades. Los niños a partir de los seis o siete años, y durante unos cuatro años, cursaban la escuela primaria o *botteghuza*, donde aprendían a escribir, leer y cuestiones sobre correspondencia comercial simple y fórmulas notariales. Luego, por otros cuatro años, a partir de los diez u once años, la mayoría de niños acudía a las escuelas secundarias o *abbaco*. En esta institución leían textos más complejos de autores como Esopo y a Dante (p.112).

²⁷ Texto escrito en italiano vernacular que buscaba dar conocimiento a aquellos que no hablaban latín. Como se lee en esta misma tesis, es un texto con tintes filosóficos, y citas a Aristóteles.

²⁸Si come dice lo Filosofo nel principio de la Prima Filosofia, tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere.

Es factible que la educación de *abbaco* fue la que se proveyó a Leonardo por no ser hijo legítimo, es probable que fuera en esta escuela donde tuviera sus primeros acercamientos a Dante.

Por la distancia de tiempo entre Aristóteles y Leonardo, y una mayor cercanía entre Dante y Leonardo, es probable que el eco de Aristóteles en el artista no fuera directo, sino con intermediarios como Dante.

Tabla 2.5.1.1 – Comparativa entre citas entre Aristóteles, Dante y Leonardo.

Aristóteles	Dante	Leonardo
“Todos los hombres por naturaleza desean saber”	“Tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere”	“Naturalmente li uomini bouni desiderano sapere”

Fuente: Elaboración propia con información de la *Metafísica*, *Convivio* y *Códice Atlántico* o *Leonardo da Vinci notebooks*.

Sin embargo, este sería otro camino más para mostrar algún posible eco filosófico, porque, aunque se sostuviera que Leonardo tomó la cita del inicio de la *Metafísica* del *Convivio* de Dante, no deja de tener una cercanía con el filósofo griego, con Dante como intermediario. Se puede inducir esto, porque existen en el *Convivio*, algunas referencias a la *Metafísica* y a *Acerca del alma* de Aristóteles. Según Augusto Nava Mora (2016) la forma de la descripción de Dante de su naturaleza humana (es decir, de su participación intelectual) se subsidia al paradigma aristotélico presente en el libro I capítulo 1 de la *Metafísica*. Habla de la teoría de la visión²⁹. Dante menciona las características físicas de algunos cuerpos que en menor o mayor grado dejan pasar la luz. Haciendo a la transparencia la causa de que se puedan percibir las formas visuales (p. 77-78).

²⁹ La teoría aristotélica de la visión debe complementarse con ulteriores precisiones de detalle contenidas en el peque tratado *Acerca del sentido y de lo sensible* (...) puede resumirse así: La visión -como el resto de las sensaciones- se realiza a través de un medio que en este caso es transparente o diáfano. La transparencia en cuanto a potencia pertenece a diversos cuerpos, por ejemplo, el aire y el agua. La actualización o acto de la transparencia es, a su vez, la luz; ésta es, por tanto, un estado de lo transparente como tal (418b9) y no un movimiento. El color, en fin, actúa sobre lo transparente en acto (419a10) que, a su vez, actúa sobre el órgano correspondiente. (n. 47 p. 190 de la traducción de *Acerca del alma* de Tomas Calvo)

Aquí una cita del *Convivio* del Dante en el que se puede apreciar esta presencia aristotélica.

Donde se ha de saber que propiamente visibles son el color y la luz, como quiere Aristóteles en el segundo del Alma y en el libro Del sentido y lo sensible. Hay otras cosas visibles; pero no propiamente, porque las siente otro sentido; así que se puede decir que no son propiamente visibles ni propiamente tangibles, como son la figura, el tamaño, el número, el movimiento y el estar quieto, que se llaman sentidos comunes, cosas que percibimos con varios sentidos. Pero el color y la luz son propiamente visibles, porque sólo con la vista los percibimos, es decir, no con otro sentido. Estas cosas visibles, tanto las propias como las comunes, en cuanto son visibles, pasan dentro del ojo -no digo las cosas, sino sus formas- por el **medio diáfano**, no realmente, sino intencionadamente, del mismo modo, casi que por un vidrio transparente (subrayado personal, Alighieri, 1919, p. 95).

Esta es una de las diversas menciones que hace Dante a Aristóteles. A Dante le interesa particularmente lo desarrollado por Aristóteles sobre la transparencia en *Acerca del alma* II.7:

Hay, pues, algo que es transparente. Y llamo «transparente» a aquello que es visible si bien -por decirlo, en una palabra- no es visible por sí, sino en virtud de un color ajeno a él. Tales son el aire, el agua y multitud de sólidos: no son transparentes, en efecto, ni en tanto que agua ni en tanto que aire, sino porque en ellos se da una cierta naturaleza, la misma que se da en el cuerpo eterno situado en la región más alta del firmamento (*Acerca del alma* II.7. 418b 5-10).

En este párrafo, Aristóteles habla de aquello que en la naturaleza es transparente, entre lo que menciona eso que existe entre la tierra y el cielo, y que permite observar el cielo. Esto lo usaría luego Dante para desarrollar sus teorías del reflejo. Lo que interesa en este texto es cómo esto pudo pasar a Leonardo. En este aspecto el artista escribe:

Las cosas transparentes participan del color del cuerpo que en ellas se transparenta; pues un espejo se tiñe en parte del color de la cosa que representa, y tanto más participa el uno del otro, cuanto más o menos fuerte es la cosa representada respecto del color del espejo; y la cosa que más participe del color de este, se representará en él con mucha mayor fuerza (da Vinci y Alberti, 1827, p. 74).

Aquí Leonardo habla de la participación por la fuerza de los colores, y Dante habla de que entre más transparente sea un medio, mejor se observaran los colores. Otro autor que menciona una recepción aristotélica en Leonardo, es Keele (1955) quien sostiene:

La teoría de la visión de Aristóteles señala la importancia del medio que conecta el ojo y el objeto, enfatizando que este puede consistir en aire, agua u otras sustancias como el vidrio, etc., todos estos deben tener la propiedad de translucidez, poseída en sí mismos. Leonardo utiliza el concepto aristotélico "especie" y el concepto aristotélico de luz. "Los sentidos cuando reciben las especies de las cosas no emiten de sí mismos ningún poder, pero el aire entre el objeto y el sentido incorpora en sí mismo las especies de cosas y por el contacto con el sentido se los presenta a él". Según esta teoría, el aire en la luz del día está lleno de imágenes de cosas que irradian y se cruzan en líneas rectas, por donde entran al ojo las especies o imágenes; tomando el curso más corto de acuerdo con la ley de Aristóteles de que toda acción natural se realiza de la manera más corta³⁰ (p. 384).

Keele cita al mismo Leonardo, en este párrafo se puede leer de nuevo la idea del medio diáfano que ambos autores comparten. Sin embargo, el autor no profundiza más al respecto en el uso del término especie. Al respecto se puede mencionar que Aristóteles hace una distinción entre género y especie.

"El individuo humano está incluido en la especie "hombre" y el género a que esta especie pertenece es "animal" y de ahí que la especie "hombre" y el género "animal" se denominen entidades segundas" (Aristóteles, *Categorías*, 5, 2a16-18). Se considera entidades segundas debido a que tanto género como especie son una cualidad de la entidad. "Sócrates es una entidad de cierto tipo o cualidad, a saber, humana" (Aristóteles, *Categorías*, 5, 3b20).

Si se pasa el ejemplo a las imágenes, sería algo así:

a) Sócrates (entidad primera) es hombre, animal (entidades segundas);

³⁰Aristotle's theory of vision points out the importance of the medium connecting the eye and object, emphasizing that since this might consist of air, water or other substances like glass, &c., all these must have the property of translucency, possessed by a substance itself permeating all such media. Leonardo uses the Aristotelian term "species", and the Aristotelian concept of light. "The senses when they received the species of things do not send forth from themselves any power, but the air between the object and the sense incorporates in itself the species of things and by contact with the sense presents them to it". By this theory the air in daylight is filled with the images of things radiating and intersecting in straight lines, along which the species or images enter the eye; taking the shortest course in accordance with Aristotle's law that every natural action is performed in the shortest way.

- b) El hombre (entidad segunda, especie) es animal (entidad segunda, género)
- c) Lo que el pintor representa sería un hombre, no a un animal.

El mismo ejemplo, pero en un objeto.

- a') La rosa (entidad primera) es flor, vegetal (entidades segundas);
- b') La flor (entidad segunda, especie) es vegetal (entidad segunda género)

En este sentido,

- c') Lo que el pintor representa sería una flor. Es decir, se realiza la imagen de la especie (la flor), no del género (vegetal).

En realidad, lo que el pintor busca es representar la totalidad del ente, es decir, la rosa o a Sócrates. Pero, quizá a lo que se refiere el autor con la idea de que Leonardo usa el término *especie* en el sentido aristotélico, es que lo que aprehende y por lo tanto lo que representa el pintor, no es la cualidad de ser vegetal, sino de ser flor, por ejemplo.³¹

Se puede agregar, además, que en el tema del medio diáfano, Leonardo le presta atención en el desarrollo de su perspectiva del color. Aunque lo que a él le interesa es cómo los objetos van apareciendo más azules a nuestra vista conforme estén más lejos. En ese sentido, Leonardo no le da la cualidad de transparencia total al aire, como se desarrolla en algunas partes del *Convivio* y en el *Acerca del Alma*, sino que además de tener cierta transparencia que permite al ojo observar, también le atribuye un color azulado al viento, lo que le da el color frío a los objetos entre más lejos estén del observador.

En ese sentido, se puede mencionar que el eco de Aristóteles está presente en Leonardo, ya sea que se sostenga que hubo intermediarios (lo cual es bastante probable, ya era un periodo histórico bastante heterogéneo); o que lo haya leído directamente.

David Summers es otro autor quien vio el eco aristotélico en Leonardo en específico de la misma obra que menciona Brizio (*Metafísica*). En su texto *The Judgment of Sense* (1987) menciona:

Él (Leonardo) a veces escribe que “el buen juicio nace del buen entendimiento y el buen entendimiento deriva de las razones tomadas de las buenas reglas y las buenas

³¹ Debido a que el autor no detalla más al respecto del término especie, esta disertación es una interpretación personal.

reglas son hijas de la buena experiencia, madre común de todas las ciencias y artes”, tales argumentos parecen mostrar la impresión inmediata del comienzo de la *Metafísica* de Aristóteles o algún eco de ella³² (Summers, 1978, p. 173).

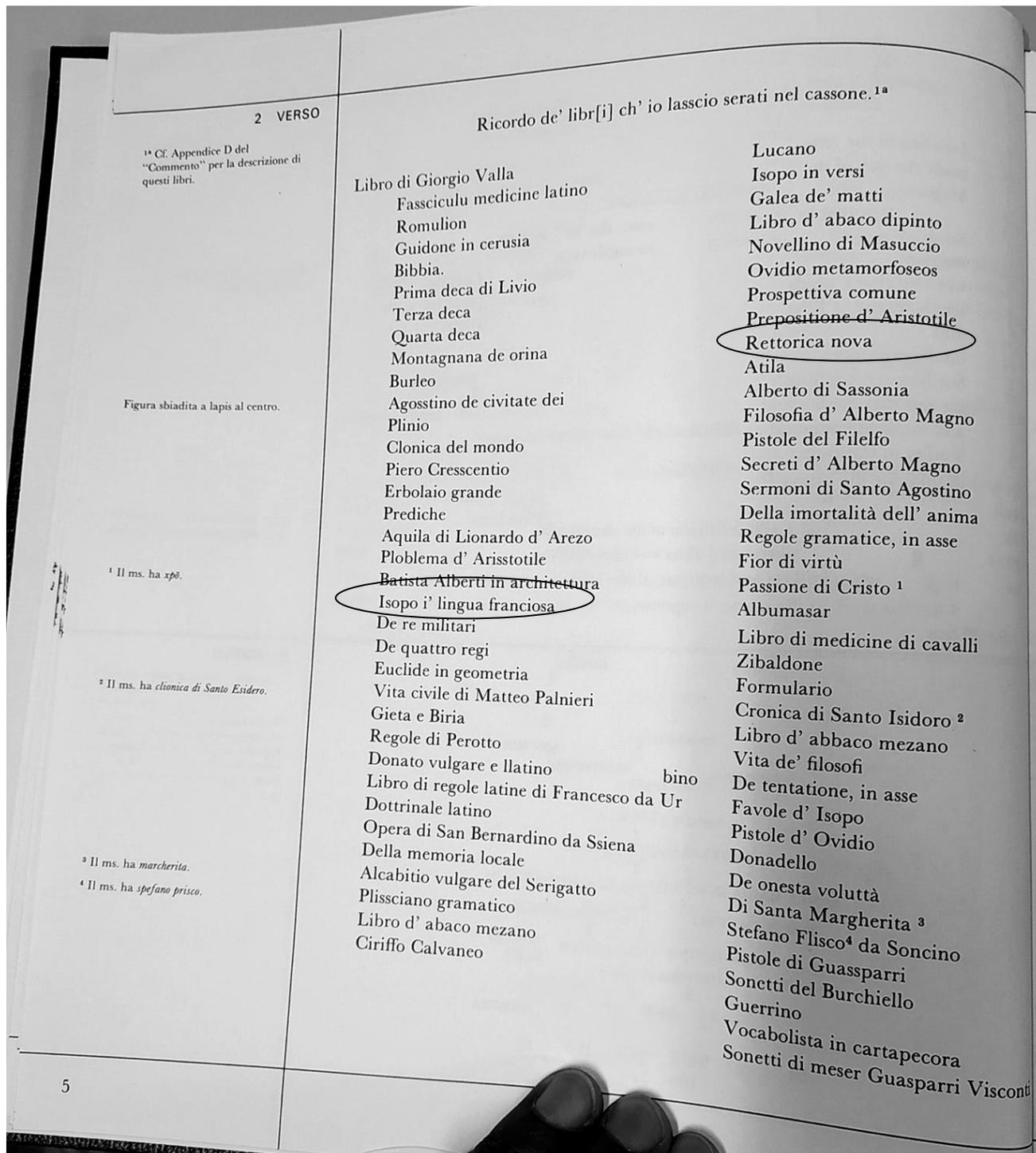
Las reglas pueden entenderse como las determinaciones que surgen del conocimiento de la naturaleza a través de la experiencia; experiencia que se lleva a cabo a través de los sentidos. Es por eso que Summers hace esta afirmación. Empero, no es sólo una posible paráfrasis al inicio de la *Metafísica* lo que quizá empuja a Summers a afirmar la presencia de un posible eco aristotélico (la cual también se comparte en esta investigación), sino que hay algunas convergencias de ambos autores lo que puede hacer pensar que Leonardo sí leyó la *Metafísica*.

El último indicio encontrado de que Leonardo leyó directamente a Aristóteles se encuentra en sus notas pertenecientes ahora al *Códice Madrid II*. Ladislao Reti es un especialista en Leonardo, y entre otros escritos sobre el artista renacentista se enfocó en transcribir, traducir, estudiar ambos códices, desde su descubrimiento en la Biblioteca Nacional de España en 1964. Durante 10 años de estudio el resultado fue una publicación de una versión escaneada, traducida y analizada de los *Códices Madrid I y II*.

Lo que interesa específicamente a esta sección de la tesis, se encuentra en código segundo. Como ya se ha mencionado este texto se enfoca en temas de estática, geometría, notas de pintura, perspectiva y óptica, estereometría, vuelo de pájaros entre otros. Y casi al inicio de dicho documento, se encuentra una lista escrita por Leonardo, esta lista es sobre libros que según Reti pertenecían a Leonardo y los guardó en una caja antes de un viaje realizado por el artista.

³² He (Leonardo) sometimes writes that “good judgement is born of good understanding, and good understanding derives from reasons taken from good rules and good rules are the daughters of good experience, common mother of all sciences and arts”, such arguments seem to show the immediate impress of the beginning of Aristotle’s *Metaphysics* or some echo of it.

Imagen 2.5.1.1 - Fragmento de transcripción del listado de libros pertenecientes a Leonardo.



Fuente: *Códice Madrid II*, Ladislao Reti, 1974, p. 5.

Imagen 2.5.1.2 - Fragmento de transcripción del listado de libros pertenecientes a Leonardo.

3 RECTO	<p>Malmantile e Montelupo $\frac{1}{8}$ di levante Cerreto $\frac{1}{8}$ greco Vinci $\frac{1}{8}$ greco Mon Sommano $\frac{4}{8}$ T Ciecina $\frac{1}{8}$ T¹ Mon[te]catini $\frac{3}{8}$ T Castelvecchio^{1a} di Monte Albano $\frac{8}{8}$ di greco</p>	<p>Cieco d' Asscoli Fisionomia di Scoto Calendario Spera mundi De mutatione aeri De natura umana Conservation di sanità Lapidario Sogni di Daniello 2 regole di Domenico Macaneo⁷ Vocabolista piccolo Allegantie De chiromantia Del tenpio di Salamone Cosmografia di Tolomeo⁸ Cornazano de re militari, l' ha Libro d' abaco, l' ha Giovan del Sodo</p>	<p>o Torre di foce $\frac{5}{8}$ di ponente e Montechio</p>
<p>¹ Il segno 7 ripetuto per tre volte non è una lettera alfabetica. Esso occupa il posto che nelle righe precedenti e seguenti è occupato da <i>le(vante) e gre(vi)</i>. Potrebbe dunque indicare una certa direzione. ^{1a} Il ms. ha <i>castelvecchio</i>. ² A <i>cievoli</i> precede <i>Sancta Maria</i> cancellato. ³ <i>mon calvoli</i> scritto sopra <i>Sancta Maria</i> in <i>Monte</i> cancellato. ⁴ A $\frac{1}{8}$ segue <i>me</i> cancellato. ⁵ Le ultime tre righe sono in parte coperte dallo scritto in inchiostro. ⁶ <i>lune</i> scritto sopra il rigo. ⁷ A <i>macchano</i> segue 2 cancellato. ⁸ Sopra <i>cosmografia</i> sta scritto <i>o saminiato</i>, ma appartiene agli scritti a sanguigna, anteriori cronologicamente. Il ms. ha <i>scento</i>.</p>	<p>In cassa al munistero Un libro d' ingegni colla morte di fori Un libro di cavalli, schizati pel cartone⁶ Un libro da misura di Bta. Alberti Libro di Filone de acque Libretto vecchio d' arismetria Libro di mia vocaboli Libro da Urbino matematico Euclide vulgare, cioè e primi libri 3 Libro d' abbaco del Sassetto Libro dove si taglia le corde da navi Libro d' abbaco da Milano, grande, in asse Dell' armadura del cavallo De chiromantia da Milano Libro vecchio d' Amelia</p>	<p>Pistole di Fallari Vita di Sancto⁹ Anbrosio Ari[t]metrica di Maestro Luca Donato gramatico Quadrante Quadratura del circolo Meteura d' Aristotile Manganello</p>	<p>Montopoli $\frac{8}{8}$ ponente a libeccio a Civoli² $\frac{2}{8}$ di ponente a libeccio e Mon[te] Calvoli³ Verucola $\frac{1}{8}$ ponente Dolorosa ponente Sancta Maria i' Monte $\frac{3}{2}$ a ponente Gug[li]elmo de' Pazi Casste[l]franco $\frac{1}{8}$ maestro Sancta Croce $\frac{1}{8}$ maestro Fucechio $\frac{2}{8}$ maestro Sancto Gimignano Sancto Volterra $\frac{2}{8}$ ⁴ [...] di [...] li⁵ greco Francesco da Siena Libro d' anticaglie Libro dell' Amandio Libro di notomia</p>
3 VERSO	<p>25 libri piccoli 2 libri maggiori 16 libri più grandi 6 libri in carta pecora 1 libro¹ con coverta di camoscio verde</p>	<p>can canne 40 alto canne 2</p>	<p>2</p>
<p>1600 3 4800 8 5200</p>	<p>48 12 — 6$\frac{1}{2}$</p>	<p>[FIGURE]</p>	<p>10 4800 1600 333</p>
7	<p>braccia 17$\frac{3}{4}$ — braccia 12$\frac{3}{4}$</p>	<p>[FIGURA] 0 — 8</p>	

Fuentes: *Códice Madrid II* de Ladislao Reti, 1974, p. 7.

Según Reti, esta lista se puede fechar entre 1503 y 1504.

Respecto a los libros que poseía Leonardo, Isaacson (2018) describe una fecha específica y un número también específico de libros que tenía el artista. En 1492 El artista ya poseía aproximadamente cuarenta libros. Estos son muestra de su enorme curiosidad, pues incluían obras de agricultura, cirugía, maquinaria militar, música, *ciencia aristotélica*, *física árabe*, vidas de filósofos ilustres, quiromancia, poesía de Petrarca y Ovidio, las fábulas de Esopo, antologías de versos humorísticos y obscenos, una opereta del siglo XIV, de la cual se inspiró para su bestiario. Para 1504 ya contaba con setenta libros extra. En su colección ya se encontraban cuarenta libros de ciencia, tres de matemáticas, cincuenta de poesía y literatura, ocho de religión y diez de arte y arquitectura (p. 181-182 el énfasis es personal).

En esta lista no sólo se encuentran textos de Aristóteles, sino textos de influencia aristotélica, como los de Alberto Magno. “A través de los escritos de Alberto Magno, Leonardo se dio cuenta de las ideas anatómicas de Aristóteles y estos conceptos fueron una influencia importante en las exploraciones anatómicas de Leonardo en su búsqueda de la ubicación del alma”³³ (Del Maestro, 2015, p. 11). En la lista también aparece el texto de *Fisionomía* de Michael Scotus. “Otro volumen en la biblioteca de Leonardo, es el *Liber phisionomiae* de Michael Scotus (1175-1234), quien desarrolló aún más el concepto de fisionomía de Aristóteles derivado del griego *physis* (naturaleza) y *gromon* (juicio), es de interés relacionado con los conceptos de belleza y fealdad de Leonardo”³⁴ (Del Maestro, 2015, p. 11).

Respecto a los textos de física árabe, Isaacson no profundiza en los títulos. Sin embargo, la tradición árabe fue una de las más fuertes en el aristotelismo del Renacimiento, como ya se mencionó en el capítulo uno.

³³Through the writings of Albert Magnus Leonardo became aware of the anatomical ideas of Aristotle and these concepts were an important influence on Leonardo’s anatomical explorations in his search for the location of the soul.

³⁴Another volumen in Leonardo’s library the *Liber phisionomiae* by Michael Scotus (1175-1234) who further developed Aristotle’s concept of physiognomy derived from the Greek *physis* (nature) and *gromon* (judge) is of interest related to Leonardo’s concepts of beauty and ugliness.

Al respecto del acercamiento de Leonardo a sus fuentes, y a propósito de Aristóteles, Wells (2008) sostiene que: “Confiar en el conocimiento de primera mano tiene su base en Aristóteles y fue un enfoque en el que Leonardo creía profundamente”³⁵ (da Vinci 2008, Thereza Wells (Ed.) p. XX).

Aunque existan en la lista textos con otra posible influencia filosófica, de nuevo se recuerda que la propuesta no es que sólo existiera una recepción o presencia aristotélica, sino que puede existir esta, y otras más. Sin embargo, el interés de esta tesis es buscar el camino o la forma en la que una posible recepción aristotélica se manifiesta.

De la lectura de la lista de libros puede surgir otra pregunta: ¿algún tema tratado en estos textos Aristotélicos que se cree que poseía Leonardo se pueden encontrar en su realización pictórica?

En los *Problemas* se pueden encontrar secciones que se pueden relacionar con intereses de Leonardo, en especial del funcionamiento de las sombras. En la sección XV titulada “Matemática”. Esta es una de las secciones que, según la introducción de dicho texto, si se le ha atribuido la autoría a Aristóteles. El filósofo griego se pregunta sobre el movimiento del sol y las sombras proyectadas por un objeto y lo lleva a una representación en descriptiva haciendo uso de lenguaje geométrico:

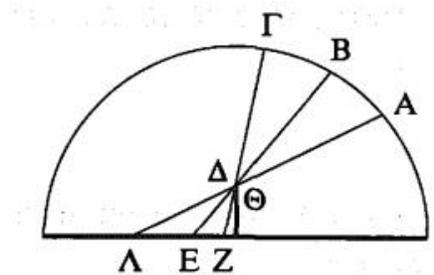
Dividamos, entonces, la circunferencia en un número cualquiera de partes iguales, y que sea Θ el objeto que se ve. Pues bien, cuando el sol en la posición A, al caer sobre el objeto Θ , produzca una sombra en $\Theta\Lambda$, es forzoso que el rayo caiga en Λ . Cuando el sol vaya a B, el rayo procedente de B caerá dentro de $\Theta\Lambda$, y cuando se traslade de nuevo a Γ , igual: si no, una recta sería tangente a otra recta en dos puntos. Pues bien, ya que AB es igual a $B\Gamma$, también los ángulos subtendidos por estos arcos y con vértice en el punto Δ serán iguales: pues su vértice está en el centro. Si los ángulos por este lado de Δ son iguales, también lo son en el triángulo: pues se trata de ángulos opuestos por el vértice. De modo que, ya que el ángulo se divide en partes iguales, ΛE será mayor que $E Z$ en la línea $\Lambda\Theta$ de igual modo pasará con las demás sombras que produzcan los rayos a partir de la circunferencia. Al mismo tiempo es evidente que por fuerza al mediodía la sombra es la

³⁵Relying on first-hand knowledge has its base in Aristotle and was an approach Leonardo deeply believed in.

más pequeña, y que los aumentos son entonces mínimos. (Aristóteles *Problemas* XV. 5, 911a 15-35)

Sin embargo, se especifica que Aristóteles no recurre a figuras en su manuscrito. El pie de página 362 del mismo texto se agrega una imagen que representa de manera cercana lo que el filósofo quería decir.

Figura 2.5.1.1 – Representación gráfica del texto sobre ángulos de luz de Aristóteles.

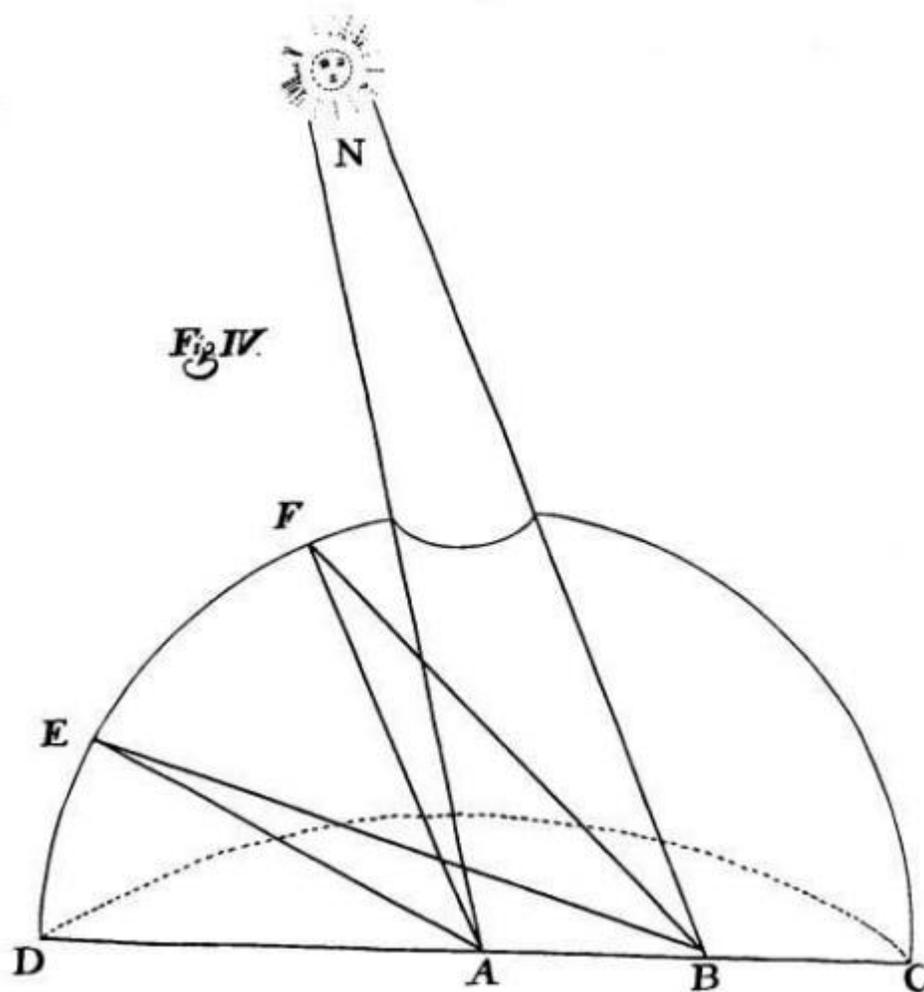


Fuente: Nota de pie n. 362 del texto *Problemas*.

Hay disertaciones similares en los textos de Leonardo en su *Tratado de pintura*. Y obviamente en este tratado, Leonardo las acompaña de dibujos.

Aquella parte del reflejo será más clara que reciba la luz dentro de un ángulo más igual. Sea N el cuerpo luminoso, y A B la parte iluminada de otro cuerpo, la cual resulta por toda la concavidad opuesta, que es oscura. Imagínese que la luz que reflecte en F tenga iguales los ángulos de la reflexión. E no será reflejo de base de ángulos iguales, como demuestra el ángulo E A B, que es más obtuso que E B A; pero el ángulo A F B, aunque se halla dentro de ángulos menores que el ángulo E, tiene por base a B A que está entre ángulos más iguales que E; por lo cual tendrá más luz en F que en E, y será también más claro, porque está más próximo a la cosa que le ilumina según la proposición que dice; aquella parte del cuerpo oscuro será más iluminada, que esté más próxima del cuerpo luminoso. (Da Vinci y Alberti 2018: 37-38)

Figura 2.5.1.2 – Representación gráfica sobre ángulos de luz y reflejo de Leonardo.



Fuente: *Tratado de Pintura*, ebook, da Vinci y Alberti, 2018, p. 56.

La anterior cita corresponde a esa figura presentada, sin embargo, se refiere al reflejo de superficies luminosas en interiores. Aun así, es interesante que ambos autores se preocupen por la medida de los ángulos creados por la luz.

Finalmente, de *Problemas* se puede agregar esta cita: “¿Por qué se hacen retratos de la cara? ¿Acaso porque ella muestra cómo son las personas? ¿O porque es lo que más se conoce?” (Aristóteles, *Problemas* XXXVI. 1, 965b) Es interesante que el filósofo se interese por la representación del rostro. Leonardo además de su marcado interés por las proporciones y representación de volumen, color y claro-oscuro, habla sobre la diferenciación en las caras: “Uno de los defectos del Pintor será el repetir en un mismo cuadro los mismos movimientos y pliegues de una figura en otra, y sacar parecidos los

rostros.” (Da Vinci y Alberti, 2018, p. 13) En la cita anterior se puede apreciar que la identidad era algo importante para Leonardo, es decir que cada rostro se distinga de otro. “Es necesario procurar cuidadosamente no repetir ni en el todo, ni en las partes las figuras ya pintadas, y que no se parezcan los rostros unos a otros.” (Da Vinci y Alberti, 2018, p. 46) Además, Leonardo profundiza sobre la representación de emociones a través de consejos específicos para recrearlas a la hora de pintar un rostro. Mostrando énfasis en el cómo son las personas en determinada situación (representación de sus emociones), y diferenciación para generar naturalidad a través de la identidad.

Otro de los textos que se mencionan en la lista es *Preposiciones*, el que Reti traduce como *Proposiciones*. Este texto está en duda, si se refiere al *Órganon* también conocido como *Lógica* o sólo alguna parte de él. Como sucedía con *Categorías*, que solía publicarse de manera independiente, o unido a otros textos. Podría haber un indicio de que en efecto se trataba del tratado de lógica del filósofo griego, o al menos de *Categorías*. Respecto a esta posible influencia, Claire Farago (1992) menciona la que podría ser otra convergencia entre ambos. La autora sostiene que las diez categorías de un cuerpo físico que son enlistadas en el texto *Categorías* de Aristóteles, guardan una similitud con los diez discursos que Leonardo recomienda que el pintor conozca para realizar el trabajo. “Los "discursos" de Leonardo es una lista que se deriva de las diez propiedades de Aristóteles, o "predicados", es decir, expresiones usadas para hablar de cualquier tema.”³⁶ (p. 320). El texto *Categorías* se agrega tradicionalmente al inicio del texto *Lógica*.

Tabla 2.5.1.2 – Comparativa de las 10 categorías aristotélicas con los discursos lenardezcos.

Diez categorías de Aristóteles	Discursos de Leonardo
Entidad.	Luz.
Cantidad.	Oscuridad.

³⁶The "discourses" Leonardo lists derive from Aristotle's ten properties, or "predicates," i.e., expressions used to talk about any subject.

Cualidad.	Color.
Relación.	Cuerpo.
Lugar.	Figura.
Tiempo.	Posición.
Situación.	Lejanía.
Estado.	Cercanía.
Acción.	Movimiento.
Pasión.	Reposo.

Fuente: Elaboración propia con el texto *Categorías* de Aristóteles y Farago (1992), *Leonardo da Vinci's Paragone*.

“El pintor tiene diez variados discursos para guiar su trabajo hasta el final, estos son: luz, oscuridad, color, cuerpo, figura, posición, lejanía, cercanía, movimiento y reposo”³⁷(Farago citando a Leonardo, 1992, p. 261).

En la tabla comparativa, no parece existir una similitud exacta en todas, o en el orden. Desde el hecho de que se encuentra *cuerpo* en los discursos de Leonardo, cuando las categorías versan, de hecho, sobre un cuerpo. Aunque sí hay algunas en las que la similitud no parece quedar en duda, como situación y posición. Acción puede ligarse con movimiento, aunque también la acción puede involucrar reposo. En lugar puede entrar cercanía o lejanía, por ejemplo; mientras que en cualidad se pueden encontrar color, luz y oscuridad. Figura para relación, pues no vemos la figura de algo si no la comparamos con su entorno o su “fondo”.

Aun con las diferencias, parece una observación que puede ser tomada por acertada la de Farago, principalmente el que coincida el número de características (diez). Aunque no es tan contundente como otras formas de encontrar al filósofo griego en el artista renacentista. Lo que sí es de interés es que esto puede ser una convergencia que se refleja en la pintura. No sólo en la propia de Leonardo, sino en la de sus contemporáneos,

³⁷The painter has ten varied discourses to guide his works to their end, these are: light, darkness, color, body, figure, position, remoteness, nearness, motion, and rest.

y en general en todos los pintores que tomaron el *Tratado de pintura* del artista como una guía en su realización pictórica.

Otra forma de encontrar algún eco filosófico además de los textos a los que tuvo acceso, puede ser las personas con las que se relacionaba el artista. Quizá estas relaciones puedan explicar algún acercamiento a Aristóteles proveniente del trato del artista con otros contemporáneos a él.

Una de sus primeras influencias como artista fue su maestro Andrea del Verrochio. Maestro pintor que disfrutaba de cierta fama cuando Leonardo era un niño, y al que su padre le solicitó enseñar el oficio. Según Isaacson (2018) los temas que solían discutirse en el taller de Verrochio eran la anatomía, las disecciones, las matemáticas, la música, las antigüedades y la filosofía. En palabras de Vasari, el maestro de Leonardo estudió en su juventud ciencia y geometría (p. 52). Este pudo haber sido su primer acercamiento a la filosofía, ya que como se ha mencionado, Leonardo carecía de una educación enfocada a los clásicos como se acostumbraba con los hijos legítimos.

Ya en la adultez, Leonardo se relacionaría con otras personas, no sólo mecenas o sus propios alumnos, sino también personas que incentivaban su curiosidad. Según Vasari (1991) en su texto *Life of artists* sostiene que: “Leonardo luego se dedicó, pero con mayor esmero, al estudio de la anatomía humana, colaborando con Messer Marc ‘Antonio della Torre, un excelente filósofo quien daba conferencias en Pavía”³⁸ (p. 292).

Marc ‘Antonio della Torre no sólo era filósofo, como lo describe Vasari. En realidad, la profesión que más practicaba (y por la cual Leonardo se relacionó con él) es la medicina. Además de que fue profesor en la Universidad de Padua. Sobre el influjo aristotélico de esta universidad de hablará más adelante.

Maurizio Viviani, Pasquale Gallo y Carlo Mazza, en su artículo “Marc ‘Antonio Della Torre and Leonardo Da Vinci: an encounter that change the history of medicine, art and anatomy” mencionan que:

Marc ‘Antonio se graduó en Medicina y Filosofía (en ese tiempo para poder graduarse en medicina, era obligatorio tomar 3 años de literatura y filosofía,

³⁸ Leonardo then applied himself, but with even greater care, to the study of human anatomy, working together with Messer Marc ‘Antonio della Torre, an excellent philosopher, who was then lecturing in Pavia.

seguidos de 2 años de estudios en Medicina)³⁹ (Viviani, Gallo y Mazza, 2021, p. 494).

Además, los autores citan a William Hunter, un anatomista y médico escocés, quien en 1784 escribió un tratado sobre medicina. Según los autores, Hunter sostiene que Leonardo es digno de reconocimiento, esto debido a su diligencia y precisión cuando ilustra incluso las más pequeñas partes de los músculos y las características del cuerpo que él mismo estudio en Pavia, bajo la supervisión del filósofo Marc 'Antonio Della Torre (Viviani, Gallo y Mazza citando a Hunter, 2021, p. 498).

Mientras trabajaban juntos en el proyecto del tiburio de la catedral de Milán en junio de 1490, Leonardo y Francesco di Giorgio hicieron un viaje a la ciudad de Pavia, a cuarenta kilómetros de distancia, donde se construía una nueva catedral (Isaacson, 2018, p. 160) Isaacson no especifica cuando fue que Leonardo tuvo contacto con la Universidad de Pavia, pero sí hubo un acercamiento: “En cuanto descubrió la Universidad de Pavia, cerca de Milán, empezó a recurrir a ella: «a tratar de obtener el Vitolone que hay en la biblioteca de Pavia y versa sobre matemáticas»” (Isaacson, 2018, p. 182). Fue desde estas fechas que Leonardo se volvió adepto a esta institución, sin embargo, no fue sino hasta 1509 cuando tanto Marc 'Antonio y Leonardo se encontraban en la misma ciudad. El primero como maestro de la Universidad de Pavia, el segundo estuvo en la ciudad hospedado en la villa de uno de sus aprendices, Francesco Melzi.

El encuentro entre Leonardo da Vinci y Marc 'Antonio Della Torre ocurrió durante el breve período en que Marc 'Antonio vivió y enseñó en Pavia entre 1509 y el año de su muerte (...) Leonardo estuvo en Pavia durante el mismo período hospedado por su aprendiz favorito, el conde Francesco Melzi. En la villa de Melzi, Leonardo retrató alrededor de ochenta secciones de cadáveres⁴⁰ (Viviani, Gallo y Mazza, 2021, p. 497).

³⁹Marc 'Antonio, famous physician of Verona, graduated in Medicine and Philosophy (at the time in order to graduate in medicine, it was compulsory to undertake 3 years of literature and philosophy—artibus— followed by 2 years of medical studies.

⁴⁰The meeting between Leonardo da Vinci and Marc 'Antonio Della Torre happened during the short period in which Marc 'Antonio lived and taught in Pavia between 1509 and the year of his death (...) Leonardo was in Pavia during the same period hosted by his favorite apprentice, the count Francesco Melzi. In Melzi's villa, Leonardo portrayed around eighty cadaveric sections.

Este tipo de textos muestran que Leonardo tuvo una relación cercana con el médico y filósofo, quien también fue maestro en la Universidad de Padua. Esta institución fue una de las instituciones que estaba inclinada por el estudio de la parte más naturalista de Aristóteles. Es quizá a través de este maestro médico que Leonardo tiene acceso a los textos o las doctrinas aristotélicas.

Sobre la Universidad de Padua y su inclinación hacia el estudio de Aristóteles será pertinente recurrir a Kristeller (1982). En alguna sección de su amplio estudio sobre la filosofía renacentista, el autor escribe sobre Pietro Pomponazzi y aprovecha la mención de este filósofo para hablar sobre las universidades de Italia y su enfoque aristotélico. Sostiene que Pomponazzi estudió en Padua y que fue maestro en esta misma universidad antes de trasladarse a Bolonia. Este filósofo renacentista pertenece a la tradición de un aristotelismo escolástico (que procede de la tradición latina). Esta corriente se ha identificada con las universidades europeas desde su origen en el siglo XII y XIII. Los estudiosos de esta tradición se esforzaban por una interpretación a detalle de las obras aristotélicas. Para ello se basaban en las traducciones latinas y en comentarios griegos, árabes y latinos (p. 241).

Además, el mismo autor asegura que en especial en el siglo XIV, en Padua, existió un amplio movimiento aristotélico italiano, en este movimiento, la Universidad de Padua desempeñó un papel de primera línea, durante el siglo XVI (Kristeller, 1982, p. 147 n.77).

Será importante para seguir el rastro de Aristóteles en el Renacimiento italiano, agregar las fechas de las traducciones realizadas al filósofo. Kristeller (1982) sostiene que hubo un gran porcentaje de desconocimiento de Aristóteles en Europa, hasta el periodo del siglo XI al siglo XIII. En ese periodo histórico se traducen del árabe y del griego casi la obra total de Aristóteles, acompañados de los comentarios árabes, especialmente los de Avicena y Averroes. Específicamente en Italia, la filosofía aristotélica se hizo presente primero en Salerno y en Nápoles, luego en Bolonia y finalmente en otras universidades de Italia hacia finales del siglo XIII (p. 57-62). Y ya se ha mencionado que fue durante el

Renacimiento que la producción de comentarios a textos aristotélicos aumentó considerablemente.

Lo que se ha intentado mostrar en esta sección es que, a pesar del distanciamiento entre Leonardo y Aristóteles, se puede encontrar algunos puntos de acceso directo del artista al filósofo griego que pueden hablar de una posible recepción filosófica aristotélica en la producción literaria del pintor. Por un lado, está la posible paráfrasis a la *Metafísica* y las similitudes en el trato de algunos tópicos, como el medio diáfano que pueden dar un indicio de que Leonardo si leyó la *Metafísica* o tuvo una influencia de este texto por medio de Dante. Otro punto de contacto directo son sus listas de libros. En ellas se encuentran tres textos aristotélicos, de los cuales se buscó posibles influencias en su *Tratado de pintura*, como el caso de las 10 categorías⁴¹ o el uso de geometría para explicar ángulos generados por la luz.

A continuación, se mencionará otras convergencias que podrían mostrar alguna presencia, eco o recepción aristotélica primero en la literatura y posteriormente en la pintura.

Sección 2.5.2 - La importancia de la vista

Uno de los sentidos al que se le prestó especial atención durante el Renacimiento, fue la vista. En el mundo de la pintura sucedió esto en parte, a partir del desarrollo de la perspectiva lineal de Brunelleschi. Perspectiva que se desarrolla en un afán de mejorar la imitación y representación de la realidad en una superficie bidimensional. Anna María Brizio en su ensayo sobre Leonardo da Vinci "Der Maler" ("El pintor"), contenido en el libro *Leonardo der Künstler (Leonardo el artista)* (1985), sostiene que lo más importante que ocurrió en el Renacimiento fue el nacimiento de ideas que condujeron a la racionalización de la vista. (cf. Brizio 1985, p. 35) Pero, ¿qué se puede entender por racionalizar la vista? Entender visualmente cómo se reproduce una realidad en tercera dimensión en una de dos dimensiones, y todo lo que ello involucra. En este aspecto Leonardo da Vinci fue uno de los más interesados en entender el funcionamiento del ojo y de la óptica. Y a pesar de ser una tendencia general del periodo histórico, se puede hablar

⁴¹ Aunque se aclara que lo propuesto por Farago no parece sostenerse del todo.

de una convergencia entre Leonardo y Aristóteles haciendo una comparativa en sus textos.

Para Leonardo la vista era uno de los sentidos de más importancia. “El ojo, al que se llama ventana del alma⁴², es la vía principal por donde el sentido común puede más copiosa y magníficamente considerar las infinitas obras de la naturaleza”.⁴³ (Da Vinci 1924: 12) Leonardo parece creer que es mediante los sentidos (y resalta la importancia de la vista) que se comienza a conocer la naturaleza. En el *Trattato de Pittura* (1924) se puede leer: “¿Quién es el que no quiere perder el oído, el olfato y el tacto antes que ver? porque el que pierde la vista es como el que es expulsado del mundo, porque ya no lo ve, ni nada de lo suyo, y esta vida es hermana de la muerte”⁴⁴ (da Vinci 1924: 9). Otro autor que menciona este enfoque a la vista es Méndez (2013). El autor sostiene que para Leonardo la capacidad de comprender se encamina desde lo visual. Lo visual funciona como primer determinante de verdad. Mirar es comprender, en el mirar está la llave que desvela los misterios de la naturaleza (Méndez, 2013, p.37).

Al respecto, Tereza Wells en la introducción de *Leonardo da Vinci Notebooks* (2008), sostiene que:

Leonardo creía que un estudio intenso de la naturaleza era lo que trajo el conocimiento al mundo. Fue a través del más importante de nuestros sentidos, el ojo, que el mundo se presentó en nuestro cerebro, ahí fue interpretado y almacenado en el “sensus communis” para la comprensión del alma. El papel principal del alma era comprender el funcionamiento de la naturaleza, no concentrarse en pensamientos neoplatónicos de especulación abstracta. La verdad no se encontraba investigando el alma, sino entender el mundo⁴⁵ (p. XXI).

⁴² Aquí Leonardo no usa la expresión como se conoce de manera popular actualmente, el ojo no es una forma de conocer el alma de una persona, sino es el medio por el que el alma del individuo conoce el mundo.

⁴³ L’occhio, che si dice finestra dell’anima, è la principale via donde il comune senso può più copiosa e magnificamente considerare le infinite opere di natura (traducción de Méndez ,2013, p. 37).

⁴⁴ Qualècolui che non voglia prima perderé l’udito, l’odorato e il tatto, che il vedere? Perché chi perde il vedere ècome uno ch’è cacciato dal mondo, perché egli piú nol vede, né nessuna sua cosa, e questa vita é sorella della morte.

⁴⁵ Leonardo believed that an intense study of nature was what brought knowledge to the world. It was through our most important of the senses, the eye, that the world came into our brain, where it was

Estas observaciones son una parte importante, pues ambos autores (Leonardo y Aristóteles) le dan un valor a la vista como elemento cognoscitivo, es decir, como un medio para conocer la naturaleza, y como uno de los principales medios. Los apuntes del artista no se limitan a anotaciones, sino que se puede encontrar diversos estudios sobre la vista y el ojo. Estos incluyen dibujos anatómicos a partir de sus disecciones y algunos esquemas al respecto de estos estudios.

Ninguna imagen, incluso la del más pequeño objeto, entra en el ojo sin ser vuelta al revés, pero cuando penetra en el cristalino es nuevamente cambiada en sentido contrario y así la imagen vuelve a la misma posición dentro del ojo como la del objeto que está fuera. (Da Vinci 1995:13)

Es decir, Leonardo ya ve al ojo como una herramienta para la visión. “Leonardo, que sentía fascinación por el ojo como instrumento (fue uno de los primeros en proponer su comparación con la cámara oscura)” (Alpers, 1987, p. 87-88). Y también como un aparato para la aprehensión de la naturaleza.

¿Cómo se relaciona este interés de Leonardo por la vista y el ojo con lo desarrollado por Aristóteles? La respuesta se puede encontrar en que Aristóteles también da un lugar bastante importante a la vista en su texto *Metafísica*. A continuación, se hace una tabla comparativa de textos.

Tabla 2.5.2.1 – Comparativa de textos sobre el ojo y la vista en Leonardo y Aristóteles.

Aristóteles	Leonardo
Todos los hombres por naturaleza desean saber. Señal de ello es el amor a las sensaciones. Éstas, en efecto, son amadas por sí mismas, incluso al margen de su utilidad y <u>más que todas las demás</u> , las	El ojo , que es la ventana del alma, es <u>el órgano principal</u> por el que el <i>entendimiento puede tener la más completa y magnífica visión de las infinitas obras de la naturaleza</i> . ¿No vemos acaso que el ojo

interpreted and stored in the ‘sensus communis’ for the understanding of the soul. The soul’s primary role was to understand the workings of nature, not to concentrate on Neoplatonic thoughts of abstract speculation. Truth was not to be found in investigating the soul, but understanding the world.

<p>sensaciones visuales. Y es que no sólo en orden a la acción, sino cuando no vamos a actuar, <u>preferimos la visión a todas — digámoslo— las demás.</u> La razón estriba en que ésta es, de las sensaciones, la <i>que más nos hace conocer y muestra múltiples diferencias.</i> (Aristóteles <i>Metafísica</i> I.1 980a)</p>	<p>abarca la belleza de todo el universo...? Asesora y corrige todas las artes de la humanidad... Es el príncipe de las matemáticas, y las ciencias que en él se fundan son absolutamente ciertas. Ha medido las distancias y la magnitud de las estrellas. Ha descubierto los elementos y su ubicación... Ha dado luz a la arquitectura, la perspectiva y el divino arte de la pintura. (Da Vinci 1995: 9, el subrayado es personal)</p>
---	---

Fuente: Elaboración propia con datos de los textos citados.

Tanto para Aristóteles como para Leonardo la vista es el sentido más importante para el conocimiento. Esta similitud se podría ver como una convergencia en la perspectiva epistemológica de ambos. La manera de conocer la naturaleza para los dos, era a través de la experiencia, de la cual eran partícipes los sentidos, de los cuales la vista parece ser el más valioso para ambos.

Pero, ¿cómo se ve reflejado esta presencia aristotélica en el valor epistemológico dado a la vista? Lo que se hace aquí es relacionar que la forma en la que se conoce el mundo, modifica la forma de representarlo. Esto se refleja en la búsqueda de una representación lo más cercana a la naturaleza observada. Y para lograr eso, Leonardo desarrolla el *sfumato*, la *perspectiva aérea* y la *perspectiva atmosférica*. Estos efectos pictóricos serán detallados a continuación.

Sección 2.5.2.1 - Perspectiva del color y perspectiva menguante.

En su búsqueda de una representación de la realidad de manera más fidedigna, Leonardo se da a la tarea de distinguir tres tipos de perspectiva.

La perspectiva se divide en tres partes. La primera trata sólo del dibujo lineal de los cuerpos. La segunda, de cómo bajar el tono de los colores cuando se alejan a cierta distancia. La tercera, de la pérdida de claridad⁴⁶ de los cuerpos a varias distancias (Da Vinci, 1995, p. 15).

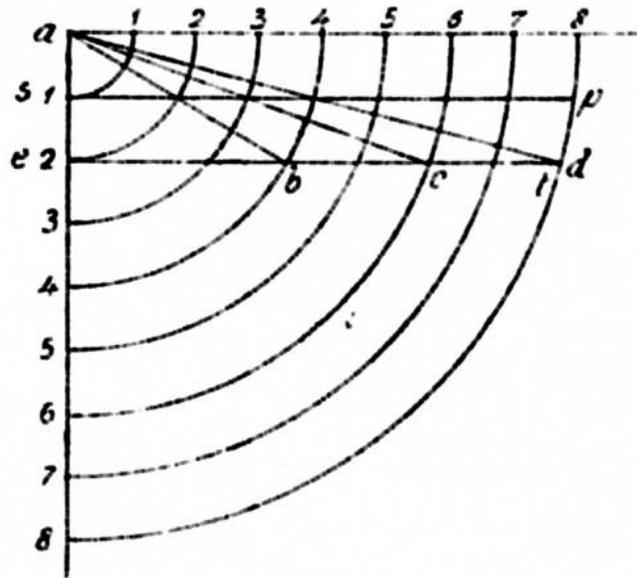
El dibujo lineal, que es el primer tipo de perspectiva al que se refiere, es el que desarrolló Brunelleschi y que Alberti detalló en 1435 en *De pictura*. En este texto Alberti ayudado de la matemática, define la perspectiva lineal. López-Vílchez (2015) sostiene que Leonardo hizo una importante aportación al estudio de la perspectiva, pues introdujo por primera vez la definición de perspectiva atmosférica, aérea o del color. La describe como aquella que permite sólo a través del color diferenciar la profundidad en los objetos representados en una pintura (p. 323). La perspectiva de la que habla Leonardo se refiere a la perspectiva lineal (aquella desarrollada por Brunelleschi y alabada por Alberti); la segunda sería la perspectiva del color, y finalmente la tercera se le conoce como menguante.

López-Vílchez (2015) menciona que en el *Tratado de la Pintura* (1482-1518), Leonardo no excluye mutuamente estas tres perspectivas, sino que las muestra como complementarias en su afán de lograr una mimesis pictórica de realidad natural. De esta manera plasma en el lienzo, no solamente la disminución o aumento de los tamaños de las formas por la distancia, sino que suma los efectos que la atmosfera muestra en la diferente profundidad de los objetos (p. 323).

Mediante una ilustración en el *Tratado de pintura*, Leonardo invita a los lectores a hacer un experimento para comprobar lo que él llama perspectiva del color (aérea).

Imagen 2.5.2.1.1 –Representación por distancias de la visualización del color.

⁴⁶ Se refiere a la nitidez.



Fuente: *Trattato della pittura*, 1924, p 113.

Leonardo propone que se ponga el mismo color, pero en diferentes distancias y a la misma altura. El observador es el punto *a*. Según la distancia los colores le parecerán diferentes al espectador. “Puesto un mismo color a varias distancias y siempre a una misma altura, se aclarará a proporción de la distancia que haya de él al ojo que le mira” (da Vinci y Alberti, 2018, p. 69).

A continuación, se revisarán algunos ejemplos de la perspectiva aérea en las obras pictóricas de Leonardo da Vinci. La primera es *La Anunciación* 1472-1475 (Revisar figura 18). Esta obra es un trabajo temprano en dos aspectos. El primero es porque Leonardo tenía apenas 20 años cuando la realizó. Es por eso que al menos en esta obra todavía no puede verse el desarrollo del *sfumato* del que se hablará más adelante. El segundo es porque es una obra terminada antes de que Leonardo comenzara a escribir sus apreciaciones de la naturaleza, la cuales comenzaron aproximadamente a sus 30 años, cuando estuvo al servicio de Ludovico Sforza. Es en estos textos en donde explica su concepto de perspectiva aérea. Sin embargo, en la praxis ya se puede ver una intuición a la hora del desarrollo de esta perspectiva en el paisaje del fondo de esta obra. Es el mismo caso el de la obra *La virgen del clavel* 1470 (revisar la figura 19).

En esa obra se puede distinguir con claridad qué montañas son las más alejadas. Esto es definitivo por el uso de una perspectiva aérea. De nuevo, parece ser que en la práctica estaba más avanzado que en la teoría, que pasaría luego en sus códices y en su *Tratado de Pintura*. Al realizar esta obra, Leonardo tenía sólo 18 años. Hay un detalle interesante en la pintura, y es el florero que no queda muy claro el plano que ocupa. Esto es porque en estas pinturas tempranas, se puede ver todavía la influencia de la pintura flamenca del norte de Europa, donde se buscaba el realismo a través de la representación minuciosa de los detalles de todo lo que se encontraba en la escena. Esto tenía como resultado la sensación de que todo estaba muy cerca del espectador o en primer plano.

Otra obra que realizó al mismo tiempo que escribía en sus cuadernos de notas es *La virgen de las Rocas* (revisar figura 20 del anexo gráfico).

En esta obra ya se puede ver la utilización de la perspectiva menguante, es decir la que se sirve del efecto de difuminar los contornos de las figuras que están más alejadas al ojo del espectador. Este detalle se puede apreciar especialmente en las rocas de la derecha resaltadas en el detalle de la pintura. Las que están más cerca tienen contornos más claros y contrastados, a diferencia de la más lejana que se encuadra en un agujero de la misma cueva.

Una de sus obras más maduras en la que se puede ver el uso de la perspectiva aérea es *La virgen, el niño Jesús y Santa Ana* 1503 (revisar figura 21).

En esta obra también se puede apreciar el uso de la perspectiva aérea en las montañas del fondo, donde se aprecia una progresión de azules. También en esta pintura se puede ver la perspectiva menguante. La mención de este efecto también desarrollado por Leonardo conecta con otro que desarrollaría en figura humana. Este efecto es el *Sfumato*.

Sección 2.5.2.2 – Sfumato

La palabra *sfumato* aparece por primera vez en textos de Leonardo, utilizado para hablar de paisaje. López-Vílchez (2015) sostiene que por vez primera el término “sfumato” se usa

para definir la “pérdida de determinación de contorno”, y en otras partes, Leonardo lo nombra “i perdimenti” (p. 324).

La sección donde se encuentra la palabra que menciona la autora es la siguiente: “Con lo cual queda probado, que la proporción o disminución de los colores es como *la de sus distancias a la vista*; lo cual solo sucede en los colores que están en una misma altura”⁴⁷ (da Vinci, 1924, p. 114, subrayado personal).

Aunque la palabra *sfumato* sea utilizada para describir un hecho paisajista, luego Leonardo lo aplicaría a figuras humanas, volviéndose esto una característica de identificación del artista en sus obras.

Para tener una introducción a este efecto visual, se describe una definición del término. En palabras de Jorge González (2019) el concepto “sfumato” viene del italiano, proviene de la palabra “fumo” (humo) y de “sfumare” (atenuar). Una interpretación podría ser “esfumarse como humo”. Al español se ha traducido como difuminado, borroso o suave. La técnica consiste en realizar un sombreado muy fino, con el fin de crear una transición suave y de difícil percepción, donde es complicado distinguir entre colores y tonos. Esto con el objetivo de crear una imagen más realista. Se usan gradaciones sutiles desde zonas iluminadas a zonas oscuras y se evitan los bordes o líneas. (González, 2019)

En el texto “La ontología del sfumato” del libro *Pensamiento técnico creatividad. Leonardo da Vinci y el Renacimiento* Gianluca Cuzzo (2021) hace un análisis ontológico del surgimiento de este efecto.

La pintura, gracias al diseño, no es sólo observación, una imitación exacta de la naturaleza, sino que tiene algo de divino; esta deidad de la pintura lo provoca "Repetir todas las obras evidentes hechas por el Dios supremo", añadiéndoles, sin embargo, como una variación de lo idéntico, las partes de la fantasía, que se hace "Timón y brida de los sentidos". Estas son ciertamente formas ingeniosas creíbles, pero en ningún caso se puede encontrar como tal en la experiencia dada. de modo que cualquier cosa que el pintor quiera imaginar, Leonardo escribe, "Él es señor y creador" un dios o señor investido, sin

⁴⁷ “E così abbiamo de’ colori, o vuoi dire *perdimenti*, quale è quella delle diminuzioni de’ colori, o vuoi dire permenti, quale è quella delle loro distanze dall’occhio che li vede; e questo solo accade ne’ colori che sono d’eguale altezza” (Traducción, da Vinci, 2018, p. 69).

embargo, de una segunda naturaleza, creado por su ingenio y manos laboriosas al lado de la ontología primaria.⁴⁸ (p. 43)

Según el autor el desarrollo del *sfumato* proviene de la idea de la mimesis, sí, pero en realidad se está creando algo que no es parte de la naturaleza ni de la experiencia. Son *partes de fantasía* (el autor se refiere a los efectos logrados con la pintura, a través de la práctica y la profunda observación), realizadas ingeniosamente, que vuelven creíble la escena que se representa frente al espectador.

A continuación, se muestran algunos ejemplos de pinturas en donde se puede apreciar este efecto. El primero se encuentra en la reconocida obra *La Gioconda* pintada entre 1503-1519 (revisar figura 22 y 23 del anexo gráfico).

Hay bastantes anécdotas, rumores o historias de esta obra, pero para la presente tesis no son relevantes. Se coloca este ejemplo de la obra icónica de Leonardo, para mostrar su desarrollo en pintura del *sfumato*. Este efecto se puede apreciar claramente en el rostro de la mujer representada. Carente total de líneas, ni siquiera en la comisura de los labios. También en las manos se puede observar este efecto, incluso, la mano izquierda parece disolverse en el aire, mientras que la derecha parece incluso moverse. Como esas fotos actuales en las que la persona retratada se mueve al momento de tomar la fotografía. Esto como ya se ha mencionado se logra aplicando múltiples capas de pintura diluida, y así lograr este efecto de no contorno. Efecto que, según Leonardo, era más cercano a la realidad observada.

La Gioconda puede ser la obra más conocida (no sólo del autor, quizá hasta de la historia del arte), pero la obra donde más se puede apreciar su desarrollo del *Sfumato*, es *San Juan Bautista* realizada entre 1513-1516 en su época de madurez (revisar figura 24 del anexo gráfico). Esta obra fue una de sus últimas pinturas (el artista falleció en 1519). Esta obra también está rodeada de polémicas, sin embargo, el enfoque que interesa para esta

⁴⁸La pittura, grazie al disegno, non è solo osservazione, imitazione esatta della natura, ma ha in sé qualcosa di divino; tal deità della pittura fa sì che essa “ripeta tutte le opere evidenti fatte dal sommo Iddio”, aggiungendovi però, a mo’ variazione dell’identico, i parti della fantasia, la quale si fa “timone e briglia de’ sensi”. Si tratta di forme ingegnose certamente credibili, ma in alcun caso rinvenibili come tali nell’esperienza data; sicché, qualsiasi cosa il pittore desideri immaginarsi, scrive Leonardo, “ei n’è signore e creatore” un dio o signore incoato, però, di una natura seconda, creata dal suo ingegno e dalle sue mani industrie accanto all’ontologia primaria.

sección, es el técnico y específicamente el *sfumato*. La figura De San Juan Bautista parece aparecer de la oscuridad. De hecho, su silueta en la parte del torso es tan sutil, que apenas se distingue. Todo el personaje parece hacerle honor al *humo*, una de las palabras de la que se cree proviene el término *sfumato*, pues eso es lo que parece, una especie de humo que surge de la oscuridad. En el rostro, sin embargo, tiene algunas líneas más marcadas que las del rostro de *La Gioconda*, esto da un efecto interesante, casi como si el personaje se estuviera acercando. La mano derecha que está apuntando al cielo, es en la que se puede ver un contraste más significativo con el fondo. Esto hace que esta parte sea la que está en primer plano y que se convierta en uno de los principales puntos focales al observar la obra.

Esta obra tiene otro interés a parte del técnico para ser mencionada. Este es que fue imitada por otros artistas del Renacimiento.

En una de las versiones de los *Cuadernos de Notas*, usadas en este texto, se menciona algo que se le puede relacionar con el *sfumato*. Leonardo se podría considerar un empirista, le gustaba aprender mediante la experimentación, y les daba un lugar privilegiado a los sentidos, en especial al ojo. Sin embargo, también les tenía un especial aprecio a las matemáticas. Y en sus estudios para la pintura, se ayuda especialmente de la geometría. Gracias a esta disciplina y a la lógica es que Leonardo sostiene que no existen los contornos. Para mostrarlo, Leonardo comienza escribiendo sobre el punto. Sostiene que el punto es aquello que no tiene centro, ni ancho, ni largo ni profundidad. Una línea es una longitud que se crea por el movimiento de un punto, ésta no tiene profundidad ni amplitud. Una superficie surge por el movimiento transversal de una línea y sus extremos son líneas. Una superficie tiene anchura y longitud, aunque carece de profundidad. Un cuerpo está hecho por superficies que limitan entre sí. Un cuerpo si tiene longitud, anchura y profundidad. Una vez que se llega a esta definición, será importante citar el texto *Leonardo da Vinci Notebooks (2008)*, que es una recopilación de partes de sus códices por la Universidad de Oxford, para continuar con la disertación lógica.

1. La superficie es el límite de un cuerpo.
2. El límite del cuerpo no forma parte de él.
3. Lo que no es parte de un cuerpo no es nada.

4. La nada es aquello que no llena espacio alguno.

El límite de un cuerpo está en el comienzo de otro. Una superficie que hace de límite es el comienzo de otra. Los límites de dos cuerpos que tienen el mismo término son alternativamente la superficie de uno y de otro, como el agua con el aire. Ninguna de las superficies de los cuerpos es parte de estos. Los límites de los cuerpos son límites de sus planos y los límites de los planos son líneas. Estas no forman parte del tamaño de los planos ni de la atmósfera que los circunda. Por consiguiente, lo que no es parte de nada es invisible, como se prueba en Geometría.⁴⁹ (da Vinci, 2008, p. 119).

Este texto muestra que Leonardo se apoyaba de las matemáticas para sus estudios, y que todos sus trabajos serían comprendidos solamente por alguien instruido en esta disciplina. “Que ningún hombre que no sea matemático lea los elementos de mi obra.”⁵⁰ (da Vinci, Thereza Well (Ed.), 2008, p. 118). Respecto al Leonardo empirista/racionalista García Campos (2018) sostiene que la propuesta de da Vinci no es está reducida al empirismo, sino que se acompaña de tintes racionalistas (p. 99). Luego el autor cita a Daniel Robinson:

La razón y los sentidos, para Leonardo, estaban familiarizado con los distintos rasgos del mundo conocido, la razón proveyendo ciertas verdades matemáticas, los sentidos proveyendo las posibles causas de los eventos naturales. Leonardo desconfió de cualquier ciencia desprovista de sustancia matemática y argumentó que cualquier ciencia, en su etapa final de desarrollo sería matemática en su forma (García Campos citando a Robinson, 2018, p. 99-100).

Esta importancia dada a las matemáticas por parte de Leonardo, también se puede relacionar con la importancia que le daba Aristóteles en sus textos. En la *Metafísica*, se puede leer acerca de la importancia de las matemáticas en la ontología del filósofo griego.

⁴⁹1. The surface is a limitation of the body.

2. The limitation of the body is no part of that body.

3. That which is not part of any body is a thing of naught.

4. A thing of naught is that which fills no space. The limitation of one body is that which begins another.

The limiting surface is the beginning of another. The limits of two coterminous bodies are interchangeably the surface of the one and of the other, as water with air. None of the surfaces of bodies are parts of these bodies. The boundaries of bodies are the boundaries of their planes, and the boundaries of the planes are lines. Which lines do not form part of the size of the planes, nor of the atmosphere which surrounds these planes; therefore, that which is not part of anything is invisible as is proved in geometry (Traducción de *Cuadernos de Notas* de Leonardo da Vinci 1995:19)

⁵⁰Let no man who is not a mathematician read the elements of my work.

Hay una ciencia que estudia lo que es, en tanto que algo que es, y los atributos que, por sí mismo, le pertenecen. Esta ciencia, por lo demás, no se identifica con ninguna de las denominadas particulares. Ninguna de las otras (ciencias), en efecto, se ocupa universalmente de lo que es, en tanto que algo que es, sino que tras seccionar de ello una parte, estudia los accidentes de ésta: así, por ejemplo, las ciencias matemáticas. (Aristóteles *Metafísica*, IV. 1.1003a19-25)

Aunque se pueda encontrar cuestiones sobre las matemáticas en Aristóteles, en realidad se relacionan mucho más con la filosofía de Platón. “Que ningún hombre que no sea matemático lea los elementos de mi obra”, es una frase que se asimila a la que se podía encontrar en la parte superior de la puerta de la Academia Platónica: “No entre nadie que no sepa geometría”. Sin embargo, investigar la recepción platónica en Leonardo, es quizá tema para otra investigación.

Respecto a las fuentes, hay un contra-argumento (contra recepciones filosóficas) que se podría mencionar respecto a Leonardo y su *Tratado de pintura*, y es que quizá Leonardo adquirió su conocimiento de la pintura por medio sólo de Alberti, por ejemplo. Alberti en su tratado *De pittura* tiene un desarrollo bastante similar a lo que años más tarde hace Leonardo en su *Tratado de pintura*. Sin embargo, a pesar de existir algunas concordancias entre ambos artistas, Leonardo se separa de las propuestas pictóricas planteadas por Alberti al llevarlas más allá. En Leonardo, como en todo el arte del Quattrocento, la armonía continúa siendo el principio organizador de toda obra artística; pero su idea de aquélla es sustancialmente distinta a la de Alberti (Argullop, 1988, p. 61). Lo que el autor menciona es que los cambios que hizo Leonardo se distinguen en dos formas. La primera es la importancia dada al relieve de las figuras, lo que lo llevaría después a desarrollar el *sfumato*. La segunda forma es la aportación de Leonardo con su perspectiva del color.

Sección 2.5.3 - Sentido común.

En páginas anteriores se ha hablado de la importancia dada al ojo, tanto por Aristóteles como por Leonardo. Se ha mencionado también la frase sentido común, o como lo escribe

el artista renacentista *senso comune*. Esta es otra de las similitudes del artista con el filósofo griego.

David Summers en su texto *The judgment of sense* (1987) sostiene que:

Lo que nos interesa aquí es el término *senso comune*. Como otros han señalado, este es el *sensus communis* aristotélico (o *koiné aisthesis*), y Leonardo describe muy bien su actividad como una especie de juicio. Este eco de Aristóteles podría dejarse de lado como un mero arcaísmo psicológico, si no fuera porque la idea del *senso comune* ocupa un lugar extraordinariamente importante en las deliberaciones de Leonardo⁵¹ (p. 71).

Otro autor que sostiene que el sentido común usado por Leonardo es aristotélico es Méndez (2013), el cual sostiene que el artista usa el término *sensus communis*, el cual proviene de Aristóteles y que luego fuera usado por las teorías medievales y renacentistas sobre el alma. En estas teorías se entiende al sentido común como el colector de varios sentidos (p. 38-39).

Frank Zöllner (2021) en su texto *Leonardo obra pictórica completa* sintetiza la idea de *senso comune*. Según el autor los objetos se perciben por los cinco sentidos, estos objetos luego son registrados por la *impressiva*⁵², la cual es una sencilla herramienta de intercalación de las funciones de distribución básicas. Las percepciones que se almacenan en la *impressiva* pasan a ser valoradas por el *senso comune*, donde finalmente son almacenadas en la memoria. Permanecen en ese lugar con menor o mayor intensidad según su importancia (p.166). Además, el autor agrega un punto más que podría ser otro punto de convergencia entre Aristóteles y Leonardo: “Sus teorías a propósito del funcionamiento del cerebro constituyen la verdadera base de esa fisiología, que presupone una influencia mecánica y directa del alma sobre el cuerpo y sus funciones” (Zöllner, 2021, p. 166). Es decir, la forma en la que ambos veían en alma, pero esa podría

⁵¹What interest us here is the term *senso comune*. As others have noted, this is the Aristotelian *sensus communis* (o *koiné aisthesis*), and its activity is quite properly described by Leonardo as a kind of judgement. This is echo of Aristotle might be put aside as a mere psychological aschiasm, were it not that the idea of the *senso comune* occupies and extraordinarily important place in Leonardo’s deliberations.

⁵² Esta designación es prácticamente exclusiva de Leonardo, proviene de aprehender, y se refiere a enfatizar la función receptiva. Esta “potencia aprehensiva” es un término con diversos significados que se entiende como facultades o “sentidos interiores”. Por lo tanto, puede nombrar tanto al *sensus* y a la *imaginatio*, uno que aprehende la “cosa presente” y la otra la “cosa ausente” (Méndez, 2013, p. 42).

ser una sección más, por ahora, se continuará con la relación del sentido común en ambos autores.

Para poder profundizar sobre la similitud (o diferencia) de estos términos usados por Leonardo y Aristóteles, se citarán a cada uno en sus respectivos textos y de algunos estudiosos del tema también, para hacer la comparativa. Aristóteles habla sobre un *sentido común* o *sensibilidad común* en *Acerca del alma*.

William Keith Chambers Guthrie(1993) en su texto *Historia de la filosofía griega* sostiene que: “Puesto que hay sensibles comunes (*koiné*), objetos de más de un sentido al mismo tiempo, debe haber, como hemos visto, un “sentido común” o “sensación en común”, como lo llama Aristóteles” (p. 308).

El *sentido común* aristotélico se puede encontrar en el *De anima*. En el libro tercero Aristóteles inicia afirmando que sólo existen cinco sentidos, pero que hay una sensibilidad común que pretende explicar en ese capítulo. El capítulo primero del libro tres tiene por título: “Que no existe ningún otro sentido aparte de los cinco ya expuestos, pero sí una sensibilidad común cuyas funciones comienzan a estudiarse en este capítulo” En él escribe sobre los *sensibles comunes*, es decir acciones que percibimos a más de un sentido: movimiento, reposo, figura, magnitud, número y unidad. (cf. Aristóteles *Acerca del alma* III. 1. 425a) Aristóteles también *disecciona* la funcionalidad de los sentidos. Aportando la diferenciación entre el objeto del sentido y el sentido en sí. Da el ejemplo del sonido en acto y el oído en acto.

Me refiero, por ejemplo, al sonido en acto y al oído en acto: cabe, desde luego, que alguien, teniendo oído, no esté oyendo, así como no siempre está sonando lo que es sonoro; no obstante, cuando lo que puede oír está en acto y lo que, puede sonar suena, se producen conjuntamente el oído en acto y el sonido en acto: cabría llamarlos respectivamente audición a aquél y «sonación» a éste. (Aristóteles *Acerca del Alma* 425b 28-426a2)

En este sentido, Aristóteles aplica su propuesta del acto y potencia en los sentidos. Es decir, existen las cosas que en potencia podrían sonar, y en acto suenan. También habla de la proporción que es tan conocida en sus tratados, en donde propone que todo lo que esté en una proporción correcta será placentero. “El sentido, por su

parte, es la proporción. Los excesos en lo sensible, en fin, producen ya dolor ya destrucción.” (Aristóteles *Acerca del Alma* 426b 5-10)

Luego profundiza en aquellas experiencias en las que se requiere más de un sentido, da el ejemplo de reconocer lo blanco y lo dulce, es decir, en este caso, reconocer el azúcar. Aquí menciona que debe ser por alguna facultad que se puede diferenciar ambas cualidades y a la vez relacionarlas:

Ahora bien, si discernimos lo blanco y lo dulce y cada una de las cualidades sensibles de cada una de las demás, será que percibimos también sus diferencias por medio de alguna facultad. Y ha de ser necesariamente por medio de un sentido, ya que de cualidades sensibles se trata... Es, pues, necesario que sea una facultad, única la que enuncie que son diferentes, ya que diferentes es lo dulce y lo blanco. Lo enuncia, pues, la misma facultad y, puesto que lo enuncia, es que también *intelige y percibe*. (Aristóteles *Acerca del Alma* 426b10-25 el subrayado es personal)

Se subraya esa última parte porque ahí en donde se liga mucho más con el concepto *sentido común* usado por Leonardo. Este concepto se puede encontrar en el *Tratatto de pittura*:

“La imaginación no ve con tanta excelencia cómo ve el ojo, porque el ojo recibe las especies (es decir los objetos que percibe), o las semejanzas de los objetos, estos generan una aprehensión que va al sentido común, donde es juzgado”⁵³(da Vinci, 1924, p. 8). Aparentemente Leonardo intenta decir que se genera una especie de impresión del objeto observado que pasa al sentido común, y al decir se juzga, se puede interpretar que es lugar donde se entiende o se le relaciona con algo aquello que se está viendo.

Summers (1987) los explica de esta manera:

Leonardo se refiere a que las configuraciones de la luz llegan al ojo y se imprimen en la base de la visión (una de las superficies del ojo), desde donde son entregadas al sentido común, es aquí donde se someten a juicio.⁵⁴ (p. 71).

⁵³Non vede la immaginazione cotal eccellenza qual vede l’occhio, perché l’occhio riceve le specie, ovvero similitudini degli obietti, e lid á all’impressiva, e da essa impressiva al senso comune, e lí é giudata.

⁵⁴ “Leonardo means that configurations of light come to the eye and are impressed upon the seat of vision (one of the surface of the eye), whence it is delivered to the common sense, where it is subjected to judgment” Probablemente al hablar de la base o asiento de la visión se refiera a la pupila, de la cual ya ha hecho observaciones y dibujos.

Previamente se mostró una argumentación de Leonardo, quien ayudado de la geometría buscaba demostrar que los contornos son inexistentes. Aristóteles hace algo similar al ayudarse de la geometría para explicar su sentido común. Al respecto, Summers (1987) sostiene que:

Es el “último punto de llegada”, e, iniciando una larga tradición de metáforas geométricas⁵⁵, (Aristóteles) describe el sentido común como un punto que es uno en sí mismo, pero es dos porque termina en uno de los extremos de una línea que divide (o uno mismo, y cinco al formar la unión de los sentidos). Esta facultad central a la que Aristóteles refirió los sentidos individuales se compara con la información que proviene de los sentidos como el ojo se compara con la vista⁵⁶ (p. 79).

Esto último que menciona Summers es muy importante, y alude a la parte de la importancia dada a la vista en ambos autores. Pues sostiene que los sentidos (el medio para obtener información de la naturaleza) es al sentido común (el lugar donde se entiende esa información), como el ojo (herramienta para obtener imágenes) es a la vista (sentido que aprehende las imágenes). En este aspecto se puede ver la jerarquización del filósofo. Pone el sentido común como punto final, le siguen los sentidos y finalmente los elementos orgánicos que permite al ser humano percibir la naturaleza.

Tabla 2.5.3.1 – Relación entre sentido común, sentidos, vista y ojo.

Facultad de intelección y/o aprehensión	Herramienta para adquirir información de la naturaleza
--	---

⁵⁵La parte de la metáfora geométrica a la se refiere Summers está en *Acerca del Alma*:

Ocurre, más bien, lo que con el punto tal como algunos lo entienden: que es indivisible en la medida en que cabe considerarlo como uno o como dos. En tanto que indivisible, la facultad discerniente es una y discierne simultáneamente; pero en tanto que divisible no es una ya que usa dos veces simultáneamente de la misma señal. En la medida, pues, en que utiliza el límite como dos, discierne dos objetos que resultan separados para una facultad en cierto modo dividida; pero en la medida en que utiliza el límite como uno, discierne simultáneamente. (Aristóteles *Acerca del alma* III. 2 427a10-15)

En este sentido se puede interpretar que se ve al punto como algo ya en sí mismo, pero al mismo tiempo puede ser visto como el límite de una línea. O en la mención de Summers, como el punto en sí y el punto donde llegan los 5 sentidos.

⁵⁶It is the “ultimate point of arrival”, and, initiating a long tradition of geometric metaphors, (Aristotle) describes the common sense as a point which is one itself, but two as it terminates either end of a line it divides (or one itself, and five as it forms the junction of the senses). This central faculty that Aristotle related the individual senses stands to the data of senses as the eye stands to sight.

Sentido común	Sentidos
Vista	Ojo

Fuentes: Elaboración propia con datos extraídos de Summers 1987.

El sentido común se puede entender entonces, como una especie de facultad/herramienta donde las percepciones se someten a juicio. Es decir, donde se determina qué son, se diferencian o quizá se les pueda ligar con alguna experiencia previa. Más adelante ayudado por una propuesta Martin Kemp, propone al sentido común como una especie de centro de todos los sentidos. “Como ha demostrado Martin Kemp en sus primeros estudios del cráneo, son un elegante intento de establecer la ubicación de los sentidos comunes de acuerdo con su repetida definición como el centro de todos los sentidos”⁵⁷ (Summers 1987, p. 71).

Martin Kemp, entre otros estudios, realizó una recopilación de 100 ilustraciones y pinturas, que tituló *Leonardo da Vinci 100 milestones*(2019). En este libro se puede apreciar lo que menciona Summers. Kemp muestra el dibujo de un cráneo con un corte de costado bajo el título “Two Human Skulls, Sectioned, with Proportional Analyses”. El original se encuentra en el *Códice Windsor*. Además de mostrar la ilustración, Kemp traduce lo que Leonardo escribió en la parte inferior de su dibujo:

Donde la línea *am* es cortada por la línea *cb*, hay confluencia de todos los sentidos, y donde la línea *rm* es cortada por la línea *hf*, allí se encuentra el polo del cráneo, en un tercio de la base de la cabeza, entonces *cb* es una mitad (de la cabeza)⁵⁸ (Kemp traduciendo a Leonardo 2019, p. 73).

Para una mejor apreciación consulte la figura 25 del anexo gráfico.

En esta última nota la intención del artista renacentista era mostrar que el sentido común es un punto que tiene una ubicación física dentro del cráneo y que él intentaba mostrar su ubicación. De esto se puede inducir que para Leonardo hay un punto por el

⁵⁷As Martin Kemp has shown, his early skull studies are earned an elegant attempt to establish the location of the common sense according to its often repeated definition as the center of all senses.

⁵⁸Where the line *am* being intersected by the line *cb*, there is the confluence of all the senses, and where the line *r miss* intersected by line *hf*, there the pole of the cranium is located, at one-third of the base of the head, and so *cb* is one half.

cual todos los sentidos pasan, es decir un punto común antes de “pasar” al entendimiento.

Previamente se hizo una cita de una parte del *Tratado de Pintura* de Leonardo, la versión en español. Fue esta cita: “El ojo, que es la ventana del alma, es el órgano principal por el que el *entendimiento* puede tener la más completa y magnífica visión de las infinitas obras de la naturaleza” (Da Vinci, 1995, p. 9). Sin embargo, en una comparación con el mismo texto en su versión italiana, la cita es esta: “L’occhio, che si dice finestra dell’anima, è la principale via donde il *comune senso* può piú copiosamente e magnificamente considerare le infinite opere di natura...” (da Vinci, 1995, p. 12). *Comune senso* se ha traducido como entendimiento al español en algunas versiones. Esto puede entenderse como un error de traducción claro, o quizá como una interpretación sobre lo que sentido común podía significar en los textos de Leonardo. La parte de la mente en donde “llegan” todos los sentidos y a partir de ahí se realiza el entendimiento de todos ellos en un solo lugar.

Summers (1987) lo explica de esta manera:

Aquí Leonardo ha entendido el ojo, no como una abertura a través de la cual el alma misma es visible, la comprensión habitual de "el ojo es la ventana del alma", sino más bien como una ventana en perspectiva albertiana, en la que entra la luz y a través de la cual el sentido común examina el mundo. *El sentido común es el punto desde el que se ve una pintura renacentista. Este pasaje es a la vez un elogio de la vista como el sentido más discriminatorio y una identificación del sentido común con la vista, que comprende todas las cosas sensibles comunes*⁵⁹ (p. 73 el subrayado es personal).

Esta última parte de la cita se puede interpretar de esta manera: La vista entiende el todo de la pintura, así como el sentido común entiende el todo de los sentidos. Es en esta parte que se puede relacionar el concepto de *senso comune* con la pintura.

⁵⁹Here Leonardo has understood the eye, not as an opening through which the soul itself is visible, the usual understanding of “the eye is the window of the soul”, but rather as an Albertian perspective window, into which light comes and through which the common sense surveys the world. *The common sense is the point from which one sees a Renaissance painting. This passage is at once a praise of sight as the most discriminating sense and an identification of common sense with sight, which apprehends all common sensibles.*

Esta es una tesis de Summers, hacer el símil del sentido común con la vista. Sin embargo, al ser esta una investigación que intenta mostrar a través de comparativas, citas y/o paráfrasis el eco de Aristóteles en la pintura renacentista, parece bastante pertinente agregar esta conclusión del autor.

Otra forma de relacionar sentido común y pintura es el argumento de *paragone*. *Paragone* se puede traducir como *comparación*. Este argumento fue discutido en el Renacimiento, en él se defendía que la pintura y escultura eran artes superiores a la poesía o incluso a la arquitectura. En este aspecto Summers (1987) explica lo siguiente:

Leonardo apela a la idea del sentido común para explicar características y valores fundamentales del arte de pintar. En el argumento del paragón, Leonardo insistió en el principio de que la pintura debe ser como lo que es visible como un todo, y la idea del sentido común le permite explicar aún más cómo la pintura no es solo una unidad visual sino una unidad estética⁶⁰ (p. 74).

El argumento del *paragón* al que Summers hace alusión, se desarrolla en diversas partes del *Tratado de Pintura*, donde *paragón*, viene a ser la comparativa entre la pintura y otras disciplinas artísticas a las que Leonardo pone un lugar inferior que la pintura. Es decir, le da atributos a la pintura que las otras prácticas no poseen.

La pintura puede ser comunicada a todas las generaciones del universo, porque su fin está sujeto a la virtud visual, y no pasa por el oído al sentido común de la misma forma que pasa la vista. Por lo tanto, esto no necesita intérpretes de diferentes lenguas, como las tienen las letras, y satisface inmediatamente a la especie humana, de modo a como lo hacen las cosas producidas por la naturaleza.⁶¹ (Da Vinci, 1924, p. 2).

Previamente se habló de los *sensibles comunes* en Aristóteles. En Leonardo se puede mencionar algo llamado *sensación común*. Es aquí donde es importante el argumento de *paragone*. Una de las grandes cualidades de la pintura es su universalidad

⁶⁰Leonardo appeals to the idea of the common sense to explain fundamental characteristics and values of the art of painting. In the paragone argument Leonardo insisted upon the then newly explicit principle that painting should be like what is visible as a whole, and the idea of the common sense enables him further to explain how painting is not only a visual unity but an aesthetic unity.

⁶¹La pittura ha il suo fine comunicabile a tutte le generazioni dell'universo, perché il suo fine è subietto della virtù visiva, e non passa per l'orecchio al senso comune col medesimo modo che vi passa per il vedere. Adunque questa non ha bisogno d'interpreti di diverse lingue, come hanno le lettere, e subito ha soddisfatto all'umana specie, non altrimenti che si facciano le cose prodotte dalla natura.

(por usas palabras de Leonardo) en la comunicación. A diferencia de la poesía o literatura, las cuales se sustentan en el lenguaje literal, el cual es una convención. Es decir, algo que debe ser aprendido para poder comunicarse con otros.

(...) porque la poesía se basa en la imaginación de las letras, y la pintura realmente directo del ojo, del cual el ojo recibe símiles, no de otro modo que si fueran naturales, y la poesía las da sin semejanza, y no pasan a la impresión por el camino de la virtud visual como la pintura⁶² (Da Vinci, 1924, p. 2).

Aquí Leonardo está hablando de la distinción entre lo semántico y lo ontológico. Es decir, la disimilitud del objeto con la palabra que lo representa. Esta distinción es un problema comunicativo del lenguaje, y según el artista, en la pintura se supera.

La pintura comunica tanto como la misma naturaleza lo hace a través de la vista. Eso es lo que Summers sostiene en su relación entre sentido común y vista: El uso del término *sentido común* evoluciona con Leonardo, supera la idea de que es un lugar o espacio donde todas las percepciones se reúnen y propone la idea de una conjunción de la sensación de comunicación universal de la pintura y de la naturaleza. Se puede entender porque el autor llegó a esta conclusión. Leonardo tiende a darle un giro al concepto, es decir, al igual que sostiene que los ojos son la ventana del alma, no porque se pueda ver el alma a través de los ojos, sino porque el alma puede ver el mundo a través de los ojos. Así utiliza este concepto de la *sensación común*, además de ser “un lugar” donde se reúnen todas las sensaciones procedentes de la naturaleza, es una coincidencia de la sensación que la naturaleza da al ser humano con la de la pintura. Summers (1987) lo explica así: “La pintura, en otras palabras, es el verdadero arte de la sensación común, tal como Aristóteles ha argumentado que la vista era lo más cercano al sentido común”⁶³ (p. 138).

Respecto a esto último y a modo de recapitulación, se retoma la frase que ya se ha mencionado: *La vista entiende el todo de la pintura, así como el sentido común entiende el todo de los sentidos*. En la lista mostrada de libros que poseía Leonardo alrededor de

⁶²(...) perché la poesia pone le sue cose nella immaginazione di lettere, e la pittura le dà realmente fuori dell'occhio, dal quale occhio riceve le similitudini, non altrimenti che s'elle fossero naturali, e la poesia le dà senza essa similitudine, e non passano all'impressiva per la via della virtù visiva come la pittura.

⁶³“Painting, in other words, is true art of common sensation, just as Aristotle has argued that sight was nearest to the common sense”.

1503, no viene el *De Anima*, es por eso que la idea de *sentido común*, se verá como una convergencia más entre ambos autores, en su manera de ver el mundo, y en el caso de Leonardo, de representarlo. El *sentido común* de Leonardo habla de un entendimiento de la naturaleza a través de la vista para su posterior representación. También hace énfasis en tener la misma sensación al presenciar la naturaleza como al presenciar la pintura. Y esto de hecho, se podría acercar al concepto de mimesis propuesto por Aristóteles en su *Poética* y de la cual ya se ha hablado bastante en la sección del Clasicismo. La imitación de la acción del ser humano. Aristóteles se refería sobre todo a representaciones teatrales. Sin embargo, la importancia de que se representen escenas en donde algo parece estar ocurriendo frente a los ojos del espectador, parece ser también la representación de una acción. Hay un dejo de dinamismo en la pintura de Leonardo, y en general de la pintura renacentista. Se imita el movimiento, y esto se podría inducir como una respuesta a las imágenes estáticas, tan presentes en el arte medieval.

A modo de recapitulación respecto al sentido común, y para dejar más claro el uso del término en ambos autores y sus similitudes, se agrega la siguiente tabla comparativa.

Tabla 2.5.3.1 – Comparativa del término sentido común entre Leonardo y Aristóteles.

Sentido común	
Aristóteles	Leonardo
<p>Puesto que hay sensibles comunes (<i>koiné</i>), objetos de más de un sentido al mismo tiempo, debe haber, como hemos visto, un “sentido común” o “sensación en común”, como lo llama Aristóteles. (Guthrie 1993: 308)</p> <p>El capítulo primero del libro tres de <i>Acerca del alma</i> tiene por título: “Que no existe ningún otro sentido aparte de los cinco ya expuestos, pero sí una sensibilidad común</p>	<p>Los objetos se perciben por los cinco sentidos, estos objetos luego son registrados por la <i>impressiva</i> (...) Las percepciones que se almacenan pasan luego a ser valoradas por el senso comune, donde finalmente son almacenadas en la memoria. (Zöllner, 2021, p. 166)</p> <p>“Y este nombre de sentido común usan solamente porque es juez común de los</p>

<p>cuyas funciones comienzan a estudiarse en este capítulo”</p> <p>Es, pues, necesario que sea una facultad, única la que enuncie que son diferentes, ya que diferentes es lo dulce y lo blanco. Lo enuncia, pues, la misma facultad y, puesto que lo enuncia, es que también inteligey percibe. (Aristóteles <i>Acerca del Alma</i> 426b10-25 el subrayado es personal)</p>	<p>otros cinco sentidos, es decir: ver, oír, tocar, gustar y oler”⁶⁴ (Da Vinci, 1883, p. 125, § 836).</p> <p>La imaginación no ve con tanta excelencia cómo ve el ojo, porque <u>el ojo recibe las especies (es decir los objetos que percibe),</u> o las semejanzas de los objetos, <u>estos generan una impresión</u> que va al sentido común, donde es juzgado. (Da Vinci 1924: 8)</p>
<p>La ubicación del sentido común para Aristóteles se encontraba en el corazón.⁶⁵</p>	<p>La ubicación del sentido común para Leonardo se ubicaba en el cerebro. Esta es la diferencia entre ambos sobre el uso. Esto se explica porque el término fue adoptado por los medievales, y fueron los que lo trasladaron al cerebro.</p> <p>Nótese que el centro de la “sensación” corresponde, según Aristóteles, al corazón (De partibus</p>

⁶⁴E questo nome di senso comune dicano solamente perchè è comune iudice de li altri 5 sensi, cioè: vedere, udire, toccare, gustare e odorare.

⁶⁵ La ubicación del sentido común se relaciona en este caso con la ubicación del alma. Este tema ha sido una discusión milenaria y ha recorrido diversas geografías. Del Maestro (2015) hace una recopilación de las diversas culturas que han creído en ubicaciones diferentes del alma.

Las primeras civilizaciones, incluidas las egipcias, mesopotámicas y hebreas, creían que el corazón era el órgano esencial que contenía esta esquivada entidad. Algunos filósofos griegos eran firmes partidarios del corazón (cardiocéntrico), mientras que otros defendían el cerebro (cefalocéntrico) como el órgano de la mente y por lo tanto la ubicación del alma. Los teólogos han especulado sobre la ubicación del alma vinculada o no asociada con el cuerpo humano (...) Leucipo (primera mitad del siglo V a. C.) y su alumno Demócrito, que floreció alrededor del 420 a. C., propusieron que el alma era como el aliento y que, dado que el aliento era material, debía estar compuesto de átomos (p. 5-7).

	<p>animalium II, 10, 656a27-29); la tradición médica desde Alcmeón, sin embargo, impuso al cerebro como lugar de las funciones superiores, donde ubicaron las teorías medievales al <i>sensus communis</i> como facultad unitaria superior de los sentidos (Méndez, 2013, p.39, n. 12)</p>
--	--

Fuente: elaboración propia con información extraída de los textos citados.

A modo de conclusión se puede inducir que el término *sentido común* sí parece ser un puente entre ambos autores, con la evidente diferencia de la ubicación. Sin embargo, el uso que le da Leonardo al concepto es bastante similar como lo hacía Aristóteles, y por continuidad los mismos medievales. Este término sigue teniendo discusiones sobre el uso y sentido que se le pudo dar de manera original, y cómo se fue adaptando. Hay autores que incluso lo han puesto en el mismo lugar que el término *fantasía*. Sin embargo, para Leonardo sí eran términos diferentes. En la sección siguiente se profundizará al respecto del uso de este concepto, tanto por el filósofo griego, como por el artista.

Sección 2.5.4 –Fantasía

Summers (1987) y también Méndez (2013) sostienen que hay un uso similar como el del *sentido común*, en el uso del término *fantasía*. Fantasía es un término que se ha relacionado a lo largo de la Edad Media con sentido común. Hubo una etapa en la que incluso se consideraron que eran lo mismo, como el caso de Avicena. Según Méndez en el *Liber de Anima*, Avicena sostiene una equivalencia total, traslada *phantasia* como equivalente de *sensus communis* (p. 58).

Sin embargo, parece haber una pequeña distinción entre ambos términos. Kemp (2019) sostiene que en la ilustración realizada por Leonardo de una cabeza (ver figura 17a del anexo gráfico), el artista dibuja ventrículos cerebrales (en la parte posterior derecha). En ellos ubica lo que ha llamado como potencias⁶⁶. En el más cercano al ojo está la *impressiva*, que como ya se mencionó es una potencia aprehensiva de la naturaleza; en el ventrículo del centro está el *sentido común*, aquí se encuentra la facultad de la imaginación, intelecto y movimiento voluntario e involuntario, y en el ventrículo posterior está la memoria⁶⁷ (p.75, § 40). Es por este fragmento que Méndez (2013) sostiene que Kemp equipara *imaginación* con *fantasía*, pero no con *sentido común*, pues la fantasía es una facultad que Leonardo sitúa en el ventrículo del *sentido común*, evidenciando que no son la misma cosa o que tienen la misma función. Martin Kemp sostiene que fantasía e imaginación se encuentran en el mismo lugar en las potencias leonardescas, justo en el segundo ventrículo, junto al sentido común, aunque no se funden como uno mismo. *Sensus communis* es visión comprensora del fenómeno, mientras que fantasía o imaginación es una visión interna, tanto de lo ya visto como de lo que se inventa por el alma (p. 60).

Esta teoría parece respaldada por Thereza Wells (2008), quien hace la introducción de *Leonardo da Vinci Notebooks*, la edición de la Universidad de Oxford.

... una imaginación profunda y fértil, lo que él denomino *fantasía*. La fantasía también era requerida por el pintor. Para triunfar el pintor necesitaba establecer una

⁶⁶ Este es un término que usa Kemp, y no queda claro Leonardo lo utilizaba en el sentido aristotélico de potencia. Por la redacción del autor parece usado como facultad.

⁶⁷ Es interesante que Leonardo utilizaba el término *sentido común* de manera muy similar a Aristóteles, e incluso hace la distinción de este término con *fantasía*. Sin embargo, Del Maestro (2015) sostiene que esta parte en específico sobre lo que él llama procesos mentales es más bien platónica:

El concepto de Platón de proceso mental es que ocurre por una secuencia organizada que incluye tres procesos dinámicos: 1) información obtenida de sensaciones externas a través de nuestros órganos de los sentidos, 2) esta información luego se integra dando como resultado el razonamiento, 3) la memoria se almacena para ser recuperada en un futuro tiempo para reforzar y ampliar aún más la función intelectual (Del Maestro, 2015, p. 8)

A lo que se refiere Del Maestro se encuentra en el Fedón:

Es el cerebro quien presenta las sensaciones de oír, ver, y oler, y a partir de ellas puede originarse la memoria y la opinión, y de la memoria y de la opinión, al afirmarse, de acuerdo con ellas, se origina el conocimiento (Platón, *Fedón*, 96b).

Sin embargo, es claro al leer ambas citas que la dirección del proceso mental no es la misma, y que el término *proceso mental*, es algo anacrónico y quizá inapropiado, debido a que los griegos no lo utilizaron. Este concepto se populariza más con el computacionalismo, por ejemplo.

unión entre intelecto, comprensión racional, y la *fantasía, composición imaginativa*. Sólo a través de esta conjunción el artista puede reproducir la naturaleza⁶⁸ (da Vinci, ed. Thereza Wells, 2008, p. XXV).

En este sentido, Leonardo no parece seguir el camino marcado por Avicena, y se enfoca en hacer una distinción de ambos términos como potencias diferentes.

Una forma de sintetizar el concepto de fantasía es igualarla con el término imaginación, el cual se alimenta de los estímulos externos que se reúnen en el *sentido común*, pero que no se queda sólo en eso, sino en una capacidad creadora de nuevas imágenes, como sucede en un sueño.

La *imaginatio, imaginativa* o *phantasia*, cuyas imágenes “le nacen” en la interioridad sin la vista del objeto, el cual “entra por el ojo al *sentido común*, pero la imagen de tal cuerpo no entra en ese sentido, sino nace allí, en el ojo tenebroso” (que despliega mejor su poder, en todo caso, durante el sueño) (Méndez, 2013, p. 39).

Esto es importante, pues se hace la distinción de que la sensación tampoco es fantasía. Y esta distinción aleja a Leonardo de la visión platónica. Según Méndez (2013) el uso temprano que daría Platón a la palabra sensación, tiene una equivalencia con fantasía. A lo que el autor refiere es a una cita del *Teeteto*, en donde Platón iguala apariencia (que según autores como Burnet fue traducida de la palabra phantasia) a sensación (p.38). Mientras que Aristóteles hace la distinción, entre la sensación e imaginación/fantasía: “La imaginación es, a su vez, algo distinto tanto de la sensación como del pensamiento” (Aristóteles, *Acerca del Alma*, 427b14) .

También para la fantasía/imaginación es importante la memoria, donde se almacena todo lo percibido y juzgado por el *sentido común*. Según Summers (1987), la fantasía se alimenta tanto de la sensación como del recordar o transformar la sensación en memoria. Con esto intenta mostrar que *fantasía* está íntimamente relacionada con la vista y el *sentido común* (p. 81). ¿Cómo se puede interpretar esto? La fantasía es una mezcla de aquello que ya se ha percibido mediante los sentidos, mezclado

⁶⁸(...) a deep and fertile *imagination*—what he termed *fantasia*... *Fantasia* was also required for the painter. To succeed, the painter needed to establish a union between the intelletto, rational understanding, and *fantasia, imaginative composition*. Only through this combination could an artist remake nature.

con aquello que tenemos en la memoria. En este sentido, se puede igualar fantasía con imaginación.

Con esta idea de Summers, se puede decir, por ejemplo, que para realizar una pintura, se requiere lo mismo: vista para percibir la naturaleza, *sentido común* para entender esta naturaleza y finalmente imaginación para mezclar esos elementos y representarlos en una obra pictórica. “Es cierto que de no haber sensación no hay imaginación y sin ésta no es posible la actividad de enjuiciar” (Aristóteles, *Acerca del alma*, 427b15-20).

Tabla 2.5.4.1 – Comparativa del uso del término fantasía en Leonardo y Aristóteles.

Fantasía	
Aristóteles	Leonardo
<p>Distinción entre fantasía y sensación:</p> <p>Es evidente, sin embargo, que la imaginación no consiste ni en entender ni en enjuiciar (Aristóteles, <i>Acerca del alma</i>, 427b15-20).</p>	<p>Distinción entre fantasía y sensación:</p> <p>El artista va más allá y se convierte en lo que en la actualidad se conoce como localizacionista. Pues distingue a la fantasía, de la <i>impressiva</i> (habilidad de aprensión mediante los sentidos), del <i>sentido común</i> (receptáculo y juez de la sensación), y de la emoción. Y aunque ubica a la imaginación/fantasía en el ventrículo del <i>sentido común</i> (el de en medio), la distingue de este último, por estar dentro del <i>sentido común</i>, más no ser esto mismo.</p>
<p>La función:</p> <p>La imaginación/fantasía es de utilidad para el juicio, y esta a su vez funciona en conjunción con el <i>sentido común</i>.</p>	<p>La función:</p> <p>Para Leonardo la función de la imaginación se desarrollaba en la pintura. También funcionaba en conjunción con los sentidos</p>

<p>Aquí sería prudente hacer una aclaración, si bien en <i>Acerca del alma</i>, 427b15-20, Aristóteles hace estas afirmaciones, luego parece contraponer fantasía e intelecto, al hablar de la imaginación como falta de certeza ante una realidad. Tomás Calvo recomienda al lector ser precavido con este término y tener siempre en cuenta el contexto en el que se está usando.</p>	<p>y, por lo tanto, el <i>sentido común</i>. Además, sostiene que se debe unir intelecto y comprensión racional para una buena realización pictórica. Pues no basta con la realización mecánica de una pintura, sino que es necesario el conocimiento de la naturaleza. Esto con el fin de poder representarla luego ayudado sólo de la imaginación.</p> <p>(...) son reprobables los que no pueden pintar sin usar estas prácticas (basarse en la naturaleza solamente), o los que no usan su propia mente en los análisis; porque con tal pereza destruye su propia inteligencia y nunca podrá producir nada bueno sin tal artificio. Hombres así siempre serán pobres y débiles en el trabajo imaginativo o la composición histórica.⁶⁹ (da Vinci, 2008, Ed. Thereza Wells, p. 212).</p>
<p>La ubicación: Al igual que todas las potencias del alma, es probable que Aristóteles la ubique en el corazón.</p>	<p>La ubicación: Al igual que con el <i>sentido común</i>, la ubicación es diferente, Leonardo la ubica en una parte central del cerebro.</p>

Fuente: Elaboración propia con los textos previamente citados.

Sección 2.5.5 – Importancia de la experiencia e importancia a la teoría

⁶⁹(...) they are reprehensible in him who cannot portray without them nor use his own mind in analyses, because through such laziness he destroys his own intelligence and he will never be able to produce anything good without such contrivance. Men like this will always be poor and weak in imaginative work or historical composition.

Se ha mostrado que Leonardo Da Vinci le daba un valor privilegiado a la vista, de la misma manera que Aristóteles. Además, se puede apreciar a través de sus múltiples textos, que Leonardo era un amante de la experimentación y de la observación. Esto lleva a otra posible convergencia de Aristóteles en Leonardo. La del valor a la experiencia.

En la *Metafísica* se puede apreciar el aspecto empirista de Aristóteles. Un ejemplo de ello es el siguiente texto:

A efectos prácticos, la experiencia no parece diferir en absoluto del arte, sino que los hombres de experiencia tienen más éxito, incluso, que los que poseen la teoría, pero no la experiencia. (Aristóteles *Metafísica* I.1 981a 10-15)

Respecto a esto, Leonardo pensaba de manera similar. “Las ciencias verdaderas son aquellas que la experiencia hace penetrar por los sentidos”⁷⁰ (da Vinci, 1924, p. 29). Al respecto, Wells sostiene: “Un enfoque basado en la experiencia fue la base de los estudios científicos de Leonardo.”⁷¹ (da Vinci, 2008, Thereza Wells (Ed.) p. XX). Mientras que Argullos (1998) sostiene que Leonardo defiende la capacidad cognoscitiva de la experiencia (p. 51). Esto último se puede respaldar por lo dicho por el mismo Leonardo: “Todo nuestro conocimiento tiene su origen en nuestras percepciones”⁷² (da Vinci 2008, Thereza Wells (Ed.) p. 6).

Con esto, se puede inducir que, tanto para Leonardo como para Aristóteles, la experiencia es una herramienta cognoscitiva de la naturaleza.

Específicamente en la pintura, Leonardo era un apasionado de la experimentación, sus miles de dibujos demuestran que la práctica era para él algo de vital importancia. Gustaba de observar a profundidad la naturaleza en un afán de entenderla y de representarla. En su *Tratado de pintura*, Leonardo (2018) sostiene que: “La práctica debe cimentarse sobre una buena teoría, a la cual sirve de guía la Perspectiva; y no entrando por esta puerta, nunca se podrá hacer cosa perfecta ni en la Pintura, ni en alguna otra profesión” (da Vinci y Alberti, 2018, p. 11).

⁷⁰Ma le vere scienze son quelle che la speranza ha fatto penetrare per i sensi (traducción de Mueller 2003: 162).

⁷¹An approach based on experience was the foundation of Leonardo’s scientific studies.

⁷²All our knowledge has its origin in our perceptions.

La idea de teoría se entiende como el conocimiento de causas, o el porqué de una determinada experiencia. En el caso de Leonardo, no sólo es de la naturaleza, sino de la representación de esta misma naturaleza. Respecto a esta importancia dada a la teoría o al entendimiento de las causas detrás de una experiencia, Thereza Wells sostiene que: “La confianza de Leonardo en la experiencia era fundamental. Sin embargo sus diarios revelan que también buscaba en los textos clásicos los principios de la naturaleza -sus leyes- los cuales le proveían el criterio para investigar la experiencia.”⁷³ (da Vinci 2008, Thereza Wells (Ed.), p. XIX).

Esto último se puede ver como otra convergencia entre ambos autores, pues, aunque Aristóteles le daba un valor privilegiado a los sentidos y a la experiencia, también sostenía que la teoría (entendida como el conocimiento de las causas) debe respaldar a la experiencia y que experiencia sin teoría no puede generar conocimiento.

Pero no es menos cierto que pensamos que el saber y el conocer se dan más bien en el arte que en la experiencia y tenemos por más sabios a los hombres de arte que a los de experiencia... Y esto porque los unos saben la causa y los otros no. (Aristóteles *Metafísica* 98a20-30)

Ambos autores expresan una preocupación por entender la naturaleza. En el caso de Leonardo, al ser también artista, esta preocupación se traslada al mundo de la pintura, y al interés de reproducir la naturaleza de manera fidedigna. Tanto el artista como el filósofo, ven a la experiencia como medio para conocer la realidad. Aristóteles también era un partidario de la importancia epistémica de la experiencia, y de esta última acompañada de la teoría.

A modo de resumen, se presenta la siguiente tabla comparativa de algunas anotaciones que ambos autores hacen al respecto de la experiencia y a la teoría, y sus similitudes.

Tabla 2.5.5.1 – Comparativa de la importancia de la experiencia en Aristóteles y Leonardo.

⁷³Leonardo's belief in experience was fundamental. However, his notebooks reveal that he was also researching the classical texts for the principles of nature—its laws—which could provide him with the criteria for investigating experience.

Experiencia	
Aristóteles	Leonardo
<p>La ciencia y el arte resultan de la experiencia (...) la experiencia da lugar al arte y la falta de experiencia al azar. El arte a su vez, se genera cuando a partir de múltiples percepciones de la experiencia resulta una única idea general acerca de casos semejantes (Aristóteles, <i>Metafísica</i>, I.1 981a 10-15).</p> <p>Si alguien tuviera la teoría careciendo de la experiencia, y conociera lo general, pero desconociera al individuo contenido en ello, errará muchas veces en la cura, ya que lo que se trata de curar es el individuo⁷⁴(Aristóteles, <i>Metafísica</i>, I.1 981a 10-15).</p>	<p>Las ciencias verdaderas son aquellas que la experiencia hace penetrar por los sentidos (da Vinci 1924, p. 29).</p> <p>La Experiencia ha sido la maestra de todo lo que se ha escrito bien, y como maestra yo la citaré en todos los casos⁷⁵ (da Vinci 2008, Thereza Wells (Ed.) p. 4).</p> <p>Todo nuestro conocimiento tiene su origen en nuestras percepciones⁷⁶ (da Vinci 2008, Thereza Wells (Ed.) p. 6).</p> <p>La experiencia nunca se equivoca, es sólo tu juicio el que se equivoca, prometiendo resultados que no son causados por tus experimentos⁷⁷ (da Vinci 2008, Thereza Wells (Ed.) p. 6)</p>

Fuente: elaboración propia con los textos citados.

Sin embargo, como ya se mencionó, la experiencia no es lo mismo que el conocimiento, sino una vía para llegar a él. Ambos autores comparten esa manera de conocer. Tanto

⁷⁴ En esta parte Aristóteles no distingue explícita y sistemáticamente el arte (téchné) de la ciencia (episteme), ya que aquí interesa solamente lo que tienen de común frente a la mera experiencia, a saber, la universalidad de la regla y el conocimiento de las causas. La palabra 'arte' no traduce adecuadamente el sentido del término griego téchné. Una téchné es un saber especializado, un oficio basado en el conocimiento: de ahí su posible sinonimización (como en este capítulo) con epistéme (ciencia), así como los ejemplos de artes aducidos por Aristóteles (medicina, arquitectura) (Tomás Clavo, n. 3, p. 71 de *Metafísica*).

⁷⁵Experience has been the mistress of whoever has written well; and so as mistress I will cite her in all cases.

⁷⁶All our knowledge has its origin in our perceptions.

⁷⁷Experience never errs; it is only your judgement that errs in promising itself results as are not caused by your experiments.

para Aristóteles como para Leonardo la experiencia debía estar respaldada por el conocimiento de las causas.

Tabla 2.5.5.2 – Comparativa de la importancia de las causas en Leonardo y Aristóteles.

Importancia dada al conocimiento de las causas.	
Aristóteles	Leonardo
<p>Pero no es menos cierto que pensamos que el saber y el conocer se dan más bien en el arte que en la experiencia y tenemos por más sabios a los hombres de arte que a los de experiencia... Y esto porque los unos saben la causa y los otros no (Aristóteles, <i>Metafísica</i> I. 1 980a20-30).</p> <p>Efectivamente, los hombres de experiencia saben el hecho, pero no el porqué, mientras que los otros (los hombres de arte) conocen el porqué, la causa. (Aristóteles <i>Metafísica</i> I.1 981a30)</p>	<p>La práctica debe cimentarse sobre una buena teoría, a la cual sirve de guía la Perspectiva; y no entrando por esta puerta, nunca se podrá hacer cosa perfecta ni en la Pintura, ni en alguna otra profesión (da Vinci y Alberti, 2018, p. 11).</p> <p>El pintor que sólo dibuja a fuerza de práctica y buen ojo, pero sin usar la razón, es como un espejo, que copia todas las cosas que tiene enfrente, pero no las conoce⁷⁸ (da Vinci 2008, Thereza Wells (Ed.) p. 212).</p>

Fuente: elaboración propia con los textos citados.

Se ha mostrado en las pasadas secciones, además de una posible paráfrasis, que Leonardo poseía textos de Aristóteles, lo cual hace probable que si haya leído o tenido acceso a la *Metafísica*, por ejemplo. También se buscaron convergencias entre ambos autores, para intentar determinar alguna recepción o eco aristotélico en Leonardo y finalmente en su pintura. Sin embargo, ¿Cómo se reflejó esto en la pintura de manera general en el Renacimiento italiano? Para responder esta pregunta será pertinente mostrar algunos ejemplos de pintores que fueron influenciados por Leonardo, entre los que se encuentran alumnos directos y otros contemporáneos.

⁷⁸The painter who draws by practice and judgement of the eye without the **use of reason** is like a mirror which copies everything placed in front of it without **knowledge** of the same.

Sección 2.5.6 - La influencia de Leonardo en otros contemporáneos a él y posteriores.

Si bien se ha mostrado las convergencias y posible recepción aristotélica en Leonardo, no deja de ser un sólo hombre. Para mostrar que este eco aristotélico tuvo mayor resonancia se tendrá que hablar de aquellos otros en los que los trabajos y propuestas de Leonardo influyeron.⁷⁹

“En el arte de pintar añadió cierta oscuridad a la forma de colorear al óleo, a partir de la cual los modernos han dado gran fuerza y relieve a sus figuras”⁸⁰ (Vasari, 1986, p. 560). Según Vasari, Leonardo inspiró a otros pintores con su forma de pintar. De esto se puede constatar que al menos existieron algunos ayudantes que pintaban reproducciones de sus obras. Pero que firmaban con su nombre propio. Es decir, no era con afán de crear falsificaciones para ser vendidas como originales, sino como exploraciones pictóricas personales en las que se puede apreciar una influencia leonardesca, así como una práctica a través de los efectos logrados por su maestro. Vasari (1986) menciona a dos artistas que fueron sus discípulos: Giovanni Antonio Boltraffio y Marco d’Oggiono (p. 298). El primero es con quien se puede encontrar una increíble similitud en la realización pictórica, para ver un ejemplo de esto, revisar figura 26 del anexo gráfico. *La Belle Ferronnière Portrait of Lucrezia Crivelli* (1498) de Leonardo da Vinci, en contraposición con *Santa Lucia* (1509) de Giovanni Antonio Boltraffio. En esta obra se puede apreciar una similitud en las modelos, a pesar de tratarse de dos personas diferentes y que fueron realizados con 10 años de diferencia. En esta comparación se puede ver claramente la influencia del maestro en el alumno.

Hay otra obra, *Madonna Litta* (figura 27 del anexo gráfico), que incluso se le ha atribuido a Leonardo. En esta obra se puede ver la similitud en la representación del rostro femenino, sin embargo, según especialistas no es de Leonardo, por la ausencia del

⁷⁹ Sin embargo, al ser sólo un eco aristotélico, la influencia se va diluyendo más. Quizá la palabra más apropiada sería recepción aristotélica.

⁸⁰ Nella arte della pittura aggiunse costui alla maniera del coloriré an olio una certa oscurità, donde hano dato i moderni gran forza e rilievo alle loro figure.

uso de *sfumato* en los contornos, sin embargo, se puede ver claramente el uso de la perspectiva del color en el fondo. Esta obra incluso se le ha atribuido al propio Leonardo. Respecto a esta atribución Zöllner (2021) menciona que según recientes investigaciones atribuir la virgen a Leonardo ya no se puede sostener. La existencia de dibujos previos realizados por el propio artista, indican su participación en el boceto (p. 370).

Respecto al otro alumno de Leonardo mencionado por Vasari, Marco d'Oggiono, de él se puede mencionar que realizó una de las copias de la *Última Cena*. Esta reproducción se encuentra en el Museo Nacional del Renacimiento, en el Castillo de Écouen, en Francia. Revisar figura 28a del anexo gráfico. Además, se cree que Marco d'Oggiono fue colaborador en la obra original. El formato de su pintura es más pequeño que la *Última Cena* de Leonardo. Sin embargo, hay otra copia que es una escala 1:1. La obra atribuida a Giovanni Pietro Rizzoli (conocido como Giampertino), esta *Última Cena* se encuentra en la Academia Real de arte de Inglaterra. Revisar la figura 28b del anexo gráfico.

Esos pintores mencionados fueron contemporáneos de Leonardo, y dos de ellos fueron sus discípulos directos. Giampertino se le considera más un seguidor que un alumno, debido a que era muy joven cuando Leonardo falleció. Giampertino tenía apenas 11 años.

Otra forma de influenciar de Leonardo fue con sus composiciones y sus cartones. Un ejemplo de esto es el *Cartón de Burlington House (Santa Ana con san Juan Bautista y la Virgen con el Niño)* (1499-1508) (figura 29), que se puede comparar con la obra *Sagrada Familia con Santa Ana y San Juan Bautista* (1530) de Bernardino Luini. Respecto a esta obra Zöllner (2021) sostiene que este boceto de Leonardo no tuvo mucha repercusión entre sus contemporáneos. Sin embargo, en esta obra de Bernardino Luini se puede observar la recuperación de la composición leonardesca. Luini añadió a San José en su obra, aunque no se puede descartar que esto también estuviera planeado por Leonardo (p. 220). Estuviese en planes de Leonardo agregar un personaje más, parece que el cartón de Leonardo fechado entre 1499 y 1508, ha sido copiado por Luini en su pintura fechada en 1530. De hecho, el cartón sin el San José que agregó Luini, sigue manteniendo cierta composición piramidal que era característica de Leonardo.

Respecto a la composición, se puede mencionar otros ejemplos de pinturas realizadas por contemporáneos de Leonardo. Una de ellos es la obra *La virgen de la granada* (1470-1472) (figura 30), parecida a *La virgen del clavel* (1470- 1478). El caso de este autor parece especial, pues fue un contemporáneo de Leonardo y en vez de ser Leonardo una influencia de este, parece ser que ambos trabajaban en conjunto en el taller de Verrochio los temas que se les solicitaban.

Una de las obras que más hablan de esta influencia y que muy probablemente fue realizada por otro de los alumnos de Leonardo es la *Gioconda* (1503-1519 aprox.). Esta obra se le atribuye a Francesco Melzi y a Gian Giacomo Caprotti da Oreno, conocido como *Salai*. Revisar figura 31 del anexo gráfico. En esta obra es evidente la búsqueda de la reproducción de un cuadro, al momento de compararla con el *Retrato de Lisa del Giocondo (Mona Lisa)* (1503-1506 aprox.).

Sección 2.5.7 - Conclusión de la sección.

Definir como tal una presencia o recepción aristotélica en Leonardo puede resultar algo complicado. Primeramente, por la distancia de tiempo entre ambos autores. Segundo, por la variada información que llegó hasta el Renacimiento de Aristóteles. Como ya se mencionó en la sección de Aristotelismo en el Renacimiento, hubo diversos aristotelismos. Respecto a esto, Isaacson menciona que entre los libros de Leonardo se encontraban algunos textos de física árabe. Es, quizá, esta influencia naturalista y fisicalista de la tradición árabe la que llegó a Leonardo.

También se hizo un recorrido por las similitudes entre ambos, lo que se llamó convergencias. Como la importancia dada a la experiencia como herramienta epistémica; en esa línea de conocimiento de la naturaleza: el valor que ambos le daban a la vista; el uso de términos que usaban de manera muy similar, como *sentido común fantasía*. Lo que se puede ofrecer después de mostrar los puntos anteriores de convergencias, su posible paráfrasis y sus similitudes en textos, es una tabla comparativa entre ambos para mostrar los puntos en los que el filósofo griego y el polímata renacentista coinciden.

Tabla 2.5.7 – Similitudes entre Aristóteles y Leonardo.

	Aristóteles	Leonardo
Importancia de la experiencia para el conocimiento.	Aristóteles le daba un valor importante a la experiencia. Esto lo diferencia de Platón, por ejemplo. Aunque es sabido que para él no era lo único, sino que debía estar acompañada de conocimiento.	Es sabido que Leonardo era un apasionado de la experimentación para acceder al conocimiento. Tanto sus disecciones como su profunda observación de la naturaleza en su entorno quedaron plasmadas en sus diarios de notas y en sus pinturas. Además acompañaba toda esta experimentación con notas, y un profundo conocimiento de la perspectiva y de la geometría.
Importancia del conocimiento de las causas.	A pesar de que para Aristóteles la experiencia es importante para conocer la naturaleza, el conocimiento de causas detrás de esta experiencia en lo que da el conocimiento.	A Leonardo le interesa conocer las causas detrás de los fenómenos naturales. Es por eso que se le considera una especie de científico temprano. Además de conocer las causas de la naturaleza por mero conocimiento, Leonardo lo trasladaba a la pintura. Es aquí donde según el artista, el conocimiento de cómo representar la perspectiva, o determinados efectos para la

		reproducción de la naturaleza, ayuda a ser un mejor pintor.
<i>Sentido común</i>	En Aristóteles el <i>sentido común</i> es visto como un punto de confluencia de los 5 sentidos, que además, ayuda a inteligir el mundo exterior.	Leonardo veía al <i>sentido común</i> como algo donde las impresiones que provenían de los 5 sentidos eran juzgadas para comprender la naturaleza. Leonardo lo lleva a su representación, y a la primacía de la pintura sobre otras artes (<i>paragone</i>).
Valor dado a la vista	Todos los hombres por naturaleza desean saber. Señal de ello es el amor a las sensaciones. Éstas, en efecto, son amadas por sí mismas, incluso al margen de su utilidad y más que todas las demás, <i>las sensaciones visuales</i> . Y es que no sólo en orden a la acción, sino cuando no vamos a actuar, preferimos la visión a todas — digámoslo— las demás. La razón estriba en que ésta es, de las sensaciones, la <i>que más nos hace conocer y muestra múltiples diferencias</i> . (Aristóteles <i>Metafísica</i> I.1980a 21, el subrayado es personal)	Este es uno de los puntos que pueden funcionar como mayor convergencia. Ambos autores le daban un valor privilegiado a la vista, y según esta tesis, fue ese interés por la vista lo que llevó a Leonardo a profundizar en sus estudios tanto de observación como de práctica.

<p>Deseo de los hombres por obtener conocimiento.</p>	<p>“Todos los hombres por naturaleza desean saber” (Aristóteles <i>Metafísica</i>.1980a 21)</p>	<p>“Good men by nature wish to know” (da Vinci, Ed. Wells 2008, p. 265). Aunque pueda ser Dante el intermediario entre Aristóteles y Leonardo, eso no hace que no exista este punto de convergencia. Es algo similar a lo encontrado en el clasicismo y la recepción aristotélica a través de Horacio.</p>
---	---	--

Fuente: Elaboración propia con información de los diversos textos citados a lo largo de la sección.

En ese sentido, se puede hablar sobre una recepción o un eco de Aristóteles que está presente en Leonardo, ya sea que, se sostenga que hubo intermediarios (lo cual es bastante probable, ya que como se ha mencionado era un periodo histórico bastante heterogéneo); o que, lo haya leído directamente. Se puede mencionar también que Leonardo se pudo influenciar de otros filósofos también. Al respecto Jaspers (1956) sostiene que en Leonardo se pueden encontrar elementos que proceden del cosmos aristotélico del movimiento; pero también se pueden encontrar recepciones de la filosofía estoica, de Demócrito y Lucrecio. Leonardo no pertenece a un solo sistema, pero se apoya de todos ellos para su medio expresivo (p. 64-65).

En ese sentido, Leonardo como muchos de la época, tuvo diversas influencias, por vivir en un mundo de transformación en todos los campos. Esta es una afirmación que no se niega en este texto, sin embargo, en la presente tesis, y en particular en esta sección se ha intentado mostrar las cercanías y puntos de encuentro con algunos conceptos desarrollados en particular por Aristóteles, y lo más importante, mostrar cómo fue el camino entre Leonardo y el filósofo griego.

- Si hubo una recepción de la filosofía aristotélica en la pintura del Renacimiento italiano, fue a través del texto *Metafísica*, en el cual se le da una primacía jerárquica epistemológica al sentido de la vista sobre los demás sentidos.
- Esta importancia y una paráfrasis a Aristóteles de la *Metafísica* se pueden encontrar en el *Códice Atlántico* (1478-1519) y en el *Tratado de pintura* (1482-1518) de Leonardo da Vinci. En estos textos y en otros códices también se puede encontrar el uso similar con Aristóteles de los términos fantasía y *sentido común*.
- Esto desembocó en la forma de inteligir el mundo en el artista, en el desarrollo de un marcado interés por representar la naturaleza de una manera más fidedigna,
- Éste interés lo lleva a desarrollar técnicas de pintura para acercarse a una mayor representación naturalista. Éstas técnicas fueron *perspectiva aérea del color* y *sfumato*.
- Finalmente, estas técnicas características de Leonardo, terminaron definiendo el estilo de otros pintores contemporáneos a Leonardo y posteriores.
- Por lo tanto, es posible encontrar indicios y ejemplos que llevan a inducir una recepción aristotélica, a través de Leonardo, en la pintura del Renacimiento italiano.

Durante la investigación surge la duda si no es que Leonardo toma su inspiración de la misma filosofía medieval, y no tanto del aristotelismo. Sin embargo, se tendría que mencionar que dicha filosofía, rescata algunos valores antiguos, y es gracias a ella que llega hasta el Renacimiento. Cristina Arranz (2018) menciona que los postulados estéticos de los pensadores medievales crean nuevas aportaciones basadas en las tesis de la filosofía clásica. Es durante la Edad Media que se continúa escuchando el eco del mensaje: La labor del artista es hacer que la materia hable del alma humana (p. 580). Luego la autora cita a Edgar de Bruyne: “Es a través del pensamiento de la Edad Media que la estética de la Antigüedad penetrará, al menos en las formulas abstractas hasta el corazón del Renacimiento” (Arranz citando a de Bruyne 2000, p.580). Entonces, aunque se pueda decir que Leonardo toma de su antecedente inmediato, es decir el Medioevo, sus conocimientos, aun así, este periodo estuvo plagado de inspiración Aristotélica.

2.6 – Naturalismo

A partir de la relación del hombre con la naturaleza surgen dos formas de entender el eco filosófico en el Naturalismo durante el Renacimiento. Al respecto, Rafael Argullol (1988) sostiene que existen dos fuerzas en esta relación naturaleza/hombre. Primero el poder de la naturaleza, donde se le ve como una madre tierra, una fuerza universal conocida como *anima mundi* (el alma del mundo). Esta fuerza puede sostener una armonía secreta y estar presente en la esencia de todos los seres. También conocida como “Madre Tierra”, el alma del mundo ayuda como inspiración al movimiento humanista, especialmente al de fundamento neoplatónico. Por otro lado, existe el poder de hombre respecto a la naturaleza, y su “universal poder de representar”. En esta capacidad de representar no sólo está incluido el conocimiento exacto de la naturaleza, a través de la *mimesis* y la *experiencia*, también se incluye la posibilidad de “conquistar a la naturaleza” (*naturam vincere*) con el uso de la imaginación (p.46). Es esta segunda versión del naturalismo la que interesa en la presente tesis. Se puede notar que las palabras subrayadas tienen un eco aristotélico, pues son términos que el filósofo griego utiliza para su conocimiento de la naturaleza. Argullol (1988) tiende a ser dualista en este sentido, y contraponer el naturalismo con otros movimientos. El autor sostiene que al inicio del siglo XIV se configuran conceptos que dan contrariedad o unidad a la estética renacentista. Estos términos son Naturalismo e idealismo, realismo y clasicismo. Aunque estos conceptos se contraponen, no definen como tal un periodo histórico, sino que conviven en la realización artística. Gracias a esto, se genera una identidad heterogénea (p. 20).

Argullol habla de un naturalismo enfrentado al idealismo, es quizá en esta parte que se puede entender la contraposición que se menciona casi al principio de esta sección: el poder de la naturaleza como madre tierra poseedora de alma (humanista neoplatónico) VS “el universal poder de representar” mediante el conocimiento de la naturaleza y el uso de la imaginación. Mientras que en la segunda cita lo pone frente a la abstracción. Es probable que en esta parte el autor se refiera a la abstracción conceptual VS la representación de la naturaleza.

Summers es un autor con el que se pueden relacionar estos elementos y que quizá también observó este eco. Esto se puede encontrar en su libro *The judgment of sense*, donde habla de un naturalismo que se fundamenta en preceptos aristotélicos, en una subsección titulada “The rise of naturalism”.

La tardía Edad Media fue testigo del renacimiento de la noción de que *lo bello es lo que está proporcionado al sentido, una noción rodeada por un principio más general de que el arte debe apelar a los sentidos*, quizás para compararlo con el gran florecimiento del propio arte medieval tardío. *Esta afirmación fue abrazada por el principio aristotélico más general de que no hay pensamiento sin fantasma, no hay pensamiento sin imagen mental*. Esta idea, lejos de ser meramente abstracta, justificaba invenciones de la más profunda y amplia importancia histórico-artística y, de hecho, justificaba la magnificación de las artes visuales a una nueva prominencia y significado cultural central⁸¹ (Summers, 1978, p. 311 el subrayado es personal)

Lo que intenta decir Summers en este párrafo, es que la belleza en el Renacimiento además de ser algo trascendental (en el sentido platónico), es algo que puede ser aprehendido por los sentidos, y que los artistas deben aspirar a poder representarla también. Esto es lo que se puede entender cuando el autor menciona un naturalismo abrazado por un principio aristotélico. La realización pictórica del Renacimiento italiano parece guiarse por un pensamiento que se respalda o liga a un fantasma/imagen, por lo tanto, el uso de la fantasía/imaginación. Estos términos son evidentemente aristotélicos.

Esta afirmación se puede resumir de la manera siguiente:

Por un lado:

1. Lo bello es lo que está proporcionado al sentido,
2. Por lo tanto, el arte debe apelar a los sentidos,

Esto ya por sí mismo es bastante aristotélico, y alejado del platonismo. Debido principalmente a que para Platón la información que proveían los sentidos no era

⁸¹The late Middle Ages witnessed the revival of *the notion that the beautiful is that which is proportioned to sense, a notion encircled in a more general principle that art should appeal to sense*, perhaps to be compared to the great florescence of late medieval art itself. This principle was embraced by the *most general Aristotelian principle* that there is no thought without a phantasm, no thought without a mental image. This idea, far from being merely abstract, justified inventions of the deepest and broadest art-historical importance, and indeed justified the magnification of the visual arts to a new prominence and central cultural significance.

suficiente para llegar al conocimiento de la forma (en este caso la belleza). En esta versión del Naturalismo propuesto por Summers, son justamente los sentidos los que ayudan a llegar al conocimiento de la forma.

Por otro lado:

3. Todo pensamiento se acompaña de una imagen mental (fantasma),
4. Por lo tanto, Summers parece hacer una analogía. Si el pensamiento se acompaña de imagen, entonces la imagen acompaña el pensamiento. El arte como imagen puede representar ideales abstractos, como lo bello.

Esta afirmación de Summers de apelar a los sentidos basada en un principio desarrollado por Aristóteles, parece similar a aquella de que el clasicismo está bajo *advocación aristotélica*. Esta frase ya se desarrolló previamente en la tesis en la sección de Clasicismo. Quizá el camino a seguir sea similar en esta ocasión. Lo primero a tratar será, qué está entendiendo Summers por naturalismo.

Casi al inicio de su libro *The judgment of sense* el autor hace una aclaración sobre lo que naturalismo es en su tratado: “El naturalismo se refiere al arte cuyos elementos se supone que coinciden con los elementos de la experiencia óptica.”⁸² (Summers, 1978,p. 3).

En este sentido, el uso del término Naturalismo se puede relacionar fácilmente con lo que ya se ha desarrollado con la sección de la recepción aristotélica en Leonardo, pues sus trabajos tenían un profundo estudio de la óptica. Ya desarrollado en esa sección se puede entender el eco aristotélico, al menos en el caso de Leonardo sobre su desarrollo de arte naturalista.

Luego Summers busca hacer una distinción entre el término Naturalismo y Realismo. De hecho, el concepto Realismo ya se ha utilizado previamente en la sección del Clasicismo. Este término era una de las características de ese movimiento artístico. Summers diferencia ambos conceptos con lo que se representa en cada uno. El realismo es una categoría de tema, es decir, que es característico del realismo tener referencias

⁸² “*Naturalism* refers to art the elements of which are presumed to coincide with the elements of optical experience”.

históricas, de cosas que *realmente* pasaron o que se cree que realmente pasaron. Mientras que el naturalismo busca representar la realidad de la manera más similar posible, es decir, que los objetos y escenas representadas simulen estar ocurriendo frente al ojo del espectador. Y el tema no tiene que ser necesariamente histórico o *realista*, se puede representar algún animal mitológico de manera tan natural que parezca sacado de alguna realidad posible.

Summers también distingue el Naturalismo de la imitación. Y da el ejemplo de un ejército, no sólo se representa a los soldados con detalle, sino como ópticamente son aprehendidos por la vista. Entonces, el Naturalismo es una constante relación entre luz, oscuridad y color. Para dejarlo más claro, se podría mencionar, por ejemplo, el cuadro *El Matrimonio Arnolfini* de Jan Van Eyck, donde imita los objetos con una representación lograda y minuciosa, se puede considerar naturalista en secciones o en la representación de objetos por separado. Sin embargo, no se podría considerar naturalista en su conjunto, sino imitativo, pues esta minuciosidad en la representación, da la sensación de que muchos de los objetos representados están en primer plano, lo cual no pasa en la naturaleza cuando se observan estos objetos en una habitación iluminada por la luz de una ventana. A diferencia de los cuadros de Vermeer, en los que el naturalismo es tal, que da la sensación de que el espectador está detrás de una cortina, espiando lo que ocurre en la escena. Al respecto Argullol (1988) sostiene que el espacio pictórico es sostenido como una superficie impenetrable en el arte de la Edad Media, mientras que en el Quattrocento la superficie se convierte en una ventana por la que puede atravesar la mirada del espectador (p. 59).

Es por eso que la perspectiva lineal, el trabajo del claro oscuro, la perspectiva aérea y el sfumato, son elementos más del Naturalismo que del realismo, esto en la pintura del Renacimiento italiano.

Summers mira al término desde la idea aristotélica de que el deseo *natural* del hombre es saber (haciendo alusión al inicio de la *Metafísica*); y que la forma de conocer inicia con los sentidos. "(...) si debemos aprender a través de los sentidos, entonces

debemos ser enseñados a través de los sentidos.”⁸³ (Summers, 1978, p. 312). Esto lo lleva a hablar de la utilización de las imágenes para el conocimiento y la enseñanza.

Las imágenes siempre se habían justificado como educativas, pero ahora se recomendaba que se acomodaran a las condiciones del conocimiento humano finito: no que fueran simplemente visibles, como también podría serlo un icono, sino que fueran como lo visible; no que sean encontrados, sino que sean como si fueran encontrados⁸⁴ (Summers, 1978, p. 312-313).

Esta idea de representación naturalista que sostiene Summers y Argullol floreció durante el final de la Edad Media y el Renacimiento. Esta corresponde con una mirada de vuelta a la época clásica (característica típica de este periodo), donde existieron obras que buscaban tal naturalismo. Hay anécdotas narradas por Plinio el Viejo que sostiene que se pintaban frutas de manera tan natural que engañaban incluso a las aves.

Parrasio, se registra, participó en una competencia con Zeuxis, quien produjo una imagen de uvas representada con tanto éxito que los pájaros volaron hasta los edificios del escenario, después de lo cual el propio Parrasio produjo una imagen tan realista de un telón que Zeuxis, orgulloso del veredicto de los pájaros, pidió que se corriera el telón y se exhibiera el cuadro; y cuando él se dio cuenta de su error, con un pudor que le hizo honor cedió el premio, diciendo que donde había engañado a los pájaros Parrasio había engañado a un artista.⁸⁵ (Plinio *Historia Natural* 65-66)

Al respecto de estas fuentes clásicas, Teresa Kwiatkowska (1997) menciona que la filosofía antigua heredó al Renacimiento la forma de representación de la naturaleza. Estas ideas filosóficas antiguas fueron la base de las ideas naturalistas que se desarrollarían en el siglo XVI (Kwiatkowska, 1997, p. 144).

⁸³“(…) if we must learn through sense, then we must be taught through sense”.

⁸⁴Images had always been justified as educational, but now it was recommended that they be accommodated to the conditions of finite human knowledge: not that they be simple visible, as an icon might also be, but that they be *like* the visible; not that they be encountered, but that they be *as if* encountered

⁸⁵ Parrhasius, it is recorded, entered into a competition with Zeuxis, who produced a picture of grapes so successfully represented that birds flew up to the stage-buildings whereupon Parrhasius himself produced such a realistic picture of a curtain that Zeuxis, proud of the verdict of the birds, requested that the curtain should now be drawn and the picture displayed; and when he realized his mistake, with a modesty that did him honor he yielded up the prize, saying that whereas he had deceived birds Parrhasius had deceived him, an artist.

Rafael Argullol (1998) sostiene al Naturalismo como un periodo sucesivo del Renacimiento, junto con otros dos, el clásico y el expresionista (p. 37). Un representante del periodo naturalista es Leonardo. Argullol tiene todo un capítulo en su libro *El Quattrocento. Arte y cultura del Renacimiento italiano*, que habla sobre la importancia de la reproducción de la naturaleza, en específico de la topografía, y cómo Leonardo se volvió un precursor en este tópico (Argullol, 1988, p. 37). Respecto a este artista Svetlana Alpers (1987) en su texto *El arte de describir. El arte holandés del siglo XVII*, hace mención de Leonardo como uno de los representantes del naturalismo en la pintura. Según la autora es probable que no haya existido escritor o artista que haya reflexionado de manera más profunda sobre la relación entre conocimiento y visión. Leonardo estaba fascinado por el ojo como un instrumento (de hecho, fue uno de los primeros en comparar el ojo con la cámara oscura), y por el funcionamiento de la vista, ofrece un testimonio en sus pinturas y escritos de los dos modos de representación: nórdico y meridional (Alpers, 1987, p. 87-88). A lo que se refiere la autora es que en Leonardo se conjuntan tanto el naturalismo del Renacimiento del norte de Europa (visto desde el punto de vista de un afán de representación óptica fiel de la realidad), como el desarrollo de técnicas de los tratados italianos sobre pintura.

Respecto a los otros dos periodos mencionados por Argullol, uno de ellos es el periodo clásico, en el cual el autor menciona como representante a Rafael, el cual logró una “idealidad heroico-clásica” (Argullol, 1988, p.37). Y finalmente uno de los representantes de la parte expresionista que se puede mencionar es Miguel Ángel, por ejemplo.

De Leonardo y su búsqueda de representación naturalista ya se ha hablado bastante en su sección, por lo tanto, se continuará con el Naturalismo desde alguna otra faceta del Renacimiento.

El Naturalismo que interesa en esta sección es aquel que busca la representación de la naturaleza a través del arte, y que según Argullol (1998) y Summers (1987) puede encontrarse algún rastro aristotélico desde la idea de la aprehensión de la naturaleza a través de los sentidos. Esto último se traslada al arte, el cual debe apelar a estos mismos

sentidos a la hora de reproducir la naturaleza. A partir de lo desarrollado se procede a presentar algunos ejemplos de pintura naturalista.

Sección 2.6.1- Ejemplos de pinturas naturalistas en el Renacimiento italiano: Caravaggio.

Uno de los principales representantes del movimiento naturalista es Michelangelo Mesirisi da Caravaggio. Creador de un movimiento que se titularía “Tenebrismo”. El cual consiste en hacer uso de las luces y sombras en el interior de las habitaciones para representar a base de contrastes un claro/oscuro en escenas con alto impacto. Caravaggio nació al final del Renacimiento, en 1571, y murió en 1610. Sin embargo, su vida y producción aún alcanzan cronológicamente una pequeña parte del tiempo de estudio elegido para este estudio (1350-1600), y es un ejemplo de lo que el naturalismo es en pintura, aunque se advierte que algunas de sus obras son del 1602, por ejemplo. Este pintor sirve como una especie de transición, entre el Renacimiento y el Barroco, que vendría después. Respecto al naturalismo del artista Gombrich sostiene que el naturalismo de Caravaggio tiene la finalidad de copiar de manera fiel la naturaleza, así aparezca fea o bella. El pintor debió leer a profundidad la biblia y meditar sobre su contenido. Como Giotto, Caravaggio quiso ver los acontecimientos bíblicos frente a él, como si estuvieran ocurriendo cerca de su casa. Hizo todo lo que pudo para que sus figuras que representaban personajes sagrados lucieran tangibles y reales (p. 393).

Con esto, Caravaggio popularizó la utilización de modelos tomados de las calles, y su representación de manera natural (es decir sin ningún tipo de retoque para lograr algún tipo de belleza ideal) para representar escenas bíblicas. Es por eso que sus representaciones tienen este toque de naturalismo tan distante de las obras de Botticelli, por ejemplo. Para una mejor apreciación de lo anterior, revisar figura 32 del anexo gráfico, *La incredulidad de Santo Tomás*. En esta obra se aprecia el Naturalismo en las expresiones de los personajes, y esto se debe principalmente a que sus modelos eran personas

comunes, con las que convivía a diario y con los que podía llegar a acuerdos para ser representados, como vagabundos, prostitutas, etc.

El usar personas que él conocía y hacerlos posar para representar santos y vírgenes le trajo problemas a la hora de entregar los encargos solicitados por parte de la iglesia. Es conocida la anécdota de su cuadro *La inspiración de San Mateo* (revisar figura 33a del anexo gráfico). El cual tuvo que volver a realizar, debido a que el primero mostraba a un anciano demasiado confundido y sucio para ser digno de representar a un santo. Y es que esa es otra de las características de la pintura de Caravaggio, buscaba representar lo más fiable a su parecer las sagradas escrituras. Los santos representados en la biblia no solían ser personas de un estatus socioeconómico alto, y su San Mateo es una prueba de ello, al pintarlo con los pies sucios y várices en las piernas. En palabras de Gombrich (1999), Caravaggio era un artista sin prejuicios y muy apasionado. El cual pensó a san Mateo como un pobre anciano trabajador, arrendador de impuestos intentando de pronto escribir un libro. Por ello pintó al santo con unos pies llenos de polvo y su cabeza calva y descubierta, con la frente arrugada en concentración profunda para escribir en un gran tomo de un libro. A un lado representó a un ángel adolescente que llega de lo alto para ayudar al pobre anciano, como un maestro guía a un niño (p. 31).

Este tipo de detalles tan naturalistas provocó el rechazo de parte de los mecenas, la Capilla Contarelli de Giacomo Crescenzi. Se le solicitó al artista que hiciera otra versión, donde el santo quedara representado de manera más digna y solemne, según su parecer. Caravaggio obedeció y creó una nueva obra, igual de excelente, pero con menos enfoque en las características naturalistas que fueron rechazadas en un principio. Revisar figura 33b del anexo gráfico.

Caravaggio a pesar de ser un artista que se le relaciona más con el Barroco que con el Renacimiento, es agregado a esta tesis por su importante aportación al naturalismo. Su vida y parte de producción artística aún toca al Renacimiento. Además, es una excelente forma de acercarse a la conclusión de la brecha de estudio elegida en la presente tesis.

Sección 2.6.2 - Ejemplos de pinturas naturalistas en el Renacimiento italiano: Trampantojo.

El trampantojo se puede adecuar al Naturalismo desde la idea de verlo como continuidad de la realidad, como una especie de opción inmersiva, más que una “simple” ilusión óptica.

A pesar de que el trampantojo tiene sus primeras manifestaciones en Pompeya, esta ciudad no fue descubierta sino hasta 1592. Antes de esto, el trampantojo ya era una ilusión óptica que se desarrollaba a profundidad desde 100 años antes en Italia.

De manera general, se le ha llamado trampantojo a todo engaño del ojo con una superficie en dos dimensiones, simulando tres. En ese sentido, se puede mencionar como antecedente más antiguo el ejemplo ya expuesto de Zeuxis y Parrasio, que se encuentra en el texto de historia de arte de Plinio el Viejo.

El trampantojo cumple con una de las características del Naturalismo en la pintura. Es decir, dar la sensación de que algo ocurre o existe como si se viese por una ventana. Los temas principales de este efecto óptico se pintaban en muros y solían ser ventanas, puertas o pasillos que buscaban aparentar que la habitación en la que se encuentran es más grande.

Como ejemplo de trampantojo se puede mencionar el mural que se encuentra en la corte de los Gonzaga de Mantua en la cámara de los esposos, realizado por Andrea Mantegna entre 1465 y 1474 (figura 34). El diseño de Mantegna cubre toda la cámara, haciendo uso de la arquitectura incorporándola, logrando así efectos ópticos interesantes. En las escenas representadas se pueden observar reuniones de la familia Gonzaga a modo de honrar su dinastía, y el nombramiento de un nuevo cardenal: Francesco Gonzaga. La finalidad de este cuadro y los efectos utilizados (la representación pictórica de los detalles de la arquitectura, por ejemplo) buscaban ser una especie de ventana a esa escena, como si ocurriese frente a los ojos del espectador.

Otro ejemplo es el *San Agustín en su gabinete* de Sandro Botticelli (figura 35). Esta obra realizada entre 1490 y 1495 muestra al santo detrás de una cortina corrida, inmerso

en sus labores de escritura. Botticelli hace uso de la perspectiva lineal en la arquitectura clásica representada como fondo para el santo. En esta obra el artista no hizo uso de la arquitectura a su alrededor como Mantegna, sino que creó todo su mundo en un lienzo con técnica de temple, y se ayudó representando la arquitectura que solía usarse en ese momento. Todo esto en la búsqueda de generar la sensación de que efectivamente el espectador sería capaz de ver a San Agustín trabajar detrás de una cortina.

Un ejemplo más es el de *La virgen y el niño con santos* de Giovanni Bellini (figura 36), realizada en 1505. La pintura ya se realiza con la técnica moderna del óleo, sobre una tabla. En el centro de la obra se puede observar a la virgen María sentada en un trono, cargando al niño en sus brazos. También aparecen san Pedro, santa Catalina de Alejandría, santa Lucía y san Jerónimo. El efecto de trampantojo lo logra el artista además del uso de la perspectiva, con la reproducción de los detalles del relieve del arco de medio punto detrás del que se encuentra la pintura.

Uno de los temas favoritos para desarrollar el trampantojo fue el bodegón. Pero en esta ocasión es un bodegón diferente. Los *studiolos* son representaciones de lo que se conoce como los antepasados de las exhibiciones. Es decir, las primeras colecciones de objetos y arte por los príncipes, duques o personas de alto estatus quienes mandaban a pintar sus colecciones. Los pintores aprovechaban para crear efectos ópticos en las pinturas que simulaban de manera naturalista el estudio con la colección del mecenas que encargaba la obra. Un ejemplo de esto los *Studiolos*, uno de Federico de Montefeltro (1478–1482) y el otro de su hijo Guidobaldo de Montefeltro (1473-1482 fecha de realización de las pinturas), ambos dueños de los studiolos (revisar figura 37 del anexo gráfico). La realización de las pinturas ha sido atribuida a diversos pintores sin llegar aún a un acuerdo. Un ejemplo más de *studiolo* que sí tiene a un autor es la obra *Intarsio*, de fray Giovanni da Verona, realizado en 1500 (revisar figura 38). La obra muestra dos repisas con las puertas semi-abiertas. Dentro se pueden observar algunos objetos de intarsio, la cual es una técnica artesanal con la que se forran o se hacen formas geométricas con láminas de madera, creando patrones con los diferentes colores del material. En la obra también se pueden observar libros, entre ellos uno abierto, dando sensación de movimiento.

Fue tanto el amor de los artistas italianos por este efecto naturalista que en Italia le pusieron un nombre al trampantojo aplicado en techos: *Di sotto in sù*, que significa “de abajo hacia arriba”. Se servían de este efecto principalmente para representar escenas del cielo, como si fuesen vistas por los fieles que asistían a ceremonias religiosas en algunas catedrales e iglesias. La cúpula de la catedral de Parma es uno de los mejores ejemplos. La obra se titula *La ascensión de la virgen* (figura 39), y fue realizada por Antonio Allegri da Corregio entre el 1526 y el 1530. También un ejemplo más pequeño de esto se encuentra en la cámara de los esposos realizado por Andrea Mantegna, que se ha mencionado antes (figura 40). El efecto óptico se encuentra en lo que simula un pequeño orificio en el techo por donde se asoman unos pequeños *putti* (ángeles niños, adaptación cristiana de Cupido). Y finalmente como ejemplo de *di sotto in sù*, se puede mencionar el techo y pared sur de la Sala de los Gigantes del palacio Te, realizado por Giulio Romano entre 1532 y 1535 (figura 41). Fue el trabajo cada vez más exacerbado de estos efectos que poco a poco dio lugar a lo que luego se llamó arte barroco.

Sección 2.6.3 – Conclusión de la sección

Naturalismo y Realismo han sido colocados en el mismo lugar, y no fue sino hasta el siglo XIX que se logró una distinción más clara, gracias a la literatura. El naturalismo en la pintura es un movimiento pictórico que se enfoca en la representación de la naturaleza, y la coloca como su primer fundamento. En este tipo de naturalismo existe una recepción aristotélica a través del análisis realizado por dos autores. Por un lado, Argullos (1988) sostiene que existió en la estética del Renacimiento una dualidad que se manifiesta en:

1. Naturalismo e idealismo.
2. Naturalismo y abstracción.
3. La fuerza de la naturaleza y la fuerza de la representación del hombre de esa naturaleza.

Estas dualidades hablan sobre una contraposición entre dos formas de acercarse a la naturaleza. El punto tres es el que habla de las ideas humanistas platónicas de la naturaleza como algo inconmensurable o incognoscible. En este punto se cita Summers (1987), el cual habla de un Naturalismo en la pintura abrazado por un principio aristotélico. Sostiene que es aristotélico por ser una representación de la naturaleza que apela a los sentidos, habla del fantasma/imagen, esto puede llevar también al uso de la fantasía/imaginación, y que finalmente, todo pensamiento se acompaña de una imagen mental, por lo tanto, el arte puede representar ideales abstractos, como lo bello.

A modo de conclusión de esta sección se presenta el siguiente argumento:

- Si se toma el naturalismo propuesto por Summers y de cierta forma intuido por Argullol, se entiende que este naturalismo se basa en la habilidad del hombre para conocer y representar la naturaleza. Lo cual se hace mediante los sentidos, y en caso particular de la pintura, la vista.
- Además de la vista que aprehende la imagen externa, existe una imagen interna (fantasma), la cual nos ayuda a desarrollar la fantasía (imaginación), esto, según Summers es en sentido aristotélico.
- La imagen y la imaginación acercan al ideal de belleza como algo que puede ser representado.
- Por lo tanto, se pintan obras naturalistas durante el Renacimiento que reflejan estos preceptos de representación de belleza, de aprehensión de la naturaleza, y de uso de modelos reales para un mayor naturalismo.

La conclusión sería, en pocas palabras, que el Naturalismo al proponer una naturaleza cognoscible a través de los sentidos, y por lo tanto representable, tiene un eco filosófico aristotélico. En este sentido, quizá habría que hacer un matiz. Las propuestas de Summers y de Argullol parecen tener argumentos a favor de una recepción aristotélica, sin embargo, la contraposición aristotelismo vs platonismo/humanismo parece algo radical. Al respecto, es importante recordar que este periodo histórico es bastante homogéneo, es complejo determinar una separación clara entre las diversas recepciones filosóficas. Esto sobre todo por lo que se menciona en el capítulo uno de la tradición bizantina del

aristotelismo, donde se leía a Aristóteles y a Platón de manera indiscriminada. Sin embargo, esta sección de Naturalismo puede funcionar para la presente tesis, en la que se busca la presencia de Aristóteles en la pintura del Renacimiento. En este sentido, es importante apuntar que esta conclusión sí puede parecer radical, pero aclarando lo anterior, se toma para intentar discernir sobre sólo un posible eco filosófico aristotélico en la pintura. Es un intento de deshebrar todo ese manto que representa la homogeneidad de influencias filosóficas del periodo, y mostrar sólo un hilo, el cual sería el Naturalismo y su recepción aristotélica.

Conclusiones

Fueron tres las preguntas que motivaron y que se convirtieron en guía de la presente investigación. La primera es: ¿existen recepciones filosóficas en la pintura del Renacimiento italiano? Después de meditarlo un poco, esta parece ser una pregunta con una respuesta un poco obvia. Esto debido a que la mayoría de los tratados y desarrollos filosóficos o intelectuales de casi cualquier época, impactaron en el arte que se creó en ese momento (o después). Esta investigación lo que busca mostrar es cómo se lleva a cabo esa recepción de Aristóteles en el caso específico del estudio de caso de la pintura del Renacimiento italiano. Esto llevó a otra pregunta con el fin de hacer aún más específica la investigación: ¿Existe una recepción de Aristóteles en la pintura de este periodo? Si la respuesta es sí, lo que sigue es la pregunta más importante, y que ya se mencionó: ¿Cómo se manifiesta esta recepción filosófica aristotélica en la pintura del Renacimiento italiano? A continuación, se explicará cómo estas dos preguntas son contestadas.

La presente investigación tiene un marcado tinte histórico, por lo tanto, el capítulo uno funciona como una ventana al espíritu de la época. Dicho capítulo introduce al lector en los cambios y continuidades ocurridos desde la baja Edad Media al Renacimiento, en diversos aspectos: político, religioso, geográfico. Esto con el fin de mostrar un marco contextual el cual se ve reflejado en la producción filosófica y artística. Respecto a la situación filosófica del aristotelismo de la baja Edad Media se puede mencionar la relación

filosofía/teología, la cual ocurría por no haber una distinción clara entre estas dos disciplinas. Es en este momento en donde la escolástica cobra importancia, al ser una disciplina religiosa fundamentada en argumentaciones lógicas aristotélicas. Ya en el Renacimiento se tuvo un nuevo acceso a textos filosóficos, gracias a las numerosas traducciones provenientes de las inmigraciones de filósofos de oriente, en especial a partir de la caída de Bizancio en 1453. Estas movilizaciones promueven el uso de nuevas fuentes que a su vez propiciaron el desarrollo de otros postulados respecto a la relación filosofía/teología. Estos cambios intelectuales llevaron a una independencia de la filosofía en cuanto a la teología, convirtiéndola en una práctica aparte. Respecto a la cosmogonía, hubo considerables cambios como el paso del geocentrismo al heliocentrismo. Esto puede hacer pensar que al superar la física y la astronomía aristotélica que se basaba en un modelo geocéntrico, el estudio de Aristóteles se abandona. Sin embargo, según Kristeller (1987), Schmitt (2004), Lohr (1996) y Kuhn (2008), el aristotelismo en el Renacimiento continúa, aumentan los comentarios publicado, y se puede mencionar que hubo diversos aristotelismos. Esto se debe en parte a sus diversos desarrollos en diferentes zonas geográficas. Se encuentra, por ejemplo, el aristotelismo de tradición árabe, el cual se centra en el estudio de la filosofía natural, para la cual se leían obras como *Física*, *Acerca del Alma* y su *Historia de los animales*. Luego la tradición bizantina, la cual estudiaba a Platón y a Aristóteles indistintamente. Y finalmente, la tradición la latina, de la cual abreva la escolástica y su estudio moral, por lo tanto, se leía *Ética Nicomaquea*, la *Metafísica*, y *Acerca del Alma*; también se encuentra el estudio de las siete artes liberales, entre las que se encuentran la *Retórica* y la *Lógica*.

Si se habla sobre Aristóteles en el Renacimiento, es norma que se mencione a Pietro Pomponazzi, el cual es visto como uno de los principales exponentes del aristotelismo en este periodo histórico. Él es conocido principalmente por sus comentarios sobre la inmortalidad del alma, y también por su aspecto naturalista. Todo este primer capítulo funciona como un resumen de la situación filosófica e intelectual del aristotelismo, desde la Baja Edad Media hasta el Renacimiento.

Para hablar sobre Aristóteles en la pintura del Renacimiento italiano (en el capítulo dos), se tomó la decisión de acotar las perspectivas por las que se desarrolló la investigación. Estos enfoques se toman como la analogía de una batalla. En donde se ve al Renacimiento italiano como un gran ejército. Para poder abordarlo se debe tener una estrategia casi con tintes militares. Por ello se llega a la conclusión de mostrar algún rastro de Aristóteles y de algunos de sus preceptos presentes en la pintura del Renacimiento mediante **tres flancos**.

El **primer flanco** es la descripción del Clasicismo y sus fuentes. El Clasicismo es un movimiento artístico que según Michael Greenhalgh (1984) se desarrolla desde el Renacimiento.

En específico en la pintura, el Clasicismo se guía bajo el aforismo: "Como en la pintura, así en la poesía". Dicho aforismo se toma de la obra *ArsPoética* de Horacio. Según especialistas, este texto de Horacio es una especie de adaptación de la *Poética* de Aristóteles.

El Clasicismo desarrollado en la pintura sigue estos preceptos en específico: Simplicidad, racionalidad, armonía e imitación de la realidad. Estos elementos a su vez responden a las características importantes para la realización de un buen arte propuestas por Aristóteles en su *Poética*. Estas son:

1.-El símil pintura-poesía. En este texto como en el de Horacio, se menciona que la pintura debe responder a los estándares que responde la poesía: "Como en la pintura, así en la poesía". Aquí se responde a la armonía.

2.-Mímesis como reproducción de la acción. La mímesis aristotélica es más que simple imitación. Dicho concepto se refiere a la representación de una acción. Esto se traspa a la pintura como la reproducción de una escena, la cual parece ocurrir frente a los ojos del espectador. Es decir, el aspecto estático de la pintura de la Edad Media se abandona, a cambio de la representación de una escena dotada de mayor movimiento (tanto físico como emocional) de las figuras representadas. Esta parte responde a la racionalidad (representar escenas históricas, o que se cree que realmente pasaron) y a la imitación de la realidad.

3.-Importancia de la fábula. La fábula (la historia que guía las acciones de los personajes) es como el dibujo. Sin él, la pintura no tendría una guía para los colores. De nuevo, responde a la racionalidad.

4.-Tratamiento de los personajes. Tanto para la *Poética*, como para la pintura, los personajes deben ser coherentes con lo representado. Un viejo no debe representar a un joven, por ejemplo. Responde a armonía.

5.- La función del coro. El coro son esos personajes que apoyan la acción principal sin opacarla. Esto se traslada a la pintura con los personajes secundarios que apoyan la representación principal. Responde a simplicidad y armonía.

Como se puede observar, en el Clasicismo en pintura se pueden encontrar estos aspectos aristotélicos, de esto se infiere una posible recepción aristotélica en la forma de representar en el arte pictórico del Renacimiento.

El segundo flanco de ataque es a través de un autor ícono del Renacimiento italiano: Leonardo da Vinci. Y aunque no sea este artista el único ícono de este periodo histórico, si es el que tuvo más producción escrita. Gracias a esta enorme producción es que se pueden encontrar referencias, citas, paráfrasis a textos o preceptos que también están en obras de Aristóteles. El resultado de esta búsqueda es la presencia del filósofo griego en:

1.- El uso similar del término *sentido común*. Ambos autores usan el término como el centro de todos los sentidos.

2.- El uso compartido del término *fantasía*. Ambos toman por símil *fantasía* e imaginación. Además, la distinguen de la sensación y del *sentido común*. Con este último es que relacionan la función de la imaginación. Pues es a través del *sentido común* (que es receptáculo de todas las percepciones), y de la memoria que la *fantasía/imaginación* funciona.

3.- Posible paráfrasis al inicio de la *Metafísica*. En los diarios de Leonardo se puede encontrar la frase: “Naturalmente los hombres buenos desean saber”. El inicio de la *Metafísica* es “Todos los hombres por naturaleza desean saber”. Según Méndez (2013) está puede verse como una paráfrasis hecha por el artista renacentista al filósofo griego.

Sin embargo, es probable que esa cita haya llegado a Leonardo por medio de Dante Alighieri. En lugar de refutar la hipótesis de una posible recepción o presencia aristotélica, se puede mencionar que, de hecho, Dante tiene gran influencia del filósofo estagirita, citándolo y mencionándolo en diversos textos.

4- La vista como el sentido de mayor valor epistemológico. Ambos autores le dan alto valor a la vista como el sentido con el que más se puede conocer. En Aristóteles se encuentra en la *Metafísica*, en Leonardo en su *Tratado de Pintura*. Este punto cuatro es aquel que se busca relacionar más directamente con la pintura. La forma en la que se conoce el mundo, modifica la forma en la que se representa. La importancia dada a la vista como sentido de gran valor epistemológico, hace que las pinturas de Leonardo tiendan a representar la naturaleza de la manera más idéntica posible. Con este fin, el pintor desarrolla el *sfumato* (técnica de difuminado que evita pintar contornos), y la perspectiva aérea (efecto que se logra difuminando más los objetos más alejados del ojo del espectador) y la perspectiva del color (efecto logrado mediante el uso de colores cada vez más fríos entre más alejado esté este el objeto representado).

5- Finalmente, en el *Códice Madrid II* se encuentra una lista de libros que pertenecían a Leonardo. En esta lista se encuentran (a la fecha aproximada de 1503) tres títulos aristotélicos: *Sobre el cielo*, *Problemas y Proposiciones* (hay duda si es la *Lógica*, o sólo una parte de él, como pasaba con *Categorías*, que solía presentarse por separado). Además de otros textos de influencia aristotélica como el de *Filosofía* de Alberto Magno.

Con estos puntos se infiere que hay una recepción o un eco aristotélico en Leonardo da Vinci.

Finalmente, el tercer flanco es el Naturalismo. Según especialistas como Summers (1987) y Argullol (1988) el naturalismo desarrollado en la pintura del Renacimiento italiano proviene de la contraposición entre escuelas filosóficas. Por un lado, está el platonismo acompañado del Humanismo, en el cual se ve a la naturaleza como inconmensurable y poseedora de un ánima o alma. Por otro lado, está la visión aristotélica de la naturaleza como una realidad cognoscible a través de los sentidos y reproducible a través del arte. Estos intentos por reproducir una realidad cognoscible a través del arte

pictórico se pueden encontrar en algunas de las obras de Michelangelo Merisi da Caravaggio. También se puede encontrar el Naturalismo en un efecto óptico muy utilizado en el Renacimiento: el trampantojo (efecto que consiste en representar una escena tan naturalista que engañe al ojo, haciéndole pensar que es un espacio tridimensional).

Estos tres flancos, el Clasicismo, el Naturalismo, la presencia de Aristóteles en Leonardo da Vinci pueden dar cuenta de una recepción aristotélica en la pintura del Renacimiento italiano.

La búsqueda de estas respuestas se hizo con la expectativa de que el presente texto sea de alguna utilidad para diferentes disciplinas. La primera es la Historia de la Filosofía, debido a que se hace una recopilación de literatura sobre la filosofía aristotélica en un periodo específico: el Renacimiento. Además, se muestra otro lado de la filosofía en la historia, es decir, su convivencia y recepción en la pintura. El camino histórico que se toma funciona como una monografía para conocer cómo se leía a Aristóteles en este periodo. Por esto, la segunda disciplina a la que puede llegar a contribuir es a la filosofía. Esto debido a que se abordaron conceptos desarrollados por Aristóteles, como el *sentido común*, la *mímesis*, la *fantasía* y las *categorías*; y cómo estos se pudieron transmitir a la pintura. Además, se tocan temas referentes a la Epistemología (en la importancia de los sentidos para conocer en la sección de Leonardo) y a la Estética (el papel de la belleza y las proporciones en el Clasicismo). La tercera rama de estudio a la que pretende aportar es a la Historia del arte, al rescatar este periodo del que ya se ha hablado tanto, pero mostrando una perspectiva diferente a la de las interpretaciones o análisis regulares hechos a la pintura del Renacimiento, los cuales incluyen descripción de la obra, biografía de pintores, o incluso contexto político/social. La inclusión de las fuentes filosóficas puede ser una propuesta innovadora y fresca para la Historia del Arte (o de manera más específica para la Historia de la Pintura), sobre todo por ser el aristotelismo una corriente no muy estudiada como recepción, eco o presencia en la pintura de este periodo. Esto lleva a la cuarta disciplina en la que se puede generar algún interés: la pintura. Aunque no se abordan cuestiones de realización pictórica de manera puntual (como manuales o tips de pintura), si se menciona a través de la sección de Leonardo da Vinci, por ejemplo,

técnicas en específico para realizar efectos ópticos en la pintura, como la profundidad o el volumen. De esta manera, esta tesis funciona como una propuesta de unión de Historia de la filosofía, filosofía e Historia del arte.

La presente tesis aborda sólo los tres flancos ya mencionados, a sabiendas de que aún hay muchos más por donde se puede *atacar* a este gran ejército representado por el Renacimiento italiano. Esta decisión radica en las limitaciones del tiempo destinado a la investigación (esta es una tesis de maestría). Se aclara pues, que no se tocaron otros pintores; hubiese sido muy interesante hablar de Rafael, por ejemplo. O abordar otras formas en las que Aristóteles llega a Leonardo, como por Petrarca, Al-haytham, o Galeno. O incluso otras corrientes filosóficas, como el platonismo. Tampoco se hizo una distinción entre “simple” aristotelismo, de las corrientes aristotélicas que obtuvieron nombres más específicos, como el caso del averroísmo, por ejemplo. Finalmente, al ser este texto una propuesta interdisciplinar entre Historia de la filosofía, filosofía e Historia del arte, una de las grandes expectativas es que esta tesis sea una invitación a continuar por este camino de la interdisciplina, es decir, el de analizar a la Pintura y la Historia del arte desde la Historia de la filosofía y de la filosofía misma.

Referencias

- Alighieri, D. (1919). *El Convivio*. Madrid, España: Espasa-Calpe.
- Alighieri, D. (1988). *Convivio*. Milano-Nápoles, Italia: Letteratura italiana Einaudi.
- Alpers, S. (1987). *El arte de describir. El arte holandés del siglo XVII*. Madrid, España: Hermann Blume.
- Argullol, R. (1988). *El quattrocento: Arte y cultura del renacimiento italiano*. Barcelona, España: Montesinos.
- Aristóteles. (1974). *Poética*. Madrid, España: Editorial Gredos
- Aristóteles. (1994). *Metafísica*. Madrid, España: Editorial Gredos.
- Aristóteles. (2004). *Problemas*. Madrid, España: Editorial Gredos
- Aristóteles. (2008). *Acerca del alma*. Madrid, España: Editorial Gredos.

- Arranz, C. (2018). La obra artística de Miguel Ángel y su relación con el movimiento neoplatónico del Renacimiento. La teoría de Panofsky y otras alternativas. *Anuario filosófico*. Vol. 33 (N° 2), pp. 573-582. Doi: <https://doi.org/10.15581/009.33.2.573-582> Fecha de consulta 09 de junio del 2022.
- Aspe, V. (2005). Nuevos sentidos de mimesis en la Poética de Aristóteles. *Tópicos revista de filosofía*. (N° 28), pp. 201-234. Extraído de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323027317017> Fecha de consulta: 10 de mayo del 2023.
- Boecio. (2005) *La consolación de la filosofía*. Almería, España: Taller de libros de arena.
- Brizio, A., Brugnoli, M. y Chatel, A. (1985). *Leonardo der künstler*. Stuttgart, Alemania: Chr. Belser Gesellschaft für Verlagsgeschäfte GmbH & Co. KG
- Bruno, G. (1981). *Sobre el infinito universo y los mundos*. Buenos Aires, Argentina: Aguilar.
- Burckhardt, J. (1984). *La cultura del Renacimiento en Italia*. D.F. México: Editorial Porrúa.
- Burke, P. (2015). *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad italiana*. Madrid, España: Alianza Forma.
- Cassirer, E. (1986). *El problema del conocimiento en la filosofía y en las ciencias modernas I*. D. F. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cassirer, E., Kristeller, P., Randall, J. (1959). *The Renaissance Philosophy of Man*. Chicago, Illinois, U.S.A: The University of Chicago Press.
- Chacón-Palomares, M. (2019). *HA!*. California, EU: Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional. <https://historia-arte.com/obras/la-calumnia-de-apeles> Fecha de consulta: 9 de marzo del 2022
- Copleston, F. (1994). *Historia de la filosofía vol. III. De Ockham a Suárez*. Barcelona, España: Ariel.
- Copleston, F. (2000). *Historia de la filosofía vol. II. De San Agustín a Escoto*. Barcelona, España: Ariel.
- Cox, V. (2016). *A short history of Italian Renaissance*. Londres, Inglaterra: I. B. Tauris & Co. Ltd.
- Cuozzo, G. (2021). *Pensamiento técnico creatividad. Leornado da Vinci y el Renacimiento*.

- Da Vinci, L. (1883). Ritcher, J. P. (Ed.). *Scritti letterari di Leonardo da Vinci*. Londres, Inglaterra: Samson Low, Marston, Searle y Rivington.
- Da Vinci, L. (1924). *Trattato della pittura*. Roma, Italia: Einaudi.
- Da Vinci, L. (1995) *Cuadernos de notas*. Recuperado de <https://ww2.lectulandia.com/book/cuadernos-de-notas/>
- Da Vinci, L. (2008). Wells Thereza (Ed.). *Leonardo da Vinci Notebooks*. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Da Vinci, L. y Alberti, L. (1827). *El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci, y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Batista Alberti*. Madrid, España: Imprenta Real.
- Da Vinci, L., Alberti, L. (2018). *El Tratado de la pintura*. Recuperado de: <https://www.gutenberg.org/files/57505/57505-h/57505-h.htm>
- Del Maestro, R. (2015, 27 de abril). *Leonardo Da Vinci and the search for the soul*, [Conferencia]. 45th Meeting of the American Osler Society, Baltimore, Maryland. DOI: [10.3171/jns.1998.89.5.0874](https://doi.org/10.3171/jns.1998.89.5.0874)
- Farago, C. (1992). *Leonardo da Vinci's Paragone*. Leiden, The Netherlands: Board.
- Fernández de Córdoba, A. (2008). El pontificado de Alejandro VI (1492-1503). Aproximación a superfileclesial y a susfondosdocumentales. *Revista Borja*, (Nº 2), 202-309. Recuperado de: <http://elborja.cat> Fecha de consulta 28 de octubre del 2021.
- Forte, J. (2013). Pomponazzi y la eternidad del mundo. Entre el problema neutro y el saber dialéctico. *ÉNDOXA: Series filosóficas*, (nº 31), pp. 279-298. Doi: <https://doi.org/10.5944/endoxa.31.2013.9375> Fecha de consulta: 17 de abril del 2023.
- García Campos, J. (2018). *Filosofía de la psicología. Un acercamiento histórico*. Ciudad de México, México: Colofón.
- García Valverde, J. (2004). *El aristotelismo renacentista y el debate sobre la inmortalidad del alma en el De animrum immortalitate de Cardano* (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla, departamento de estética e historia de la filosofía. Sevilla, España.

- García Yebra, V. (Ed). (1974). *Poética de Aristóteles*. Madrid, España: Editorial Gredos.
- Garín, E. (1984). *La revolución cultural del Renacimiento*. Barcelona, España: Crítica, grupo editorial Grijalbo.
- Gombrich, E. (1999). *La historia del Arte*. Ciudad de México, México: Editorial Diana.
- González Sánchez, H. (Productor). (3 de julio de 2021) *El sonido de las ideas*. [Audio en podcast]. Recuperado de: https://open.spotify.com/episode/4sDI2JNOzc3iZgJxgYeGwW?si=lhyxYuEVQaCmFcY9KPoR0Q&utm_source=copy-link&dl_branch=1 Fecha de consulta: 7 de octubre del 2021
- González, J. (2019). *Ttamayo*. Estado de México, México. Extraído de: <https://www.ttamayo.com/2019/06/la-tecnica-del-sfumato/#:~:text=La%20palabra%20%22sfumato%22%20proviene%20del,significa%20suave%2C%20difuminado%20o%20borroso.>
- Granada M. (1994). ¿Qué es el Renacimiento? Algunas consideraciones sobre el concepto y el periodo. *Cuadernos sobre Vico*. (N° 4), 123-148. Doi: <http://dx.doi.org/10.12795/Vico.1994.i04.08> Fecha de consulta: 1 de diciembre del 2021
- Greenhalgh, M. (1978). *The classical tradition in art*. Londres, Inglaterra: Duckworth.
- Guthrie, W. (1993). *Historia de la filosofía griega*. Madrid, España: Editorial Gredos.
- Hankins, J. (2007). Humanism, scholasticism, and Renaissance philosophy. En J. Hankins. (Ed.), *The Cambridge companion to Renaissance philosophy* (30-48). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Horacio. (2008). Arte poética. En J. Moralejo Álvarez. (Trad.). *Sátiras. Epístolas. Arte poética* (pp.335-411). Madrid, España: Editorial Gredos.
- Hottois, G. (1997). *Historia de la filosofía del Renacimiento a la Posmodernidad*. Madrid, España: Cátedra Teorema.
- Hurmuziadis, G. (1990). El aporte de Bizancio a la cultura de Occidente. *Byzantion Nea Hellás*, (N° 9-10), 135-147. Extraído

de <https://byzantion.uchile.cl/index.php/RBNH/article/view/48713/51242> Fecha de consulta 27 de septiembre del 2021

Isaacson, W. (2018) *Leonardo*. Nueva York, Estados Unidos: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.

Keele, K. (1955). Leonardo da Vinci in vision. *Proceedings of the Royal Society of Medicine*. Vol. 48, (N°5), pp. 384-390. Extraído de: <https://journals.sagepub.com/doi/epdf/10.1177/003591575504800512>

Kemp, M. (2019). *The 100 milestones*. Nueva York, Estados Unidos: Sterling.

Kristeller, P. (1970). *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*. Ciudad de México. México: Fondo de Cultura Económica.

Kristeller, P. (1982). *El pensamiento renacentista y sus fuentes*. D. F. México: Fondo de Cultura Económica.

Kuhn, H. (2018). *Aristotelianism in the Renaissance*. Stanford Encyclopedia of Philosophy. <https://plato.stanford.edu/entries/aristotelianism-renaissance/>

Kwiatkowska, T. (1997). La naturaleza en el Renacimiento y la vision de Giordano Bruno. *Revista Iztapalapa*. (n°41) pp. 143-154.

Lértora, C. (2014). Escolástica y filosofía práctica. Dos aspectos en Tomás de Aquino. *NUEVO PENSAMIENTO. Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel*. (N° IV), 2014, 369-394. ISSN: 1853-7596. Extraído de: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>.

Fecha de consulta 26 de agosto de 2021

Lohr, C. (1996). Del aristotelismo medieval al aristotelismo renacentista. La transformación de la división aristotélica de las ciencias especulativas del siglo XVI. *Patrística Et Mediævalia*, Vol. 17, 3-15. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/petm/article/view/7915> Fecha de consulta: 27 de septiembre 2021

López-Vílchez, I. (2015). Cómo pintar el aire. Fundamentos científicos de la perspectiva atmosférica. *Arte, Individuo y Sociedad*. 27(2), 321-336.

http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2015.v27.n2.45728 Fecha de consulta: 11 de mayo del 2022.

- Mañas Núñez, M. (2012) La Epistula ad Pisones de Horacio: su normalización como ars poética hasta el Renacimiento. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 32(2), 223-246. Doi: https://doi.org/10.5209/rev_CFCL.2012.v32.n2.41026
- Martínez, A. (2014). *Introducción a la filosofía medieval*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Méndez, S. (2013). Reflexiones teóricas de Leonardo Da Vinci sobre la fantasía. *Anales del instituto de investigaciones estéticas*. Vol.XXXV, N° 103, pp. 35-88.
- Most, G. (2013). Leer a Rafael: La escuela de Atenas y su pretexto. *Cultura visual*. N°13, pp. 24-39.
- Nava Mora, A. (2016). *Dante y la imaginación agente: el narrador de la Comedia y la transparencia perfecta de la profetología árabo-judía* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España.
- Olaso, E. (Ed.). (1994). *Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid, España: Editorial Trotta.
- Perroni, V. (2006). Circe, la «virtus loci», il determinismo nel De incantationibus di Pomponazzi. *Annali del Dipartimento di Filosofia (Nuova Serie)*. (N° XII), pp. 5-32. Extraído de: <https://core.ac.uk/download/228528047.pdf> Fecha de consulta 17 de abril del 2023.
- Platón. (1988). *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid, España: Gredos.
- Plinio. (1961). *Natural History*. Cambridge, Inglaterra: Harvard University Press.
- Pomponazzi, P. (2010). *Tratado sobre la inmortalidad del alma*. J. M. García Valverde (Trad.). Madrid, España: Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S.A.).
- Prevosti, A. (2019). El dios de Aristóteles. *Espíritu: Cuadernos del Instituto Filosófico de Balmesiana*. 77-97. ISSN 0014-0716. Recuperado de: <file:///C:/Users/HP%20NoteBook%20Celerum/Downloads/Dialnet-ElDiosDeAristoteles-6977108.pdf> Fecha de Consulta 14 de octubre del 2021
- Reti, L. (1974). *The Madrid Codices*. (Vol. 2,3 y 5). Rugby, UK: McGraw-Hill Book Co.
- Saranyana, J. (1999). *Historia de la filosofía medieval*. Barañáin (Navarra), España: Ediciones Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA).

- Schmitt, C. (2004). *Aristóteles y el Renacimiento*. León, España: Universidad de León.
- St Louis, J. B. (2012). *Las pruebas filosóficas de la existencia de Dios en Santo Tomás. Aproximaciones a partir de San Agustín y San Anselmo*. (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Filosofía. Bogotá, D.C.
- Summers, D. (1987). *The Judgment of Sense*. Virginia, Estados Unidos: Cambridge University Press.
- Vasari, G. (1986). *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*. (Ed.) Luciono Bellosi y Aldo Rossi. Torino, Italia: Einaudi.
- Vasari, G. (1991). *The lives of the artists*. Nueva York, United States: Oxford University Press Inc.
- Villoro, L. (2013). *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*. D. F. México: Fondo de Cultura Económica.
- Viviani, M., Gallo, P. & Mazza, C. (2022) Marc'Antonio Della Torre and Leonardo Da Vinci: an encounter that changed the history of medicine, art and anatomy. *Childs Nerv Syst. Vol 38*, pp. 493–499. <https://doi.org/10.1007/s00381-021-05205-9>. Fecha de consulta 12 de abril del 2023.
- Zöllner, F. (2021). *Leonardo. Obra pictórica completa*. Colonia, Alemania: TACHEN GmbH.

ANEXO GRÁFICO

Figura 1. *La anunciación*. Pietro Cavallini 1291



Fuente:

https://arthive.com/es/artists/1207~Pietro_Cavallini/works/373217~La_Anunciacion_De_una_serie_de_mosaicos_con_seis_escenas_de_la_vida_de_Santa_Mara_en_la_iglesia_de_Santa_Mara_en_Trastaverda_en_Roma

Figura 2. *Fe*. Giotto di Bondone. 1302-1305.



Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Capilla_de_los_Scrovegni

Figura3. *Justicia*. Giotto di Bondone 1302-1305



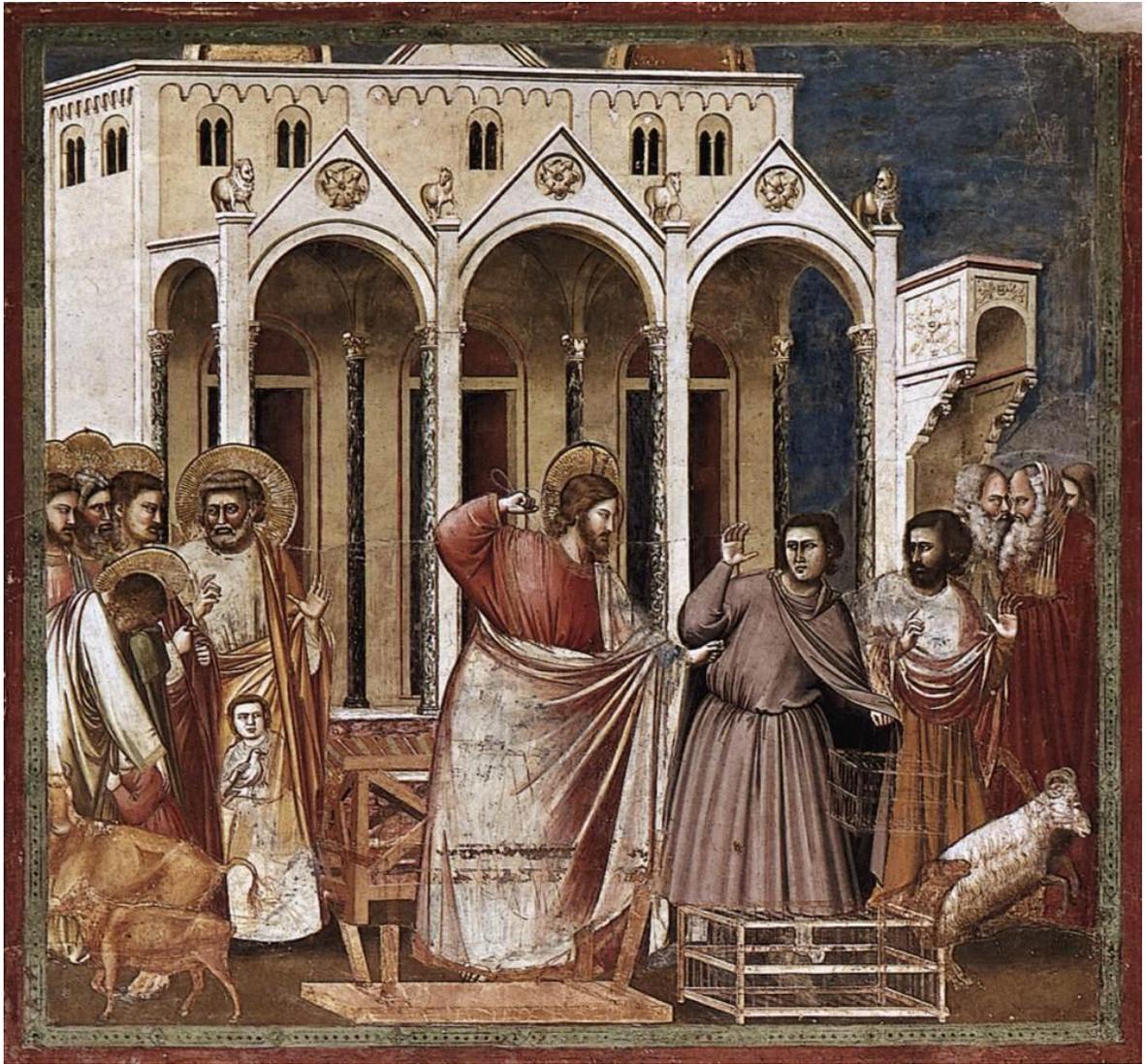
Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Capilla_de_los_Scrovegni

Figura 4. *Lamento de Cristo*. Giotto di Bondone 1302-1305



Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Capilla_de_los_Scrovegni

Figura 5. *La expulsión de los mercaderes del templo.* Giotto di Bondone 1302-1305



Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Capilla_de_los_Scrovegni

Figura 6. *La expulsión de Joaquín del templo*. Giotto di Bondone 1302-1305



Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Capilla_de_los_Scrovegni

Figura 7. *La presentación en el templo* (1342). Ambrogio Lorenzetti



Fuente: <https://arte.laguia2000.com/pintura/la-presentacion-en-el-templo-de-ambrogio-lorenzetti>

Figura 8. *La calumnia de Apeles*. Sandro Botticelli 1495.



Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/La_Calumniade_Apeles

Figura 9. *Nacimiento de Venus*. Sandro Botticelli 1485.



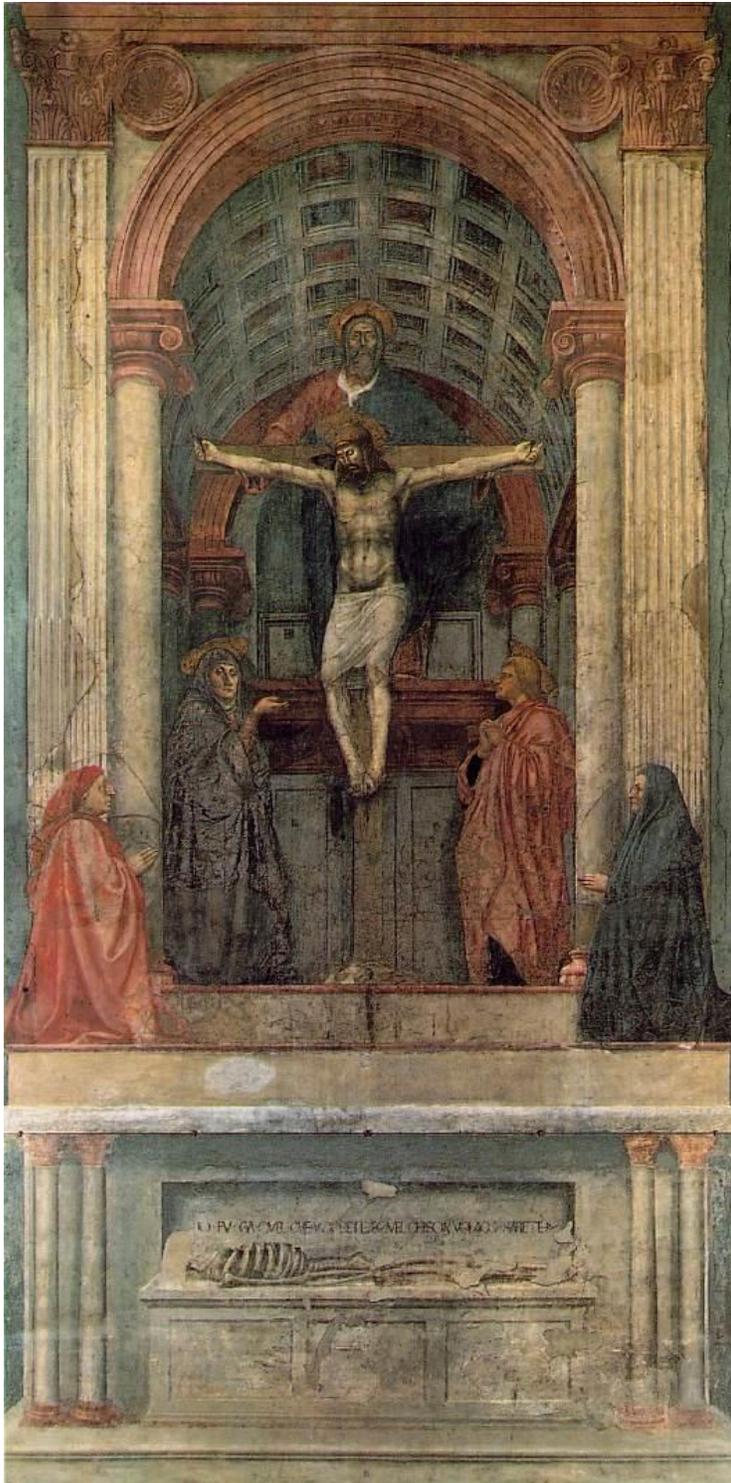
Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/El_nacimiento_de_Venus_\(Botticelli\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_nacimiento_de_Venus_(Botticelli))

Figura 10. *La adoración de los pastores*. Doménico Ghirlandaio, 1485.



Fuente: <https://www.descubrirelarte.es/2016/12/23/la-adoracion-de-los-pastores.html>

Figura 11. *La santísima Trinidad*. Tomaso de Giovanni alias Masaccio, 1425-1428.



Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Trinidad_\(Masaccio\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Trinidad_(Masaccio))

Figura 12. *Lamentación sobre Cristo muerto*. Andrea Mantegna, 1475-1478.



Fuente:

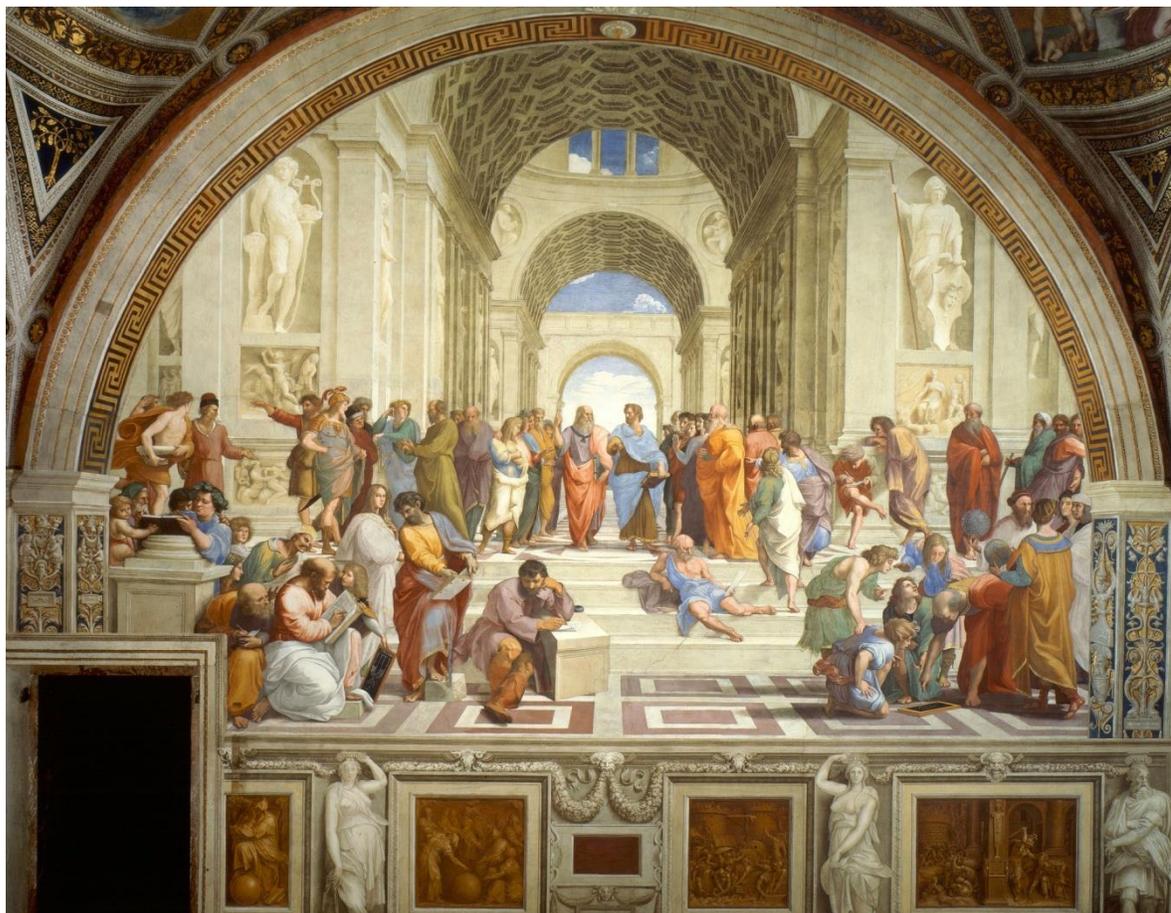
[https://es.wikipedia.org/wiki/Lamentaci%C3%B3n_sobre_Cristo_muerto_\(Mantegna\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Lamentaci%C3%B3n_sobre_Cristo_muerto_(Mantegna))

Figura 13. *Santiago camino de su ejecución*. Andrea Mantegna. 1455. (Destruída durante la Segunda Guerra Mundial).



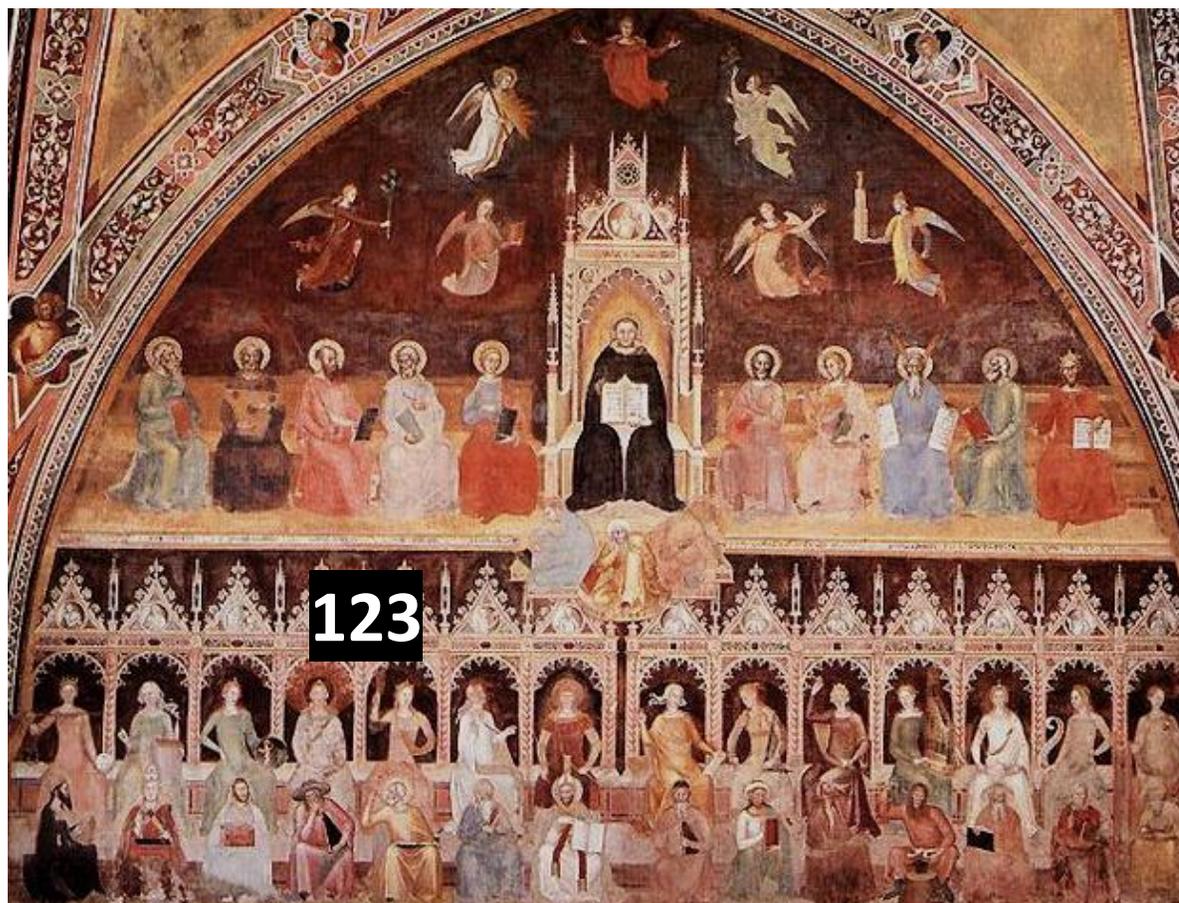
Fuente: <https://arte.laguia2000.com/pintura/santiago-conducido-al-lugar-de-su-ejecucion-de-mantegna>

Figura 14. *La escuela de Atenas*. Rafael, 1510-1511.



Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/La_escuela_de_Atenas

Figura 15. *Triunfo de Santo Tomás*. Andrea da Firenze conocido como Andrea di Bonaiuto 1355.



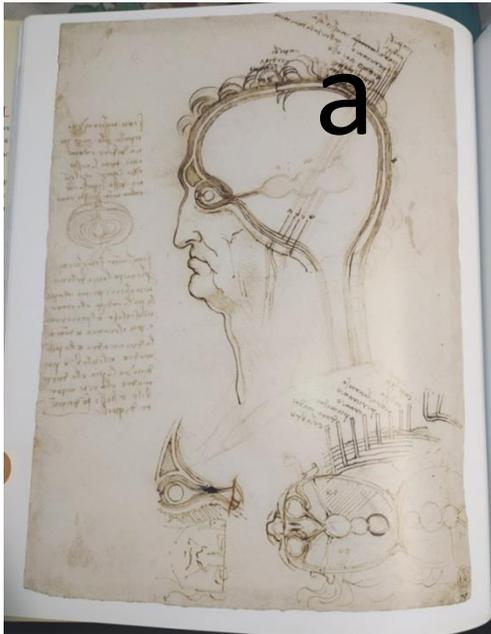
Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Andrea_de_Bonaiuto

Figura 16. *El triunfo de Santo Tomás*. Benozzo Bellini. 1484.

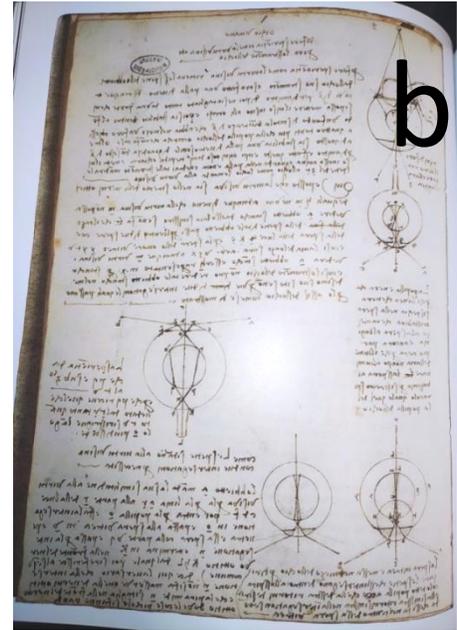


Fuente: <https://www.wikiart.org/pt/benozzo-gozzoli/o-triunfo-de-sao-tomas-de-aquino-1484>

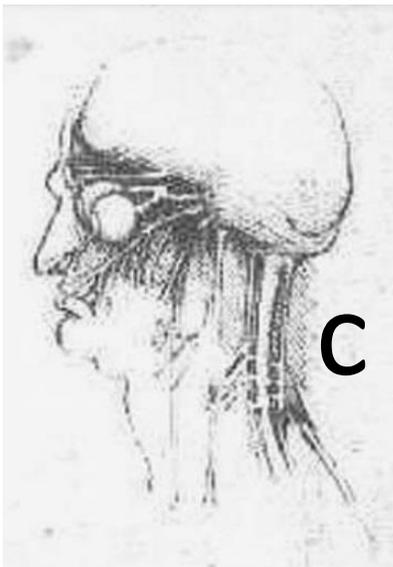
Figura 17. Ilustraciones sobre el ojo en apuntes de Leonardo da Vinci.



Secciones verticales y horizontales de una cabeza humana con una sección vertical de un ojo y una sección vertical de una cebolla.
1489. *Códice Windsor*



Estudios de óptica de ojo humano con un modelo experimental de ojo.
1507. *Textos del instituto de Francia*



Dibujo de Nervios Craneales.
1508. *Códice Windsor*.

Fuente: Kemp, M. (2019). *The 100 milestones*. Nueva York, Estados Unidos: Sterling

Figura 18. Detalle y obra completa. *La Anunciación*. 1472-1475. Leonardo da Vinci.



Fuente: Zöllner, F. (2021). *Leonardo. Obra pictórica completa*. Colonia, Alemania: TACHEN GmbH.

Figura 19. Detalle y obra completa. *La virgen del clavel*. 1470. Leonardo da Vinci.



Fuente: Zöllner, F. (2021). *Leonardo. Obra pictórica completa*. Colonia, Alemania: TACHEN GmbH.

Figura 20. Detalle y obra completa. *La virgen de las rocas*. 1483-1486. Leonardo da Vinci.



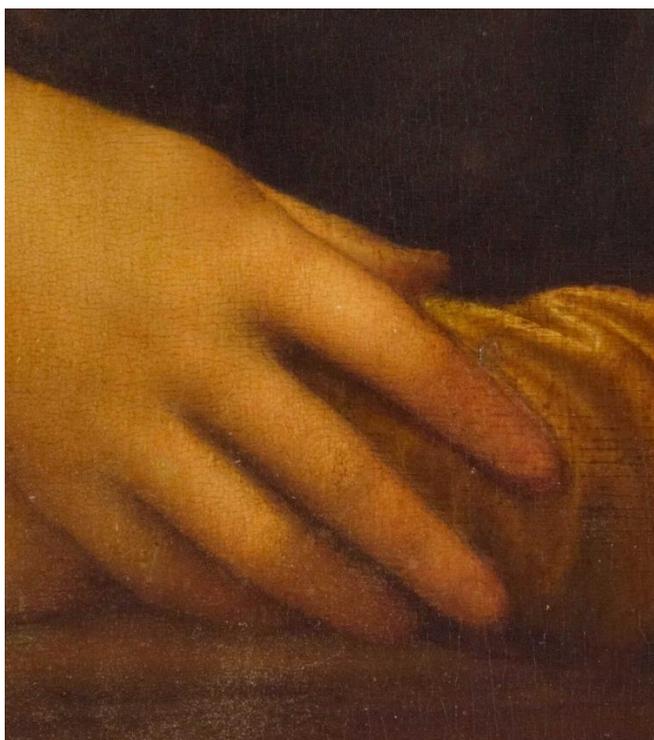
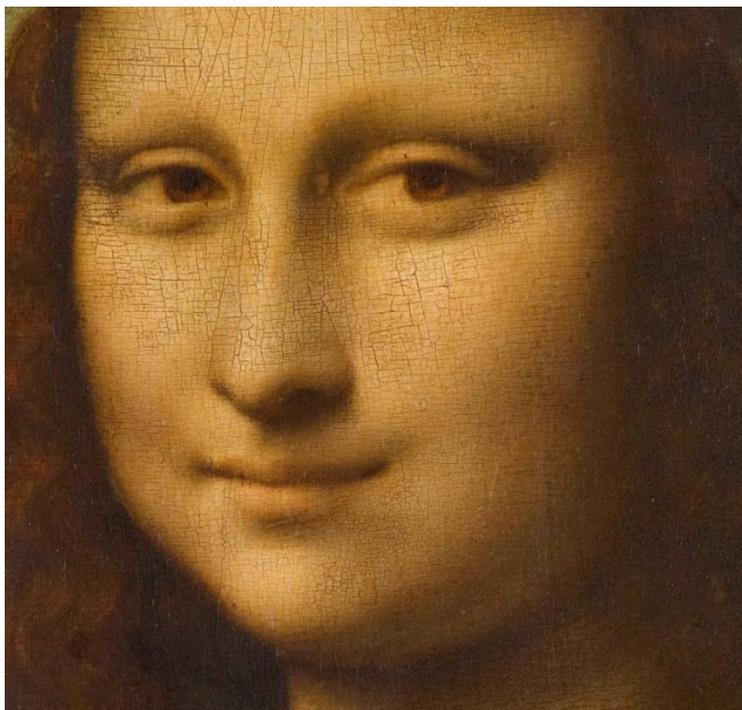
Fuente: Zöllner, F. (2021). *Leonardo. Obra pictórica completa*. Colonia, Alemania: TACHEN GmbH.

Figura 21. Detalle y obra completa. *La virgen, el niño Jesús y Santa Ana*. 1503. Leonardo da Vinci.



Fuente: Zöllner, F. (2021). *Leonardo. Obra pictórica completa*. Colonia, Alemania: TACHEN GmbH.

Figura 22. Detalles de *La Gioconda*. Leonardo da Vinci. 1503-1519.



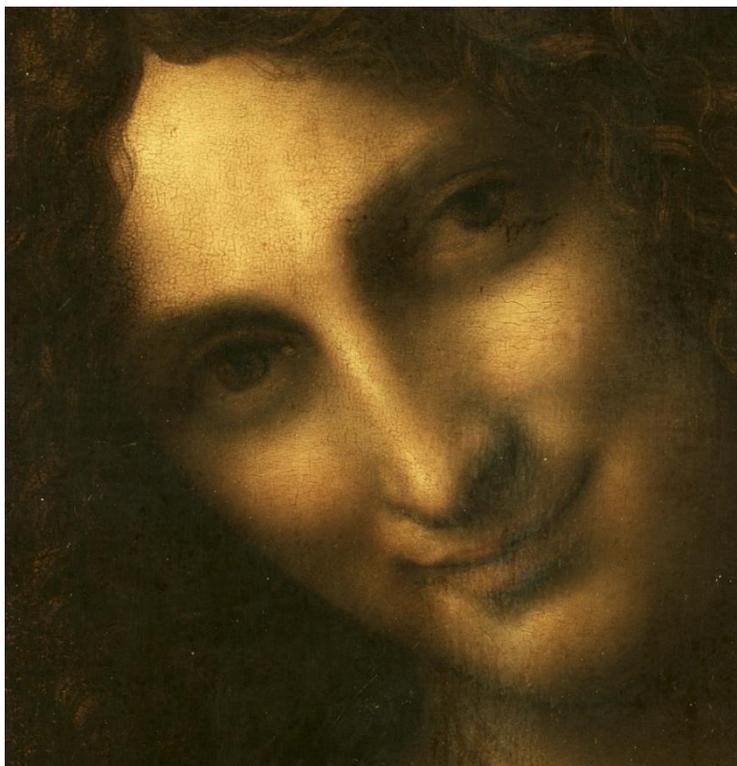
Fuente: Zöllner, F. (2021). *Leonardo. Obra pictórica completa*. Colonia, Alemania: TACHEN GmbH.

Figura 23. *La Gioconda*. Leonardo da Vinci. 1503-1519.



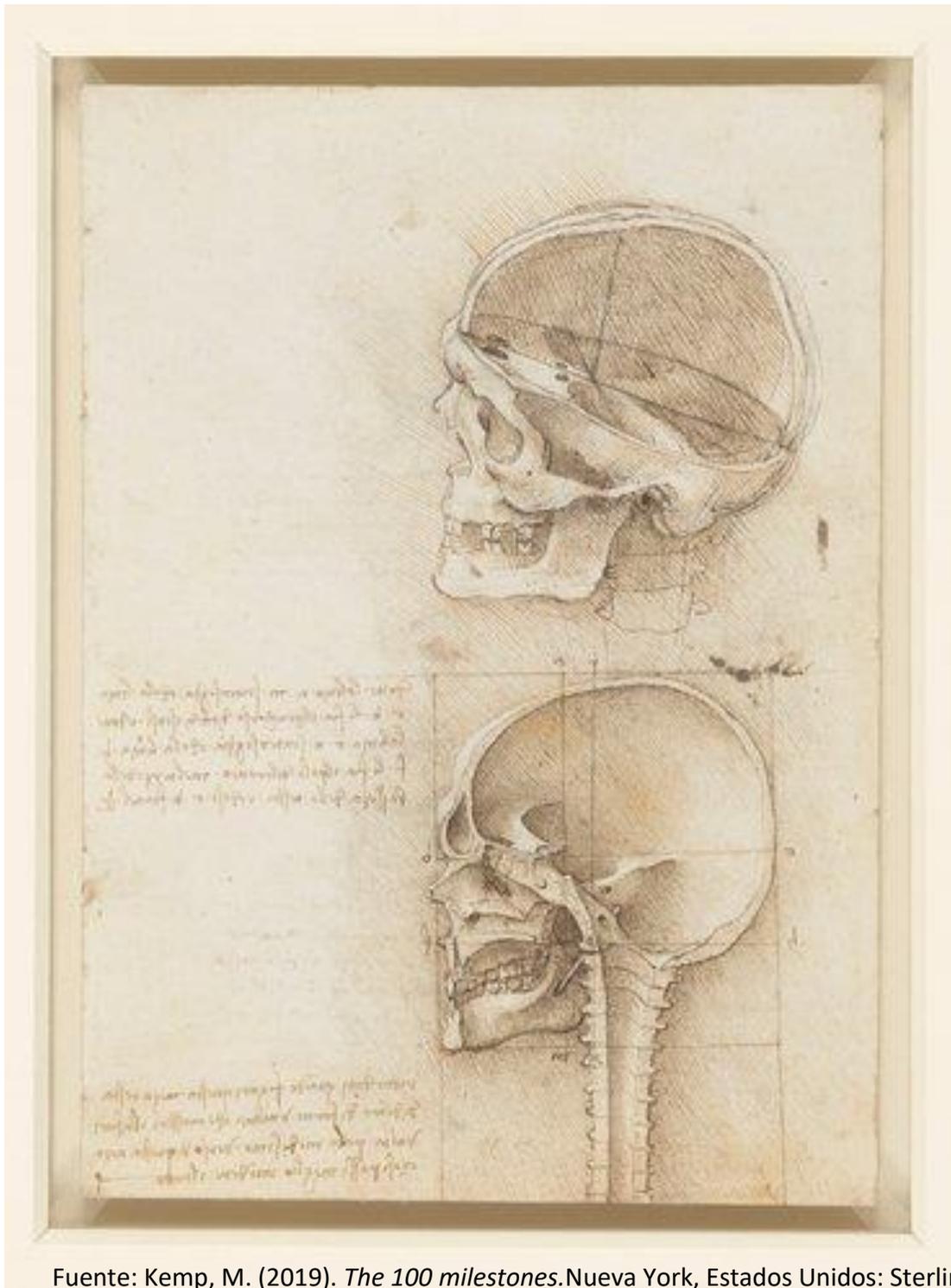
Fuente: Zöllner, F. (2021). *Leonardo. Obra pictórica completa*. Colonia, Alemania: TACHEN GmbH.

Figura 24. Detalle y obra completa *San Juan Bautista*. Leonardo da Vinci. 1513-1516.



Fuente: Zöllner, F. (2021). *Leonardo. Obra pictórica completa*. Colonia, Alemania: TACHEN GmbH.

Figura 25 – “Two human skulls, sectioned with proportional analyses”. Encontrado en el *Códice Windsor*



Fuente: Kemp, M. (2019). *The 100 milestones*. Nueva York, Estados Unidos: Sterling

Figura 26 – *La Belle Ferronnière Portrait of Lucrezia Crivelli* (1498) de Leonardo da Vinci, en contraposición con *Santa Lucia* (1509) de Giovanni Antonio Boltraffio



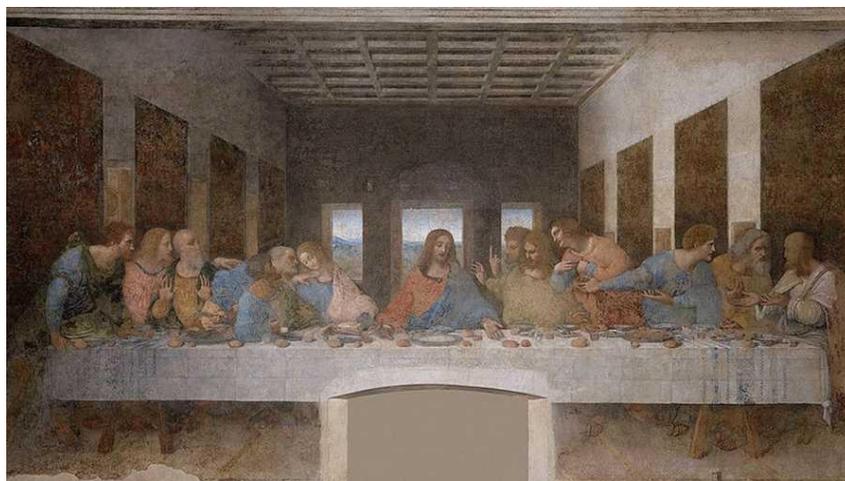
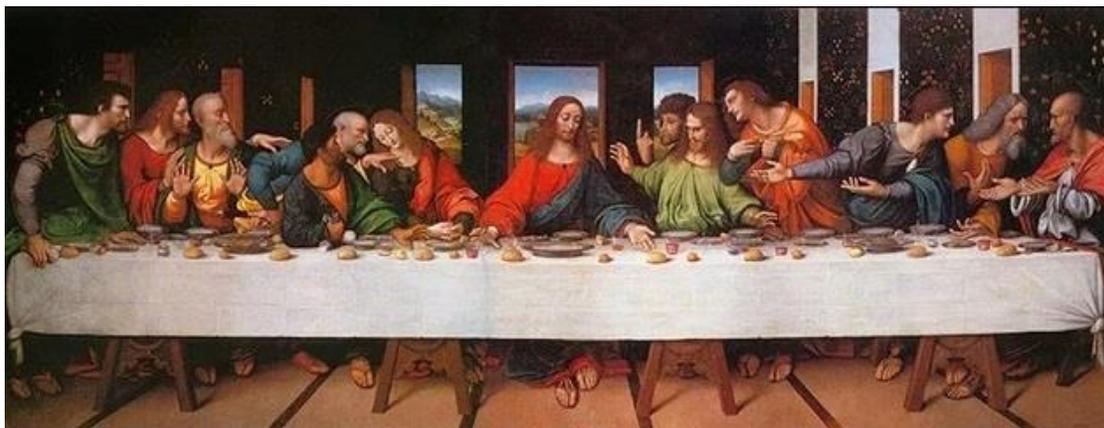
Fuente: Zöllner, F. (2021). *Leonardo. Obra pictórica completa*. Colonia, Alemania: TACHEN GmbH

Figura 27- *Madonna Litta* (1490). Giovanni Antonio Boltraffio.



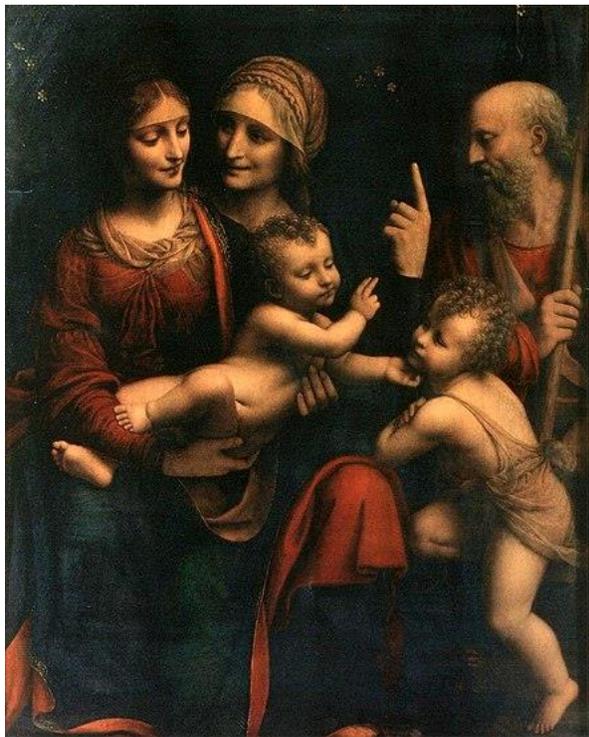
Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Madonna_Litta

Figura 28 – *La última cena* de Marco d'Oggiono. *La última cena* (s. XVI aprox.). Atribuida Giampertino. *La última cena* (1495-1497) Leonardo da Vinci



Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/La %C3%BA%91tima cena \(Leonardo da Vinci\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_%C3%BA%91tima_cena_(Leonardo_da_Vinci)) y <https://cdn.culturagenial.com/es/imagenes/1-giampietrino-cena-1515-londra-royal-academy-cke.jpg>

Figura 29 - *Cartón de Burlington House (Santa Ana con san Juan Bautista y la Virgen con el Niño)* (1499-1508) de Leonardo da Vinci, en contraposición con *Sagrada Familia con Santa Ana y San Juan Bautista* (1530) de Bernardino Luini.



Fuente:

https://es.wikipedia.org/wiki/Cart%C3%B3n_de_Burlington_House#:~:text=El%20llamado%20Cart%C3%B3n%20de%20Burlington,en%20el%20per%C3%AAdodo%201501%2D1505.

Y Fotografía realizada en la Biblioteca Ambrosiana de Milán en enero del 2023

Figura 30 – *La virgen de la granada* (1470-1472) de Lorenzo di Credi. *La virgen del clavel* (1470- 1478) de Leonardo da Vinci.



Fuente: <https://es.wahooart.com/@@/8XZN8Z-Lorenzo-Di-Credi-virgen-con-el-ni%C3%B1o-con-un-granada> y Zöllner, F. (2021). *Leonardo. Obra pictórica completa*. Colonia, Alemania: TACHEN GmbH

Figura 31 - *Gioconda* (1503-1519 aprox.). Esta obra se le atribuye a Francesco Melzi o a Gian Giacomo Caprotti da Oreno, conocido como Salai. *Retrato de Lisa del Giocondo (Mona Lisa)* (1503-1506 aprox.).



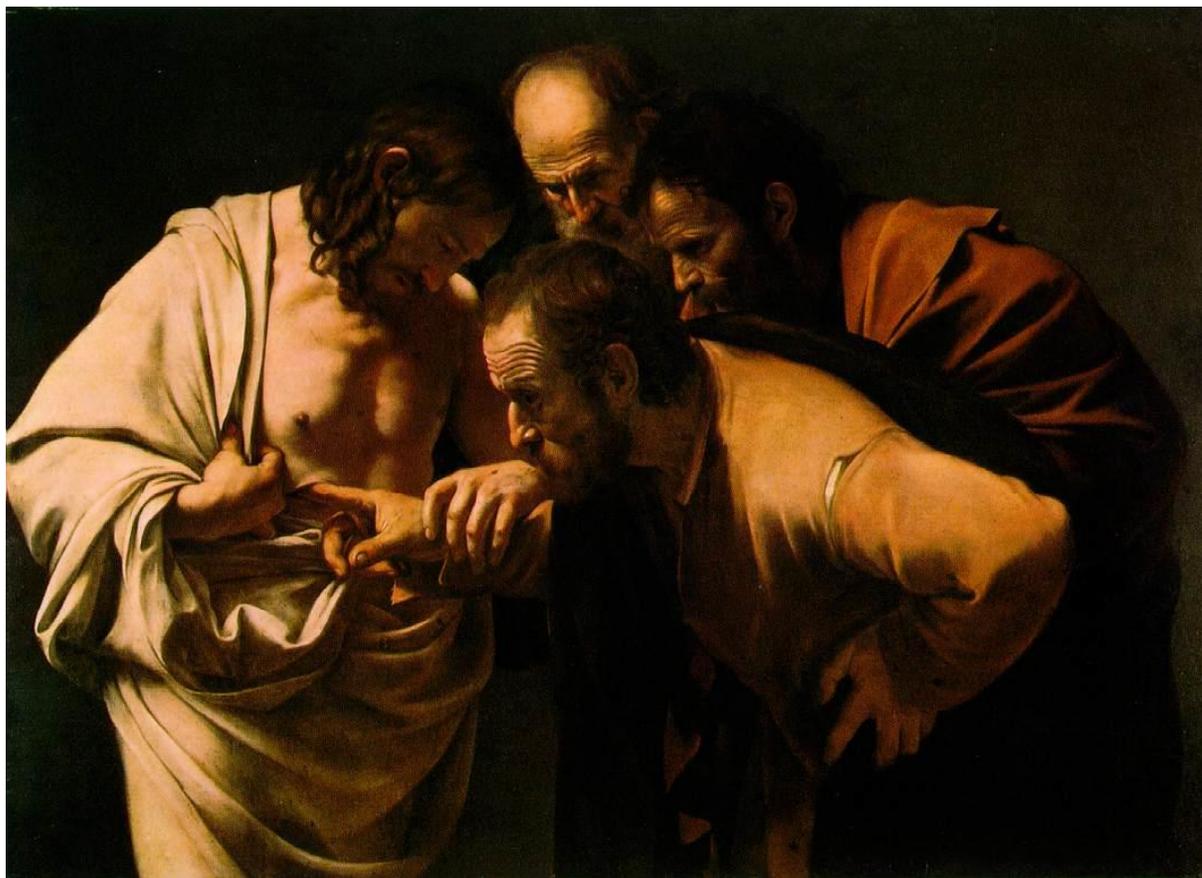
Fuente:

https://es.wikipedia.org/wiki/La_Gioconda

y

[https://es.wikipedia.org/wiki/La_Gioconda_\(taller_de_Leonardo_da_Vinci\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Gioconda_(taller_de_Leonardo_da_Vinci))

Figura 32 – *La incredulidad de Santo Tomás*. Caravaggio (1602).



Fuente:

[https://es.wikipedia.org/wiki/La_incredulidad_de_santo_Tom%C3%A1s_\(Caravaggio\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_incredulidad_de_santo_Tom%C3%A1s_(Caravaggio))

Figura 33 – *La inspiración de San Mateo*, Caravaggio.



Fuente: <https://historia-arte.com/obras/la-inspiracion-de-san-mateo>

Figura 34 - Mural que se encuentra en la corte de los Gonzaga de Mantua en la cámara de los esposos, realizado por Andrea Mantegna entre 1465 y 1474.



Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%A1mara_de_los_esposos

Figura 35 - *San Agustín en su gabinete* de Sandro Botticelli (1490 y 1495).



Fuente:

[https://es.wikipedia.org/wiki/San Agust%C3%ADn en su gabinete \(Botticelli, Uffizi\)#:~: text=San%20Agust%C3%ADn%20en%20su%20gabinete%20\(en%20italiano%2C%20Sant'A gostino,de%20los%20Uffizi%20en%20Florenca.](https://es.wikipedia.org/wiki/San_Agust%C3%ADn_en_su_gabinete_(Botticelli,_Uffizi)#:~:text=San%20Agust%C3%ADn%20en%20su%20gabinete%20(en%20italiano%2C%20Sant'A%20gostino,de%20los%20Uffizi%20en%20Florenca.)

Figura 36 - *La virgen y el niño con santos* de Giovanni Bellini (1505).



Fuente: <https://arte.laguia2000.com/pintura/la-virgen-con-unos-santos-de-bellini#:~:text=La%20obra%20la%20pint%C3%B3%20en,con%20los%20que%20fue%20pin%20tado.>

Figura 37 - *Studiolos*, uno de Federico de Montefeltro (1478–1482) y el otro de su hijo Guidobaldo de Montefeltro (1473-1482 fecha de realización de las pinturas).



Fuente: http://biblioteca-fag.blogspot.com/2019/09/blog-post_32.html

Figura 38 - *Intarsio*, de fray Giovanni da Verona (1500).



Fuente:

https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Fra_Giovanni_Verona_tarsia_poliedri.JPG

Figura 39 - *La asunción de la virgen*. Antonio Allegri da Correggio (1526-1530).



Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/La_Asunci%C3%B3n_de_la_Virgen_\(Correggio\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Asunci%C3%B3n_de_la_Virgen_(Correggio))

Figura 40 – Detalle de *La cámara de los esposos*. Andrea Mantegna (1465-1474).



Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%A1mara_de_los_esposos

Figura 41 - *Sala de los Gigantes del palacio Te*. Giulio Romano (1532-1535).



Fuente: <https://destinoinfinito.com/sala-gigantes-palacio-te/>