

El tipo iconográfico de la Templanza en la “nueva visualidad”¹

María Montesinos Castañeda²

Recibido: 30 de agosto de 2021 / Aceptado: 13 de octubre de 2021 / Publicado: 1 de marzo de 2022

Resumen. La visualidad de la Templanza surge en el medievo con el predominio de las tendencias italianas. Durante los siglos XV y XVI, surgió un nuevo tipo iconográfico para la Templanza dentro del ámbito francés de la “nueva visualidad”, aportando nuevos atributos. Dicha innovación no es más que la manifestación icónica de las características que los pensadores atribuyen a esta virtud. El presente estudio versa sobre la aparición, análisis, continuidad y variación del tipo iconográfico de la Templanza en la “nueva visualidad”. De este modo, la innovación visual es explicada a partir de su relación con las fuentes escritas y la continuidad y variación de las imágenes.

Palabras clave: Templanza; virtudes cardinales; alegoría; iconografía; cultura visual.

[en] Temperance’s Iconographic Type in the “New Visuality”

Abstract. The visuality of Temperance arose in Middle Ages with the predominance of Italian trends. During the 15th and 16th centuries, a new iconographic type for Temperance appeared in the French scope of the “new visuality” providing new attributes. This innovation was the iconic depiction of the features that thinkers attributed to this virtue. The present research is about the appearance, analysis, continuity, and variation of the iconographic type of Temperance in the “new visuality”. Thereby, visual innovation is explained from its relation with written sources and the continuity and variation of images.

Keywords: Temperance; Cardinal Virtues; Allegory; Iconography; Visual Culture.

Sumario. 1. Introducción. 2. La “nueva visualidad”. 3. La “nueva visualidad” y la Templanza. 4. ¿El ascenso de la Templanza? 5. Continuidad y variación del tipo iconográfico de la Templanza en la “nueva visualidad”. 6. Conclusiones: ¿nueva visualidad? 7. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: Montesinos Castañeda, M. “El tipo iconográfico de la Templanza en la ‘nueva visualidad’”. *Eikón Imago* 11 (2022), 273-285.

1. Introducción

La imagen de la Templanza surge en el medievo frente a la ausencia de referencias icónicas en la Antigüedad. Sus primeras representaciones se remontan al siglo IX, ofreciendo una continuidad y variación que ha dado lugar a numerosos tipos iconográficos³. Si bien durante el medievo ya se establecieron los fundamentos de la visualidad de la Templanza, a partir de los siglos XV y XVI vemos la aparición de un tipo que rompe con la tradición y aporta nuevos atributos. Aunque la imagen de la Templanza en la “nueva visualidad” ha sido objeto de interés por los cambios tecnológicos que presentan sus atributos⁴, no se ha puesto en relación con el resto de sus figuraciones ni comparado con la de las otras Virtu-

des Cardinales en el mismo contexto. Por este motivo, el presente trabajo ofrece un estudio del tipo iconográfico de la Templanza en el ámbito de la “nueva visualidad”, en cuanto a su aparición, continuidad y variación. Ello se realiza bajo la perspectiva de la iconografía, partiendo de la puesta en relación de las fuentes visuales y escritas.

2. La “nueva visualidad”

En el siglo XV comenzamos a ver la aparición de nuevos tipos iconográficos de las Virtudes Cardinales, ya que estas son portadoras de novedosos atributos que tratan de definir su esencia al tiempo que rompen con la tradición, constituyendo más que una variación del tipo iconográfi-

¹ Esta investigación se ha llevado a cabo gracias a las ayudas “Atracció de Talent” de la Universitat de València y se enmarca en el proyecto “Los tipos iconográficos de la tradición cristiana” (PID2019-110457GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

² Universitat de València
Correo electrónico: maria.montesinos@uv.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2246-2324>

³ María Montesinos Castañeda, “Los fundamentos de la visualidad de la Templanza. Formación de su tipología iconográfica hasta el siglo XIV”, *De Medio Aevo* 14 (2020): 161-175.

⁴ Vid. Frederick Whitehead, “Oftermod et demesure”, *Cahiers de civilisation médiévale* 3 (1960): 115-117; Lynn White, “The iconography of ‘Temperantia’ and the virtuousness of technology”. En *Action and Conviction in Early Modern Europe: Essays in Memory of E.H. Harbison* (Princeton: Princeton University Press, 1969), 197-219; Lynn White, *Tecnología medieval y cambio social* (Buenos Aires: Paidós, 1973), 137-145.

co. Mâle bautizó dicha innovación con el término “Nueva Iconografía”⁵, con el fin de designar las variaciones visuales de los siglos XV y XVI que rompían con la tradición precedente. Sin embargo, para hacer referencia a este cambio usaremos la denominación “nueva visualidad”, ya que “Nueva Iconografía” emplea el término “iconografía” como contenido visual, no como una metodología de estudio⁶. Según Mâle, la “nueva visualidad” apareció hacia 1470⁷, aunque se ha mantenido como mediados del siglo XV a partir de la discusión de diferentes manuscritos que muestran esta nueva imagen ya en 1450⁸. De este modo, Tuve no solo ha cambiado la fecha de origen de la “nueva visualidad”, sino que ha mostrado que el tema y propósito de esta no constituye una desviación radical del tratamiento tradicional de las Virtudes Cardinales⁹. Sí es cierto que la representación naturalista de las Virtudes Cardinales y Teologales durante los siglos XIII y XIV contrasta con la imaginería alegórica que tipifica la “nueva visualidad” de cuantiosas obras del siglo XV, pero no se aleja tanto como los estudios precedentes plantean. Esta representa a las Virtudes Cardinales como doncellas vestidas a la manera contemporánea sentadas o de pie en interiores contemporáneos, con una extraordinaria colección de atributos¹⁰. Dichas novedades son calificadas por Mâle como arbitrarias y bruscas¹¹, lo que explica la creación de atributos como respuesta a la carencia de una tradición precedente directa¹². En la primera mitad del siglo XV, diversas miniaturas de las Virtudes muestran el vacío de atributos, siendo ejemplo de ello la ilustración de un texto titulado *San Agustín* (1469) donde las Virtudes no portan ningún elemento que las identifique¹³. La inusual ausencia de atributos fue seguida de una modificación en las representaciones de las Virtudes a finales del mismo siglo. Ya en la segunda mitad del siglo XV aparecen representaciones significativamente diferentes a las personificaciones anteriores de las mismas¹⁴. Por lo

tanto, durante el siglo XV y parte del XVI, los artistas abandonaron los atributos tradicionales de las Virtudes para desarrollar la llamada “nueva visualidad”, la cual según Mâle no proviene de ninguna tradición teológica o histórica sino de la propia imaginación¹⁵.

Fue en tiempos de Carlos V cuando los artistas parecen probar a hacer algo diferente. Ya encontramos, en un breviario que fue realizado para el rey, las figuras de unas Virtudes que se parecen más bien poco a los bajorrelieves del siglo XIII. En el *Breviario de Carlos V*, tan solo tres o cuatro Virtudes de las siete tienen atributos que ayudan a identificarlas, entre ellas la Justicia que presenta una balanza. A partir del siglo XIV, los artistas se conformaron sabiamente con el programa que proponían los libros morales, es decir, el conjunto de las tres Virtudes Teologales y las cuatro Cardinales¹⁶. Estos libros, como el *Somme le roi* –el cual compara las cuatro Virtudes Cardinales con “*quatre tours de la forte maison du prud’homme*”–, contribuyeron a acreditar estas divisiones¹⁷. La Iglesia, que ofrecía a la multitud de fieles tantos tratados morales, hacía que los artistas representaran en ellos las imágenes de las Virtudes y los Vicios. Esto no fue nada nuevo, a finales de la Edad Media la Iglesia permaneció fiel a sus viejas tradiciones, ya que encontramos la personificación de las Virtudes y los Vicios en los santuarios. Sin embargo, su aspecto es inesperado, diferente del que tenían anteriormente. A partir de estas premisas, las novedades visuales se manifiestan claramente al comparar las Virtudes italianas y las francesas, mostrándose las primeras más sencillas y menos recargadas que las segundas. Los italianos fueron fieles a los tipos iconográficos que la Francia del siglo XIII había creado, como la Templanza con dos jarras. Sin embargo, las Virtudes francesas del siglo XV portan nuevos atributos en ambas manos, diferentes a los italianos. Mâle califica esto del siguiente modo: “*Alors que les Vertus françaises du XV^e siècle n’ont pas assez de leurs deux mains pour porter leurs jouets d’enfant, les Vertus italiennes abandonnent tout ce qui n’est pas essentiel, expriment surtout par leur attitude l’élan intérieur*”¹⁸. Según Tuve, los bizarros objetos simbólicos no son “atributos” como Mâle los llama, sino que se adaptan a las funciones de los aspectos definidos de cada Virtud¹⁹. No obstante, entendemos el término “atributo” como “un recurso de la retórica visual consistente en la representación de objetos que traducen cualidades abstractas, o bien aluden a algo”²⁰. Por lo tanto, los objetos que sostienen las Virtudes son calificados de atributos, puesto que –sigan o no la tradición, fruto de la continuidad o la variación– representan cualidades de las personificaciones a las que acompañan. Estos aspectos de cada Virtud que Tuve no considera que puedan ser denominados atributos, son las cualidades que caracterizan a cada una de ellas –lo que los filósofos han llamado partes²¹– y están presentes tanto en los atributos

⁵ Al ordenar la visualización de las Virtudes, autores como Bonardi las han clasificado en diferentes tipologías. En primer lugar, se suele hacer referencia a las “Virtudes guerreras” como aquellas que luchan contra los Vicios en la “psicomaquia”. A continuación, al ser portadoras de divisas identificativas se las ha llamado “Virtudes emblemáticas”. Por último, para referirse a esta “nueva visualidad”, se las ha llamado “Virtudes simbólicas” por estar cargadas de muchos atributos. Vid. Marie-Odile Bonardi, *Les vertus dans la France baroque: représentations iconographiques et littéraires* (París: Honoré Champion, 2010), 57. Sin embargo, al emplear este último término parece sobreentender que con anterioridad al siglo XV las Virtudes no portaran atributos –definidos como objetos simbólicos– por lo que dicha novedad no va ligada a ese “simbolismo” que se les confiere, sino a una visualización más específica de todos los aspectos y funciones que las caracterizan.

⁶ Rafael García Mahiques, *Iconografía e Iconología*, vol. 2 (Madrid: Encuentro, 2009), 343.

⁷ Émile Mâle, *L’art religieux de la fin du moyen âge en France: étude sur l’iconographie du moyen âge et sur ses sources d’inspiration* (París: Armand Colin, 1925), 316.

⁸ Rosemund Tuve, “Notes on the virtues and vices 1: two fifteenth-century lines of dependence on thirteenth and twelfth centuries”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 26 (1963): 284.

⁹ Tuve, “Notes on the virtues”, 279-280.

¹⁰ Tuve, “Notes on the virtues”, 278.

¹¹ Mâle, *L’art religieux...*, 311-318.

¹² Mâle, *L’art religieux...*, 311.

¹³ Suzanne Lynn Burris, *Pieter Bruegel the Elder’s apocalyptic ‘Fortitude’* (Texas: University of North Texas, 1997), 39.

¹⁴ Vid. Burris, *Pieter Bruegel*, 39-40.

¹⁵ Mâle, *L’art religieux...*, 311.

¹⁶ Mâle, *L’art religieux...*, 309.

¹⁷ Mâle, *L’art religieux...*, 309.

¹⁸ Mâle, *L’art religieux...*, 322.

¹⁹ Tuve, “Notes on the virtues”, 283.

²⁰ García Mahiques, *Iconografía...*, 339.

²¹ Desde la Antigüedad, los pensadores han considerado que la Templanza, al igual que las otras Virtudes Cardinales, está compuesta por otras Virtudes, denominadas partes. Si recogemos las diferentes propuestas

que ofrecen continuidad como en la más radical variación que constituye la “nueva visualidad”.

En un principio, los artistas italianos que vivieron en Francia aportaron sus fórmulas, como vemos en los frescos de la catedral de Albi (principios del siglo XIV). En estos frescos la Templanza mezcla el agua y el vino con dos jarras. Por lo tanto, muestran la tradición italiana en toda su pureza, teniendo lugar un intercambio visual entre ambos territorios, es decir, primero del francés al italiano en el siglo XIII y en el XIV, al contrario. De este modo, los artistas franceses comenzaron a conocer las Virtudes italianas, dando tales atributos a las Virtudes góticas²², para más adelante renovar su imagen. Según Mâle²³, para poder entender los extraños atributos de las Virtudes recurrió a la literatura moral del siglo XV sin encontrar nada útil. Es necesario recurrir a los versos que acompañan a las imágenes²⁴ —si los hay— ya que, según este, son prueba de que las figuras de las Virtudes no deben nada a la tradición y a las enseñanzas teológicas, sino que nacen de la fantasía individual de los artistas²⁵. Si bien las ilustraciones suelen acompañarse de un texto explicativo o de filacterias con inscripciones que las identifican, existen imágenes de las Virtudes Cardinales representadas de acuerdo con la “nueva visualidad” que no se acompañan de ningún tipo de identificación o explicación textual. La versión de Jehan de Coureuisse de la obra del pseudo-Séneca *Formula vita honestae* (París, Biblioteca Nacional de Francia, ms. fr. 9186, fol. 304r) no contiene explicación textual de la representación de las Virtudes Cardinales de acuerdo con la “nueva visualidad”. Los versos que aparecen en las mismas miniaturas fueron escritos posteriormente como una explicación de dichas imágenes, no como su fuente, la cual parece ser que proviene de la tradición macrobiana y ciceroniana²⁶. Según Mâle²⁷, los escribas de la primera mitad del siglo XV, quienes personificaron a las Virtudes, describieron sus atuendos pero no explicaron sus atributos. Muestras de ello son el prólogo contra el *Roman de la Rose* de Jean Gerson (1363-1429)²⁸, la *Consolation des trois Vertus* de Alain Chartier (ca. 1390-ca. 1430) o el *Temple de Boccace* de George Chastellain (1405-1475).

El Bodley ms. Laud 570 (1450, Oxford, Bodleian Library) (fig. 1) contiene una copia del *L'Epître d'Othéa* (basado en *Chapelet des Vertus*)²⁹ de Cristina

de Pizán (1364-ca. 1430), donde encontramos a las Virtudes ilustradas conforme a la “nueva visualidad”. Según O'Reilly³⁰, las ilustraciones a primera vista parecen inapropiadas, pero Tuve³¹ ha mostrado no solo que Cristina de Pizán demuestra con ellas su familiaridad con la tradición clásica. Concretamente, este manuscrito de su *Epître* contiene un tratado francés, el *Livre des quatre Vertus Cardinalux* (fols. 1-23v), una traducción parcial, posiblemente realizada por Cristina, del tratado de John of Wales (s. XIII-1285) *Breviloquium de virtutibus*³². Este tratado muestra a las Virtudes, no solo con los nuevos atributos sino también acompañadas de unas damas que se identifican como las personificaciones de sus partes. Cicerón concibió las partes de las Virtudes como formas de manifestación de las cuatro Cardinales, lo que Macrobio siguió y que se traduce icónicamente a través de la “nueva visualidad”. Por consiguiente, dicha novedad no rompía con la tradición del todo, aunque sí con la visual, no con la teórica. Consecuentemente, leer la “nueva visualidad” a la luz de la tradición clásica facilita su comprensión, siendo esta un método diferente de mostrar la naturaleza y relaciones de las Virtudes Cardinales y sus partes. Cabe recordar que, aunque los primeros en definir y tratar las partes de las Virtudes fueron los pensadores clásicos, dicho pensamiento se mantuvo y amplió a lo largo de la Edad Media mediante los escritos de los teólogos, principalmente de santo Tomás de Aquino, y obras como el *Moralium dogma philosophorum*³³.



Figura 1. La Templanza, *L'Epître d'Othéa*, Cristina de Pizán, 1450, Oxford University, Bodleian Libraries, MS. Laud Misc. 570, fol. 16r. Fuente: <http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/detail/ODLodl~1~1~47020~113107>

de los pensadores, las partes de la Templanza son: Castidad, Sobriedad, Modestia, Continencia, Abstinencia, Pudor, Clemencia, Moderación, Vergüenza, Honestidad, Liberalidad, Humildad, Parsimonia, Perseverancia, Mansedumbre, Virgindad, Tolerancia y Parquedad.

²² Mâle, *L'art religieux...*, 323.

²³ Mâle, *L'art religieux...*, 316.

²⁴ Tuve, “Notes on the virtues”, 295.

²⁵ Mâle, *L'art religieux...*, 316.

²⁶ O'Reilly, *Studies in the iconography...*, 124.

²⁷ Mâle, *L'art religieux...*, 310.

²⁸ Entre 1400 y 1415, Gerson compuso un tratado separado sobre las Virtudes Cardinales titulado *De quatuor virtutibus cardinalibus*, consistente en la definición de estas Virtudes, sus partes y los Vicios a los que se oponen. Estas definiciones parecen derivar de la *Summa theologiae* de santo Tomás de Aquino y están influenciadas por una visión aristotélica. Yelena Mazour-Matusevich y István P. Bejczy, “Jean Gerson on Virtues and Princely Education”. En *Princely virtues in the Middle Ages, 1200-1500* (Turnhout, Abingdon: Brepols, 2007), 228.

²⁹ Mary A. Rouse, “Prudence, Mother of Virtues: *The Chapelet des vertus* and Christine de Pizan”, *Viator* 39 (2008): 196.

³⁰ O'Reilly, *Studies in the iconography...*, 122.

³¹ Tuve, “Notes on the virtues”, 264-303.

³² O'Reilly, *Studies in the iconography...*, 122.

³³ O'Reilly, *Studies in the iconography...*, 122.



Figura 2. *Las siete Virtudes*, 1452, Rouen, Biblioteca Municipal, ms. fr. 927. I 2, fol. 17v. Fuente: <http://www.joostrekveld.net/?p=1639>

La más sorprendente muestra de este virtuosismo llegó años después de ser pintado el *Laud 570* (1450, Oxford, Bodleian Library) (fig. 1). En 1452 el consejo de la ciudad de Rouen, en honor a la memoria de su famoso ciudadano, Nicole Oresme, encargó una copia de las traducciones de Aristóteles que él había hecho. Concretamente, al principio del segundo libro encontramos la ilustración de las cuatro Virtudes Cardinales (1452, Rouen, Biblioteca Municipal, ms. fr. 927. I 2, fol. 17v) (fig. 2), además de las Virtudes Teologales, con los atributos del *Laud 570* y del *Fleur des Histoires*. Según Mâle, fue el espíritu de Rouen el que originó toda aquella novedad visual, pero Tuve concluye³⁴ que la “nueva visualidad” se originó antes y no en Rouen, sino más bien en el círculo de los duques de Borgoña. La obra que más se parece al manuscrito de Rouen (1452, Rouen, Biblioteca Municipal, ms. fr. 927. I 2, fol. 17v) es una vidriera de la catedral de Rouen consagrada a la vida de san Román. La obra muestra las circunstancias de la vida de san Román, en las que practicó todas las Virtudes (ca. 1521)³⁵, las cuales se representan con los atributos sobre la cabeza. Además, como las Virtudes que se practican en vida son las que nos asisten en la hora de la muerte, el santo también se representó junto a ellas en una de las últimas viñetas (fig. 3). La similitud de atributos entre el manuscrito de Rouen y las vidrieras de la vida de san Román (ca. 1521, Catedral de Rouen) son prueba de que los artistas de Rouen se transmitían los atributos de las alegorías³⁶. Cuando el arzobispo de Rouen, George d’Amboise, construyó su castillo de Gaillon, quería que en su fachada se representaran las Virtudes, una de las cuales aún se conserva, la Prudencia³⁷. En el siglo XVI los artistas de Rouen permanecieron arraigados a las tradiciones que en otros lugares se olvidaron, ya que en los manuscritos de los *Chants royaux* —que los poetas de Rouen dedicaron a la Virgen— vemos aun las

figuras de las Virtudes expuestas como en el manuscrito de Aristóteles (BNF franç. 1537, fol. 50, y franç. 379 fol. 45v). Igualmente, el manuscrito del duque de Nemours (atribuido a Jacques d’Armagnac, ca. 1477, París, BNF, franç. 9186, fol. 304) (fig. 4) ofrece la representación de las cuatro Virtudes Cardinales conforme a la “nueva visualidad”, aunque no muestra a las Teologales, ya que solo el manuscrito de Rouen nos ofrece la serie completa. Mâle explica la importancia de los textos en relación con las imágenes mediante el equívoco de Didron, quien al no conocer los versos que acompañaban al manuscrito del duque de Nemours, cometió un error al explicar los atributos de las Virtudes³⁸. En algunos lugares estas figuras no tardaron en difundirse, siendo el reinado de Luis XII el que marcó el tiempo de su grandeza. Hacia 1500, estas figuras eran conocidas por los miniaturistas parisinos y los artistas flamencos³⁹, ya que la “nueva visualidad” estuvo de moda, especialmente en Francia y Países Bajos, persistiendo durante siglos en la escultura sepulcral, aunque la complejidad de sus atributos fue gradualmente modificada por los tipos iconográficos italianos⁴⁰. Los artistas no se sorprendieron de la sobrecarga de atributos de las Virtudes, pero comenzaron por suprimir los singulares tocados con los que se cubrían. Gombrich expone claramente las razones por las que la “nueva visualidad” pasó rápidamente de moda:

Paradójicamente, fue esta misma modernidad la responsable de que la ‘nueva iconografía’ pasara de moda tan rápidamente con la llegada del Renacimiento pleno. Los humanistas recordaron el parentesco entre las personificaciones y los dioses antiguos, e igual que se devolvió a los olímpicos su forma y belleza pretéritas, también la imagen alegórica había de aparecer al modo clásico. Por mucho que admirara el siglo XVI lo extraño y enigmático, monstruos como los realizados por Leonardo difícilmente hubieran resultado aceptables, y menos aún hubiera sido posible equipar las personificaciones con divisas de nueva creación, pues había que conservar el aspecto de una imagen *all’antica*: tanto la forma como el simbolismo de la personificación tenían que llevar el marchamo de una autoridad antigua⁴¹.

Bonardi ha calificado esta decadencia de la “nueva visualidad” como consecuencia de que “*L’influence italienne renouvelle l’iconographie des vertus en France et en Europe*”⁴², como si la preeminencia de la visualidad italiana se basara principalmente en la continuación de la visualización de las Virtudes o la propia visualidad italiana aportara muchas más novedades de las ya existentes. Sí es cierto que a partir de la Edad Moderna la variación de los tipos iconográficos aumentó al enriquecerse de más atributos, pero no todos ellos provienen del ámbito italiano ni constituyen una innovación.

³⁴ Tuve, “Notes on the virtues”, 264-289.

³⁵ Mâle, *L’art religieux...*, 317.

³⁶ Mâle, *L’art religieux...*, 318.

³⁷ Vid. María Montesinos Castañeda, “La visualidad de las Virtudes Cardinales” (Tesis doctoral inédita: Universitat de València, 2019), 102.

³⁸ “Didron qui ne connaissait pas ces vers, a commis plus d’une error en essayant d’expliquer les attributs des Vertus cardinales. Il faut dire, d’ailleurs, que le travail de Didron sur les Vertus n’est guère digne de lui. Toutes les époques y son confondues”. Mâle, *L’art religieux...*, 311-312.

³⁹ Mâle, *L’art religieux...*, 318-319.

⁴⁰ North, *From myth...*, 234.

⁴¹ Ernst Gombrich, *Imágenes simbólicas*, ed. R. Gómez Díaz (Madrid: Debate, 2001), 139.

⁴² Bonardi, *Les vertus*, 58.

Por lo tanto, la “nueva visualidad” marcó una etapa de variación en la imagen de las Virtudes Cardinales —exceptuando la Justicia— que se extinguiría rápidamente, dejando tan solo algún resquicio en la literatura emblemática, la cual recogió alguno de estos enigmáticos atributos, aunque de manera excepcional y poco frecuente.



Figura 3. *San Román y las siete Virtudes*, ca. 1521, Catedral de Rouen. Fuente: http://www.rouen-histoire.com/Saint-Romain/Pan_Mort.htm



Figura 4. Las Virtudes Cardinales, *Manuscrito del duque de Nemours*, atribuido a Jacques d'Armagnac, ca. 1477, París, BNF, franç. 9186, fol. 304. Fuente: http://esculturacastellana.blogspot.dk/2012/04/escultura-funeraria-i_23.html

3. La “nueva visualidad” y la Templanza

La carencia de atributos, la cual según Mâle es la causa de la “nueva visualidad”, dista mucho de la imagen de la Templanza en los siglos precedentes. Aunque la Templanza carece de unos claros precedentes icónicos en la Antigüedad, esto no impidió que su imagen se formara en el medievo al mismo tiempo que la de las otras Virtudes Cardinales. A partir del siglo IX, momento en el que encontramos sus primeras representaciones, la Templanza ofrece gran variedad de tipos iconográficos que responden a las combinaciones de sus atributos. Por este motivo, antes de la incursión de la “nueva visualidad”, la Templanza se representaba con una jarra y una antorcha o recipiente, con un compás u otro objeto de medida, con unas bridas o freno en la boca, llevándose un dedo a los labios, sosteniendo una torre que abre con unas llaves o un cofre, o bien sentada ante una mesa con comida⁴³. Estos son algunos de los atributos que acompañaban su imagen hasta el siglo XV, momento en que la “nueva visualidad” “rompió” con su tradición representativa, si es que podría llamarse así dicho sinfin de tipos iconográficos diferentes que ofrecen continuidad y variaciones de manera muy diversa.

En el manuscrito *Laud 570* del *Livre des quatre vertus* de Cristina de Pizán (1450, Oxford University, Bodleian Library) (fig. 1) la Templanza lleva un reloj sobre su cabeza, en su boca un freno del que cuelgan unas bridas, sostiene unos quevedos, calza unas espuelas y se sitúa sobre un molino de viento. Idéntica imagen nos presenta Nicole Oresme en la representación de las siete Virtudes de la *Etique Aristotle* (1452, Rouen, Biblioteca Municipal, ms. fr. 927. I 2, fol. 17v) (fig. 2). También en el *Manuscrito del Duque de Nemours* (ca. 1477, París, Biblioteca Nacional de Francia, franç. 9186, fol. 304) (fig. 4) la Templanza se representa complejamente como en los manuscritos anteriores, pero en este caso la imagen se acompaña de un texto explicativo:

Quien es consciente del reloj / Es puntual en todos sus actos. / Quien lleva bridas en la lengua / No dice nada que lleve al escándalo. / Quien pone gafas en sus ojos / Ve mejor qué pasa a su alrededor. / Las espuelas muestran la propensión / De hacer al joven un hombre maduro. / El molino que sustenta nuestros cuerpos / Nunca es inmoderado⁴⁴.

Los quevedos que sostiene la Templanza permiten a esta virtud discernir claramente lo que se ve a través de la niebla⁴⁵, así como ayudan a la Modestia o Moderación —partes de la Templanza— a distinguir mejor el exceso⁴⁶. Por este motivo, en *Dialogue sur le jeu* (s. XVI, París, Biblioteca Nacional de Francia, fr.

⁴³ Montesinos, “Los fundamentos”, 161-175.

⁴⁴ “*Qui a lorloge soy regarde / En tous ses faicts heure et temps garde. / Qui porte le frain en sa bouche / Chose ne dist qui a mal Touche. / Qui lunettes met a ses yeux / Pres lui regarde sen voit mieux. / Esperons monstrent que creneur / Font estre le josne homme meur. / Au moulin qui le corps soutient / Nuls exces faire nappartient*”. Citado por: Mâle, *L'art religieux...*, 313 (La trad. es nuestra).

⁴⁵ Mâle, *L'art religieux...*, 314.

⁴⁶ Tuve, “Notes on the virtues”, 288.

1863, fol. 2v) esta virtud los sostiene como único atributo identificativo. Más allá del texto que acompaña a la imagen del *Manuscrito del Duque de Nemours* (fig. 4), los tratados emblemáticos recogieron el significado de los quevedos. Juan de Borja representó en la empresa que lleva por lema “*Sic animi affectus*” [Así hacen las pasiones del alma] unos anteojos como el control de las pasiones que conlleva la práctica de la Templanza⁴⁷, mientras que Bargagli en “*Procul et perspicue*” hace referencia a la capacidad de ver todo mejor mediante este instrumento⁴⁸. Semejante caso es el de las espuelas, signo de la madurez del espíritu, como bien recoge Giovanni Ferro bajo el mote “*Movet et impelut*”. Este hace referencia a su capacidad de frenar la velocidad, al igual que el freno refrena el apetito⁴⁹. En cuanto al molino, alude al trabajo regular⁵⁰, lo que explica su relación con la virtud que nos ocupa. Aristóteles (Arist. *EE*, II, 3, 5, 10) definió la Virtud a partir de la teoría del justo medio, es decir, concibiéndola como el punto medio entre dos extremos, en los que solemos encontrar dos vicios, uno por defecto y otro por exceso. No obstante, dicha definición hace referencia principalmente a la Templanza por ser la virtud que mejor representa la proporción y la medida, en este caso representadas por el molino. Este atributo también aparece recogido en la literatura emblemática haciendo referencia igualmente al trabajo regular, como recogen Bargagli en “*Ni spirat immota*”⁵¹, La Perriere en el emblema 85⁵² y Philothei en “*Quis alius moveret?*”⁵³.

Con el fin de encontrar dicho punto medio, la Templanza viste un freno como elemento de control de placeres y deseos de todo tipo, algo que ya contemplaban

Platón⁵⁴, Aristóteles⁵⁵ y Cicerón⁵⁶. Esta consideración se mantuvo en el pensamiento medieval, como recogen san Agustín de Hipona⁵⁷ o Hugo de San Víctor⁵⁸, y podemos leer en *Il libro de' vizí e delle virtudi* (s. XIII): “*La quarta dispone e ordina l'animo di rifrenare il Desiderio e la volontà della carne laonde l'uomo è assalito e tentato; e di questo nasce una virtù che s'appella Temperanza*”⁵⁹. Realmente, el freno como atributo de la Templanza no supuso ninguna innovación en su imagen, pues ya en el siglo IX Teodulfo describía a esta virtud con *frena* y *flagella* [brida y látigo]⁶⁰. Sin embargo, no fue hasta el siglo XIV cuando encontramos continuidad del freno en la imagen de la Templanza. Este atributo representa la contención que caracteriza a la Templanza, tal y como explican las fuentes bíblicas: “No vayas detrás de tus pasiones, tus deseos refrena”⁶¹. También en la literatura medieval esta virtud se asoció al freno, como leemos en el *Roman de la Rose* (ca. 1276) de Jean de Meung:

⁵⁴ “La templanza es un orden y dominio de placeres y concupiscencias, según el dicho de los que hablan, no sé en qué sentido, de ser dueños de sí mismo; y también hay otras expresiones que se muestran como rastros de aquella cualidad” (Pl. R. 8, 430e). Platón, *La República*, ed. J. Fernández-Galiano (Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1949), 81.

⁵⁵ “La templanza tiene como campo propio los placeres y las penalidades, que tienen su origen en los sentidos del tacto y del gusto” (Arist. *MM* 21, 1191a). Aristóteles, “Metafísica”. En *Obras*, ed. F.P. Samaranch (Madrid: Aguilar, 1973), 1330-1331. “Corresponde a la sobriedad y templanza no valorar en demasía los placeres y goces corporales, no codiciar ambiciosamente cualquier placer que se pueda disfrutar, temer el desorden y vivir una vida ordenada tanto en las cosas pequeñas como en las cosas grandes. La templanza y sobriedad va acompañada por el espíritu de orden, por la regularidad y método, la modestia y la cautela” (Arist. *VV* 4, 1250 b 5). Aristóteles, “De las Virtudes y los Vicios”. En *Obras*, ed. F.P. Samaranch (Madrid: Aguilar, 1973), 1971.

⁵⁶ “*Sequitur, ut de una reliqua parte honestatis dicendum sit, in qua verrecundia et quasi quidam ornatus est vitae, temperantia et modestia omnisque sedatio perturbationum animi et rerum modus cernitur*” [‘es la templanza, la modestia, la sujeción de las pasiones y la moderación en todas las cosas’] (Cic. *off.* 1, 29, 93). Marco Tulio Cicerón, *Los oficios*, ed. M. de Valbuena (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946), 60.

⁵⁷ “*Temperantia est cohercens et cohibens appetitum ab hiis rebus que turpiter appetuntur*” (Avg. lib. arb. 1,13). También otros autores compartieron dicha consideración: “*Temperantia quippe quarta species virtutis est rationabilis in libidinem, atque in alios non rectos animi firma et moderata dominatio*” (Rabano Mauro, *De ecclesiastica disciplina*, 3; PL CXII, 1255); “*Temperantia est totius vitae modus, ne quid nimis homo vel amet, vel odio habeat, sed omnis vitae hujus varietates considerata temperet diligentia*” (Halitarius, *De poenitentia* 2,10; PL CV, 676); “*Temperantia est dominium rationis in libidinem et in alios motus importunos*” (Hilbert de Lavardin, *Moralis philosophia*, 36; PL CLXXI, 1034).

⁵⁸ Hugo de san Víctor, “*Therperance is the soul's stalwart and considered condemnation of all excess*” [‘La Templanza es leal al alma y considerada la condena de todo exceso’]. Citado por: Lynn White, “The iconography”, 203.

⁵⁹ Bono Giamboni, *Il libro de' vizí e delle virtudi e Il trattato di virtù e di vizí*, ed. G. Bonghi (Turín: G. Einaudi, 1968 (s. XV), 4.

⁶⁰ “*Hanc prope temperiem praebens Moderation stábat / Fortia frena vehens sive flagella manu, / Quis pigros stimulet, veloces temperet, et quis / Aequus ut aetatis cursibus ordo meet*”. *De Septem Liberalibus Artibus in Quadam Pictura Depictis* [‘A su lado está la Moderación, ofrendando templanza, / sosteniendo en su mano fuertes bridas o látigos / con los cuales castiga la indolencia, controla el ímpetu, y con el cual / mantener incluso un rumbo, como si fuera un curso equilibrado’]. Citado por: North, *From myth*, 217 (la trad. es nuestra).

⁶¹ “*de continentia animae post concupiscentias tuas noneas et a voluntate tua avertere*” (Si 18,29).

⁴⁷ “Aunque las pasiones y afecciones que nos combaten no nos parecen al principio grandes ni fuertes, no por eso debemos descuidarnos en resistirlas y sujetarlas; (...) Porque como el que mira con antojos, todo lo que ve le parece de la color que ellos son, y así le parecen las cosas grandes o pequeñas conforme a la hechura que ellos tienen, de la misma manera que las pasiones y afecciones del alma hacen que todo parezca conforme a la pasión que la señorea, poniéndose delante de los ojos de la razón y perturbándola”. Juan de Borja, *Empresas morales*, ed. R. García Mahiques (València: Ajuntament de València, 1998), 104 (emp. 46).

⁴⁸ “*Questo strumento adunque si è vn paio d'occhiali, vna volta preso colle parole, PROCUL ET PERSPICIVE: lequali mostrano quello solamente, perche gli occhiali si mettono in opera; cioè per veder meglio da lontano, e discernen piu distintamente*”. Scipione Bargagli, *Dell'imprese* (Venecia: Francesco de Franceschi, 1594), 67.

⁴⁹ “*S'apodera in vn medesimo animale strumenti molto diversi il freno, e lo sprone. Spinge questo quanto quello ritarda. Ma con imperio di sangue l'vno rincora l'audata, l'altro con destrezza di mano ritira à dietto i passi veloci, & il corso raffrena. Ha l'huomo dell'vno, e dell'altro nell'età giovanile bisogno; dello Sprone, per incalzarlo alle virtù, & al bene operare; del Freno, per fermare gli appetiti, che soverchio bramando non facciano l'animo tracollare ne' vitij, e trasandare ne' costumi l'attioni, ma tralasciato questo al luogo suo*”. Giovanni Ferro, *Teatro d'imprese* vol. 2 (Venecia: Appresso Giacomo Sarzina, 1623), 666.

⁵⁰ Mâle, *L'art religieux...*, 314.

⁵¹ Bargagli, *Dell'imprese*, 66.

⁵² Guillaume de la Perriere, *Le théâtre des bons engins* (Paris: Denys Janot, 1545), emb. 84.

⁵³ Philothei, *Symbola christiana* (Francofurti: Johannem Petrum Zubrod, 1677), 113 (simb. 57).

Pues siempre la lengua debe sujetarse, / tal como aconseja muy bien Ptolomeo / en frase muy justa, que puede leerse / justo en el comienzo del libro *Almagesto*, / do afirma que el sabio se debe esforzar / en tener su lengua muy bien refrenada, / salvo si se trata de alabar a Dios (...) / Catón aconseja también la mesura, / como saben bien quienes lo leyeron, / en cuyos escritos puedes encontrar que, entre las virtudes, la más primordial / es que hay que poner a la lengua freno. / Doma, pues tu lengua y procura siempre / no decir locuras ni injuriar a nadie⁶².

Ramón Llull también asoció el freno a la moderación en el habla: “Al caballo se le da el freno (...) para significar al caballero que, por el freno, refrene su boca de hablar palabras feas y falsas, y refrene sus manos que no dé tanto que tenga que pedir”⁶³. Semejante apreciación encontramos en *Flor de Virtudes*, donde se explica:

La tercera es mirar lo que el hombre quiere decir, si le conviene o no, porque gran locura es decir lo que no le conviene; e si le conviene, entonces la puede decir, guardándose de quinze cosas principales. / La primera es hablar demasiado. Salomón dize: ‘El hombre que no guarda su lengua es como el caballo desenfrenado e como la casa que no tiene techo e como la nave sin naucher e la viña sin cepas’. Otrosí dize: ‘Por el peccado de la lengua todos los males se acuestan’. Ahún dixo: ‘El ánimo loco consiste solamente en la lengua, e la lengua del savio está en el coraçón’⁶⁴.

Quizás, la obra más destacada en la que se representa la Templanza con freno la encontramos en los frescos de Giotto de la Capilla Scrovegni (ca. 1305-1309, Arena,

⁶² Jean de Meung, *Roman de la rose*, ed. J. Victorio (Madrid: Cátedra, 1987), 231-232.

⁶³ Llull, *Libro de la orden*, 69.

⁶⁴ Ana Mateo Palacios (ed.), *Flor de Virtudes* (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013), 412. Esta tan solo es una breve muestra de la amplia explicación que se da en este tratado a la Templanza en el hablar, aludiendo a diferentes fuentes clásicas, bíblicas y medievales: “Sócrates dize: ‘Al que por sí mismo no calla, otro lo hará callar, e mucho menos ne será estimado’. / Aristóteles dize: ‘Adonde hay muchos savios, hay muchas vanidades e palabras maravillosas’. Otrosí dize: ‘No sea tu coraçón muy aquejado a decir la palabra, ca los locos siguen muchos pensamientos e fállanse en su materia’. Otrosí dize: ‘Sean tus palabras pocas e no des tu coraçón a todas las palabras que oyes, mas fázte sordo e no pares mientes a todas’. Otrosí dize: ‘Fabla pocas palabras si quieres complacer a muchos’. Ahún dize: ‘El que no sabe bien callar dize que no sabrá jamás bien fablar’. Otrosí dize: ‘Muchos pecan fablando, mas ninguno callando’. Otrosí dize: ‘Sey más prompto a oír que a fablar’. / Catón dize: ‘Jamás dañó a ninguno el callar, empero sí muchas vezes al mundo el fablar’. Otrosí dize: ‘Si quieres ser comedido e cortés, no gargantees mucho; e si tienes entendimiento, responde al interrogado con brevedad. En otra manera, ponte la mano a la boca porque no seas reprehendido en la prolixidad’. / Sant Gregorio dize que muchas palabras abundan en la boca de los locos, mas el savio usa de pocas. / Platón dize que el savio es el que fabla quando debe e sapientissimo el que sirve e complace a cada uno en su fablar. / Santiago dize que la natura del hombre amansa e doma la natura de las bestias e de las aves e sirpientes e de todos los otros animales; pues, por consiguiente, mejor puede refrenar su lengua. / El segundo vicio es guardarse de contender con otro. Salomón e Catón dizen que el fablar es dado amuchos, mas el faclar con seso a pocos. Otrosí dize: ‘Déxate vencer en las palabras a tu amigo, aunque tú puedas vencerle’. Otrosí dize: ‘El que decubre el secreto de su coraçón pierde la fe e jamás fallará amigo a su voluntad’”. Mateo Palacios (ed.), *Flor de Virtudes*, 143-144.

Padua), donde también porta una espada envainada — ambos atributos o emblemas de la contención—, cuyo significado se refuerza mediante la oposición de esta virtud a su correspondiente vicio, la Ira. De este modo, el yugo o freno enseña a esta virtud a estar sometida, a vivir en la abnegación de sí misma y sus deseos⁶⁵. Asimismo, la representación de la Templanza está inspirada en la imagen de las vestales, ya que estas constituyen el perfecto ejemplo de *refrenatio cupiditatis*⁶⁶. Como el freno también es signo de la Sobriedad y Abstinencia de la Templanza frente al apetito o la Contención de sus palabras, Fray Íñigo de Mendoza describió a la Templanza con una brida (1482), pero haciendo referencia directa a la contención del tacto frente al placer:

Labraran mas vna brida / desabrida / contra el carnal mouimiento, / por que no con desatiento / en vn momento / nos manzilla fama y vida; / sy la carne no es regida y sometida / al freno déla razón, / las espuelas de afición / en tal son le dan tal arremetida, / que es muy cierta su cayda. / Sera de blanca color / por honor, / que es enemiga de amores, / y serán de sus lauores / bordadores / esquiuidad y temor; / y terna mas el amargor / que el dulçor / por guardar el freno sano, / y desdeñado lo vfano, / a punto llano / labraran esta lauor, / que es mas segura y mejor⁶⁷.

La idea de refrenar también fue recogida por Luis Vives, quien en su *Introducción a la sabiduría* (1524) advierte que es necesario tener sujeta la lengua con la rienda y el freno para no perjudicarse a uno mismo⁶⁸. Por lo tanto, el freno constituye la manifestación visual de la continencia y moderación que caracterizan a esta virtud, codificándose como atributo de esta virtud desde la Baja Edad Media⁶⁹.

4. ¿El ascenso de la Templanza?

Ante tal complejidad visual, cabe destacar que, excepto el bocado, todos los atributos de la Templanza son más recientes que los de las otras Virtudes en el mismo periodo. La virtud que nos ocupa fue representada con la última tecnología de finales de la Edad Media⁷⁰. Además de

⁶⁵ Xavier Barbier, *Traité d'iconographie chrétienne*. Paris: Societé de libraire ecclésiastique et religieuse, 1898, p. 216.

⁶⁶ Vid. Guillaume Faroult, “Les Fortunes de la Vertu. Origines et évolution de l’iconographie des vestales jusqu’au XVIIIe siècle”, *Revue de l’Art* 152 (2006): 9-30.

⁶⁷ Fray Íñigo de Mendoza, “Vita Christi techo por coplas por frey Yñigo de Mendoca a petición de la muy virtuosa señora doña Juana de Cartagena”. En *Cancionero castellano del siglo XV*, ed. R. Foulché-Delbos (Madrid: Bailly Bailliere, 1912), 76.

⁶⁸ “hémosle de tener la rienda y hémosle de poner freno, porque ni perjudique á otros ni á sí mesma”. Juan Luis Vives, “Introducción a la sabiduría”. En *Obras escogidas de filósofos* (Madrid: M. Ribadeneira, 1873), 255.

⁶⁹ “la templanza —que es moderadora de los movimientos inferiores— se fija preferentemente en las pasiones que tienden al bien sensible, a saber, los deseos y placeres” (S.Th. [44633] II^a-IIae, q. 141 a. 3 co.). Santo Tomás de Aquino, *Summa Teológica*, eds. S. Ramírez y T. Urdanoz, vol. 2 (Madrid: Editorial católica, 1955-1960), 25.

⁷⁰ White, “The iconography”, 216. Cabe destacar que el estudio de White ha tenido respuesta por parte de Shana Sandlin Worthen, quien ha realizado un amplio estudio sobre cada uno de los objetos considerados “modernos” por White en la imagen de la Templanza. Dicho estudio desmonta las teorías de White sobre la reciente modernidad

portar sobre su cabeza el más complejo mecanismo de su época —el reloj mecánico—, a sus pies descansa la más poderosa máquina de su generación —el molino de viento— y sostiene unos quevedos, la más reciente bendición del hombre letrado⁷¹. Las espuelas, signo de la madurez del espíritu, provienen de la Antigüedad celta, pero las que calza la Templanza son originarias de finales del siglo XIII y, por lo tanto, otra primicia del momento⁷². La otra invención tecnológica que exhibe la Templanza es el molino de viento, aunque aparecido en la década de 1180⁷³ como un pequeño molino, el gran molino de viento rematado en forma cónica y cuyas aspas son movidas por el viento era algo muy reciente cuando se representó la Templanza sobre él⁷⁴. Respecto a los quevedos o anteojos, fueron inventados en la región de Pisa-Lucca en la década de 1280⁷⁵, lo que enfatiza la modernidad de la imagen de esta virtud. Pero, de entre todos sus atributos, la gran innovación tecnológica vino representada por el reloj. No es de extrañar, ya que el reloj manifiesta la medida que caracteriza a la virtud, igual que ocurría con el compás, significando el orden y regularidad en la vida⁷⁶. También podría existir una explicación etimológica realizando una conexión entre *tempus* y *temperantia*, como explica Varro detalladamente en su tratado sobre el latín *De lingua latina* (47-43 a. C.): “*ab eorum tenore temperato tempus dictum*”⁷⁷. Esta imagen de la Templanza refuerza la necesidad de autocontrol y disciplina, ya que el tiempo y la mortalidad son limitados, lo que el reloj recuerda continuamente⁷⁸. Pero, el reloj sobre la cabeza de la Templanza también suele constituir una advertencia sobre la fugacidad del tiempo, lo pasajero de la existencia humana, y una amonestación, por tanto, a no demorarse en placeres y vicios⁷⁹.

La idea italiana de representar a la Templanza con un reloj fue llevada al norte de Europa hacia el siglo XV, quizás por un artista italiano activo en Francia y Borgoña⁸⁰, constituyendo uno de los atributos característicos de esta virtud en el ámbito de la “nueva visualidad”. Aunque White⁸¹ encuentra implausible que lo que él llama “simbolismo fanático” de la “nueva visualidad” se remonte a tiempos de Cristina de Pizán, North⁸² no duda en afirmar que fue ella quien difundió el reloj como atributo de la Templanza. En un manuscrito de *L'Épître d'Othéa* (ca. 1407-1409, París, Biblioteca Nacional de

Francia, ms. fr. 606, fol. 2) (fig. 5) encontramos a esta virtud bajando desde el Cielo como la propia Sabiduría dispuesta a reparar un reloj. A partir de dicha imagen, se ha entendido que la Templanza se identificó con la propia Sabiduría divina y, por lo tanto, con el propio Dios, ya que este fue considerado el divino relojero que regulaba la vida moral a través del reloj⁸³. Si bien la identificación divina de la Templanza se considera uno de los motivos del ascenso en consideración de esta virtud⁸⁴, cabe destacar que las Virtudes Cardinales suelen tener cierto carácter divino cuando es el propio Dios quien sostiene sus atributos y las pone en práctica, especialmente en el caso de la Justicia divina⁸⁵. De este modo, la relación de la Templanza con Dios no dotaría a esta virtud de preeminencia frente a las demás, pues si alguna de ellas goza de ello es la Prudencia por haber sido empleada como sinónimo de Sabiduría⁸⁶, la cual se asocia directamente con Dios.



Figura 5. La Templanza y sus damas, *L'Épître d'Othéa*, Cristina de Pizán, ca. 1407-1409, París, Biblioteca Nacional de Francia, ms. fr. 606, fol. 2. Fuente: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000943c>

El reloj en sí no supone una novedad en la imagen de esta virtud, pues ya la encontramos sosteniendo un reloj de arena en la *Alegoría del Bueno Gobierno* de Ambrogio Lorenzetti (1338-1339, Siena, Palazzo Pubblico) (fig. 6). No obstante, aunque supuso una gran novedad en el siglo XIV, como bien apunta Skinner⁸⁷, cabe tener en cuenta que parte del fresco de la Templanza fue destruido por el fuego durante los disturbios de Carlos IV cuando visitó Siena en 1355, así como posteriormente reparado por un pintor desconocido ya que Lorenzetti

de cada uno de ellos. Vid. Shana Sandlin Worthen, *The memory of medieval inventions, 1200-1600: windmills, spectacles, mechanical clocks, and sandglasses* (Toronto: University of Toronto, 2006).

⁷¹ White, “The iconography”, 215-216.

⁷² White, *Tecnología medieval...*, 150.

⁷³ White, *Tecnología medieval...*, 87.

⁷⁴ White, “The iconography”, 216.

⁷⁵ Edward Rosen, “The invention of eyeglasses”, *Journal of the History of Medicine* 11 (1956): 183-218. Citado por: White, “The iconography”, 216.

⁷⁶ Rosen, “The invention of eyeglasses”, 216.

⁷⁷ Citado por: Quentin Skinner, *Renaissance virtues* (Nueva York: Cambridge University Press, 2002), 86.

⁷⁸ Shawn R Tucker, *The Virtues and the Vices in the Arts* (Cambridge: The Lutterworth Press, 2015), 159.

⁷⁹ Miguel Ángel León Coloma, “Sobre la iconografía de la Templanza”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 29 (1998): 220.

⁸⁰ White, “The iconography”, 208.

⁸¹ White, “The iconography”, 215-219.

⁸² North, *From myth...*, 233.

⁸³ Vid. White, “The iconography”, 210-211.

⁸⁴ White, “The iconography”, 207.

⁸⁵ Vid. Montesinos, *La visualidad...*, 360-372.

⁸⁶ Vid. María Montesinos Castañeda, “¿Prudencia o Sabiduría? Sinonimia e interacción visual”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 51 (2020): 43-57.

⁸⁷ Skinner, *Renaissance virtues*, 85.

había muerto en 1348⁸⁸. Por lo tanto, puede que no fuera Lorenzetti quien ideara la innovación sino producto de su posterior restauración⁸⁹. Según White, dicha novedad se debió a una ascensión en la consideración de la Templanza, motivo por el cual no pudo conservar sus antiguos atributos⁹⁰. La nueva posición de la Templanza en la ética europea había sido codificada por el *Horologium sapientiae* (ca. 1334-1339) de Heinrich Suso. Esta fue una de las obras devocionales más leídas en el norte de Europa, ya que fue traducido tanto al holandés como al francés, al danés, sueco e inglés en este mismo siglo. La versión alemana del *Horologium* es un diálogo entre el autor y Sabiduría, quien es presentada como Sabiduría divina y quien habla no solo en voz de Cristo, sino también como Templanza, la virtud que regula la vida cristiana⁹¹. Es en esta obra donde aparece por primera vez el reloj como atributo de la Templanza, no en la obra de Lorenzetti⁹².



Figura 6. La Templanza, *Alegoría del Bueno Gobierno*, Ambrogio Lorenzetti, 1338-1339, Siena, Palazzo Pubblico. Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cd/Ambrogio_Lorenzetti_-_Allegory_of_Good_Government_-_Google_Art_Project.jpg

Si bien el reloj de arena ya había aparecido como atributo de la Templanza, no lo había sido el mecánico, lo que muestra los avances tecnológicos del momento. El reloj mecánico se desarrolló en el segundo cuarto del siglo XIV y su presencia en la imagen sugería, especialmente, la armonía conseguida cuando muchas partes móviles del mecanismo se movían juntas⁹³. Esta novedad tecnológica debió haber sido presentada por Cristina de Pizán hacia

1400 en la corte francesa⁹⁴, ya que la primera imagen que encontramos del reloj mecánico junto a la Templanza es en su obra. La autora de *L'Epître d'Othéa* se fue de Italia con cinco años en 1368, lo que podría ser la prueba de que su recuerdo de la visualidad italiana fuera el motivo de la importación del reloj al ámbito francés⁹⁵. Cabe tener presente que su padre, Tomás de Pizán, servía a Carlos V de Francia como físico y astrólogo, así como estuvo interesado en los relojes, lo que proporcionaría a su hija el conocimiento de este nuevo mecanismo⁹⁶. Sin embargo, no fue el reloj la única novedad en la representación de la Templanza. En la imagen de *L'Epître d'Othéa* (fig. 5) Cristina de Pizán identifica a la diosa Otea como la sabiduría de la mujer y, en una nota explicativa de la imagen, expone que la Templanza debe también ser considerada una diosa porque:

*Our human body is made up of many parts and should be regulated by reason, it may be represented as a clock in which there are several wheels and measures. And just as the clock is worth nothing unless it is regulated, so our human body does not work unless Temperance orders it*⁹⁷.

De este modo, compara el mecanismo del reloj con el del cuerpo humano, ambos sometidos a la regulación armoniosa de la Templanza⁹⁸. Sin embargo, White atribuye la idea del reloj al artista nórdico que, con gusto italiano, iluminó los primeros manuscritos de *L'Epître d'Othéa*⁹⁹.

El hecho de que la última tecnología del momento constituyera los atributos de la Templanza en la “nueva visualidad”, así como su carácter divino, ha propiciado la consideración de que su estatus aumentó, pero ¿realmente pasó a ser la primera de las Virtudes Cardinales? Según White¹⁰⁰, o como bien explica Bloomfield¹⁰¹, la Templanza pasó de ser la cuarta de las Virtudes Cardinales a ser la primera a causa de un nuevo sistema ético basado en la “desmesura” como principal fuente de la maldad humana, como muestra el *Song of Roland*¹⁰². Dicha ascensión puede que fuera propiciada por el renacimiento de las éticas aristotélicas¹⁰³ a partir de las cuales Brunetto Latini

⁹⁴ White, “The iconography”, 209.

⁹⁵ North, *From myth...*, 233.

⁹⁶ White, “The iconography”, 209.

⁹⁷ Tuve, “Notes on the virtues”, 289.

⁹⁸ Mason y Collette explican detalladamente el reloj como emblema de la Templanza y su relación con el tiempo. Vid. Nancy Mason Bradbury y Carolyn P. Collette, “Changing times: the mechanical clock in late medieval literature”, *The Chaucer Review* 43 (2009): 358-365.

⁹⁹ White, “The iconography”, 209. Encontramos más representaciones de la Templanza en diferentes manuscritos de esta obra. Vid. *L'Epître d'Othéa*, ca. 1410-1414, Londres, Biblioteca Municipal, Harley Ms. 4431, fol. 96v; *L'Epître d'Othéa*, 1450, Oxford, Bodleian Library, Ms. Laud Misc. 570, fol. 28v.

¹⁰⁰ White, “The iconography”, 203.

¹⁰¹ “It is significant that he felt that this was a proposition to refute. Among some thinkers at least, although who they are I have not been able to discover precisely, temperance must have been given absolute pre-eminence among the cardinal virtues”. Morton W. Bloomfield, *Piers Plowman as a Fourteenth-Century Apocalypse* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1964), 137.

¹⁰² En la *Song of Roland*, Thuroid canta un himno a la Moderación, proclamando así el clima temperado de finales del siglo XII. Vid. Whitehead, “Oftermod”, 117.

¹⁰³ Se conservan fragmentos de la *Ética a Nicómaco* traducidos al latín por Burgundio de Pisa (ca. 1150), Hermannus Alamannus (ca. 1243-

⁸⁸ White, “The iconography”, 208.

⁸⁹ North, *From myth...*, 226.

⁹⁰ White, “The iconography”, 207.

⁹¹ White, “The iconography”, 207.

⁹² North, *From myth...*, 233.

⁹³ North, *From myth...*, 233.

apuntó que “El Maestro [Aristóteles] dice que todas las virtudes son inferiores a la Templanza”¹⁰⁴, destacando así su preeminencia. Pero, aunque su ascensión arrancara ya en el siglo XII y fuera recogida en el siglo XIII, no todos los autores consideraron el incremento de su importancia. El propio santo Tomás de Aquino, al sistematizar las Virtudes en su *Suma Teológica* (1485), mantuvo a la Templanza en el cuarto lugar:

Por ello será tanto más excelente una virtud cuanto más busque el bien de la multitud. Ahora bien: la justicia y la fortaleza miran al bien de la multitud más que la templanza: la justicia se ocupa de las relaciones con los demás, y la fortaleza tiene como objeto los peligros de guerras sostenidas por el bien común. La templanza, en cambio, sólo modera los deseos y los deleites de cosas pertenecientes al hombre en cuanto individuo. Por tanto, es claro que la justicia y la fortaleza, sólo superadas por la prudencia y por las virtudes teologales, son virtudes más excelentes que la templanza¹⁰⁵.

Así, observamos que en el siglo XIII dicha preeminencia de la Templanza no fue generalizada ya que, aunque comparte la función de todas las Virtudes de hacer el Bien y alejar del Mal, cada una de ellas posee particularidades que las enaltece o subordina a las demás. También Bono Giamboni hizo una reflexión similar de la Templanza, explicando que: “*Temperanza è la quarta virtù principale che nasce all’uomo e alla femina della buona volontà, per la quale si concia e ordina l’animo dell’uomo a rifrenare i desiderî della carne, laonde l’uomo è assalito e tentato*”¹⁰⁶. Por lo tanto, aunque existan motivos para considerar la mejora de su prestigio, cabe tener presente que no fue una opinión compartida por todos los pensadores.

5. Continuidad y variación del tipo iconográfico de la Templanza en la “nueva visualidad”

Aunque el tipo iconográfico de la Templanza en la “nueva visualidad” surgiera en los manuscritos franceses del siglo XV, esta imagen continuó en el siglo siguiente. En una miniatura de *Le séjour de deuil pour le trespas* de Messire Philippes de Commines (1512, La Haya, Koninklijke Bibliotheek, ms. 76 E 13, fol. 8r) (fig. 7) encontramos

1244) y la traducción completa de Roberto Grossetes (1246-1247). Aunque esta última traducción circuló a lo largo del siglo XIII, fue la de Alamannus la que tuvo gran difusión en lengua vulgar ya desde este mismo siglo. Valeria Buffon, “Aristóteles políglota. Particularidades del vocabulario técnico aristotélico según algunas traducciones medievales de la Metafísica y la Ética Nicomáquea”, *El hilo de la fábula* 13 (2015): 157-158.

¹⁰⁴ “*Li mestres dit desous atemprance sont toutes les vertues*”. Brunetto Latini, *Li livres dou trésor*, ed. F.J. Carmody, vol. 2 (Ginebra: Slak-tine, 1998), 249. La trad. es nuestra.

¹⁰⁵ “*Et ideo quanto aliqua virtus magis pertinet ad bonum multitudinis tanto melior est. Iustitia autem et fortitudo magis pertinent ad bonum multitudinis quam temperantia, quia iustitia consistit in communicationibus, quae sunt ad alterum; fortitudo autem in periculis bellorum, quae sustententur pro salute communi; temperantia autem moderatur solum concupiscentias et delectationes eorum quae pertinent ad ipsum hominem. Unde manifestum est quod iustitia et fortitudo sunt excellentiores virtutes quam temperantia, quibus prudentia et virtutes theologicae sunt potiores*” (S.Th. [44677] II^a-IIae, q. 141 a. 8 co). Aquino, *Summa Teológica*, 37.

¹⁰⁶ Giamboni, *Il libro de’vizî...*, 9.

semejantes características que en las obras mencionadas. Pero, los manuscritos no fueron el único soporte donde la Templanza se representó de este modo, en una vidriera de la ventana de san Román de la Catedral de Rouen encontramos a esta virtud con un reloj sobre la cabeza y sosteniendo un par de lentes (fig. 3). Igualmente, en algunos de los tapices de la serie *Los Honores* (Bernaert van Orley y Pieter van Aelst, 1517-1525, Segovia, Palacio de la Granja de San Ildefonso), la Templanza se representó llevando un reloj y unos anteojos, como el de *La Fe*¹⁰⁷ y el de *La Justicia*¹⁰⁸. De todos los atributos difundidos por la “nueva visualidad”, solo el freno y el reloj tuvieron cierto grado de vitalidad en la escultura. En pintura e iluminación de manuscritos, e incluso en vidrieras, parece que fue más sencillo¹⁰⁹ hacer frente a las lentes y el molino de viento¹¹⁰, aunque el molino que se sitúa a los pies de la Templanza en la fachada de San Pablo de Valladolid demuestra lo contrario¹¹¹. Sin embargo, cabe tener en cuenta que tanto el freno como el reloj, a pesar de ser atributos característicos de la “nueva visualidad”, ya existían con anterioridad, motivo por el cual simplemente muestran la continuidad de la imagen de esta virtud. Aunque en la mayoría de los tapices de la serie *Los Honores* la Templanza lleva un reloj y unos anteojos, en el de *La Virtud*¹¹² añade a estos un freno que lleva en la boca.

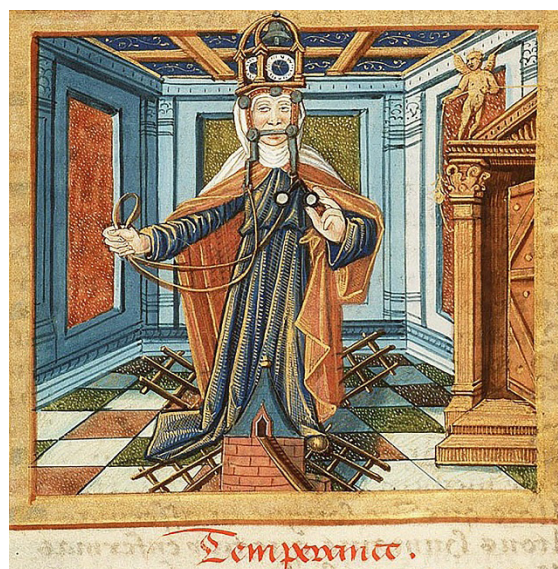


Figura 7. La Templanza, *Le séjour de deuil pour le trespas*, Messire Philippes de Commines, 1512, La Haya, Koninklijke Bibliotheek, ms. 76 E 13, fol. 8r. Fuente: http://www.arkeyves.org/r/view/byvmss_1167_2079/medievalmanuscript

¹⁰⁷ http://tapices.flandesenhispania.org/index.php/La_Fe (27/08/2021, 12:15).

¹⁰⁸ [http://tapices.flandesenhispania.org/index.php/La_Justicia_\(Los_Honores\)](http://tapices.flandesenhispania.org/index.php/La_Justicia_(Los_Honores)) (27/08/2021, 12:15).

¹⁰⁹ Aunque suele ser en los soportes tridimensionales en los que se prescinde de ciertos atributos, en un estudio iconológico individual de cada obra, podría determinarse si esto ocurría a causa de la disciplina empleada o del gusto del artista o comitente.

¹¹⁰ North, *From myth...*, 236.

¹¹¹ Salvador Andrés Ordax, “Iconografía de las Virtudes a fines de la Edad Media: la fachada de San Pablo de Valladolid”, *BSAA Arte: Boletín del Seminario de Estudios de Arte* 72 (2007): 15.

¹¹² http://tapices.flandesenhispania.org/index.php/La_Virtud (27/08/2021, 12:17).

Donde la “nueva visualidad” tuvo una presencia notable fue en el ámbito funerario. En la mayoría de los sepulcros de los siglos XV y XVI donde se representa esta virtud, aparece con estos complejos atributos. Tanto en el *Sepulcro del duque Francisco II de Bretaña* de Michel Colombe (1507, Catedral de Nantes) (fig. 8), *Sepulcro del cardenal d’Amboise* (Rouland le Roux, 1516-1518, Catedral de Rouen) y en la *Tumba de Luis XII y Ana de Bretaña* de Jean Juste (1531, Abadía de Saint-Denis), la Templanza se representa sosteniendo un reloj y unas bridas. Pero este tipo iconográfico también se mantuvo en los grabados, como bien muestra el de *La Templanza* de la serie de *Las siete Virtudes* de Pieter Brueghel (1560, Ámsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-7377) (fig. 9), en el que dicha virtud porta un reloj sobre la cabeza, un freno en la boca, sostiene unas bridas en una mano y unos quevedos en la otra, mientras viste espuelas y se alza sobre un molino de viento.



Figura 8. La Templanza, *Sepulcro del duque Francisco II de Bretaña*, Michel Colombe, 1507, Catedral de Nantes.

Fuente: <http://ermitiella.blogspot.com/2019/01/francisco-de-bretana-y-margarita-de.html>

El reloj, el freno y las bridas ofrecieron continuidad más allá de la “nueva visualidad” —representados durante toda la Edad Moderna en la imagen de esta virtud—¹¹³. Por lo contrario, los quevedos, las espuelas y el molino desaparecieron de la imagen de la Templanza, aunque permanecieron en la literatura emblemática, preservando su significado. Sin embargo, la variación del tipo iconográfico no solo estuvo en la desaparición de algunos atributos sino en su interacción con otros propios de la visualidad italiana, ya que ambas fueron coetáneas. Ejemplo de ello es la Templanza representada en el *Fleur des histoires* de Jean Mansel (ca. 1458-1463, Bruselas, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, ms. 9232, fol. 448v), la cual sostiene tanto unas

¹¹³ Vid. Montesinos, “Contenida, moderada y mesurada Templanza”. En *La visualidad*, 559-578.

bridas como una jarra. Semejante es el caso de su imagen en el *Sepulcro Juan II e Isabel de Portugal* (Gil de Siloé, 1489-1493, Burgos, Cartuja de Miraflores) (fig. 10), donde la Templanza sostiene sobre su cabeza una especie de reloj de sol¹¹⁴, viste un freno en su boca y sostiene un cuenco en el que puede que vertiera algún líquido desde la jarra que sostendría con la otra mano, la cual no se ha conservado. Ordax propone que la Templanza de la fachada de San Pablo de Valladolid (segunda mitad del s. XV) presentaría una imagen muy semejante a la del sepulcro de Miraflores si no fuera porque le falta la cabeza, donde posiblemente sostuviera un reloj de sol a modo de tocado y llevaría el freno en la boca, como muestran las cintas que sí se conservan¹¹⁵. Tanto la Templanza de Miraflores como la de San Pablo de Valladolid combinan la tradición visual francesa con la italiana, combinando los atributos de la “nueva visualidad” con los ya establecidos en la imagen de esta virtud anteriormente. Por lo tanto, la nueva imagen de la Templanza se asienta en el pensamiento y piedad de las generaciones anteriores¹¹⁶.



Figura 9. La Templanza, *Las siete Virtudes*, Pieter Brueghel, 1560, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-7377.

Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Bruegel_the_Elder-_The_Seven_Virtues_-_Temperance,_1560.JPG

Sin embargo, la interacción del tipo de esta virtud en la “nueva visualidad” no solo se produjo con el tipo de la “Templanza moderada”¹¹⁷. En el manuscrito de *La Sale* de Antonio de la Sale (1461, La Haya, Koninklijke Bibliotheek, ms. 9287-9288, fol. 113) la Templanza sostiene un cofre, una llave y una copa, como ya veíamos en el siglo XIV¹¹⁸. En esta representación la Fortaleza y la Prudencia responden propiamente a la “nueva visualidad”, mientras que la Justicia se mantiene inalterable, atendiendo a la tradición visual que la precede. En cuanto a la Templanza, nos ofrece una imagen propia de su tradición visual, pues-

¹¹⁴ Joaquín Yarza Luaces, “Los sepulcros”, Capítulo 1 En *La cartuja de Miraflores* (Madrid: Fundación Iberdrola, 2007), 49-51.

¹¹⁵ Andrés Ordax, “Iconografía”, 15.

¹¹⁶ White, “The iconography”, 203.

¹¹⁷ El tipo iconográfico de la “Templanza moderada” se caracteriza por tener una jarra y un cuenco o recipiente como atributos principales. Vid. Montesinos, “Los fundamentos”, 161-175.

¹¹⁸ Montesinos, “Los fundamentos”, 161-175.

to que en el siglo XIV ya aparecía sosteniendo una llave, aunque se disponía a abrir un castillo o una torre, a lo que se le añade la copa, atributo típico de esta virtud. Si bien en este caso la Templanza se representa dentro del contexto de la “nueva visualidad”, ofrece una combinación de atributos proveniente de la tradición italiana y propios del tipo iconográfico de la “Templanza casta”¹¹⁹. Por consiguiente, la “nueva visualidad” y la tradición visual italiana fueron coetáneas, cada una atendiendo a su ámbito tal y como se las ha estudiado. Sin embargo, como hemos visto en los ejemplos, tuvo lugar una incursión de la tradición italiana en el ámbito de la “nueva visualidad”, lo que demuestra la interacción de ambas corrientes y tipos iconográficos.



Figura 10. *La Templanza, Sepulcro Juan II e Isabel de Portugal*, Gil de Siloé, 1489-1493, Burgos, Cartuja de Miraflores. Fuente: <http://esculturacastellana.blogspot.com/2012/04/>

6. Conclusiones

Si bien el tipo iconográfico de la Templanza en la “nueva visualidad” constituye una traducción visual del concepto diferente a las anteriores, no muestra una variación completa. Algunos de los atributos de este tipo ya aparecían anteriormente en su imagen. Concretamente, la Templanza tiene como atributos las bridas y el reloj, ya presentes en su imagen también desde el siglo XIV. Este detalle nos hace reflexionar si este tipo iconográfico rompe realmente con la tradición visual italiana establecida en el siglo XIV. Quizás, tan solo muestra el propio devenir de las imágenes, constituyendo una variación más destacable que en el resto de los casos y siendo denominada “nueva visualidad”. Por consiguiente, aunque se hable de una gran ruptura con la tradición visual establecida, en referencia a la visualidad italiana, quizás la “nueva visualidad” sea la respuesta francesa a las últimas innovaciones, ya que incorpora atributos ya aparecidos anteriormente y codificados por la tradición. Ante tal esbozo de continuidad, tal vez cabría plantearse una revisión cronológica de la “nueva visualidad”. Panofsky explica “que recién inaugurado el siglo XIV tuvo lugar en Italia una primera ruptura radical con los principios medievales de representación del mundo visible”¹²⁰, lo que dio lugar a la creación de nuevos tipos iconográficos no solo para la Templanza sino para todas las Virtudes. Además, en cuanto a la variación de las imágenes, este mismo autor añade que “la dificultad reside en que tanto la dirección original de la constante como su ulterior desvío por una innovación (...) pueden desenvolverse dentro de un ámbito territorial y cronológico únicamente limitado por la perceptibilidad de la interacción cultural”¹²¹. Consecuentemente, innovación y tradición van unidas de la mano, dependiendo una de la otra e interactuando continuamente como respuesta a otros factores.

7. Fuentes y referencias bibliográficas

Fuentes

- Aquino, Santo Tomás de. *Summa Teológica*, eds. S. Ramírez y T. Urdanoz. Madrid: Editorial católica, 1955-1960, vol. 10.
- Aristóteles. *Obras*, ed. F. Samaranch. Madrid: Aguilar, 1973.
- Bargagli, Scipione. *Dell'impresa*. Venecia: Francesco de Franceschi, 1594.
- Borja, Juan de. *Empresas morales*, ed. R. García Mahiques. València: Ajuntament de València, 1998.
- Cicerón, Marco Tulio. *Los oficios*, ed. M de Valbuena. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946.
- Ferro, Giovanni. *Teatro d'impresa*. Venecia: Appresso Giacomo Sarzina, 1623.
- Giamboni, Bono. *Il libro de' vizî e delle virtudi e Il trattato di virtù e di vizî*, ed. G. Bonghi. Turín: G. Einaudi, 1968.
- Latini, Brunetto. *Li livres dou trésor*, ed. F. Carmody. Ginebra: Slaktine, 1998.
- Llull, Ramón. *Libro de la orden de caballería*, ed. L.A. Cuenca. Madrid: Alianza, 1987.
- Mateo Palacios, Ana (ed.). *Flor de Virtudes*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013.
- Mendoza, Fray Íñigo de. “Vita Christi techo por coplas por frey Yñigo de Mendoca a petición de la muy virtuosa señora doña Juana de Cartagena”. En *Cancionero castellano del siglo XV*, ed. R. Foulché-Delbosc. Madrid: Bailly Bailliere, 1912.
- Meung, Jean de. *Roman de la rose*, ed. J. Victorio. Madrid: Cátedra, 1987.
- Perriere, Guillaume de la. *Le théâtre des bons engins*. París: Denys Ianot, 1545.

¹¹⁹ Hay dos tipos iconográficos que representan a la “Templanza casta”. El primero de ellos surgió en el siglo IX y se caracteriza por la jarra y la antorcha como atributos principales. Mientras se agotaba el uso de este tipo iconográfico, surgió el otro en el siglo XIV, caracterizado por un castillo y unas llaves como atributos principales. Vid. Montesinos, “Los fundamentos”, 161-175.

¹²⁰ Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, ed. M.L. Balseiro (Madrid: Alianza, 1997), 79.

¹²¹ Panofsky, *Renacimiento...*, 32.

Philothei. *Symbola christiana*. Francofurti: Johannem Petrum Zubrod, 1677.

Platón. *La República*, ed. J. Fernández-Galiano. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1949.

Vives, Juan Luis. "Introducción a la sabiduría". En *Obras escogidas de filósofos*, ed. A. Castro. Madrid: M. Ribadeneyra, 1873.

Referencias bibliográficas

- Andrés Ordax, Salvador. "Iconografía de las Virtudes a fines de la Edad Media: la fachada de San Pablo de Valladolid". *BSAA Arte: Boletín del Seminario de Estudios de Arte* 72 (2007): 9-34. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2671886>
- Barbier, Xavier. *Traité d'iconographie chrétienne*. París: Societé de libraire ecclésiastique et religieuse, 1898.
- Bonardi, Marie-Odile. *Les vertus dans la France baroque: représentations iconographiques et littéraires*. París: Honoré Champion, 2010.
- Bloomfield, Morton W. *Piers Plowman as a Fourteenth-Century Apocalypse*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1964.
- Buffon, Valeria. "Aristóteles políglota. Particularidades del vocabulario técnico aristotélico según algunas traducciones medievales de la Metafísica y la Ética Nicomáquea". *El hilo de la fábula* 13 (2015): 155-172.
- Burris, Suzanne Lynn. *Pieter Bruegel the Elder's apocalyptic 'Fortitude'*. Texas: University of North Texas, 1997. <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc278210/>
- Farault, Guillaume. "Les Fortunes de la Vertu. Origines et évolution de l'iconographie des vestales jusqu'au XVIIIe siècle". *Revue de l'Art* 152 (2006): 9-30.
- García Mahiques, Rafael. *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método*. Madrid: Encuentro, 2009, vol. 2.
- Gombrich, Ernst. *Imágenes simbólicas*, ed. R. Gómez Díaz. Madrid: Debate, 2001.
- León Coloma, Miguel Ángel. "Sobre la iconografía de la Templanza". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 29 (1998): 213-228. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/10398>
- Mâle, Émile. *L'art religieux de la fin du moyen age en France: étude sur l'iconographie du moyen age et sur ses sources d'inspiration*. París: Armand Colin, 1925.
- Mason Bradbury, Nancy y Collette, Carolyn P. "Changing times: the mechanical clock in late medieval literature". *The Chaucer Review* 43 (2009): 358-365. <https://www.jstor.org/stable/25642120>
- Mazour-Matusevich, Yelena y Bejczy, István P. "Jean Gerson on Virtues and Princely Education". En *Princely virtues in the Middle Ages, 1200-1500*. Turnhout, Abingdon: Brepols, 2007, pp. 219-237.
- Montesinos Castañeda, María. *La visualidad de las Virtudes Cardinales*. València: Universitat de València, Tesis doctoral inédita, 2019.
- Montesinos Castañeda, María. "¿Prudencia o Sabiduría? Sinonimia e interacción visual". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 51 (2020): 43-57. <https://doi.org/10.30827/caug.v51i0.15873>
- Montesinos Castañeda, María. "Los fundamentos de la visualidad de la Templanza. Formación de su tipología iconográfica hasta el siglo XIV". *De Medio Aevo* 14 (2020): 161-175. <https://doi.org/10.5209/dmae.69858>
- North, Helen. *From myth to icon: reflections of Greek ethical doctrine in literature and art*. Nueva York: Cornell University Press, 1979.
- O'Reilly, Jennifer. *Studies in the iconography of the virtues and vices in the Middle Ages*. Nueva York: Garland. Pub., 1988.
- Panofsky, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, ed. M.L Balseiro. Madrid: Alianza, 1997.
- Rosen, Edward. "The invention of eyeglasses". *Journal of the History of Medicine* 11 (1956): 183-218.
- Rouse, Mary A. "Prudence, Mother of Virtues: *The Chapelet des vertus* and Christine de Pizan". *Viator* 39 (2008): 185-228.
- Sandlin Worthen, Shana. *The memory of medieval inventions, 1200-1600: windmills, spectacles, mechanical clocks, and sandglasses*. Toronto: University of Toronto, 2006.
- Skinner, Quentin. *Renaissance virtues*. Nueva York: Cambridge University Press, 2002.
- Tucker, Shawn R. *The Virtues and the Vices in the Arts*. Cambridge: The Lutterworth Press, 2015.
- Tuve, Rosemund. "Notes on the virtues and vices 1: two fifteenth-century lines of dependence on thirteenth and twelfth centuries". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 26 (1963): 264-303. <https://www.jstor.org/stable/750495>
- White, Lynn. "The iconography of 'Temperantia' and the virtuousness of technology". En *Action and Conviction in Early Modern Europe: Essays in Memory of E.H. Harbison*. Princeton: Princeton University Press, 1969, pp. 197-219. <https://doi.org/10.1515/9781400876068-011>
- White, Lynn. *Tecnología medieval y cambio social*. Buenos Aires: Paidós, 1973.
- Whitehead, Frederick. "Oftermod et demesure". *Cahiers de civilisation médiévale* 3 (1960): 115-117.
- Yarza, Joaquín. "Los sepulcros reales de la Cartuja de Miraflores". Capítulo 1 en *La cartuja de Miraflores. Los sepulcros*. Madrid: Fundación Iberdrola, 2007, pp. 15-81.