

APOSTILLAS SOBRE ARTE MEDIEVAL. EL MONJE COMO PREGONERO VISUAL DE LO ABSOLUTO (ROMÁNICO) AL ARTISTA COMO INTÉRPRETE DE LO DIVINO (GÓTICO) Y SU CORRELACIÓN CON EL PENSAMIENTO DE NICOLÁS DE CUSA¹

NOTES ON MEDIEVAL ART. THE MONK AS A VISUAL HERALD OF THE ABSOLUTE (ROMANESQUE) TO THE ARTIST AS AN INTERPRETER OF THE DIVINE (GOTHIC) AND ITS CORRELATION WITH THE THOUGHT OF NICHOLAS OF CUSA

Andrea Calvo Díaz

Universidad de Costa Rica
andreaarte06@gmail.com

Resumen: El presente trabajo tiene por objetivo contrastar la producción visual del románico al gótico y el pensamiento de Nicolás de Cusa mediante un estudio interdisciplinario. Las obras artísticas del románico se relacionan con la noción cusana de *explicatio* de Dios y en el gótico las producciones artísticas se correlacionan con la idea cusana de la *complicatio* del universo. El artista medieval adquiere el papel de *apologeta visual* por medio de la creación de manuscritos, esculturas, vitrales, entre otros. Se concluye que en el románico, el monje se convierte en pregonero visual de lo absoluto y el iluminista y vitralista gótico adquiere el papel de intérprete respecto a lo divino.

Palabras claves: Mimesis divina-Románico- Producción artística- Gótico- Nicolás de Cusa

Abstract: The present work aims to contrast the visual production from Romanesque to Gothic and the thought of Nicolás de Cusa through an interdisciplinary study. The artistic works of the Romanesque are related to the Cusan notion of *explicatio* de Dios and in the Gothic the artistic productions are correlated with the Cusan idea of the *complicatio* of the universe. The medieval artist acquires the role of visual apologist through the creation of manuscripts, sculptures, stained glass windows, among others. It is concluded that in the Romanesque, the monk becomes a visual preacher of the absolute and the illuminist and Gothic stained glass window acquires the role of interpreter with respect to the divine.

Keywords: divine mimesis, Romanesque, artistic production, Gothic, Nicolás de Cusa

Introducción

De aquí que la mente ha sido creada por el arte creador como si tal arte hubiese querido crearse a sí mismo. Porque el arte infinito es

¹ Este artículo está basado en la tesis de Maestría Académica en Artes de la autora.

inmultiplicable, entonces surge su imagen-como si el pintor quisiese pintarse a sí mismo- y que él mismo, esto es, Dios, no multiplicable, entonces, asimismo, originará su imagen.²

La imagen de Jesús es una representación *constante* en el arte románico al gótico, de igual modo, es una figura primordial en el pensamiento de Nicolás de Cusa; debido a que encierra una participación divina que incluye lo humano. Además, lo finito (humano) es contracción de lo infinito (divino), ya que, en lo infinito los opuestos coinciden. Este aspecto es nombrado por el cardenal alemán como la *coincidencia de los opuestos*. Jesús es la relación hipostática entre lo absoluto y lo contrato. Para Cusa es Aquel hombre, pues, que subsistiera por unión con la máxima igualdad del ser, sería hijo de Dios como el Verbo, en el cual todas las cosas están hechas; o sería la misma igualdad del ser, que se llama hijo de Dios, según se ha manifestado al principio; y no dejaría de ser hijo del hombre, como no dejaría de ser hombre.³

La naturaleza divina y sensible de Cristo involucra una mediación entre lo *divino* y lo *sensible* que da pie a una participación de lo humano. En el caso de las artes visuales, el concepto de la *coincidencia de los opuestos* se refleja en el *proceder creativo* y la *difusión de la iconografía cristiana*; la cual se caracteriza por la representación de temática bíblica e incluso una estética del mal como antípoda de reprobación.

El ser humano parte de la *conjetura* como una forma de verdad y la representa artísticamente. El conocimiento conjetural es limitado, pero gracias a la coincidencia de los opuestos conoce lo que desconoce. El conjeturar permite reconocer el límite del entendimiento humano y las producciones artísticas interactúan como *signos de Dios*. Así, *Dios* significa intelecto y la *mente humana* es imagen de lo divino. Si relacionamos ambos conceptos con los estilos artísticos, el románico proyecta lo celestial desde la vida monacal; debido a que hay un *acatamiento iconográfico* condicionado por el abad en el claustro. Igualmente, se da

² CUSA, Nicolás. *Un ignorante discurre acerca de la mente (Idiota. De mente)*, Buenos Aires: Editorial Biblos, 2005. p. 133.

³ CUSA, Nicolás. *La docta ignorancia*. Buenos Aires: Ediciones Orbis, 1984. p. 152.

la invectiva de símbolos como el crismón y la creación de bestiarios fantásticos para aludir a una aproximación simbólica del lenguaje divino, a la vez, se crea un proyecto pedagógico de divulgación cristiana. Por otro lado, el artista gótico es consciente de su limitación intelectual como sujeto sensible, pero sabe que es coautor, al representar lo divino. De esto resulta que la mente pone al descubierto la posibilidad absoluta, pues como enfatiza el cusano la mente divina concibiendo crea, la nuestra concibiendo asimila, o haciendo nociones o visiones intelectuales la mente divina es entificativa, nuestra mente es fuerza asimilativa.⁴

La luz que se filtra en los vitrales góticos ejemplifica la capacidad humana de crear, al mismo tiempo, refleja el arte divino. El artista imita a Dios por medio de la experiencia intelectual, se vuelve especialista en el manejo conceptual y técnico de las representaciones que produce. No obstante, en el conocimiento humano solo caben aproximaciones, *un saber ignorar*. En el texto, *La Visión de Dios*, el cusano insiste en destacar: Cuando te encuentro como el poder que complica todas las cosas, entro. Cuando te encuentro como el poder que explica, salgo. Cuando te encuentro como el poder conjuntamente complica y explica, entro y salgo a la vez.⁵

El paso del románico al gótico ejemplifica un punto medio entre el *saber* y el *no saber*. Es importante señalar que, en este tránsito, ambos contextos artísticos comparten temas iconográficos que exaltan la figura de Cristo como aspiración dogmática. En el presente artículo se analiza el papel de la producción de manuscritos, la elaboración técnica y la presencia de lo maléfico como recurso didáctico y su correlación con el pensamiento cusano.

De escriba a artista: el monje como apologeta

La palabra *apologeta* alude a la persona que defiende la fe cristiana, desde un punto de vista explicativo e histórico. Los creadores de imágenes del románico y el gótico se ajustan a una apologética, pues ambos estilos artísticos buscan difundir el mensaje de la Iglesia, a la vez, crean un compendio iconográfico que responde a una

⁴ CUSA, Nicolás. *Un ignorante discurre acerca de la mente (Idiota. De mente)*, Buenos Aires: Editorial Biblos, 2005. p. 83.

⁵ CUSA, Nicolás. *La visión de Dios*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 2009. p. 98.

panegirista visual. Incluso, el *místico medieval* es un promotor religioso que simboliza en el románico y en el gótico *una homilética* por medio del discurso visual. A pesar de compartir un proyecto teológico, persisten diferencias estilísticas y pragmáticas que responden a la visión de mundo de cada contexto artístico.

En el románico el monje proyecta sus creaciones desde un enfoque rudimentario, pues busca representar la esencia espiritual, sin un acabado bello, de modo que persiste una contribución más artesanal. Además, el nombre de muchos creadores ha permanecido en el anonimato. Por otra parte, en el gótico, el fraile se prepara de manera erudita respecto al manejo de técnicas artísticas y mercantiles. Análogamente, es crucial destacar que en ambos movimientos artísticos el creador de imágenes interactúa como un *apologeta visual* y somete su entendimiento a lo divino. Precisamente, en el texto *De ludo globi* Nicolás de Cusa dibuja analogías entre el proceder artístico y el divino, pues el ser humano *imita* a Dios en sus creaciones. Por lo tanto, Dios es el proveedor de la sustancia, el hombre el proveedor de los accidentes o de la semejanza con la sustancia. La forma de la bola le es concebida a la madera a través del acto del hombre sobre la sustancia de la madera, justo como el movimiento es añadido a la forma substancial. Mas aun, Dios es el creador de la sustancia.⁶

La creación es la explicación de Dios que, a la vez, es la complicación del universo y el ser humano aprende que Dios es una complicación que se revela. Esta valoración se asume, tanto en las representaciones del románico como del gótico. Como se advirtió, el místico cumple la posición de un apologeta, la única diferencia radica en las formalidades artísticas de transmitir el mensaje. Por consiguiente, se procede a ejemplificar el proceso de elaboración artística, según el estilo artístico y su relación con el pensamiento cusano.

El creador del románico se caracteriza por elaborar sus producciones artísticas desde un enfoque simbólico y difundir un mensaje pedagógico a las feligresías. Justamente, el arte románico no representa jamás lo que se está viendo, y evidentemente, no es así por incapacidad o por defecto del artista, sino por el

⁶ CUSA, Nicolás. *El juego de las esferas*. Madrid: Mathema, 1994. p. 66.

hecho de que su concepto de la realidad artística era diferente del concepto de mirada.⁷

Una de las principales manifestaciones de este contexto es la confección de manuscritos, los cuales se destacan por representar la vida de Cristo, narraciones hagiográficas y la vida espiritual. No obstante, existen obras que simbolizan el trabajo artístico del asceta. Un ejemplo es la obra *Dos amanuenses en el scriptorium de Echternach* ubicados en el Evangelistario de Enrique III (*Figura 1*) que proyecta el trabajo del escriba (copista) desde una posición intelectual. El papel del amanuense radica en la fabricación de copias detalladas de escritos importantes, según la cofradía. Esta producción implica un trabajo esmerado, delicado y calificado como perfeccionista, pues involucra una alta concentración cognitiva y espiritual.



Figura 1. Anónimo, *Dos amanuenses en el scriptorium de Echternach*, Evangelistario de Enrique III, Folio 124, siglo XI, manuscrito. Biblioteca Nacional y Universitaria (Bremen)⁸

En ese sentido, el estilo artístico se ajusta a lo señalado por el cardenal de

⁷ DUBY, George. *Los ideales del mediterráneo. Historia, Filosofía y Literatura en la Cultura Europea*. Barcelona: Icaria Editorial, 1997. p. 454.

⁸ Esta imagen está tomada del texto de GASTGEBER, Christian. *El libro de las biblias*, Barcelona: España, 2016.

Bresanona, al enfatizar que la facultad humana como extensión divina busca la comprensión de lo absoluto por medio de Cristo; pues quienes buscan lo divino se dirigen hacia el punto medio, donde se encuentra el asiento del rey de la virtud y mediador entre Dios y los hombres, y siguiendo el rastro de Cristo, mueven su esfera a lo largo de un recorrido moderado.⁹ Por ende, el artista románico se convierte en copista del virtuosismo.

El proceso de encuadernación de textos en el románico mantiene características propias de un *sistema cerrado*, pues el proceder del escriba radica en copiar el texto y no interferir en la representación con el uso de excesivos ornamentos. Esto se ejemplifica en el manuscrito de San Ambrosio, *De officis ministrorum*, fol.1 v: *diversas fases de la confección de un códice*, Bamberg, mediados del siglo XII (*Figura 2*). Justamente, las etapas de producción en la encuadernación preceden a un sumario artesanal, concebido como la acción de coser y juntar hojas de papel, pergamino, papiro, tela, etc., para hacer un volumen escrito.¹⁰



Figura 2. Anónimo, *De officis ministrorum*, Manuscrito de San Ambrosio, fol.1 v: *diversas fases de la confección de un códice*, siglo XII, manuscrito. Biblioteca Nacional y Universitaria (Bremen).¹¹

⁹ CUSA, Nicolás. *El juego de las esferas*. Madrid: Mathema, 1994. p. 66.

¹⁰ LITTO, Gastón. *Del libro y su Historia*. Buenos Aires: Editores Argentinos, 1971. p. 141.

¹¹ Esta imagen está tomada del texto de GASTGEBER, Christian. *El libro de las biblias*, Barcelona: España, 2016.

La producción de manuscritos se caracteriza por la construcción de un armazón, pues uno de los objetivos del contexto románico es la durabilidad del texto ligado a la perpetuación del mensaje divino. Enseguida, se busca el soporte de la escritura, los materiales empleados son pergamino y diversas pieles de animales, las cuales se recortan de forma rectangular y se doblan para configurar la página. Por último, se perforan las páginas y se procede a coser con rigurosidad. Las puntadas tienden a ser muy distintas, según la orden o grupo religioso, la más conocida es la puntada copta. Asimismo, los materiales utilizados para la transcripción de textos son una pluma de aves como el ganso y diversas tintas coloridas.

El proceso de encuadernación y copia alude a un asunto manual y mimético, además, de una forma de conservación y protección de los textos bíblicos copiados de un original. En consecuencia, el monje románico adquiere la capacidad de aprehender una técnica, pero se limita a la reproducción de originales. Con respecto a esto, Cusa destaca:

Alfareros, escultores, pintores, torneros, herreros, tejedores y artesanos similares, todos ellos poseen esta capacidad [arte]. Así, el alfarero desea expresar y hacer visualmente manifiestas las ollas, platos, jarras y otras cosas que su mente concibe y que le permitirán ser reconocido como maestro. Primero intenta determinar la posibilidad o de preparar la materia adecuada para recibir la forma artística. Habiendo hecho esto se da cuenta que sin movimiento no puede convertir en acto lo que era posibilidad, de manera que adopte la forma que ha concebido en su mente.¹²

Persiste una vinculación con la gracia divina; sin embargo, prevalece el control sobre la creación humana, el cual se adecúa al paradigma religioso del románico. El artista medieval trabaja a partir de la conjetura de lo divino, por lo que, el acto de conjeturar permite reconocer el límite de lo humano; un acercamiento a lo divino a través de la mente. Por medio de la representación de símbolos, el artista cumple la función de representar un destello de lo divino. Así, prevalece una visión de Dios como explicación y todo arte es imagen del arte infinito de Dios.

¹² CUSA, Nicolás. *El juego de las esferas*. Madrid: Mathema, 1994. p. 76-77.

Es fundamental agregar que en el románico, la mayoría de las obras permanecen en el anonimato, debido a que son muy pocos los nombres de artífices de manuscritos reconocidos. Este aspecto es primordial, pues alude a una noción secundaria de lo humano frente a lo divino, ya que lo importante es la representación de los cánones del máximo absoluto, no quién los ejecute artísticamente.

Como consecuencia, la *complicatio* se asocia al *absoluto* que es *explicatio*. Por consiguiente, persiste en el contexto histórico del románico la rigurosidad por desarrollar un proyecto iconográfico que utilice como marco de reflexión lo determinado por la Iglesia y las instituciones civiles. Los artistas se convierten en mediadores de un proceso eclesial, pues la copia de manuscritos se ajusta a la idea de reflejar lo divino. La imagen finita (producción artística) es una idea de la creación divina que la mente puede conocer de forma conjetural y se comprende como un fenómeno de generación, la repetición de lo Uno. Igualmente, el proceso creativo conlleva un trabajo meticuloso y esmerado, pues durante la Edad Media (especialmente en los siglos VIII a X), debido a la escasez de pergaminos y al auge que la copia de obras había adquirido, los códices antiguos (en especial los de los siglos IV, V y VI) se borraban y utilizaban para nuevas copias de obras. Tales códices reciben, por ello, el nombre de *códices rescripto* o *palimpsestos*, palabra que significa «raspado de nuevo».¹³

El acto de borrar y volver a escribir supone una labor constante y disciplinada, aunado a esto, no se permite la autonomía ornamental del productor, pues se prosigue una forma de crear dictaminada por las abadías. También, se promueve el uso del *scriptorium* (un receptáculo para escribir) el cual se puede asociar como un *dispositivo de control* en el acto de copiar y mancomunado a un método riguroso.

Otro aspecto de gran relevancia es la influencia de la *reforma benedictina* promulgada por San Benito de Nursia en el siglo VI y la implantación de una metodología intelectual y espiritual de lectura para acercarse a un texto bíblico

¹³ MARTÍNEZ, José. *Pequeña Historia del Libro*. Asturias: Ediciones Trea, 1999. p. 51.

conocida como *Lectio Divina*. Esta práctica se coliga al aporte cusano en *Idiota. De Mente*, pues, sin lugar a duda nuestra mente ha sido puesta en este cuerpo por Dios para su beneficio. Por lo tanto, es conveniente que ella tenga de Dios todo aquello sin lo cual no puede obtener beneficio,¹⁴ para esto, es necesario establecer una forma erudita de escritura.

Por otro lado, este proceder mediatizado por lo divino que, a la vez, impone una manera de escritura se visualiza en los manuscritos iluminados del románico. Estos manuscritos se caracterizan por la incorporación de materiales preciosos como oro y plata en las portadas y en la parte interna del documento, debido a que a Dios se le concede los mejores materiales para su representación. Para ejemplificar, se alude a la *Biblia de Burgos* (1190-1200) ubicada en el Monasterio burgalés de San Pedro de Cardena. Precisamente, *el folio v 12: Escenas del Génesis (Figura 3)* proyecta la pintura creada por amanuenses (copistas) que velan por la representación del Antiguo Testamento como sermón visual solemne. Entre las características del manuscrito se destacan aspectos delimitantes que se han asociado con la metáfora de un *sistema cerrado* como analogía a la imposición religiosa característica del románico. En este caso, la representación de Adán y Eva se identifica por la espontaneidad, el uso de colores planos, la representación de figuras frontales, uso de fondos monocromos, la ausencia de profundidad y la anulación del efecto de la luz.

¹⁴ CUSA, Nicolás. *Un ignorante discurre acerca de la mente (Idiota. De mente)*, Buenos Aires: Editorial Biblos, 2005. p. 61.



Figura 3. Anónimo, Expulsión del paraíso, Biblia de Burgos, Folio 12, 1190-1200, manuscrito. Monasterio burgalés de San Pedro de Cardenal (Burgos)¹⁵

La particularidad de esta representación involucra la necesidad de obediencia por parte del ser humano ante los preceptos divinos. De lo contrario, devienen el pecado y el castigo. Por este motivo es necesario reafirmar un sistema de control iconográfico, con el fin de proseguir con el mandato divino del abad. Otro aspecto característico de este periodo y, en relación con lo que el cusano remite a una búsqueda de *Dios (Sumo Bien)* es la reiterada aparición de las figuras maléficas, las cuales aparecen como una forma de autocontrol del actuar humano. El *folio v 12* representa la creación humana, sin dejar de lado, la imagen de la *serpiente* como ícono del mal. Inclusive, la cara de la culebra se encuentra borrosa y esto se debe a la práctica de eliminar los ojos a lo que se consideraba diabólico.¹⁶

Como se puede apreciar, la representación de la creación en el manuscrito se encuentra delimitada, ya que la imagen se circunscribe en un *espacio cerrado*, es decir, impera la *idea de obediencia y responsabilidad moral* en los actos humanos. De igual forma, la influencia nórdica en los nudos del recuadro marca el hieratismo de una imposición divina, la cual para el cardenal de Bresanona es un deseo intelectual

¹⁵ Esta imagen está tomada del texto de GASTGEBER, Christian. *El libro de las biblias*, Barcelona: España, 2016.

¹⁶ YARZA, Joaquín. *Baja Edad Media. Los siglos del gótico*. Madrid: Gráfica Monterreina, 1992. p. 106.

infinito que deviene de la capacidad de su propia concepción, pues, yo no puedo acceder más adecuadamente a la ciencia de esta infinitud más que cuando sé que es infinita.¹⁷

Otro aspecto esencial de la producción de manuscritos es el uso del espacio físico y simbólico de las representaciones tipográficas, así como la incorporación de *letras capitales* en el texto, signo al inicio del pasaje, usualmente ornamentada con dibujos sobre la narración del párrafo. Alude, de ese modo, a una pequeña ilustración. Un ejemplo, es la *Letra 'P'* en uno de los dos trozos del Tomo III de la Biblia de Burgos (*Figura 4*).

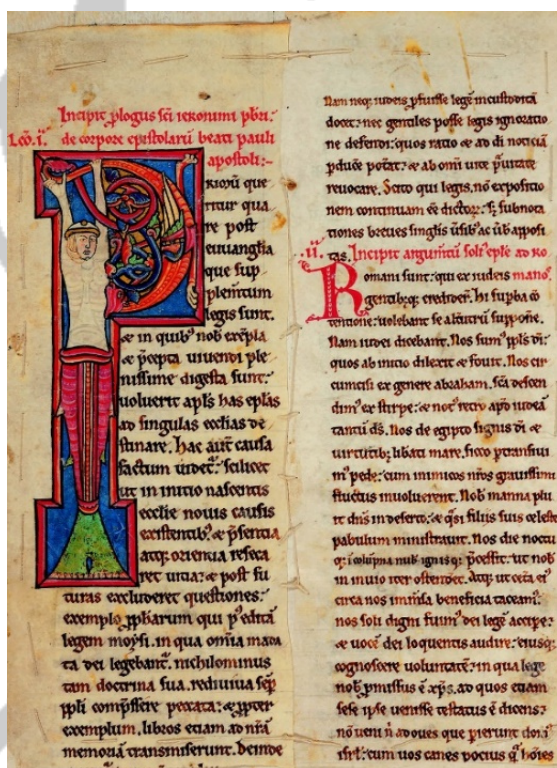


Figura 4. Anónimo, Letra P en uno de los trozos del Tomo III, Biblia de Burgos, 1190-1200, manuscrito. Monasterio burgalés de San Pedro de Cardenal (Burgos)¹⁸

La representación de esta letra capitular interactúa en el románico como un eje de *entronización* en el inicio de los textos sagrados. Los pequeños dibujos que acompañan el texto se caracterizan por el hieratismo, la rigidez y la frontalidad.

¹⁷ CUSA, Nicolás. *La visión de Dios*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 2009. p. 115

¹⁸ Esta imagen está tomada del texto de GASTGEBER, Christian. *El libro de las biblias*, Barcelona: España, 2016.

Impera, por ende, una *concepción sacra*. El arte románico y su escritura son una visión creativa de la mente humana como preludeo a su comprensión. Al respecto, el cardenal alemán enfatiza en la importancia de la mente humana y su deseo intelectual por buscar la unidad absoluta.

El artífice del románico interactúa como un copista de los textos sagrados como necesidad de complejidad. Justamente, la mente usa de sí misma con este altísimo modo cuanto ella misma es imagen de Dios, quien es todo, reluce en ella, es decir, cuando en tanto imagen viviente de Dios con todo empeño se vuelve en el asimilar hacia su ejemplar.¹⁹

Por otra parte, el creador de imágenes del gótico prosigue la misma concepción de apologeta que en el románico. Empero, persisten diferencias respecto al manejo artístico, simbólico y funcional. Por ejemplo, se destaca la autoría del creador, a la vez, hay contratos de encargo por diferentes mecenas, quienes compran estos textos con una finalidad cristiana, pero también de valor ostentoso. Conjuntamente, sobresale en el gótico el *horarium*, conocido como el *libro de las horas*. Este manuscrito corresponde a un conjunto de oraciones, citas bíblicas, rezos marianos, hagiografías, entre otros, para rezar a ciertas horas del día. Uno de los textos más conocidos corresponde a *Las pequeñas horas* del duque Jean de Berry, quien se destaca por ser uno de los mayores coleccionistas de artefactos y preciosidades de finales del siglo XIV y principios del XV, y a la vez uno de los bibliómanos más fanáticos que ha conocido la historia.

¹⁹ CUSA, Nicolás. *Un ignorante discurre acerca de la mente (Idiota. De mente)*, Buenos Aires: Editorial Biblos, 2005. p. 91.



Figura 5. Jean Le Noir y Pseudo- Jacquemart, El descendimiento de la cruz, h. 1372-1375, miniatura del folio 141. Biblioteca Nacional de Francia (Paris)²⁰

El libro de las horas de Jean de Berry se destaca por contener oraciones y devociones de uso privado para la edificación de laicos, inclusive, funciona como un calendario. Asimismo, involucra temáticas en relación con la vida de Jesucristo, por ejemplo, la miniatura del *folio 141*, *el descendimiento de la cruz* (Figura 5) representa el momento del descenso del cuerpo de Cristo en brazos de su madre María con la compañía de José de Arimatea. Además, debajo de la escena se simboliza la resurrección, la cual representa un tipo de resurrección muy extendida, sobre todo al norte de los Alpes, y que muestra al Redentor de pie dentro del sarcófago.²¹

Entre los aspectos novedosos de este periodo se destacan la pericia en el manejo del espacio de los representados, la delicadeza del trazo y la exaltación del color. El creador de manuscritos góticos cuenta con mayores *libertades estilísticas* en cuanto a la confección de escrituras. Por ejemplo, se admite el uso de la

²⁰ Esta imagen está tomada del texto de WALTER, Ingo & WOLF, Norbert. *Los manuscritos iluminados más bellos del mundo desde 400 hasta 1600*, Barcelona: España, 2003.

²¹ WALTER, Ingo; WOLF, Norbert: *Códices ilustres. Los manuscritos iluminados más bellos del mundo desde 400 hasta 1600*, Taschen. p. 227.

marginalia, la cual responde a un espacio en blanco para llevar a cabo anotaciones. A la par, se destaca la autoría del creador; esta característica remite a la afirmación del individuo y alude a la idea de *sistema abierto* que ha desarrollado el presente texto en el sentido de que lo divino se manifiesta en perspicacia humana. Por lo anterior, para Cusa el ser humano es un microcosmos y la *coincidencia de los opuestos* es un *método* de aproximación a Dios que en el gótico se manifiesta en la libertad intelectual.

Desde esta perspectiva, la *coincidencia de los opuestos revela y vela*, pues la capacidad intelectual del ilustrador gótico muestra al creador y se convierte en un cocreador. Por lo tanto, la imaginación que es parte de la mente le ayuda a establecer el vínculo entre la verdad e imagen.²² El artista por medio de conjeturas ejerce una representación de Dios por lo que se manifiesta el reconocimiento de lo incognoscible como una forma cognoscible.

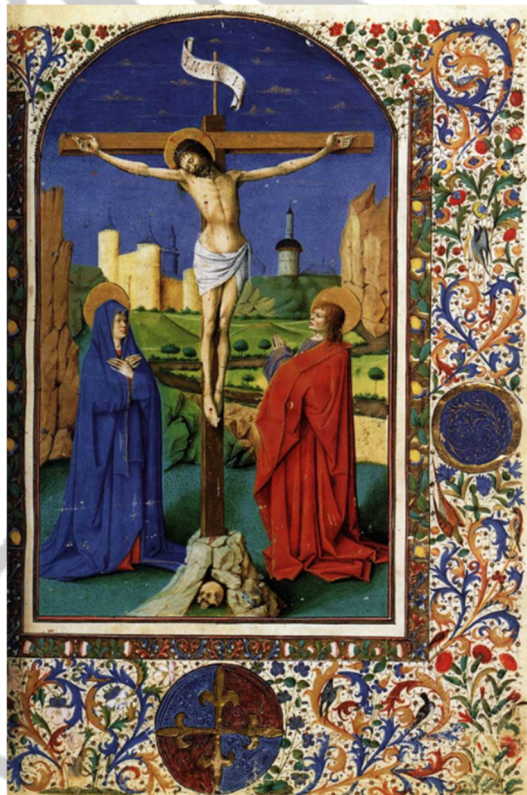


Figura 6. Enguerrand Charonton, Crucifixión, misal de Jean des Martins, h. 1465, minitura del folio 141. Biblioteca Nacional de Francia (Paris)²³

²² CUSA, Nicolás. *El juego de las esferas*. Madrid: Mathema, 1994. p. 105.

²³ Esta imagen está tomada del texto de WALTER, Ingo & WOLF, Norbert. *Los manuscritos iluminados más bellos del mundo desde 400 hasta 1600*, Barcelona: España, 2003.

Es necesario señalar, que la imagen de Jesucristo es la figura más recurrente en la representación de los libros de las horas y también en otro texto conocido como el *misal*; un texto litúrgico que contiene los pasos de la eucaristía, muchas veces, es acompañado con un calendario y el evangelio para cada día. Un misal reconocido en el gótico corresponde al elaborado por Enguerrand Charonton en 1465, su estilo artístico pertenece a la última fase del gótico conocida como franco-flamenco. Este fue un encargo de Jean des Martins, canciller de Provenza para uso personal en la capilla privada de la catedral de Aix-en-Provence. Una de las imágenes más destacadas corresponde al *folio 292* titulado la *crucifixión* (Figura 6), el cual se caracteriza por una exquisita ornamentación floral, acompañado de miniaturas con un efecto unitario caracterizado por el azul intenso del cielo. La escena se ve estructurada geoméricamente en la composición del marco.

El papel de Cristo y la narrativa visual de su vida es esencial en los manuscritos góticos. Esta particularidad es semejante a la concepción cusana respecto a Jesucristo, debido a que la naturaleza humana se salva por medio de un intermediario que procede de lo divino y sensible. Por ende, es igualmente contracto y absoluto, creador y criatura.

Hay pues, que concebirle mentalmente, como siendo Dios en cuanto que también es criatura, criatura en cuanto que también es creador; creador y criatura sin confusión ni composición ¿Quién podría elevarse de este modo tan excelso que conciba en la unidad la diversidad y en la diversidad la unidad? Esta unión está, pues, por encima de todo entendimiento.²⁴

La idea central del presente texto se centra en el punto de interlocución entre lo supremo y lo humano. Precisamente, la figura de Jesucristo es la estrategia que el cardenal de Bresanona emplea para comprender lo infinito y lo finito por medio de la contracción (absoluto y humano) que es Cristo. Las reiteradas representaciones de una *crisología visual* aluden a la proyección de un paradigma religioso entre el cierre del Medievo y la apertura del Renacimiento. La figura de Jesucristo se convierte en la imagen perfecta que transita entre lo que no se ve “*sistema cerrado*”

²⁴ CUSA, Nicolás. *La docta ignorancia*. Buenos Aires: Ediciones Orbis, 1984. p. 66.

(románico), al mismo tiempo, que se deja *entrever* “*sistema abierto*” (gótico).

El resultado de un *sistema abierto* se vincula con la capacidad racional del ser humano, por ejemplo, en el manuscrito *Las muy ricas horas del duque Berry* en el folio 14 se muestra la obra titulada *Hombre anatómico* (Figura 7). La obra simboliza al ser humano rodeado con los signos del zodiaco, el cual alude a la idea de un ser humano inmerso en el microcosmos y reflejo del macrocosmos.



Figura 7. Barthélemy d'Eyck, hermanos Limbourg y Jean Colombe, *Hombre anatómico*, *Las muy ricas horas del duque Berry*, miniatura del folio 14, papel vitela. Biblioteca Nacional de Francia (Paris)²⁵

La representación del *Hombre anatómico* conocida también con el nombre del *Hombre zodiacal* se concibe en el siguiente texto con la metáfora de *sistema abierto*, pues destaca el prelude del antropocentrismo renacentista. A la vez, la representación humana es encarnada por una pareja, al frente la mujer y de espaldas el hombre. Por lo anterior, el ideal de un ser humano universal deviene de lo divino y se convierte en el emblema moderno que se simboliza en las últimas fases del

²⁵ Esta imagen está tomada del texto de WALTER, Ingo; WOLF, Norbert. *Los manuscritos iluminados más bellos del mundo desde 400 hasta 1600*, Barcelona: España, 2003.

gótico. Los creadores del manuscrito fueron los hermanos Limbourg y Jean Colombe, quienes se tomaron la libertad de simbolizar en un libro devocional, imágenes del zodiaco, desde una perspectiva popular para indicar los meses del año y su devenir cotidiano. Precisamente, son, por así decirlo, dramatizaciones de los respectivos Signos del Zodíaco y las labores de los Meses, esculpidas en las falladas catedralicias. Aquí, sin embargo, los correspondientes signos aparecen dorados sobre el carro del sol en la cúpula azul del cielo, y las labores continúan por el paisaje de abajo.²⁶

Estas primeras manifestaciones en cuanto a la destreza técnica e intelectual son un proceso de transición paulatina, pues, los artistas góticos no sabían que eran góticos, ni siquiera sabían que eran medievales; en cambio, en el Renacimiento era bien consciente de ser distinto. Ningún movimiento precedente del arte occidental había tenido tanta conciencia de sí mismo.²⁷ El inicio del Renacimiento es anunciado por Nicolás de Cusa, quien enunció, a partir de la contracción de Jesucristo, la importancia humana y el reflejo de lo divino. El ser humano es un *imago Dei*, pues el mundo como creación es inmanente a lo absoluto. Dios, de alguna manera, se ve reflejado en la criatura, el cusano señala: No podemos negar que el hombre es llamado un microcosmos, esto, es, un pequeño mundo que posee alma. Igualmente dicen que el gran mundo tiene un alma, a la que algunos hombres llaman naturaleza y otros espíritus del universo. Esta alma del mundo nutre, une conecta, calienta y mueve a todas las cosas desde adentro. Esta alma del mundo también es llamada necesidad de enlace [*necessitas complexionis*] por muchos hombres. Otros la llaman fe en la substancia, misma que despliega desde sí todas cosas de manera ordenada.²⁸

A partir de una ciencia de la ignorancia, el cusano reconoce que el discernimiento humano deviene de conceptos que ignora, pero que, al mismo tiempo, da razón. Precisamente, las representaciones antropocéntricas que se empiezan a generar en el gótico, como es el caso del *folio 14 El hombre anatómico* del manuscrito *Las muy ricas horas del duque Berry* se desprenden de la noción de

²⁶ HARTT, Frederick. *Historia de la pintura, escultura y arquitectura*. Madrid: Akal, 1989. p. 621.

²⁷ FLEMING, John & HONOUR, Hugh. *Historia Mundial del Arte*. Madrid: Akal, 2004. p. 317.

²⁸ CUSA, Nicolás. *El juego de las esferas*. Madrid: Mathema. p. 73-74.

un *Cristo humano* con origen divino.

Del claustro al taller: de la mimesis a la especialización técnica

La vida monacal en el románico involucró una serie de preceptos devocionarios y disciplinarios como parte de una reafirmación cristiana. Varias órdenes religiosas se disponen a la creación de obras artísticas para fomentar la fidelidad doctrinal. El *claustro* se convierte en el nicho de producciones escultóricas como mecanismo de propaganda religiosa y pedagógica. Es importante agregar que Cristo se convierte en el *leitmotiv* por excelencia, pues involucra intelectualidad, puesto que el conocimiento humano es una forma de unión con Dios. Nicolás de Cusa señala que existen tres niveles de conocimiento: el sensorial, el racional y el intelectual. La tarea de un *monje* involucra este proceso debido a que, por medio de las representaciones artísticas busca reafirmar la *majestuosidad* de lo *divino*. Los principios por los que se rige el monje se derivan de lo que desconoce, pues se convierte en copista de las disposiciones del abad. Por lo anterior, *Docta Ignorancia* es la definición de la actitud que el monje persigue: ignorancia de la cultura mundana, pero sabiduría de las cosas de Dios. Se contraponen así *scientia* y *sapientia*. Sin embargo, en la práctica, el monje medieval conoce y aprovecha la cultura literaria: la estudia desde que es novicio en la escuela monástica, a menudo compone obras y trabaja como profesor o como copista de manuscritos.²⁹

Esta visión del *mundo románico* involucra un *sistema cerrado*, pues el único conocimiento que se tiene de Dios es *simbólico*, ya que, a pesar de que el ser humano participa de lo divino, su conocimiento es conjetural. Asimismo, persiste una estructura de poder comandada por un abad, quien promulga instrucciones para la elaboración de los símbolos cristianos. El artista del románico se encuentra condicionado y este aspecto representa un rasgo impositivo del contexto histórico.

²⁹ ECO, Umberto. *La Edad Media. I Bárbaros, cristianos y musulmanes*. Distrito Federal: Fondo de la Cultura Económica, 2015. p. 103.



Figura 8. Crismón o monograma de Cristo, 1077-1130, estuco. Catedral de San Pedro (Jaca, España)³⁰

El *claustrum* como *lugar de creación* se conjuga con la exigencia de los más letrados, por ende, la tarea del monje se enlaza con otras prácticas de elaboración artística como la escultura, la artesanía y la cantería. El artífice se ve involucrado en una iniciación de la simbología cristiana, a partir de este aspecto, el arte producido en el claustro se caracteriza por una notable *descodificación de símbolos* que acompañan los pórticos, las columnas y los altares. Un ejemplo es la representación del *Crismón de Jaca* ubicado en Aragón, España (*Figura 8*). En Jaca el crismón une en el mismo grafismo X, P, A, ω , S, La cruz, en un gran brazo horizontal y radial, el círculo, con una inscripción que dice: +HAC IN SCULPTURA, LECTOR, SIC NOSCERE CURA: PATER, A GENITUS, DUPLEX EST SPIRITUS ALMUS. HII TRES IVRE QUIDEM DOMINUS SVNT UNVS ET IDEM. Cuya traducción es la siguiente: «Lector, en esta escultura procura reconocer lo siguiente: La P es el padre, la A (y ω) el Hijo, la doble (X) el Espíritu que da vida. Ellos tres son sin duda, por derecho propio, uno solo y el mismo Señor».³¹

El valor simbólico del crismón remite a un importante símbolo de la Iglesia primitiva, que se presenta bajo dos formas: la primera constituida por las letras I y X (iniciales griegas de Iesous Xristos)³² que simboliza la liturgia de Jesucristo. En el

³⁰ Esta imagen está tomada del sitio Románico Aragonés, <<http://www.romanicoaragones.com/0-jacetania/06-Catedral04a.htm>>

³¹ ESTEBAN, Juan. *Tratado de Iconografía*. Madrid: Ediciones Istmo, 2002. p. 206.

³² CHEVALIER, Jean. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986. p. 358.

crismón no aparece una representación figurativa, por el contrario, surge un *símbolo abstracto* de la imagen de Cristo, por ende, Nicolás de Cusa enfatiza que el ser humano *imita* a Dios mediante una *creación conceptual*, a través del uso de formas geométricas. Justamente, la *imitación de la naturaleza divina* se convierte en una *experiencia intelectual* que se conjuga, en muchas ocasiones, con las matemáticas, principalmente figuras geométricas. Esto porque la mente busca la perfección, el máximo absoluto, que a criterio del cardenal de Bresanona, es equivalente a una forma circular.

El *crismón* tiene referentes del contexto paleocristiano de Ravena y pertenece a una *criptología mística* que responde a la creación de símbolos para pronunciarse como cristianos, sin ser descubiertos, en un periodo convulso para la cristiandad. Este sistema de escritura se encuentra acompañado de otros símbolos; por ejemplo, el *Crismón de Jaca* se ubica custodiado por dos leones, una de las bestias más representadas en el románico, cuyo significado alude a un animal: peligroso, cruel, brutal astuto, impío, encarna las fuerzas del mal, los enemigos de Israel, los tiranos y los malos reyes, los hombres que viven en la impureza. Los Salmos y los Profetas le confieren un lugar importante y lo presenta como una criatura temible de la que hay que escapar absolutamente mediante la protección divina: *Sálvame de la boca del león*, suplica el salmista, su plegaria se retomará en toda la Edad Media.³³

El león se relaciona con Cristo, pues es custodio y anuncia la sacralidad del emblema. Es esencial recalcar que los dos leones custodios tienen significados diferentes; por ejemplo, el león izquierdo tiene entre sus patas la imagen de un hombre que tiene una serpiente, esta representación alude al: símbolo de Cristo (captado como león) que perdona al hombre (figura humana tendida bajo él) que se arroja a sus pies arrepentido de sus pecados (simbolizados por la serpiente que sostiene); es la captación alegórica del *Cristo Manso* que comprende las debilidades humanas y las perdona.³⁴

³³ PASTOREAU, Michel. Una historia simbólica de la Edad Media Occidental. Buenos Aires: Katz Editores, 2005. p. 57.

³⁴ DAVY, Marie. *Iniciación a la Simbología Románica*. Madrid: Akal, 2007. p. 98.

Por otra parte, el león derecho tiene entre sus patas dos elementos, un oso y un basilisco. Ambos símbolos aluden a la muerte y se empleaban en el Medievo como representaciones alquímicas. Por ejemplo, el basilisco es una receta propuesta por Theophilus Presbyter para crear oro, por medio de transmutación de materiales, principalmente, el cobre. De lo anterior, el románico se caracteriza por la representación de un *lenguaje oculto* por medio del uso de símbolos. Igualmente, el artista del románico se relaciona con un *alquimista*, pues a través de un lenguaje simbólico oculta significantes, los cuales se asimilan a un *sistema cerrado* controlado por la erudición cristiana. Por lo tanto, la imaginación, que es parte de la mente, le ayuda a establecer el vínculo entre verdad e imagen.³⁵ La elaboración de elementos fantasiosos y mágicos responden a significantes instruidos en el saber cristiano. Por ejemplo, en *la Iglesia de San Pedro de Navarra (Figura 9)* se ubican varios capiteles con una numerosa ornamentación que se distingue por el empleo de bestias. Una imagen que llama la atención es el capitel con una *sirena con doble cola* que agarra de sus puntas. Esta representación se asocia con el significado alquímico del *agua*, el cual corresponde a un elemento frío y húmedo que insinúa la *pasión carnal*. Durante la Edad Media, la sirena, cualquiera que sea su forma, centra su sentido en la idea de la tentación y del castigo que recibe quien cae en ella: no nos debe engañar el hecho de que su torso desnudo y su larga cabellera suelta sugiere el pecado de la lujuria: según los textos, ese cuenta tanto como la vanidad, la gula o cualquier otra pasión mundana.³⁶

³⁵ CUSA, Nicolás. *El juego de las esferas*. Madrid: Mathema. p. 105.

³⁶ ELVIRA, Miguel. *Arte y mito. Manual de Iconografía Clásica*. Madrid: Sílex Ediciones, 2008. p. 486.



Figura 9. Capitel con sirena, 1146, estuco. Iglesia de San Pedro de Aibar (Navarra, España)³⁷

Por su parte, una de las obras arquitectónicas que ejemplifica la búsqueda de lo divino por medio de la luz y el color es *el Rosetón de la fachada sur* de la Catedral de Chartres (*Figura 10*). Esta pieza arquitectónica construida en 1194 se caracteriza por la representación del *Juicio Final* como proyecto pedagógico propio de la cultura cristiana. La portada sur se consagra al Juicio Final, con Cristo mostrando sus heridas en el tímpano, la separación de los elegidos y los condenados en el dintel y las estatuas de los apóstoles en los pies derechos.³⁸ La representación semidesnuda de Cristo alude a la *humanidad*, por ende, esta escena apocalíptica está plasmada de color y se aúna a la idea de un Dios bello; a la vez, este se encuentra entre vidrieras traslucidas que permiten la filtración del *logos divino*.

³⁷ Esta imagen está tomada del sitio Universidad de Navarra, <<https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/itinerarios-visitas/san-pedro-aibar/capiteles-romanticos>>

³⁸ ERLANDE, Alain. *El Arte Gótico*. Madrid: Akal, 1992. p. 502.

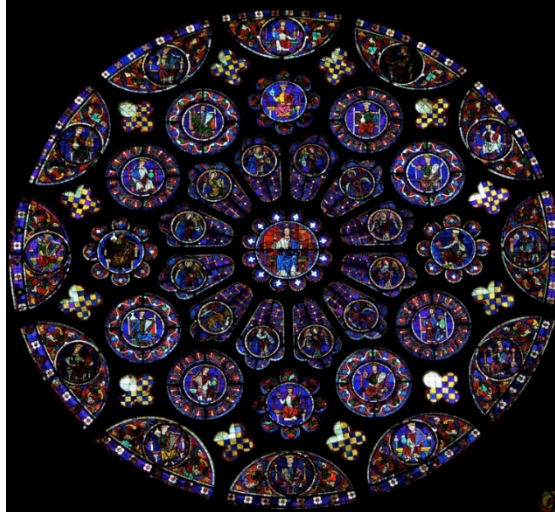


Figura 10. Rosetón fachada oeste de Chartres. Juicio Final, 1194, vidriera. Catedral de Chartres (Eure-et-Loir, Francia)³⁹

Lo humano, al ser consciente de sus límites se aproxima a un reconocimiento de su entendimiento, en consecuencia, no ignora del todo. Por medio de las representaciones artísticas, el creador gótico materializa una idea. Aunque la temática del juicio final involucra un sentido confrontativo respecto a lo humano, en el vitral de Chartres se simboliza un diálogo entre lo *divino* y lo *sensible*. El conocimiento humano participa de la infinitud divina, a pesar de que su saber es limitado. La elaboración de imágenes comprende un reconocimiento de su entendimiento, pues, la mente es la imagen primera de la complicación divina que complica con su simplicidad y virtud todas las imágenes de la complicación.⁴⁰

Precisamente, la técnica del vitral es una forma de especialización artística y el vitralista adquiere el rol de *cocreador* pues emplea su discernimiento para representar lo celestial. El *artífice-ignorante* se convierte en un *imago Dei* dado a que adquiere autonomía artística, aspecto que dista con los creadores del románico. Igualmente, los pintores de vidrieras no constituían una clase aparte: eran profesionales a los que se les pagaba por sus servicios, con tareas específicas que

³⁹ Esta imagen está tomada del sitio Cathedrale de Chartres, <<https://www.cathedrale-chartres.org/c/vitraux-cathedrale-chartres.php?id=13&lang=>>

⁴⁰ CUSA, Nicolás. *Un ignorante discurre acerca de la mente (Idiota. De mente)*, Buenos Aires: Editorial Biblos, 2005. p. 59.

llevar a cabo y que trabajan por encargo.⁴¹

Aunado a la destreza técnica, el vitralista conjuga su especialización artística por medio de la exploración y el lenguaje matemático. Para el cusano, el *número* responde a un valor simbólico, pues se concibe como el primer ejemplo que la mente toma para explicar lo conjeturable. Este aspecto se proyecta en el *Rosetón Lo Salomó* de la Catedral de Valencia, España (*Figura 11*). La obra arquitectónica se creó en 1262 con el pontificado de Andrés Albalat y se caracteriza por presentar una vidriera calada con formas geométricas intercaladas, esta mutua interpretación de cuadrados y círculos refleja la voluntad de indicar la interacción de lo finito con lo infinito que estas figuras simbolizan.⁴²

El rosetón tiene un diámetro de 6.45 metros y proyecta un diseño de dos triángulos equiláteros entrelazados que forman la estrella de David. La referencia al rey israelita responde a un ideal de unificación del pueblo hebreo, además, se infiere de la estrella de David, el ideal de luz, iluminación y plan divino. Además, es el padre del rey Salomón, lo cual se puede interpretar como extensión de la sabiduría y búsqueda del adecuado actuar humano. Asimismo, la estructura geométrica del rosetón responde a un hexagrama; figura compuesta de dos triángulos equiláteros que simbolizan identidad, simetría y proporción. Este aspecto se recalca como principio de perfección, ya que, Dios usó en la creación del mundo de la Aritmética, de la Geometría y de la Música, y también de la Astronomía, artes de las cuales también usamos nosotros cuando investigamos las proporciones de las cosas, de los elementos y de los movimientos.⁴³

⁴¹ BROWN, Sarah & O'CONNOR, David. *Artesanos medievales. Vidrieros*. Madrid: Akal, 2009. p. 15.

⁴² BECKER, Udo. *Enciclopedia de los Símbolos*. Distrito Federal: Océano, 2008. p. 363.

⁴³ CUSA, Nicolás. *La docta ignorancia*. Buenos Aires: Ediciones Orbis, 1984. p. 137.



Figura 11. Rosetón Lo Salomo Portada de los Apóstoles, 1262, vidriera. Catedral de Valencia (Valencia, España)⁴⁴

Para Nicolás de Cusa, Dios es el creador por excelencia y el ser humano proporciona valor a su creación. Persiste una dialéctica entre lo *infinito* y lo *finito*, entre lo *cerrado* y lo *abierto*, entre lo *ilimitado* y lo *limitado*. Debido a esto, la estrella de David es luz y misterio y referencia tangible e infinitud. La transición del románico al gótico representa esta comparación cusana, ya que la criatura es una imagen del absoluto, pues su mente es *capax Dei*. Todo lo creado es imagen del máximo absoluto que en el gótico equivale a la iluminación divina manifestada en la capacidad intelectual de los vitralistas.

Conclusión

Al igual que un alquímico, el artista del románico somete su arte a una serie de elementos simbólicos, también, experimenta con la técnica del estuco (mezcla de mármol, yeso y agua). Además, busca observar el *concepto*, la *idea* y el *significado*. El artista crea una metáfora fantasiosa para aludir a una connotación final, el pecado. A propósito, el alquímico (seudocientífico) utiliza una simbología oculta para salir del control eclesial. Ambos artífices someten sus habilidades y destrezas para elaborar símbolos ocultos, según sus convicciones.

⁴⁴ Esta imagen está tomada del sitio Catedral de Valencia, <<https://catedraldevalencia.es/artes/recorrido-exterior/la-puerta-de-los-apostoles/el-roseton/>>

Por medio de la conjetura, el artista románico crea símbolos y bordea una idea impregnada en la mente. Por lo anterior, el único conocimiento que se tiene de Dios es *simbólico*, por ende, la *docta ignorancia* es un reconocimiento de lo *incognoscible* como una forma *cognoscible*. La noción de la *coincidencia de los opuestos* (divino- humano) planteada por Cusa es el eje central para comprender la relación entre Dios y el mundo, en el que la figura de Jesucristo es la alianza entre lo infinito y lo finito al enfatizar: así, pues, el máximo, al cual no se le opone el mínimo, es necesariamente la medida más adecuada de todas las cosas, no siendo mayor porque sea mínimo, ni menor porque sea máximo. Más toda cosa mensurable está comprendida entre el máximo y el mínimo. La esencia infinita es, pues, la más adecuada y más exacta medida de todas las esencias.⁴⁵

Este punto medio entre *lo oculto* y *lo revelado* se muestra en la transición del románico al gótico. De un sistema hermético representado por símbolos como el crismón y el bestiario se pasó a un *sistema abierto* figurado por grandes ventanales de vidrio. El *vitral* representa *apertura* y su función simbólica radica en transmitir luz, la cual se relaciona con la *filtración de la razón*. De muros robustos y pesados del románico se pasa a muros de transparencia lumínica. Por este motivo, lo visible es imagen de lo invisible, el conocimiento humano participa de la infinitud divina, a pesar de su saber limitado.

Artigo recebido em 25/04/2022

Artigo aceito em 17/07/2022

⁴⁵ CUSA, Nicolás. *La docta ignorancia*. Buenos Aires: Ediciones Orbis, 1984. p. 56.