

EL ARTE MEDIEVAL Y EL PENSAMIENTO DE NICOLÁS DE CUSA

THE MEDIEVAL ART AND THOUGHT OF NICOLÁS DE CUSA¹

Andrea Calvo Díaz

Universidad de Costa Rica
andreaarte06@gmail.com

Resumen: El objetivo del presente texto consiste en elaborar una relación estética entre el paso del románico al gótico (arquitectura, escultura y pintura) con el pensamiento de Nicolás de Cusa. Con base en la selección artística se construyó una correlación estética por medio de un estudio iconográfico y hermenéutico con las siguientes obras del Cusano *De docta ignorantia* (1440), *Deus escondido* (1444-1445) y *De idiota mente* (1450). Por lo anterior, la importancia del aporte Cusano respecto a la comparación del paso del románico al gótico que propone la presente investigación es la caracterización de un cambio de paradigma artístico e histórico que cierra con las ideas tradicionales del Medioevo (románico) y abre paso (gótico) a las ideas ilustradas.

Palabras clave: Románico- Gótico- Arte- Pensamiento- Nicolás de Cusa

Abstract: The objective of this text is to elaborate an aesthetic relationship between the passage from romanesque to gothic (architecture, sculpture and painting) with the thought of Nicolás de Cusa. Based on the artistic selection, an aesthetic correlation was constructed through an iconographic and hermeneutical study with the following works by cusano *De docta ignorantia* (1440), *Deus Escondido* (1444-1445) and *De idiota mente* (1450). Therefore, the importance of the cusano contribution regarding the comparison of the transition from romanesque to gothic that this research proposes is the characterization of an artistic and historical paradigm shift that closes with the traditional ideas of the Middle Ages (romanesque) and opens the way (gothic) to enlightened ideas.

Keywords: Romanesque- Gothic- Art-Thought- Nicolás de Cusa

Introducción

La Baja Edad Media se caracteriza por la presencia de dos grandes períodos artísticos, el románico y el gótico. Ambos estilos artísticos surgieron paralelamente con acontecimientos históricos como la peste negra, la construcción de abadías y catedrales, el feudalismo, las cruzadas, la reforma gregoriana y la guerra de los cien años. Asimismo, estos estilos artísticos tienen características contrapuestas y

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

prevén una transición histórica en el contexto estético medieval.

El románico se caracteriza por simbolizar la consolidación del cristianismo en Occidente por medio de la construcción monacal y la adaptación de materiales robustos como el mármol, el barro, la piedra, entre otros y que simbólicamente sugieren una cosmovisión influenciada por la imposición de la iglesia. Por otra parte, la escultura románica se encuentra vinculada a la arquitectura y asume una función espiritual. Las principales escenas representan la vida de Cristo y pasajes bíblicos, a la vez, se da la grafía de bestiarios fantásticos como emblemas que aluden a la moralidad cristiana. En una misma línea de representación, la pintura se caracteriza por figurar relatos religiosos, simultáneamente, mantiene referentes del arte bizantino. De lo anterior, el románico exterioriza características estilísticas que en el presente texto se ha denominado como “sistema cerrado” puesto que aluden a una exaltación temática que glorifica la infinidad del Dios cristiano.

El gótico continúa con la representación religiosa, pero concibe la fe cristiana desde una posición humanizada. Justamente, la catedral se convierte en un espacio infinito que por medio de la luz ilustra la unión entre lo divino y lo humano. El manejo de la luminosidad en la arquitectura gótica simboliza la capacidad intelectual mediante la verticalidad de las formas y el empleo de arcos de medio punto. Del mismo modo, la pintura gótica se articula con las vidrieras y ambas manifestaciones artísticas se identifican por el realismo y la emotividad de los personificados. En cuanto a la escultura, esta asume una función pedagógica caracterizada por un naturalismo en la gestualidad de los representados. En virtud de los rasgos artísticos y simbólicos del gótico, el presente texto utiliza el término de “sistema abierto” a la apertura alegórica hacia lo humano por medio de la representación sensible y humanizada de los motivos religiosos.

A partir de las características de cada estilo artístico, la presente investigación otorga el apelativo de “sistema cerrado” al románico y “sistema abierto” al gótico. Las metáforas surgieron a partir de dos maravillosas escenas de la película *En el nombre de la Rosa* (1991) del director Jean -Jacques Annaud basada en la novela de Umberto Eco. La primera escena muestra la biblioteca prohibida de la abadía benedictina, en la que Guillermo de Baskerville, en conjunto con su

discípulo Adso, se internan como si fuese un “mundo cerrado”. La otra escena que llama la atención es la última, una panorámica del enorme “espacio abierto”, después de la caótica quema de la biblioteca, pero con la recuperación de algunos textos.

Es importante agregar que con la denominación de un *sistema cerrado* al románico a un *sistema abierto* en el gótico se enfatiza en el tránsito de un periodo a otro. En ese peregrinar se encuentran analogías históricas que otorgan relevancia a la denominación de cada estilo. A pesar de que Dios es una constante simbólica, tanto en el románico como en el gótico, persiste una diferencia en su concepción. Después de la parusía (llegada del año mil) queda el terror en las miradas de los espectadores del románico, Dios es una metáfora de peso, castigo y sumisión. Con el devenir histórico, esta perspectiva varió en el gótico, pues lo humano se convierte en una extensión de lo divino, por lo que, se manifiesta un afianzamiento de la capacidad humana que tendrá su esplendor en el Renacimiento.

La demografía es otro factor primordial del tránsito del románico al gótico, debido a que existe un paso del *campo* a la *ciudad* que favorece la calidad de vida del campesino medieval. Además de un sistema feudal en el románico, se pasó a otras formas de avenencia económica presididas por la fundación de la ciudad. En ese sentido, Pirenne (1994) enfatiza que la ciudad sigue siendo el mercado de los campos y un centro comercial activo que se desarrolla gracias a nuevas dinámicas de producción².

El mejor ejemplo para visualizar el paso del románico al gótico se ve representado en la arquitectura. El misticismo que resguarda la catedral acontece del miedo, la brujería, el castigo y el pecado concebido desde el románico³. Por tal motivo, el comienzo de nuevas concepciones respecto al cuerpo y la demografía se contrastan con la apertura intelectual que sugiere el gótico por medio de la simbología de la luz.

² PIRENNE, Henri. *Las ciudades de la Edad Media*. Trad. Francisco Calvo Serraller. Madrid: Alianza Editorial, 2005, p. 35.

³ FULCANELLI. *El misterio de las catedrales*. Madrid: Alianza, 2015.

Con base en estos aportes historiográficos del paso del románico al gótico, queda claro cómo persiste un paradigma cerrado en el románico manifestado en un paisaje rural, supersticioso y con un esquema hermético respecto a la relación de Dios con el ser humano. En otro orden de ideas, con el comercio y, por ende, diversos fines políticos, la catedral inaugura la ciudad como un espacio abierto y dinámico respecto a la apropiación humana, en la que Dios es aliado en sus facultades intelectuales y productivas.

Este interesante recorrido del románico al gótico, a criterio de la investigadora del presente texto, concuerda en varios aspectos con el pensamiento de Nicolás de Cusa. Antes de iniciar con las afinidades entre el pensador y el arte medieval, se precisan detalles relevantes de la biografía de nuestro autor. Nicolás nació el 11 de agosto de 1401 en Cusa, ciudad alemana. Desde muy joven se involucró con una esmerada educación fundamentada en el humanismo religioso, su fin era sentar las bases de una concordancia opositora, es decir, unificar una correspondencia entre *lo divino y lo humano*, entre *lo infinito y lo finito*, para esto, su figura mediadora es *Jesucristo*. De ese modo, abandonó la idea de una *ratio auctoritaris* y optó por estudiar textos como la *Imitación de Cristo* de Tomás Kempis.

Posteriormente, ingresó a la Universidad de Heidelberg, su formación filosófica se basó con alto interés en metodologías modernas como el empleo del cálculo y con una óptica experimentalista heredada de Guillermo Ockham. En 1423 se graduó como Doctor Decretorum en estudios jurídicos en la Universidad de Padua. Además, sus escritos tienen varios referentes, pues es heredero del neoplatonismo, además de pensadores como Clemente de Alejandría, Orígenes, San Agustín, Pseudo Dionisio, Juan Escoto de Eriúgenia y San Anselmo.

El objetivo del pensamiento del cardenal de Bresanona, título otorgado por el duque Segismundo, era conciliar lo eterno y la naturaleza sensible. Para esto, analizó conceptos como la verdad y el conocimiento, a la vez, la matemática y el humanismo. Cusa se convirtió en el intelectual que articuló dos mundos y en el precursor de la filosofía moderna. Esa aleación de dos paradigmas se ejemplifica muy bien en el paso estilístico del románico al gótico, ya que, por medio del concepto de *Docta Ignorancia*, se logra dimensionar, de una forma muy sutil la apertura de las

ideas ilustradas. Cusa anticipó los rasgos de la Edad Moderna sin rechazar los referentes del universalismo medieval. Por ende, su pensamiento es una encrucijada entre lo medieval y lo moderno.

Ahora bien, es importante señalar que la denominación de “sistema cerrado” al románico y “sistema abierto” al gótico que presenta la siguiente investigación se sustenta también en la posición filosófica de Alexander Koyré, principalmente en el texto *“Del mundo cerrado al universo infinito”*. Para el filósofo de la ciencia, Nicolás de Cusa fue el último gran filósofo de la agonizante Edad Media, el que rechazó por vez primera la concepción cosmológica medieval, y a él se le atribuye frecuentemente el mérito, o el crimen, de haber afirmado la infinitud del universo⁴. Por consiguiente, la posición del cusano radica en proponer una comprensión entre lo infinito (máximo absoluto) y lo finito (máximo contrato) por medio de una coincidencia de los opuestos que se ejemplifica con Cristo.

Cusa propone a Cristo como punto mediador entre el máximo absoluto y el máximo contrato. A criterio de la investigadora, la elaboración artística del románico se asemeja a la idea de máximo absoluto cusano, ya que una imagen como el pantocrátor caracteriza la omnipotencia y eternidad de lo divino. Por su parte, el gótico representa la posibilidad de pensar la sensibilidad del máximo contrato por medio de la representación humanizada de Cristo (hombre singular de perfección). Por tal razón, el románico se congracia con el máximo absoluto y el gótico se relaciona con el máximo contrato, donde la figura mediadora (coincidencia de los opuestos) es la elaboración de una cristología visual presente en el paso del románico al gótico como figura mediadora.

Es fundamental agregar que esta relación corresponde a una posición hermenéutica entre el arte medieval y el pensamiento del cusano por parte de la investigadora del presente texto. Los criterios de selección que permitieron reunir las características generales de un *sistema cerrado* representado por el románico (idea de máximo absoluto) a un *sistema abierto* (idea de máximo contrato)

⁴ KOYRÉ, Alexander. *Del Mundo cerrado al Universo Infinito*. Trad. Carlos Solís Santos. Madrid: Editores Siglo Veintiuno, 1999, p. 10.

simbolizado por el gótico son las siguientes: obras datadas del siglo XI a mediados del siglo XII en el caso del románico y en el gótico a mediados del siglo XII a inicios del siglo XIII. Ambos periodos consideran la representación religiosa con diferencias estilísticas. Por ejemplo, el románico se vincula con la vida monacal, pocas referencias de los artistas, uso de materiales macizos y pesados como la piedra (características que aluden a un paradigma cerrado). En cambio, el gótico se destaca por la afinidad técnica, referencias de los artistas, uso de materiales livianos como el vitral (aspectos que aluden a un modelo abierto). Las regiones geográficas del estudio del románico al gótico son de citación diversa (Alemania, España, Francia e Inglaterra), debido a que se valoran los rasgos estilísticos de orden general. La investigación no supone un estudio regional del románico al gótico, el interés es una construcción estética en relación con el pensamiento de Nicolás de Cusa. Es importante aclarar que el románico se concibe como un sistema cerrado debido a la preponderancia de la arquitectura monacal y su visión de mundo eremita; por su parte, el gótico se piensa como un sistema abierto, dado a las invectivas técnicas en la arquitectura y la elaboración de manuscritos.

Los conceptos claves que se emplean para comparar el pensamiento de Nicolás de Cusa con el paso del románico al gótico son los siguientes: *finito, infinito, máximo absoluto, unidad absoluta, Jesucristo, docta ignorancia, máximo contracto, coincidencia de los opuestos, complicatio y explicatio, número y uso simbólico de la geometría*. Además, los textos filosóficos con alcance de análisis estético para la presente investigación son los siguientes: *De docta ignorancia* (1440), *Deus escondido* (1444-1445) y *De idiota mente* (1450).

Con base en estos criterios artísticos y conceptos clave en el pensamiento de Nicolás de Cusa, el presente texto se divide en tres capítulos. Estos son: Representación del demiurgo cristiano: del icono absoluto a la imagen sensible; Mimesis y producción artística: de la creación natural (divina) a la creación artificial (humana) y Construcción geométrica y espacial: de la unidad a la multiplicidad.

El presente texto asume una posición interdisciplinaria entre arte y pensamiento, siendo el primero la base principal para entablar una correspondencia con la perspectiva filosófica. Se toma en consideración tres ejemplos, en primer

lugar, el tetramorfos como extensión divina a la hagiografía como representación humana. En segundo lugar, se trata lo maléfico como creación didáctica: de lo inescrutable (románico) a lo sensible (gótico). Por último, se trata la construcción de una estética del espacio con la metáfora de un mundo cerrado (románico) a un universo infinito (gótico) Así, por medio de las características del discurso visual medieval se logra emprender una afinidad estética con la perspectiva teórica de Nicolás de Cusa.

Del tetramorfos como extensión divina a la hagiografía como representación humana

Para iniciar el estudio de la simbología del *tetramorfos* se esboza una breve mención sobre su origen, principalmente en el contexto histórico del románico. La imagen tetramórfica se toma del *Apocalipsis* por medio de la representación de los *Cuatro Vivientes* al describirlos de la siguiente manera:

El primer ser viviente era semejante a un león; el segundo era semejante a un becerro; el tercero tenía rostro como de hombre; y el cuarto era semejante a un águila volando. Y los cuatro seres vivientes tenían cada uno seis alas, y alrededor y por dentro estaban llenos de ojos; y no cesaban día y noche de decir: Santo, santo, santo es el Señor Dios Todopoderoso, el que era, el que es, y el que ha de venir. (Apocalipsis, 4: 7-8)

El relato corresponde a la visión del fin del mundo narrada por Ezequiel (cuyo nombre significa “Dios es mi fortaleza”) de origen hebreo y considerado el primer profeta del Antiguo Testamento. Su posición merece una advertencia sobre la calamidad humana a raíz de la desobediencia, al señalar:

Y miré, y he aquí venía del norte un viento tempestuoso, y una gran nube, con un fuego envolvente, y alrededor de él un resplandor, y en medio del fuego algo que parecía como bronce refulgente, y en medio de ella la figura de cuatro seres vivientes. (Ezequiel, 1: 4-10)

Si bien es cierto, la descripción que brinda el vaticinador es irreal, esta se difundió durante el románico con fuerza y horror. Estas imágenes zoomórficas acompañan al pantocrátor y se consideran figuras auxiliares; por ende, son parte de una representación celestial con el fin de recordar la necesidad de llevar una vida

buena y acorde a las disposiciones del Cristo majestad. Asimismo, la iconografía de estos seres híbridos se relaciona con los cuatro evangelistas: San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan, a la vez, toman como referencia aspectos de otras culturas como la babilónica. Justamente,

Al describir estos animales complejos, la Biblia no presenta ninguna novedad. Mesopotamia, Egipto, Grecia los conocían parecidos: kerubin [Sic], asirio, esfinge egipcia, etc.; las cuatro figuras del libro sagrado eran las que habían sido investidas de los significados más ricos por una serie de civilizaciones⁵.

La simbología que retoma el profeta Ezequiel se deriva de la astrología del zodiaco babilonio, pues el toro simboliza a *tauro*, el hombre alado se asimila a *acuario*, el león sugiere a *leo* y, por último, el águila personifica a *escorpio*. Igualmente, persisten referencias alquímicas de los cuatro elementos *aire*, *agua*, *tierra* y *fuego*. La efigie del pantocrátor se relaciona con el quinto elemento, el *éter*. Es significativo señalar que la representación tetramórfica no sopesa solamente en el románico. Su primera aparición se da en Bizancio y se representa de forma continua en el Medievo, empero se da una difusión más amplia en el románico. Para ejemplificar su significado y relación con el pensamiento de Nicolás de Cusa se toma en consideración el mural *Pantocrátor de la bóveda* Panteón de los Reyes en San Isidoro de León, España (*Figura 1*).

⁵ BEIGBEDER, Olivier. *Léxico de los símbolos*. Trad. Abundio Rodríguez. Madrid: Ediciones Encuentro, 1995, p.93.



Figura 1. Anónimo Románico. Pantocrátor de la bóveda. Aproximadamente, 1053. Mural al fresco San Isidoro de León. Panteón de los Reyes. España⁶

El complejo visual es reconocido como uno de los más distintivos del románico español. Entre las principales representaciones se destaca la vida de Cristo. Para Cabezas (2016) la disposición de las figuras se adecúa al espacio arquitectónico, a la par, recalca que este sitio fue fundado en el siglo XI por los reyes don Fernando y doña Sancha. La técnica utilizada del temple está tratada con una gran riqueza cromática, predominando el almagre, el ocre, el negro, el azul, verde, luminosos amarillos y oscuros carmines, en figuras expresivas y de un realismo ingenuo⁷.

En medio de un óvalo almendrado y con un estilo arcaizante, el pantocrátor proyecta poder absoluto junto con los cuatro evangelistas⁸. La iconografía simboliza una *estética hermética* que se relaciona con la comparación establecida en el presente texto con el apelativo de *sistema cerrado*, debido a que el tetramorfos se alía a la función alegórica del pantocrátor como parte de una imposición visual. En

⁶ Esta imagen está tomada del sitio web Museo San Isidoro de León, < <https://www.museosanisorodeleon.com/panteon-de-los-reyes/> >. Última visita: 20 julio de 2021.

⁷ CABEZAS, Araceli. *Historia del arte en España*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, p.182.

⁸ LAFUENTE, Enrique. *Breve historia de la pintura española*. Madrid: Akal, 1996.

ese sentido, el cusano se refiere a los entes celestiales de la siguiente manera:

Ig.: Considero a algunos ángeles intelectibles en cuanto pertenecen al orden supremo, a otros inteligentes en cuanto pertenecen al orden segundo, a otros racionales en cuanto al tercero, y que en cada orden hay semejantemente tantos grados de modo que así sean los nueve grados o coros, y que nuestras mentes estén de tal manera bajo el primer grado de tales espíritus y sobre todo grado de la naturaleza corporal- como si fuese un nexo de la universalidad de los entes-, de ese modo que sean el término de la perfección de la naturaleza inferior y el inicio de la superior⁹.



Figura 2. Anónimo Románico. San Mateo. Aproximadamente, 1053. Mural al fresco San Isidoro de León. Panteón de los Reyes. España¹⁰

En la jerarquía propuesta por el cusano, se destaca la presencia de los cuatro evangelistas, quienes son personificados de manera angelical y con esquematizaciones de animales. Justamente, la primera representación de un hombre alado se asocia con San Mateo (*Figura 2*). Su nombre significa “*Regalo de Dios*” y también se conoce como Leví, hijo de Alfeo. Asimismo,

Su oficio era de recaudador de impuestos, un cargo muy odiado por

⁹ CUSA, Nicolás, *Un ignorante discurre acerca de la mente (Idiota. De mente)*. Trad. de Jorge, M. Machetta, Buenos Aires: Editorial Biblos, 2005, p. 139.

¹⁰ Esta imagen está tomada del sitio web Museo San Isidoro de León, < <https://www.museosanisorodeleon.com/panteon-de-los-reyes/> >. Última visita: 20 julio de 2021.

los judíos, porque esos impuestos se recolectaban para una nación extranjera. Los publicanos o recaudadores de impuestos se enriquecían fácilmente. Y quizá a Mateo le atraía la idea de hacerse rico prontamente, pero una vez que se encontró con Jesucristo, ya dejó para siempre su ambición de dineros y se dedicó por completo a buscar la salvación de las almas y el Reino de Dios¹¹.

En el *Pantocrátor de la bóveda* del Panteón de los Reyes en San Isidoro de León, Mateo aparece con un libro y este es su principal atributo. Su evangelio versa sobre una adaptación testificante de la vida de Jesucristo y sus milagros. Además, es el primer libro en orden cronológico del Nuevo Testamento, por tal motivo es el primer representado en la cripta.



Figura 3. Anónimo Románico. San Marcos. Aproximadamente, 1053. Mural al fresco San Isidoro de León. Panteón de los Reyes. España¹²

El segundo evangelista simbolizado corresponde a San Marcos (*Figura 3*) acreditado como el primer obispo de la iglesia de Alejandría. Es simbolizado con un león, el cual significa sabiduría, fuerza, inteligencia, poder y autoridad para guiar una misión. En la cultura romana, San Marcos es conocido como el “*Dios de la guerra*”

¹¹ SÁLESMAN, Eliecer, *Vida de los Santos. Tomo III*. San Pablo: P. Eliécer Saloman, p. 472.

¹² Esta imagen está tomada del sitio web Museo San Isidoro de León, < <https://www.museosanisorodeleon.com/panteon-de-los-reyes/> >. Última visita: 20 julio de 2021.

por su temple y rigidez en su temperamento. Este Evangelista fue muy apreciado por los apóstoles de Jesucristo, debido a que colaboró ampliamente en la difusión de la “Buena Nueva” en Palestina, Oriente, Asia Menor y África¹³. Es incorporado en el *Pantocrátor de la bóveda* del Panteón de los Reyes en San Isidoro de León con un libro y su rostro tiene forma de un león. Su evangelio discurre sobre las enseñanzas de Jesús como un modelo a seguir, a la vez, como un siervo de Dios “Porque el Hijo del Hombre no vino para ser servido, sino para servir, y para dar su vida en rescate por muchos”. (Mateo, 10, 45).



Figura 4. Anónimo Románico. San Lucas. Aproximadamente, 1053. Mural al fresco San Isidoro de León. Panteón de los Reyes. España¹⁴

El tercer evangelista es San Lucas (*Figura 4*). Su nombre significa “*el iluminado*” y es el autor de dos libros del Nuevo Testamento, el evangelio con su nombre y *Los Hechos de los Apóstoles*. En el *Pantocrátor de la bóveda* del Panteón de los Reyes en San Isidoro de León su efigie tiene forma de toro y apela a la vitalidad.

¹³ AGATON, Eduardo, *San Marcos Evangelista: vida, predicación y martirio*. Bloomington: Palibrio, 2013, p. 9-10.

¹⁴ Esta imagen está tomada del sitio web Museo San Isidoro de León, < <https://www.museosanisorodeleon.com/panteon-de-los-reyes/> >. Última visita: 20 julio de 2021.

Asimismo, el animal representa la compasión, pues es una bestia de sacrificio.

Su evangelio es el más fácil de leer, de todos los cuatro. Son 1.200 renglones escritos en excelente estilo literario. Lo han llamado *el evangelio de los pobres*, porque allí aparece Jesús prefiriendo siempre a los pequeños, a los enfermos, a los pobres y a los pecadores arrepentidos. Es un Jesús que corre al encuentro de aquellos para quienes la vida es más dura y angustiosa¹⁵.



Figura 5. Anónimo Románico. San Juan. Aproximadamente, 1053. Mural al fresco San Isidoro de León. Panteón de los Reyes. España¹⁶

El cuarto evangelista corresponde a San Juan (*Figura 5*). Entre sus principales atributos se destaca un libro y una pluma; además, su rostro tiene forma de águila, que significa la agudeza, la inteligencia y la capacidad de mirar al sol de frente. El águila se asocia con Jesucristo, pues este se elevó al cielo como águila sobre las nubes¹⁷. El escrito bíblico alude a una teología mística cristiana que responde a una experiencia trascendente con Dios. San Juan acompañó a María en la crucifixión de

¹⁵ SÁLESMAN, Eliecer, *Vida de los Santos. Tomo III*. San Pablo: P. Eliécer Saloman, p. 102.

¹⁶ Esta imagen está tomada del sitio web Museo San Isidoro de León, < <https://www.museosanisorodeleon.com/panteon-de-los-reyes/> >. Última visita: 20 julio de 2021.

¹⁷ BEIGBEDER, Olivier. *Léxico de los símbolos*. Trad. Abundio Rodríguez. Madrid: Ediciones Encuentro, 1995.

Cristo, por lo tanto, su evangelio remite a un relato testigo que describe la vida y la muerte del Hijo de Dios.

De lo anterior, cabe preguntarse ¿de qué forma el tetramorfos se relaciona con el planteamiento cusano? Para responder y relacionar la posición del cardenal de Bresanona con el tetramorfos es importante señalar la importancia del número, principalmente el *tres*, *cuatro* y *diez* presente en el texto *El juego de las esferas*. El cusano presta atención a la matemática como una ruta de explicación y expone el concepto de *juego de las esferas* como una forma de acceso a lo divino.

Cusa manifiesta que el globo (bola) y la esfera son dos nociones diferentes. El globo (bola) al ser redondo puede perfeccionarse y aproximarse a la esfera. Por su parte, la esfera corresponde al Universo que posee una redondez esférica extrema y, según Cusa, es el modelo al que aspiran los objetos redondos que buscan alcanzar la cualidad de la esfericidad. El ser humano se ve motivado a la participación en este juego y consiste en depositar la fe en acto. Cada jugador es responsable de la participación en este juego (acceso a la verdad) y la principal dinámica radica en reconocer en la ignorancia el reconocimiento del absoluto (Deus).

A partir de esta idea, Cusa utiliza el número *cuatro* que prosigue un hilo conductor con el *tetramorfos*, pues el juego consiste en una vía matemática, cósmica y teológica, la cual busca el centro (Dios) por medio de la progresión y el orden. En este caso:

Si usted cuenta a partir del círculo más externo hasta el más pequeño, el central, usando primero una vez el uno, luego contando dos veces el uno, luego tres veces el uno, y a continuación cuatro veces el uno, el número cuatro termina en el centro¹⁸.

El número *cuatro* corresponde a una búsqueda de la *perfección*, por lo que existe una relación con el tetramorfos del *Panteón de los Reyes* en San Isidoro de León debido a que está conformado por cuatro representaciones que conducen al absoluto del cual Jesucristo es el eje central. Conviene señalar la relevancia del número diez, pues para Cusa este deviene de una serie de progresiones. Al respecto

¹⁸ CUSA, Nicolás. *El juego de las esferas*. Trad. J. Rafael Martínez. Madrid: Mathema, 1994, p. 99.

Cusa (1994) plantea:

Como todo lo que distingue está contenido en el número diez, entonces todas las progresiones están necesariamente contenidas en el número cuatro, ya que uno y dos y tres y cuatro son diez. Por lo tanto, la distinción y la progresión de la distinción subsisten en el número diez¹⁹.



Figura 6. Τετρακτύς pitagórica

La propuesta Cusana toma como referente la *tetraktys pitagórica* (en griego Τετρακτύς) la cual consiste en la sumatoria de $1+2+3+4=10$. La *tetraktys* consiste en una figura triangular (*Figura 6*) de diez puntos colocados en cuatro líneas (uno, dos, tres y cuatro puntos en cada fila) y simboliza para los pitagóricos *sacralidad* y *verdad suprema*. A partir de esta construcción numérica se comprende la jerarquía de la trinidad. De este modo, hay una vinculación importante respecto al *número cuatro* en correlación con los *evangelistas* y la posición cusana para caracterizar el acceso a lo Supremo, motivo por el cual, el cardenal de Bresanona brinda particular atención al cuadrivio, al destacar:

Pues en la aritmética y en la música se contiene la fuerza de los números, de donde se obtiene la distinción de las cosas; en la geometría, por otra parte, y en la astronomía se contiene la disciplina de la magnitud, de donde emana la total comprensión de

¹⁹ CUSA, Nicolás. Ibidem, p. 117.

la integridad de las cosas. Por ello ninguno ha de filosofar sin el cuadrivio²⁰.

Debido a lo anterior, *el cuaternario* o “serie de los cuatro primeros números” supone la idea central que todo deviene del Uno, todas las cosas son por el Uno, para el Uno y vuelve al Uno. De acuerdo con esto, el ser humano es partícipe en el juego de las esferas propuesto por Cusa, pues la *mente finita* del ser humano puede aprehender de la *infinitud* de las cosas del cosmos. Por esta razón, se pasa de un *ámbito cerrado* a uno *abierto*, pues, lo que no se puede conocer se alcanza por la *conciencia de la propia ignorancia*.

En el pensamiento cusano el ser humano es partícipe de lo absoluto (Deus). Para ejemplificar este planteamiento con el arte gótico se toma en consideración la hagiografía (vida de los santos). Es vital señalar que el santoral es un tema también tratado en épocas anteriores al gótico, pero en este período adquiere una proyección mucho más humanizada y que para efectos del presente texto se inscribe en lo que se ha denominado *sistema abierto*, pues se legitima un vínculo entre lo humano con lo divino. Se utiliza como ejemplo la obra de *San Francisco predicando a los pájaros* (Figura 7) de Giotto di Bondone, ubicado en la Basílica Superior de San Francisco de Asís; puesto que es uno de los beatos medievales más reconocidos, su biografía versa sobre el despojo de lo material por el seguimiento de lo espiritual. Incluso, se ajusta al *juego de las esferas* enunciado por el cardenal de Bresanona, pues su vida es ejemplo de que lo humano se encuentra a disposición de lo divino. Por consiguiente:

El movimiento humano no se puede mantener en una línea recta. Declina rápidamente, siempre fluctuando de manera inconstante y variada debido a su naturaleza terrenal. No obstante, lo anterior, el hombre puede terminar la revolución en un círculo mediante la práctica de su virtud, Dios, quien es buscado con este movimiento, y perfecciona dicha buena voluntad, apoya la intención buena y perseverante²¹.

²⁰ CUSA, Nicolás. *Un ignorante discurre acerca de la mente (Idiota. De mente)*. Trad. de Jorge, M. Machetta, Buenos Aires: Editorial Biblos, 2005, p. 111.

²¹ CUSA, Nicolás. *El juego de las esferas*. Trad. J. Rafael Martínez. Madrid: Mathema, 1994, p. 86.



Figura 7. Giotto di Bondone. San Francisco predicando a los pájaros. Antes de 1300. Fresco. 270 x 230 cm. Basílica Superior. San Francisco de Asís. Italia²²

La vida de San Francisco de Asís se asimila a la de un jugador por excelencia según la propuesta del *juego de las esferas* destacado por Cusa, pues consagra su vida a Dios. Abandona sus medios materiales, reconstruyó la iglesia y fundó la orden franciscana. Según la historia fue el primer beato en tener estigmatizaciones. Su proyecto evangélico radica en una ruptura con la tradición, pues promueve el voto de pobreza y solidaridad humana. Como consecuencia:

La figura de Francisco destaca sobre la mediocridad, no sólo del siglo XIII, sino de toda la historia de la Iglesia. Como otros testigos del Evangelio, pero en un rango eminente, él aporta algo único, original. En relación con su tiempo—con todos los tiempos— él es, a la vez, rechazo de la situación tal cual es y comienzo de una edad nueva. Por una especie de revolución, él abandona—y otros con

²² Esta imagen está tomada del sitio web Ciudad de la Pintura, < <http://www.ciudadpintura.com/SearchProducto?Produnum=6470> >. Última visita: 20 julio de 2021.

él—las estructuras viejas y los comportamientos admitidos por todos, e inaugura un nuevo estilo de existencia. En este sentido, él realiza un gesto de contestación y se convierte para otros en fermento contestatario²³

El beato alcanza la sabiduría por medio de su disposición al juego de las esferas. Por esta razón, la vida ejemplar del santo es escenificada en la Basílica Superior de San Francisco de Asís por Giotto di Bondone (1267-1337). El compendio visual de la Basílica dedicada a la vida de San Francisco de Asís se caracteriza por la representación de 28 frescos sobre la vida del santo. Como se señaló, se utiliza la obra *de San Francisco predicando a los pájaros* porque representa una actitud generosa con el medio ambiente y los animales. Este aspecto estimado en la orden franciscana contrasta con los pilares humanistas promulgados a las puertas del Renacimiento. Por lo anterior,

Francisco ha desempeñado un papel decisivo en el desarrollo de las órdenes mendicantes, difundiendo un apostolado para la nueva sociedad cristiana; ha enriquecido la espiritualidad cristiana con una dimensión ecológica, hasta el punto de aparecer como el inventor de un sentimiento medieval hacia la naturaleza que se expresa en la religión, la literatura y el arte²⁴.

El fresco del Giotto asume la actitud bondadosa del bienaventurado con las aves que alimenta. Así, una vida virtuosa, la observancia de los mandatos, la devoción sensible, la mortificación de la carne, el desprecio del mundo y el resto de las cosas de este tenor acompañan adecuadamente a quien busca la vida divina y la sabiduría eterna²⁵. La leyenda hagiográfica de San Francisco concuerda con la ruptura evangelizadora, pues muestra una exaltación de lo humano. El franciscano es precursor de lo que predica y no permanece en la retórica evangélica (mera transmisión del mensaje religioso). Por ello, hay un paso de un *régimen impuesto* como forma de control a un *sistema abierto* en el que el ser humano es parte del plan

²³ MATURA, Thaddee, *El proyecto evangélico de Francisco de Asís hoy*. Madrid: Ediciones Paulinas, p.26.

²⁴ LE GOFF, Jacques. *San Francisco de Asís*. Trad. Eduardo Carrero Santamaría. Madrid: Akal, 2003, p. 59.

²⁵ CUSA, Nicolás. *Diálogo sobre el Dios Escondido/ La búsqueda de Dios*. Trad. Ángel Luis González. Navarra: Universidad de Navarra, Cuadernos de Anuario Filosófico, Serie Universitaria, 2011, p. 63.

divino. En cuanto a esto, el cusano destaca:

Es ya evidente para nosotros que somos atraídos hacia el Dios desconocido por medio de un movimiento de la luz de su gracia, ya que él no puede ser aprehendido de otra manera salvo que Él mismo se muestre. Y Dios desea ser buscado. Quiere también a los que le buscan proporcionar la luz sin la que no pueden buscarle. Quiere ser buscado, y quiere también ser aprehendido, ya que quiere abrirse y manifestarse a sí mismo a los que le buscan²⁶.

El planteamiento cusano respecto al acceso de lo divino por medio de un juego de progresiones se ajusta a la vida ejemplar de San Francisco de Asís. La importancia de las matemáticas se proyecta en las obras del gótico internacional como instrumento visual y simbólico. En ambos escenarios converge el paso de un *sistema cerrado* a un *sistema abierto*, pues persiste un tránsito de la vigilancia divina a una mayor participación humana.

Lo maléfico como creación didáctica: de lo inescrutable (románico) a lo sensible (gótico)

El papel del artífice y productor de imágenes en el Medievo se caracteriza por una serie de pautas dictaminadas por la Iglesia, en virtud de lo cual se instala un *paradigma teocéntrico* que apuesta a un control dogmático. Debido a esto, persistieron cambios iconográficos en los diversos periodos medievales asumidos por los artesanos, los arquitectos, los pintores, los escultores, entre otros.

En el románico se promueve un corpus emblemático del cristianismo (pantocrátor, bestiarios, crismones, entre otros) intervenido y custodiado por las principales órdenes monásticas, principalmente los cistercienses, cluniacenses y benedictinos. Por esta razón, hay una postura hermética que resta autoridad a los artífices de este periodo. Inclusive, muchas de estas creaciones son de difusa autoría, debido a que prevalece más la idea de la representatividad del *signo* que la atribución pictórica e intelectual de quienes la elaboraron.

Para ejemplificar la imposición eclesial respecto a la tarea artística monacal

²⁶ CUSA, Nicolás. *Diálogo sobre el Dios Escondido/ La búsqueda de Dios*. Trad. Ángel Luis González. Navarra: Universidad de Navarra, Cuadernos de Anuario Filosófico, Serie Universitaria, 2011, p. 61.

se toma en consideración el *Códice de Gigas* (Figura 8) conocido también con el nombre del *Códex del diablo* o *Códice de Satanás* aproximadamente de 1204 al 1230 por Herman “el Recluso”. Esta imagen se creó en el monasterio benedictino de Podlažice en República Checa y hay una serie de relatos acerca de su creación. Es primordial señalar que la referencia sobre Herman conocido como “*el Recluso*” se debe a un discurso oral y, por ende, más a una leyenda medieval. Por este motivo, no existen datos precisos sobre su nacimiento, muerte y producción artística, no obstante, se dice que:

El monje encargado de la obra se llamaba Herman el Recluso porque había sido condenado a ser emparedado vivo por un grave crimen y para que la pena le fuera absuelta, el religioso propuso crear una obra monumental que honrara al monasterio, un códice que incluyera la Biblia y todo el conocimiento del mundo. El tiempo estipulado para el ilustrador fue de una noche. La tarea era sobre humana, por lo que se cuenta que solicitó la ayuda a Satanás, el cual aceptó crear el libro en ese tiempo récord poniendo como condición que apareciera su imagen en una de las páginas. Y así se autorretrató el diablo, como una figura temerosa en tonos verdes y rojos y aspecto animal propio de la iconografía del s. XIII ²⁷.

A pesar de las ficciones sobre el origen del *Códex de Gigas*, esta encuadernación de 75 kilos y 624 páginas supone un *dispositivo de control* que advierte una *estética del mal* a favor de la iglesia; ya que personifica una *antítesis* de lo sacro y constituye una *estrategia dogmática*. Asimismo, los investigadores de la Biblioteca Nacional Checa señalan que la creación del manuscrito pudo tardar cerca de 20 años, por lo tanto, la fábula de que se elaboró gracias al demonio es un relato fantástico.

²⁷ARAGONÉS, Esperanza. *Y líbranos del mal. Representaciones del diablo en el Arte. De la Antigüedad a nuestros días*. Navarra: Registro de la Propiedad Intelectual de Navarra, 2017, p. 155.

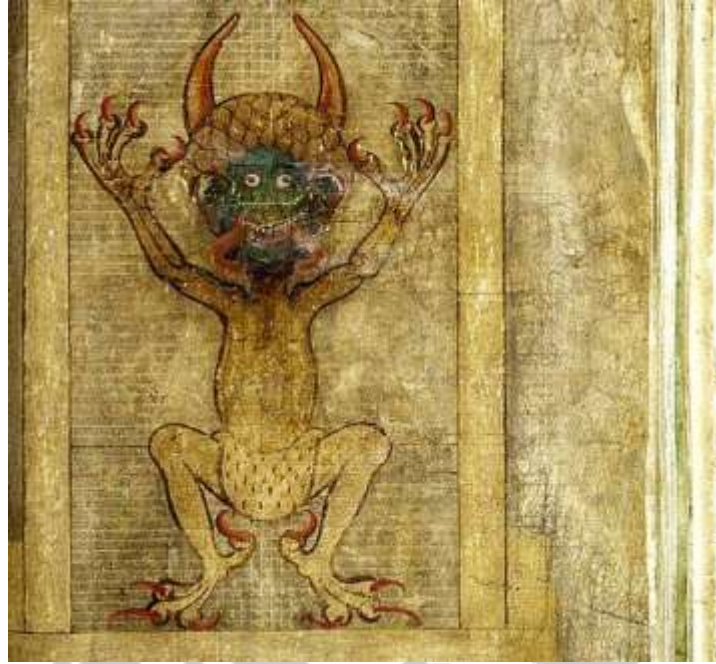


Figura 8. Herman el Recluso. 1204- 1230. El Código de Gigas conocido también con el nombre del Códex del diablo o Código de Satanás. Manuscrito. Biblioteca Nacional Checa, Praga²⁸



Figura 9. Anónimo. I a. C. Figurilla de Pazuzu. Piedra. Museo del Louvre²⁹

²⁸ Esta imagen está tomada del sitio web BBC Mundo, < <https://www.bbc.com/mundo/noticias-39281394> >. Última visita: 20 julio de 2021.

²⁹ Esta imagen está tomada del sitio web Arqueología Bíblica y Antigua,

En el Medievo, la creación perversa alude a un recurso valioso para promover el cristianismo, a la vez, este programa iconográfico como disertación ideológica merece la representación de lo pagano. A partir de esto, lo eclesiástico bebe de las tradiciones pictóricas orientales para inspirarse en experiencias culturales diferentes y que, al mismo tiempo, se han condenado como paganas. Particularmente, uno de los referentes iconográficos para la creación de imágenes diabólicas es el dios sumerio *Pazuzu* (Figura 9) conocido como el rey de los demonios y malos espíritus. Lo infernal conlleva una serie de aspectos negativos como la terribilidad hacia lo humano y el despojo de los parabienes sensibles. Por lo anterior, la representación se ajusta a la imagen promovida por Herman *El recluso*, pues la obra:

Parece totalmente como si le hubieran despellejado vivo y lleva una especie de taparrabo acuchillado como su émulo auvernense: la misma boca desdentada, los mismos ojos hundidos en las órbitas. Se ha llegado incluso hasta imitar la forma de gancho que caracteriza a la cabellera del genio hitita. Este demonio es alado como su modelo: para este último era natural, puesto que representaba al viento. Aquí ese detalle corresponde a su calidad de ángel caído, según la Biblia³⁰.

La representación diabólica se debe a una creación del clero medieval porque las Sagradas Escrituras lo describen como un ángel bello y radiante de luz. La elaboración de un demonio rojizo y verde con cuernos y cola sobreviene de una construcción humana para una estructura teocéntrica, pues era necesaria la intervención y tutela al dogma por medio del discurso visual. Desde esta perspectiva, el *demonio* es una *invención* para establecer una moralidad de acuerdo con los principios cristianos. Esta estrategia dogmática permite que el cristiano medieval no se desvíe de la aspiración a lo divino, pues como señala el cusano:

< <https://arqueologiabiblicayantigua.wordpress.com/2021/05/11/angeles-y-demonios-asirios/> >. Última visita: 20 julio de 2021.

³⁰ BEIGDEBER, Olivier. *Léxico de los símbolos*. Trad. Abundio Rodríguez. Madrid: Ediciones Encuentro, 1995, p. 43.

Por consiguiente, quienes corren en dirección incorrecta, aun si se arrepienten durante el recorrido, no pueden culpar a una disposición a la que por costumbre se ha llamado mala fortuna o destino adverso, si resulta que terminan la carrera malamente, sino solo así mismos por correr precipitadamente sin pensarlo³¹.

De acuerdo con lo anterior, *lo maligno* es parte de la *reflexión cristiana*, ya que esta representa la oposición de un correcto actuar humano y una desviación a lo divino. En ese sentido, persiste una relación con el pensamiento del cardenal de Bresanona, pues en el texto *El juego de las esferas* advierte que este es un juego cósmico, teológico y matemático acerca del orden que guarda el cosmos y la afirmación de Dios. La representación de lo maligno simboliza la pérdida del juego, por cuanto la preocupación y tarea de todos tiende a esto: que las almas, que no están oscurecidas después de la muerte por ningún pecado, sean conducidas a la vida luminosa y tan deseada ³².

Por otra parte, la construcción de una estética del mal se presenta en la escultura románica por medio de los bestiarios. Estos son concebidos como hibridaciones amorfas de seres, tanto fantásticos como diabólicos. Para ejemplificar se toma en consideración una de las *arpías* (*Figura 10*) de la Iglesia de Santa María Magdalena en Tudela, Navarra, España. Esta es una de las construcciones románicas en albergar una iconografía del mal como recurso terrorífico y a favor del sometimiento cristiano. La arpía más representativa y que llama la atención se ubica en la segunda arquivolta del templo y pertenece a un conjunto de 16 arpías con colas de reptiles envueltos en tallos vegetales, además, sus rostros son masculinos y femeninos. Usualmente, están asociadas con la lujuria, la avaricia y la seducción, aspectos que rememoran el pecado. Así, la iglesia orientaba su acción catequética en torno al problema del pecado en el mundo, el mal y sus consecuencias. Los sermones, pláticas, libros catequizantes que van a centrarse en la cuestión del pecado, su naturaleza y fatales consecuencias para el hombre³³

³¹ CUSA, Nicolás. *El juego de las esferas*. Trad. J. Rafael Martínez. Madrid: Mathema, 1994, p. 84.

³² CUSA, Nicolás. *Diálogo sobre el Dios Escondido/ La búsqueda de Dios*. Trad. Ángel Luis González. Navarra: Universidad de Navarra, Cuadernos de Anuario Filosófico, Serie Universitaria, 2011, p. 39.

³³ ARAGONÉS, Esperanza. *Y líbranos del mal. Representaciones del diablo en el Arte. De la Antigüedad*



Figura 10. Anónimo. 1150-1160. Arpía. Piedra. 1150-1160. Iglesia de María Magdalena (Tudela), Navarra, España³⁴

El trasfondo visual de las temibles arpías involucra un *fin didáctico* y, al igual que los ángeles y beatos, el diablo adquiere un papel protagónico, al surgir como un *instrumento de terror*. Debido a ello, se apuesta a un *sistema cerrado* promovido por el clero y que se ajusta a una forma de vigilancia respecto a las prácticas cristianas. La presencia de arpías se convierte en una extensión de la estética del mal y se convierten en una especie de secuaces malévolos que interrumpen el proceso de cristianización. Lo demoníaco interactúa como una quimera que se presenta a la mente humana como una tentativa y distracción al proyecto divino.

El cristianismo medieval llegó a entender de un modo extremadamente inmediato los contactos del hombre en general, y aún más de monjes y santos, con el demonio. La cotidiana presencia llevó al monje al convencimiento, que en parte contradecía su esencia, de que era capaz de percibirlo materialmente con todos sus sentidos: lo toca, lo huele, lo oye, lo ve³⁵.

a nuestros días. Navarra: Registro de la Propiedad Intelectual de Navarra, 2017, p. 135.

³⁴ Esta imagen está tomada del sitio web Arte Guías,

< <https://m.arteguías.com/iglesia/magdalenatudela.htm> >. Última visita: 20 julio de 2021.

³⁵ YARZA, Joaquín. *Baja Edad Media. Los siglos del gótico*. Madrid: Gráfica Monterreina, 1992, p. 117.

En consecuencia, las manifestaciones artísticas del románico promueven una *cosmovisión cerrada*, en la que lo diabólico vela por el sometimiento de la praxis cristiana. Este aspecto apunta a lo señalado por el cusano respecto a la adecuada dirección de la mente, pues la criatura ha sido hecha por Dios para que sea una, discreta y unida, y cuanto más una sea, más semejante a Dios será³⁶.

Por otro lado, la representación pérfida se continúa en el gótico, pero con otras finalidades y perspectivas simbólicas. La aparición de la *gárgola* acontece de una correspondencia románica que involucra terror, desprecio y fealdad. Es concebida como una cabeza grotesca, mascarón que adorna las canaleras y suele designar a éstas por antonomasia³⁷. Justamente:

A pesar de que el Románico había pasado a la historia, en el Gótico permanece esa fascinación del anterior estilo arquitectónico por las criaturas monstruosas fruto de la imaginación por lo infernal y demoniaco, y una obsesiva pasión por todo aquello que se saliera de lo común. La ambigüedad de sus formas, característica del estilo Gótico, no ha permitido la elaboración de un significado concreto y un conocimiento al contener una mezcla en su composición de diferentes especies, unas existentes y otras fantasiosas³⁸.

Lo virulento de las gárgolas proyecta una doble función, por un lado, es una canoa que escupe el agua almacenada de las lluvias. Igualmente, prevé una función simbólica, ya que custodia y protege a la iglesia; su fealdad asusta al mismo diablo, este se estremecerá y no ingresará al nicho sacro. Lo horroroso como recurso de resguardo se incorpora en el conjunto escultórico de gárgolas (*Figura 11*) que rodean la Catedral de Notre Dame de París, Francia (se toma una gárgola para ejemplificar). Estas bestias se identifican por una monstruosidad infernal, a la vez, que cada una de las piezas es diferente, es decir, las facciones de cada canalón involucran una psicología del personaje que *humaniza*, de alguna forma, su función.

³⁶ CUSA, Nicolás, *La docta ignorancia*. Trad. de Manuel Fuentes Benot, Buenos Aires, Ediciones Orbis, 1984, p. 91.

³⁷ BECKER, Udo. *Enciclopedia de los Símbolos*. Distrito Federal: Océano, 2008, p. 193.

³⁸ MUSQUERA, Xavier. *Ocultismo Medieval. Los secretos de los maestros constructores. Claves ritos de las primeras logias masónicas medievales*. Madrid: Ediciones Nowtilus, 2009. p. 316.



Figura 11. Anónimo. Siglo XI. Gárgola. Piedra. Siglo XI. Catedral de Notre Dame. París, Francia³⁹

Indiscutiblemente, la estética del mal utiliza *lo humano* como atributo sensible con el fin de recordar su vulnerabilidad. El monstruo se convierte en umbral y vehículo en el camino de renacimiento del héroe o del creyente hacia la inmortalidad del alma⁴⁰. La representación de un demonio tiene como finalidad la búsqueda de lo divino.

El cardenal de Bresanona utiliza la metáfora de la fabricación de cucharas en el texto de *Idiota. De Mente* el cual precede a un diálogo entre un *ignorante* y un *orador*. Este iletrado es artesano y creador de cucharas, por lo que Cusa señala que el artista crea, a partir de una idea mental, ya que trata de no imitar la forma de la cuchara. A partir de esto, se encuentra una idea preconcebida en su imaginario y, por ende, asume una posición muy semejante al divino creador, pues concebir no es sino comprender según el modo de la materia, de la forma o según otro modo⁴¹. Debido a esto, al asociar la cuchara con una elaboración humana esta deviene de una aspiración celestial, ya que, lo diabólico es parte de un proyecto iconográfico, puesto que busca motivar al feligrés a buscar lo divino.

³⁹ Esta imagen está tomada del sitio web BBC, < <https://www.bbc.com/mundo/noticias-47948965> >. Última visita: 20 julio de 2021.

⁴⁰ YÁÑEZ, Begoña. "La gárgola en la cultura visual. Arte, individuo y sociedad", *Arte, individuo y sociedad*, 2016. p. 554.

⁴¹ CUSA, Nicolás. *Diálogo sobre el Dios Escondido/ La búsqueda de Dios*. Trad. Ángel Luis González. Navarra: Universidad de Navarra, Cuadernos de Anuario Filosófico, Serie Universitaria, 2011, p. 93.

En efecto, la estética maligna es parte de la estética sacra, ya que las gárgolas confieren a la catedral la posición de umbral del más allá, en este caso la interrogación se traslada a las alturas, cumpliendo igualmente su función de cuestionamiento necesaria para el nacimiento a la nueva vida⁴². Asimismo, involucra una intención dogmática que en el gótico acaece de una visión protectora y moralizada, pues como:

Se dirá que también los monstruos son bellos porque son seres y como tales contribuyen a la armonía del conjunto y que, aunque el pecado destruye el orden de las cosas, este orden es restablecido por el castigo, por lo cual los condenados al infierno son ejemplo de una ley de armonía. O bien se intentará atribuir la impresión de fealdad a nuestros defectos de percepción, de modo que a algunos lo feo les parezca tal por falta de luz, por una distancia incorrecta, por haber mirado de forma sesgada o por la atmósfera neblinosa que deforma el contorno de las cosas⁴³.

Por consiguiente, la antropometría y extrañeza de las gárgolas rechazan el mal y reafirman la moralidad de los fieles. Por otra parte, es fundamental enfatizar que se representan en un espacio abierto (afuera de la catedral) el cual comprende un cambio de modelo entre lo que se ha denominado en el presente texto como el paso del *sistema cerrado* al *sistema abierto*. El tránsito de un lugar de imposición a una modalidad más humanizada sugiere un cambio respecto a la visión de mundo.

Éste es el tránsito paradigmático entre dos épocas en las que la posición del ser humano en el Cosmos es radicalmente distinta. Este tránsito es el gótico, bisagra entre una época y otra; la hora del crepúsculo en la cual no es posible distinguir si es de día o de noche. Las gárgolas y quimeras son creaciones simbólicas que pertenecen a esta hora. Son canaletas, adornos, guardianes, prisioneros, caprichos creativos, figuras moralizantes, monstruos, maravillas de la Creación y, sobre todo, son misterio. Las gárgolas y quimeras, en esta hora crepuscular –el gótico– es cuando cobran vida⁴⁴.

⁴²YÁÑEZ, Begoña. “La gárgola en la cultura visual. Arte, individuo y sociedad”, *Arte, individuo y sociedad*, 2016. p. 555.

⁴³ECO, U. *Historia de la Fealdad*. Trad. María Pons. Barcelona: De bolsillo, 2013, p. 46.

⁴⁴VÁSQUEZ, Paz. “Aproximaciones al universo simbólico de las gárgolas y quimeras en la Edad Media”, *Revista Historias del Orbis Terrarum, Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas*, 2013. p. 13-14.

Lo grotesco y lo malévolo recobran un nuevo significado, ya que son parte de un proceso de transformación cristiana. En el gótico, lo terrorífico implica una manifestación más humanizada porque las representaciones se ubican en un espacio externo (fuera de la catedral) como si el ser humano ya tuviese un control de lo que supone la maldad. Esto a diferencia del románico, en el que la figuración de lo demoníaco se ubica entre las iglesias y en los manuscritos como recordatorio continuo.

Otro de los proyectos iconográficos que se presentan en el gótico son los manuscritos iluminados. Muchos de estos representan cosmovisiones que devienen del cristianismo como moraleja y se asume lo *demoniaco* como elemento negativo para generar una enseñanza. Por esta razón, se toma como ejemplo la obra titulada *La suma del rey*, Francia cerca de 1290 a 1300 (Biblioteca Británica, Add. 28162, fol 9v) (*Figura 12*) para simbolizar la codicia y la mediación diabólica como resabio de maldad, así como de un carácter moralizante. No obstante, antes de proseguir con la importancia simbólica es fundamental advertir el carácter caricaturesco y humanizado de los demonios representados, aspecto no previsto en el románico. Por ejemplo, la idea gastrocéfala (lo maléfico en el ser humano) es una invención gótica que fomenta la risibilidad tras observar las imágenes. Lo cómico es una maldad encubierta que legitima una verdad oculta, pues:

La risa ha sido enviada a la tierra por el diablo y se aparece a los hombres con la máscara de la alegría, éstos la reciben con agrado. Pero, más tarde, la risa se quita la alegre máscara y comienza a reflexionar sobre el mundo y los hombres con la crueldad de la sátira⁴⁵.

⁴⁵ BAJTÍN, Mijaíl. (2003). *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial, p. 35.



Figura 12. Anónimo. 1290 a 1300. La suma del rey. Add. 28162, fol 9v. Biblioteca Británica. Inglaterra⁴⁶

Como consecuencia, los demonios que rodean al rey en su conteo mezquino se carcajean como rasgo de asombro e incluso de entretenimiento (*Figuras 13, 14 y 15*). Sin embargo, a veces, el diablo y el infierno son descritos como meros «espantapájaros» divertidos. Pero, en el grotesco romántico el diablo encarna el espanto, la melancolía, la tragedia. La risa infernal se vuelve sombría y maligna⁴⁷.

⁴⁶ Esta imagen está tomada del texto de GASTGEBER, Christian. *El libro de las biblias*, Barcelona: España, 2016.

⁴⁷ BAJTÍN, Mijaíl. (2003). *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial, p. 37.



Figura 13. Anónimo. 1290 a 1300. La suma del rey. Detalle de demonio. Add. 28162, fol 9v. Biblioteca Británica, Inglaterra⁴⁸



Figura 14. Anónimo. 1290 a 1300. La suma del rey. Detalle de demonio. Add. 28162, fol 9v. Biblioteca Británica⁴⁹

⁴⁸ Esta imagen está tomada del texto de GASTGEBER, Christian. *El libro de las biblias*, Barcelona: España, 2016.

⁴⁹GASTGEBER, Christian. *Ibidem*.



Figura 15. Anónimo. 1290 a 1300. La suma del rey. Detalle de demonio. Add. 28162, fol 9v. Biblioteca Británica. Inglaterra⁵⁰

El diablo es una finalidad pedagógica, ya que el artista proyecta una imagen que reflexiona sobre el modo adecuado de actuar. Por lo anterior, el artista gótico prosigue un modelo de evangelización en el que lo pérfido es parte de la manifestación divina. Por ende,

El arte del siglo XII había representado un usurero sin identificar, anónimo, en cuya imagen se recalcaba más la idea del pecado y su castigo, a través del hombre que cargaba con la bolsa de monedas. Pero la avaricia es mucho más y las faltas a este pecado suponen un atentado al orden social, el mercader que engaña en la venta de sus productos, el usurero que presta un dinero con interés, todas ellas son actividades además de pecaminosas, delictivas para la sociedad; y ahora tienen su representación en el infierno medieval⁵¹.

El gótico se muestra como un *sistema abierto* debido a que, a través de la teatralidad y la gestualidad carnavalesca, representa la idea de pecado. Por lo tanto, la moralidad repercute de una forma más directa en el gótico, ya que la escena del mal aparece de forma caricaturizada; a diferencia del románico en el que lo

⁵⁰ Esta imagen está tomada del texto de GASTGEBER, Christian. *El libro de las biblias*, Barcelona: España, 2016.

⁵¹ ARAGONÉS, Esperanza. *Y líbranos del mal. Representaciones del diablo en el Arte. De la Antigüedad a nuestros días*. Navarra: Registro de la Propiedad Intelectual de Navarra, 2017, p. 47.

demoniaco aterroriza más no explica que es lo pecaminoso.

Estética del espacio: del mundo cerrado al universo infinito

El texto titulado *Del mundo cerrado al Universo infinito* de Koyré valora la posición cusana respecto al paso del Medioevo al Renacimiento; debido a que destaca como el cristianismo enfatizó en la *idea totalizadora* de un *demiurgo omnipotente* que posteriormente dimensiono lo *humano* como parte del proyecto divino. Por consiguiente:

Las concepciones metafísicas y epistemológicas de Nicolás de Cusa, su idea de la coincidencia de los opuestos en el absoluto que los trasciende, así como el concepto correlativo de docta ignorancia como acto intelectual que capta esta relación que trasciende al pensamiento discursivo y racional, siguen y desarrollan el modelo de las paradojas matemáticas implicadas en la infinitización de ciertas relaciones válidas para objetos finitos⁵².

Desde esta perspectiva, si se compara la disposición arquitectónica de las edificaciones del románico al gótico, se proyecta no solo la idea del paso de un *sistema cerrado* a un *sistema abierto*, sino la importancia de Cristo como figura emblemática del mundo medieval. En el presente apartado, al enunciar la *idea de espacio*, se procede a comparar las plantas arquitectónicas y los elementos ornamentativos del paso del románico como *espacio cegado* al gótico como un *espacio de apertura*. Para el contexto románico se toma como ejemplo, la *Iglesia de San Joan de Boi (Figura 16)* ubicada en una zona alejada del Valle de Bohí. La noción de un ambiente asceta y una vida en sumisión se conjuga con la idea de un Dios omnipotente y absolutista; estas características se relacionan con la planta arquitectónica del templo románico, pues la principal particularidad del plano es el estatismo y la rigidez en la proyección espacial.

Asimismo, la planta de la *Iglesia de San Joan de Boí (Figura 17)* se caracteriza por la presencia de tres naves, un ábside central y un ambulatorio. La planta basilical “reúne los significados de antigüedad y cristianismo, además de permitir la

⁵² KOYRÉ, Alexander. *Del Mundo cerrado al Universo Infinito*. Trad. Carlos Solís Santos. Madrid: Editores Siglo Veintiuno, 1999, p.13.

estructuración de sus investigaciones sobre la construcción en perspectiva del espacio⁵³. A este respecto, sobresale la noción de un *espacio sacro* y Dios se manifiesta como *juez imperante*. Este aspecto se relaciona con la posición cusana al señalar que el muro es la coincidencia, en la que el después coincide con el antes, donde el fin coincide con el principio, donde el alfa y el omega son lo mismo⁵⁴.



Figura 16. Anónimo. Siglo XII. La iglesia de San Joan de Boi, España⁵⁵

⁵³ CARVAJAL, Esther & GÓMEZ, Consuelo. *Órdenes y Espacio: sistemas de expresión de la arquitectura moderna siglo XV-XVIII*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia Madrid, 2016, p. 124.

⁵⁴ CUSA, Nicolás. *La visión de Dios*. Trad. de Ángel Luis González. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 2009, p. 96.

⁵⁵ Esta imagen está tomada del sitio Arte Guías,

< <https://www.arteguías.com/iglesia/santjoanboi.htm> >. Última visita: 20 julio de 2021.

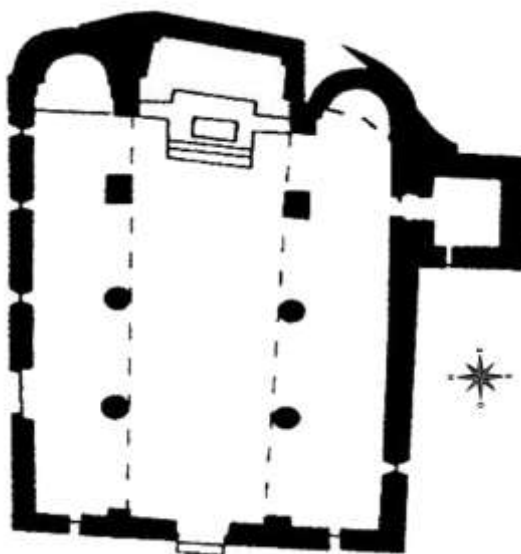


Figura 17. Planta de la iglesia de San Joan de Boi, España⁵⁶

El arquitecto del románico concibe lo divino desde una *posición autoritaria* por medio de la inflexibilidad ornamental. Por ejemplo, la *Iglesia de San Joan de Boi* presenta una *torre-campanario* como eje central de la estructura y su función remite a un llamado de los fieles. La *torre* se asemeja a un *axis mundi* (centro del universo) en el que lo *sacro* se entroniza en su espacio absoluto. Otro elemento, distintivo es la representación de una serie de murales con iconografía hagiográfica y bíblica. Justamente, la *Iglesia de San Joan de Boi* tiene obra que personifica la *lapidación de San Esteban* y algunas *profecías de Daniel* (Figura 18). Asimismo,

Los colores son planos, pero se aprecia una ligera sombra en los dobleces, producida por rayas negras paralelas que surcan las telas. También se advierte las típicas manchas rojas de las mejillas, así como un curioso peinado, que como es costumbre en la pintura románica se repite todas las figuras con ligeras variaciones⁵⁷.

⁵⁶ Esta imagen está tomada del sitio Ruta del Románico por la Alta Ribagorça, < <http://www.jdiezarnal.com/elvalledeboisantjoandeboi.html> >. Última visita: 20 julio de 2021.

⁵⁷ BALLESTEROS, Ernesto. *Arquitectura románica de la región pirenaica*. Madrid: Hiáres, 2015, p. 7.



Figura 18. Anónimo. Siglo XII. Murales de la iglesia de San Joan de Boi, España⁵⁸

Al mismo tiempo, la edificación románica presenta diseños ajedrezados y signos cristianos como una forma de *aproximarse* a lo celestial. De este modo, ascender al conocimiento de lo divino involucra una representación limitada. Por su parte, el cusano destaca que las artes visuales son solamente *conjeturas* que tienen como propósito acercarnos a la naturaleza divina como experiencia instruida, pero condicionada. Por ende:

A partir de estas cosas, hermano, no tengo dudas de que podrás proceder con claridad, parra aferrar que, al igual que el color no es visible salvo por medio de la luz, y esto es ciertamente lo mismo que decir que al igual que el color no puede ascender hasta su reposo y su final salvo en la luz de su principio, de la misma manera nuestra naturaleza intelectual no puede alcanzar la felicidad del descanso más que en la luz de su principio intelectual. Y al igual que no es la vista la que discierne, sino que en ella lo hace el espíritu discernidor, así en nuestro intelecto iluminado por la luz divina de su principio por su aptitud para poder entrar, no seremos nosotros por nosotros mismos los que entendemos o vivimos la vida intelectual sino Dios que en nosotros vivirá su vida infinita⁵⁹. (Cusa,

⁵⁸Esta imagen está tomada del sitio Consorci Patrimoni Mundial de la Vall de Boí, < <https://www.centreromanic.com/es/iglesia/sant-joan-de-bo%C3%AD> >. Última visita: 20 julio de 2021.

⁵⁹ CUSA, Nicolás. *Diálogo sobre el Dios Escondido/ La búsqueda de Dios*. Trad. Ángel Luis González. Navarra: Universidad de Navarra, Cuadernos de Anuario Filosófico, Serie Universitaria, 2011, p. 61.

2011, p. 61)

Para el cusano, el *entendimiento* tiene por función *unificar los contrarios* mediante una comprensión incomprensible. Esta apreciación se refleja en la arquitectura gótica, dado que se pasa de un *espacio absoluto* a un *espacio relativo*. Koyré define el espacio relativo como cierta dimensión móvil o medida de los espacios absolutos, la cual determinan nuestros sentidos por su posición respecto a los cuerpos y que vulgarmente se toma como espacio inmóvil⁶⁰. Este espacio conlleva una noción más dinámica porque “El espacio absoluto y el relativo son el mismo en figura y magnitud, pero no son siempre numéricamente el mismo, ya que el espacio relativo, que por así decir está ligado al cuerpo, se mueve con ese cuerpo a través del espacio absoluto⁶¹. Lo humano adquiere relevancia debido a que es contracción de lo infinito, y en lo infinito, los opuestos coinciden, por lo tanto, el entendimiento tiene como función unificar los contrarios. Las creaciones humanas se asemejan al creador, pues la mente busca asemejarse a lo divino. De modo que, las producciones artísticas reflejan la presencia del máximo absoluto.

Una de las obras arquitectónicas que se asemeja a la idea de *espacio relativo* es la *Catedral de Chartres, Francia (Figura 19)*. Como afirma Camille (2005) esta catedral es una ciudad celestial que proyecta el ideal intelectual de lo divino⁶². La Catedral de Chartres fue construida en 1194 gracias a la devoción católica, después de la quema del templo anterior. Aunado a esto, fue un periodo de gran dinamismo comercial, la ciudad se convirtió en centro de interés religioso, político y económico. Asimismo, se crearon hospitales y ciudadelas gracias al alza demográfica, es decir, el *espacio relativo* está cargado simbólicamente de *lo humano*. Precisamente, cada transformación está ligada a una conmoción religiosa: la Edad Media no es más estática que la época clásica, la época moderna o contemporánea. Cada una de ellas

⁶⁰ KOYRÉ, Alexander. *Del Mundo cerrado al Universo Infinito*. Trad. Carlos Solís Santos. Madrid: Editores Siglo Veintiuno, 1999, p.153.

⁶¹ KOYRÉ, Alexander. *Ibidem*, 1999, p. 153.

⁶² CAMILLE, Michael. *Arte Gótico. Visiones gloriosas*. Trad. María Luz Rodríguez Olivares. Madrid: Editorial Akal, 2005.

introduce en el interior de la ciudad santa un nuevo equilibrio⁶³.



Figura 19. Anónimo.1194-1120. Catedral de Chartres, Chartres, Francia⁶⁴

La arquitectura gótica busca la proyección conciliadora entre lo *divino* y lo *humano*, este aspecto se correlaciona con la *coincidencia de los opuestos* promulgada por el cusano. El ser humano es un *microcosmos* y *cocreador* del mundo. Por consiguiente, la arquitectura del gótico proyecta una iconografía cristológica, puesto que Jesucristo es la imagen mediadora por excelencia. Precisamente, la planta de la *Catedral de Chartres, Francia* (Figura 20) se encuentra organizada en tres naves con la forma de cruz (símbolo de Cristo). A nivel simbólico, el cuerpo de Cristo es la iglesia y para Cusa la *iglesia* constituye *unidad* entre lo *infinito* y *finito*. Así:

Toda la naturaleza racional, conservando su realidad personal, está tan unida a Cristo, si se ha dirigido a Él en esta vida con fe grande espiritual y caridad, que todas estas naturalezas, tanto ángeles

⁶³ ERLANDE, Alain. *El Arte Gótico*. Trad. María Jesús Calatrava Escobar. Madrid: Editorial Akal, 1992, p. 7.

⁶⁴ Esta imagen está tomada del sitio Arتهistoria, < <https://www.artehistoria.com/es/obra/catedral-de-chartres> >. Última visita: 20 julio de 2021.

como hombres, no subsisten sino en Cristo, y por Él en Dios, absorbida y atraída la verdad del cuerpo de cada uno por el espíritu para que todos los bienaventurados, conservada la verdad de su propio ser, sean en Cristo Jesús, Cristo y por Él en Dios, Dios, y como Dios, permaneciendo máximo absoluto, sea en Cristo Jesús el mismo Jesús, sean por Él todas las cosas en todas⁶⁵.

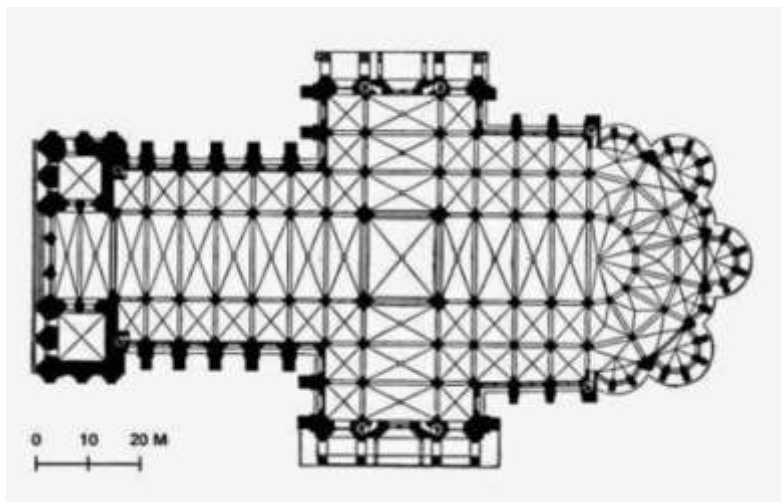


Figura 20. Dibujo de la planta de la Catedral de Chartres, Chartres, Francia⁶⁶

La iglesia involucra humanidad, a la vez, el intelecto humano aspira a la búsqueda de la unidad absoluta. Por lo anterior, el templo era símbolo de la Jerusalén Celeste a la que aspiraba llegar el cristiano. Símbolo que, al ser una idea materializada arquitectónicamente, estuvo sujeto a variaciones en función de la forma de concebirlo y, en consecuencia, de construirlo⁶⁷. El arquitecto gótico emplea la simbología matemática como valores racionales para proyectar una estética sacra que involucra lo humano. Por esta razón, el gótico dimensiona un *sistema abierto*, el ser humano es partícipe del proyecto divino, debido a esto, la edificación gótica exalta la noción de *infinitud* y esta se ve simbolizada en los vitrales (Figura 21).

⁶⁵ CUSA, Nicolás, *La docta ignorancia*. Trad. de Manuel Fuentes Benot, Buenos Aires, Ediciones Orbis, 1984, p. 187.

⁶⁶ Esta imagen está tomada del sitio arteazucarera, <<https://arteazucarera.wordpress.com/2016/01/11/catedral-de-chartres-planta-y-alzado/>>. Última visita: 20 julio de 2021.

⁶⁷ RUÍZ, Aurora. "La estructura arquitectónica como medio para la simbología de la luz (1140- 1240)". En Getty Conservation Institute (ed.), *Conservación de vidrieras históricas. Análisis y diagnóstico de su deterioro. Restauración*. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute, 1994, p. 72.



Figura 21. Anónimo.1194-1120. Interior de la Catedral de Chartres, Chartres, Francia⁶⁸

La luminosidad manifestada en el gótico refleja el misticismo religioso, pues la luz adquiere un significado metafísico como experiencia espiritual y metáfora de *infinitud* que involucra la idea de *razón*. Por ello, hay una relación con el planteamiento cusano, ya que la presencia de Dios se manifiesta en lo sensible. Además, el máximo absoluto complica todas las cosas sin alteridad, porque es omnipotente y está por encima de todas las cosas.

Por otra parte, la idea de *espacio relativo* se caracteriza en la arquitectura gótica por la *multiplicidad* de referencias que brinda el plano arquitectónico, podría decirse que cada asistente tiene su punto referencial. Necesariamente, en una planta

⁶⁸ Esta imagen está tomada del sitio arteazucarera, <<https://arteazucarera.wordpress.com/2016/01/11/catedral-de-chartres-planta-y-alzado/>>. Última visita: 20 julio de 2021.

gótica, cada individuo percibe una experiencia diferente, debido a la diversidad de efectos arquitectónicos como la cristalería, pináculos, infinidad de arbotantes, entre otros. De acuerdo con lo anterior, los edificios góticos ofrecían unos perfiles más quebrados, carecían de simetrías y proporciones constantes, tenían unas superficies rugosas e intrincadas, y su organización espacial era con frecuencia caótica debido a la anexión de capillas y estancias⁶⁹. Esta disposición arquitectónica produce la sensación de amplitud e iniciación intelectual. La creatividad e inventiva humana se convierten en un reflejo de los diseños divinos. por lo tanto, existe un reconocimiento y reafirmación de lo humano, en virtud de que toda *producción sensible es imagen del arte infinito*. En ese sentido, el cardenal de Bresanona destaca:

Ig.: Sabes cómo la simplicidad divina es complicativa de todo. La mente es la imagen de esta simplicidad complicante. De donde, si llamaras a esta divina simplicidad mente infinita, ¿Será ella el ejemplar de nuestra mente? Si llamas a la mente divina universalidad de la verdad de las cosas, a la mente nuestra le dirás universalidad de la asimilación de las cosas, de modo que sea la universalidad de las nociones. La concepción de la mente divina es la producción de las cosas. Si la mente divina es entidad absoluta, entonces es la creación de los entes y la concepción de nuestra mente es la asimilación de los entes⁷⁰.

La mente unifica los contrarios, a pesar de que el saber sensible es limitado; el arquitecto emplea su punto de vista para aproximarse a la verdad divina. Por lo tanto, las diversas ornamentaciones góticas plasman el concepto de infinitud mediante la luz. Así, la representación de Cristo como *luz divina* se presenta como una conciliación entre lo divino y lo sensible.

La transición del románico al gótico se refleja en el *manejo espacial* de las plantas arquitectónicas, ya que de un *espacio absoluto* (infinito) se pasa a un *espacio relativo* (finito). Este aspecto concuerda con la *coincidencia de los opuestos* presentada por Cusa, pues la *iglesia* como cuerpo de *Cristo* armoniza la naturaleza divina con la humana.

⁶⁹ BEGOÑA, Alonso. *La formación artística creadores-historiadores-espectadores*. Cantabria: Editorial de la Universidad de Cantabria, 2018, p. 813.

⁷⁰ CUSA, Nicolás, *Un ignorante discurre acerca de la mente (Idiota. De mente)*. Trad. de Jorge, M. Machetta, Buenos Aires: Editorial Biblos, 2005, p. 57.

Conclusión

El texto inició con la premisa de establecer una relación entre el paso del románico al gótico y el pensamiento de Nicolás de Cusa. Esta correspondencia surgió a partir de un estudio comparativo entre los estilos artísticos medievales. Un románico representado por la presencia de Dios como eje central y caracterizado en el presente texto como un *sistema cerrado*. Por otra parte, el gótico se convierte en antítesis de hermetismo, debido a que sugiere la idea de apertura intelectual y proyecta un *sistema abierto* a través de una estética de la luz. Precisamente, este tránsito estilístico guarda correlación con el pensamiento del cardenal de Bresanona, al emplear conceptos como máximo absoluto, unidad absoluta, infinito, finito, entre otros, ya que Dios es la infinitud absoluta que incluye lo humano.

Para entablar una correlatividad entre la transición del románico al gótico fue preciso iniciar con un análisis iconográfico que manifestará las principales características de los estilos; asimismo, se realizó un análisis de los textos cusanos con alcance estético. El proceder metodológico para relacionar el discurso visual y el texto filosófico conllevó a una interpretación simbólica que inició con la *descodificación de rasgos estilísticos* para justificar la idea de un “*sistema cerrado*” al románico y un “*sistema abierto*” al gótico; y una lectura relacional con los principales conceptos de los textos de Cusa.

Con base en la afinidad simbólica entre arte y pensamiento a continuación, se establecen las siguientes conclusiones. La primera radica en la importancia de la representación del *demiurgo cristiano* como *signo absoluto*, pero, a la vez, cargado de *humanidad*. La arquitectura románica evoca misticismo mediante el empleo de la *mandorla* que tiene como función generar un espacio de entronización, a la vez, de simbolizar un mensaje homilético. Además, en el conjunto arquitectónico se retoma la representación del infierno como estrategia pedagógica de sumisión. La *imagen finita* (producción artística) es una idea de la *creación divina* que la mente solo puede conocer de forma conjetural. En otro orden de ideas, el terror del espectador medieval se complementa con el carácter omnipotente que enuncia el demiurgo cristiano. Asimismo, otros recursos iconográficos como el *tetramorfos* subraya la

relevancia de otras imágenes divinas en favor de lo religioso, puesto que exhortan una tutela de lo divino.

La representación del Dios cristiano que asume el románico se contrasta con la posición cusana, pues el máximo absoluto es uno y es incomprensiblemente inteligible. Igualmente, encierra la multiplicidad y todas las cosas tienen realidad por la unidad. El ser humano se manifiesta como una copia imperfecta, por lo tanto, la ignorancia es el camino para acercarnos a la verdad. Ahora bien, como el máximo absoluto engloba lo humano, la representación hagiográfica manifestada en el gótico asume un sentido sensible de la vida piadosa como vía de acceso a lo divino. Por ende, el ser humano es una expresión finita de Dios que conlleva a un acercamiento erudito simbolizado por la luz. Justamente, el vitral cumple la función de manifestar una estética del esplendor intelectual para inaugurar los indicios del Renacimiento.

Los rasgos distintivos del románico al gótico tienen su analogía con la posición filosófica del Cusa, pues el ser humano posee un saber restringido. Así, la ignorancia supone la verdad como infinita a sabiendas que la conciencia humana es limitada, este aspecto se ejemplifica en el románico. Sin embargo, Dios es contracción, unión, por ende, la limitación intelectual conlleva a un acercamiento con el máximo absoluto que se manifiesta en el gótico.

Otra concordancia entre el paso del románico al gótico respecto al pensamiento de Nicolás de Cusa radica en la representación de lo divino y su conexión con lo humano. La figura que conecta ambas naturalezas corresponde a Jesucristo, pues reúne lo infinito (absoluto) y lo finito (contracto). El cardenal de Bresanona enfatiza que la *mente humana* parte de la *conjetura* como forma de verdad, asimismo, la inteligencia es un espejo de la mente divina. De este modo, el ser humano es una copia imperfecta y tiene límites en su capacidad de conocer, pero su ignorancia, lo acerca a Dios.

El lugar de trabajo adquiere una importancia simbólica en el románico, puesto que el claustro conlleva una sumisión a los parámetros artísticos que esboza la iglesia; dado a que el *arte* es una *imagen del arte infinito*. Con referencia al gótico, la especialización técnica supone la capacidad intelectual otorgada por lo divino para manifestar su proyecto, así lo humano es una extensión de lo uno. La transición

de ambos estilos artísticos representa una afinidad con los preceptos asumidos por el cardenal de Bresanona pues la producción artística muestra a la divinidad, a la vez que el mundo se convierte en explicación del máximo absoluto.

A la par de la elaboración de manuscritos surge la representación de imágenes profanas como función didáctica y estrategia religiosa para la fidelidad del feligrés. Estas creaciones acompañan a los manuscritos y proyectan la cosmovisión de los estilos artísticos estudiados. En lo concerniente al románico, la estética del mal asume la idea central de un sistema hermético que impone y aterroriza a los medievales; así, el arte por medio de sus símbolos cumple la función de representar un *espejo* de lo *divino*. Por lo que atañe al gótico, la representación profana adquiere un sentido más humanizado y se muestra una imagen reflexiva respecto a lo moral como parte de su naturaleza sensible.

Por último, la geometría en el románico simboliza la unidad, por ende, se da el uso de formas simples como el triángulo y el círculo. La importancia de estas figuras geométricas reside en que se convierten en modos del ser del máximo, por lo tanto, simbolizan, lo divino. En el gótico, el empleo de imágenes geométricas adquiere un valor múltiple y complejo, gracias a la capacidad intelectual y técnica del arquitecto. Ambos estilos artísticos emplean los signos y formas matemáticas como medio para representar a Dios. El entendimiento unifica los contrarios y dicho aspecto se análoga con el paso del románico al gótico. La humanidad es la naturaleza más apropiada para “contraer” todas las cosas en grado máximo de perfección.

Artigo recebido em 03/12/2021

Artigo aceito em 15/12/2021