

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**DEL ROMÁNICO AL GÓTICO EN EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE NICOLÁS
DE CUSA**

Tesis sometida a la consideración de la Comisión del Programa de Estudios de
Posgrado en Artes para optar por el grado y título de Maestría Académica en
Artes

ANDREA CALVO DÍAZ

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2020

AGRADECIMIENTOS

A mis padres con amor, Noemy y Alejandro.

A Iris Chaves Alfaro, por la guía meticulosa en este proceso académico. Por la amistad leal e intelectual. Muchas gracias por la calidez y esencia humana, al abordar conversaciones respecto a las Humanidades, Artes y las Letras.

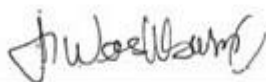
A Arnaldo Moya Gutiérrez, amigo intelectual, maestro y lector crítico. Muchas gracias por las tertulias medievalistas y la apreciación artística respecto a la selección de obra de la presente investigación.

A mis profesoras y profesores de la Maestría Académica en Artes de la Universidad de Costa Rica, por compartir sus conocimientos.

“Esta tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado de Artes de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Académica en Artes”



Dra. Marjorie Ávila Salas
Representante del Decano
Sistemas de Estudio de Posgrado



M.Sc. Jimmy Washburn Calvo
Profesor Guía



Dr. Arnaldo Moya Gutiérrez
Lector académico



Dra. Iris Chaves Alfaro
Lectora académica



Dr. Camilo Retana Alvarado
Director



Licda. Andrea Calvo Díaz
Sustentante

TABLA DE CONTENIDOS

Hoja de portada.....	i
Dedicatoria.....	ii
Hoja de aprobación	iii
Tabla de contenido.....	iv
Resumen.....	xiv
Introducción.....	1
Tema de investigación.....	7
Justificación.....	7
Delimitación del tema	8
Planteamiento del problema.....	10
Objetivos	10
Estado de la cuestión.....	11
Marco teórico y modelo analítico	23

Descripción del corpus	39
Esquema capitular	41
Capítulo I. Representación del demiurgo cristiano: del icono absoluto a la imagen sensible.....	43
1.1. Del maestas domini a la humanización del crucifijo gótico	46
1.2. La mandorla como sistema cerrado al vitral como dimensión abierta.....	63
1.3. Del tetramorfos como extensión divina a la hagiografía como representación humana	81
Capítulo II. Mimesis divina y producción artística: de la imaginación a la creación humana.....	100
2.1. De escriba a artista: el monje como apologeta.....	102
2.2. Del claustro al taller: de la mimesis a la especialización técnica.....	127
2.3. Lo maléfico como creación didáctica: de lo inescrutable (románico) a lo sensible (gótico)	141
Capítulo III. Construcción geométrica y espacial: de la unidad a la multiplicidad	163
3.1. De la abadía como sistema cerrado a la catedral como sistema abierto.....	165
3.2. Geometría de la sucesión: de la unidad a la multiplicidad.....	187
3.3. Estética del espacio: del mundo cerrado al universo infinito.....	209

Conclusión	226
Bibliografía	232

LISTA DE CUADROS

Cuadro 1. Sinóptico propuesto por Panofsky	27
Cuadro 2. Ejemplo del sinóptico propuesto por Panofsky. Salterio de Robert de Lisle (C. 1310) Biblioteca Británica. Arundel mss 83 II, 127 r.....	29
Cuadro 3. Círculo hermenéutico para el desarrollo de la investigación tésaria.....	36
Cuadro 4. Comparativo respecto al esquema hermenéutico de la quinta etapa.....	38

LISTA DE ILUSTRACIONES

- Ilustración 1.*** Maestro de Taüll. Pantocrátor San Clemente de Taüll. Pinturas del ábside. Románico. Pintura al fresco. San Clemente de Taüll. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona, España..... 49
- Ilustración 2.*** Cenni di Pepo (Cimabue). Crucifijo. 1268-1271. Temple sobre tabla. Iglesia de San Domenico de Arezzo. Arezzo. Italia 56
- Ilustración 3.*** Cenni di Pepo (Cimabue). Crucifijo. 1268-1271. Temple sobre tabla. Iglesia de San Domenico de Arezzo. Arezzo. Italia 58
- Ilustración 4.*** Cenni di Pepo (Cimabue). Crucifijo. 1268-1271. Temple sobre tabla. Iglesia de San Domenico de Arezzo. Arezzo. Italia 59
- Ilustración 5.*** Cenni di Pepo (Cimabue). Crucifijo. 1268-1271. Temple sobre tabla. Iglesia de San Domenico de Arezzo. Arezzo. Italia 59
- Ilustración 6.*** Duccio di Buoninsegna. La Maestá Crucifixión. 1308-1311. Temple sobre tabla. Historias de la pasión. Registro principal. (Parte posterior). 100 x 76 cm. Museo de la Ópera del Duomo. Siena. Italia 60
- Ilustración 7.*** Gislebertus. Mandorla de la Catedral de Saint- Lazare de Autun (Francia). 1145. Relieve 65
- Ilustración 8.*** Esquema vertical: Gislebertus. Mandorla de la Catedral de Saint- Lazare de Autun (Francia). 1145. Relieve..... 69
- Ilustración 9.*** Esquema horizontal: Gislebertus. Mandorla de la Catedral de Saint-

Lazare de Autun (Francia). 1145. Relieve	69
Ilustración 10. Detalle del panel derecho. Gislebertus. Mandorla de la Catedral de Saint- Lazare de Autun (Francia). 1145. Relieve	71
Ilustración 11. Detalle del panel izquierdo. Gislebertus. Mandorla de la Catedral de Saint- Lazare de Autun (Francia).1145. Relieve	72
Ilustración 12. Construcción geométrica de la mandorla	74
Ilustración 13. Anónimo. Nacimiento del Salvador. Catedral de Chartres (Francia) 1230. Vitral	75
Ilustración 14. Anónimo. Detalle de los ventanales y las cortinas abiertas. Nacimiento del Salvador. Catedral de Chartres (Francia) 1230. Vitral	76
Ilustración 15. Anónimo. Detalle de la estrella. Nacimiento del Salvador. Catedral de Chartres (Francia) 1230. Vitral	76
Ilustración 16. Detalle de la lámpara. Nacimiento del Salvador. Catedral de Chartres (Francia) 1230. Vitral	77
Ilustración 17. Anónimo Románico. Pantocrátor de la bóveda. Aproximadamente, 1053. Mural al fresco San Isidoro de León. Panteón de los Reyes. España	84
Ilustración 18. Anónimo Románico. San Mateo. Aproximadamente, 1053. Mural al fresco San Isidoro de León. Panteón de los Reyes. España.....	86
Ilustración 19. Anónimo Románico. San Marcos. Aproximadamente, 1053. Mural al fresco San Isidoro de León. Panteón de los Reyes. España.....	87

<i>Ilustración 20.</i> Anónimo Románico. San Lucas. Aproximadamente, 1053. Mural al fresco San Isidoro de León. Panteón de los Reyes. España.....	89
<i>Ilustración 21.</i> Anónimo Románico. San Juan. Aproximadamente, 1053. Mural al fresco San Isidoro de León. Panteón de los Reyes. España	90
<i>Ilustración 22.</i> Τετρακτύς pitagórica	92
<i>Ilustración 23.</i> Giotto di Bondone. San Francisco predicando a los pájaros. Antes de 1300. Fresco. 270 x 230 cm. Basílica Superior. San Francisco de Asís. Italia.....	95
<i>Ilustración 24.</i> Anónimo. Siglo XI. Evangelistario de Enrique III, Folio 124 v: dos amanuenses en el scriptorium de Echternach. Bremen, Biblioteca Nacional y Universitaria, ms.216, Alemania	106
<i>Ilustración 25.</i> Anónimo. Mediados del Siglo XII. Manuscrito de San Ambrosio. De officis ministrorum, fol.1 v: diversas fases de la confección de un códice. Bamberg, Biblioteca Nacional, ms. patr.5. Alemania	108
<i>Ilustración 26.</i> Anónimo. 1190-1200. Biblia de Burgos. Expulsión del paraíso. Folio 12. Monasterio burgalés de San Pedro de Cardenal. España.....	113
<i>Ilustración 27.</i> Anónimo. 1190-1200. Biblia de Burgos. Letra P en uno de los trozos del Tomo III. Monasterio burgalés de San Pedro de Cardenal. España	117
<i>Ilustración 28.</i> Jean Le Noir y Pseudo- Jacquemart. 1372- 1375. Las pequeñas horas del duque Jean de Berry. Miniatura del folio 141. El descendimiento de la cruz. Biblioteca Nacional de Francia	120
<i>Ilustración 29.</i> Enguerrand Charonton. 1465. Misal de Jean des Martins. Crucifixión.	

Folio 292. Biblioteca Nacional de Francia	122
Ilustración 30. Barthélemy d’Eyck, hermanos Limbourg y Jean Colombe. 1410. Las muy ricas horas del duque Berry. Hombre anatómico. Folio 14. Papel vitela. Biblioteca Nacional de Francia	125
Ilustración 31. Anónimo. 1077-1130. Crismón o monograma de Cristo. Estuco. Catedral de San Pedro de Jaca. España	130
Ilustración 32. Anónimo. 1146. Capitel con sirena. Estuco. Iglesia de San Pedro de Navarra. España	134
Ilustración 33. Anónimo. 1194. Rosetón fachada oeste de Chartres. Juicio Final. Vidriera. Catedral de Chartres. Eure-et-Loir, Francia	136
Ilustración 34. Anónimo. 1262. Rosetón Lo Salomo Portada de los Apóstoles. Vidriera. Catedral de Valencia, España	139
Ilustración 35. 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, Praga.....	143
Ilustración 36. Anónimo. I a. C. Figurilla de Pazuzu. Piedra. Museo del Louvre.....	146
Ilustración 37. Anónimo. 1150-1160. Arpía. Piedra. 1150-1160. Iglesia de María Magdalena (Tudela), Navarra, España	149
Ilustración 38. Anónimo. Siglo XI. Gárgola. Piedra. Siglo XI. Catedral de Notre Dame. París, Francia	154
Ilustración 39. Anónimo. 1290 a 1300. La suma del rey. Add. 28162, fol 9v. Biblioteca	

Británica. Inglaterra	158
Ilustración 40. Anónimo. 1290 a 1300. La suma del rey. Detalle de demonio. Add. 28162, fol 9v. Biblioteca Británica, Inglaterra	160
Ilustración 41. Anónimo. 1290 a 1300. La suma del rey. Detalle de demonio. Add. 28162, fol 9v. Biblioteca Británica.....	160
Ilustración 42. Anónimo. 1290 a 1300. La suma del rey. Detalle de demonio. Add. 28162, fol 9v. Biblioteca Británica. Inglaterra	161
Ilustración 43. Dibujos de la planta de la Abadía de Cluny II.....	168
Ilustración 44. Dibujo de arco de medio punto.....	170
Ilustración 45. Anónimo. 1080. Arco de medio punto. Abadía de Cluny III, Borgoña. Francia	173
Ilustración 46. Dibujo de la Planta de la iglesia, abadía de Cluny. Francia	175
Ilustración 47. Jean de Chelles, Piere de Chelles, Raymond Du Temple, Peter of Montereau y Jean Ravy. 1163-1345. Interior de la Catedral de Notre Dame, París, Francia	179
Ilustración 48. Dibujo de un arco apuntado.....	180
Ilustración 49. Jean de Chelles, Piere de Chelles, Raymond Du Temple, Peter of Montereau y Jean Ravy. 1163-1345. Arco de medio punto de la Catedral de Notre Dame, París, Francia	182
Ilustración 50. Jean de Chelles, Piere de Chelles, Raymond Du Temple, Peter of	

Montereau y Jean Ravy. 1163-1345. Vitral de la Catedral de Notre Dame, París, Francia	185
Ilustración 51. Anónimo. Aproximadamente siglo XI. Iglesia de la Santísima Trinidad, Segovia, España.....	189
Ilustración 52. Anónimo. Aproximadamente siglo XI. Vista de formas poligonales (cuadrados y rectángulos) de la Iglesia de la Santísima Trinidad, Segovia, España	191
Ilustración 53. El triángulo figura emblemática del románico	192
Ilustración 54. Dibujo de la sumatoria de varios triángulos da como resultado la conformación del círculo	192
Ilustración 55. Dibujo de bóveda de cañón	193
Ilustración 56. Anónimo. Aproximadamente, siglo XI. Bóveda de cañón en el interior de la Iglesia de la Santísima Trinidad, Segovia, España	195
Ilustración 57. Dibujo que muestra la transición de la línea al triángulo y de triángulos a círculos.....	197
Ilustración 58. Maestro Enrique, el Maestro Simón y Juan Pérez. 1205- 1301. Catedral de Santa María de Regla de León, España.....	199
Ilustración 59. Dibujo de bóveda de crucería	200
Ilustración 60. Maestro Enrique, el Maestro Simón y Juan Pérez. 1205- 1301. Bóvedas de crucería de la Catedral de Santa María de Regla de León, España.....	202
Ilustración 61. Maestro Enrique, el Maestro Simón y Juan Pérez. 1205- 1301. Columnas	

de la Catedral de Santa María de Regla de León, España	205
Ilustración 62. Anónimo. Siglo XIII. Virgen Blanca de la Catedral de Santa María de Regla de León, España.....	208
Ilustración 63. Anónimo. Siglo XII. La iglesia de San Joan de Boi, España	211
Ilustración 64. Planta de la iglesia de San Joan de Boi, España.....	213
Ilustración 65. Anónimo. Siglo XII. Murales de la iglesia de San Joan de Boi, España	216
Ilustración 66. Anónimo.1194-1120. Catedral de Chartres, Chartres, Francia	218
Ilustración 67. Dibujo de la planta de la Catedral de Chartres, Chartres, Francia	221
Ilustración 68. Anónimo.1194-1120. Interior de la Catedral de Chartres, Chartres, Francia	223

RESUMEN

El objetivo de la presente investigación consistió 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), *De idiota mente* (1450), *De visiones Dei* (1453) y *De Ludo Globi* (1463).

La tesis formuló los siguientes procedimientos para correlacionar los estilos artísticos del románico al gótico con el pensamiento de Nicolás de Cusa y justificar la afinidad estética entre ambos discursos. El primer modo consistió en la confrontación de imágenes con los textos seleccionados del cusano; en el segundo proceso se empleó el fundamento filosófico del obispo de Bresanona para destacar los alcances estéticos en correspondencia con los estilos artísticos por estudiar. La tercera motivación fue generar un análisis artístico, a partir de las artes visuales (arquitectura, escultura y pintura) del románico al gótico en reciprocidad con el discurso estético de Nicolás de Cusa.

Como resultado, se encontró un vínculo estético entre la representación del demiurgo cristiano, el papel de la mimesis y producción artística, así como la pertinencia del uso matemático entre el paso del románico al gótico en relación con el pensamiento estético de Nicolás de Cusa. Por lo anterior, la importancia del aporte cusano respecto a la comparación del paso del románico al gótico que propone la presente tesis es la caracterización de un cambio de paradigma artístico e histórico que cierra con las ideas tradicionales del Medievo (románico) y abre paso (gótico) a las ideas ilustradas.



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

SEP Sistema de
Estudios de Posgrado

Autorización para digitalización y comunicación pública de Trabajos Finales de Graduación del Sistema de Estudios de Posgrado en el Repositorio Institucional de la Universidad de Costa Rica.

Yo, Andrea Calvo Díaz, con cédula de identidad 3-0395-0397, en mi condición de autor del TFG titulado "Del Románico al Gótico en el pensamiento estético de Nicolás de Cusa"

Autorizo a la Universidad de Costa Rica para digitalizar hacer la comunicación pública de forma gratuita de dicho TFG a través del Repositorio Institucional u otro medio electrónico, para ser puesto a disposición del público según lo que

establezca el Sistema de Estudios de Posgrado. **SI**

*En caso de la negativa favor indicar el tiempo de restricción: 1 año (s).

Este Trabajo Final de Graduación será publicado en formato PDF, o en el formato que en el momento se establezca, de tal forma que el acceso al mismo sea libre, con el fin de permitir la consulta e impresión, pero no su modificación.

Manifiesto que mi Trabajo Final de Graduación fue debidamente subido al sistema digital Kerwá y su contenido corresponde al documento original que sirvió para la obtención de mi título, y que su información no infringe ni violenta ningún derecho a terceros. El TFG además cuenta con el visto bueno de mi Director (a) de Tesis o Tutor (a) y cumplió con lo establecido en la revisión del Formato por parte del Sistema de Estudios de Posgrado.

INFORMACIÓN DEL ESTUDIANTE:

Nombre Completo: Andrea Calvo Díaz
Número de Carné: A41018
Número de cédula: 3-0395-0397
Correo Electrónico: andreaarte06@gmail.com

Fecha: 30 de setiembre de 2020

Número de teléfono: 89874616

Nombre del Director (a) de Tesis o Tutor (a): Jimmy Washburn Calvo

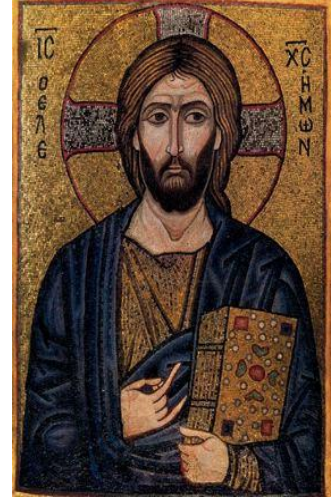


FIRMA ESTUDIANTE

Nota: El presente documento constituye una declaración jurada, cuyos alcances aseguran a la Universidad, que su contenido sea tomado como cierto. Su importancia radica en que permite abreviar procedimientos administrativos, y al mismo tiempo genera una responsabilidad legal para que quien declare contrario a la verdad de lo que manifiesta, puede como consecuencia, enfrentar un proceso penal por delito de perjurio, tipificado en el artículo 318 de nuestro Código Penal. Lo anterior implica que el estudiante se vea forzado a realizar su mayor esfuerzo para que no sólo incluya información veraz en la Licencia de Publicación, sino que también realice diligentemente la gestión de subir el documento correcto en la plataforma digital Kerwá.

Introducción

“En la cara pintada del ícono veo una figura de la infinitud. Su rostro no está delimitado a un objeto o a un lugar y por consiguiente es infinito. El rostro, en efecto, no se dirige más a un espectador que a otro y, aunque su vista sea misma infinita, parece sin embargo que está delimitada por cualquier espectador, porque mira con tal fijeza a uno que le está contemplando, que parecería como si existiese solo él y no existiese nadie más”
(Cusa, 1984, p. 144).



Anónimo. *Salvador Mundi*. Mosaico. Románico. Gemäldegalerie. Berlín. Alemania

La Baja Edad Media en el arte se caracteriza por la presencia de dos grandes períodos, 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 y el Cisma de Oriente y Occidente (la división de la iglesia católica y la iglesia ortodoxa oriental). Asimismo, estos estilos artísticos tienen características contrapuestas y prevén una transición histórica en el contexto estético medieval.

El románico se caracteriza por simbolizar la consolidación del cristianismo en Occidente por lo que sus representaciones son exclusivamente religiosas. Así, la construcción monacal responde a una cosmovisión influenciada por la imposición de la iglesia; este aspecto se adapta simbólicamente en el uso de materiales robustos (barro, mármol, piedra,

entre otros). 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 fantasiosos 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 estilísticos del arte bizantino y carolingio. De lo anterior, el románico exterioriza características estilísticas que en la presente investigación 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. 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 idealizado. En virtud de los rasgos artísticos y simbólicos del gótico, la presente tesis 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* al 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 ende, 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 producción (p.35).

El mejor ejemplo para visualizar el paso del románico al gótico se ve representado en la arquitectura. Según Fulcanelli (2015) el misticismo que resguarda la catedral acontece del miedo, la brujería, el castigo y el pecado concebido desde el románico (p.65). Por ende, 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.

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 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 de la presente tesis, concuerda en varios aspectos con el pensamiento estético 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. Ingresó a la reconocida Escuela de Erasmo de Rotterdam en 1413 y 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 fue *Jesucristo*. De ese modo, abandonó la idea de una *ratio auctoritatis* y optó por estudiar textos como la *Imitación de Cristo* de Tomás Kempis. Su objetivo era encontrar la inmanencia de lo infinito en lo finito

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. Por otra parte, 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 universo” (Koyré, 1999, p.10). Por consiguiente, la posición del cusano radica en proponer un concepto de una eternidad indeterminada, es decir, esboza el límite entre la infinitud y lo finito (imperfecto).

Precisamente, ese punto intermedio que plantea Nicolás de Cusa entre lo infinito (Dios) y lo finito (humano) concuerda a criterio de la investigadora de la presente tesis con la transición del románico al gótico. Es fundamental señalar que esta relación no es cronológica, sino que corresponde a una posición hermenéutica entre el arte medieval y el

pensamiento del cusano.

Los criterios de selección que permitieron reunir las características generales de un *sistema cerrado* representado por el románico a un *sistema abierto* simbolizado por el gótico son los 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). Por otra parte, 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 toma en cuenta los rasgos estilísticos de orden general. La investigación no supone un estudio regional del románico al gótico, el interés es una construcción estética analógica con el pensamiento de Nicolás de Cusa.

Por otra parte, los conceptos clave que se emplean en la presente investigación 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 ignorantia* (1440), *Deus escondido* (1444-1445), *De idiota mente* (1450), *De visiones Dei* (1453) y *De Ludo Globi* (1463).

Con base en estos criterios artísticos y conceptos clave en el pensamiento estético de

Nicolás de Cusa, la presente investigación 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.

En suma, el presente trabajo de investigación asume una posición interdisciplinaria entre arte y pensamiento, siendo el primero la base principal para entablar una correspondencia con la perspectiva filosófica. Así, por medio de las características del discurso visual medieval se logra emprender una afinidad estética con la perspectiva teórica de Nicolás de Cusa

Tema de investigación

Del Románico al Gótico en el pensamiento estético de Nicolás de Cusa.

Justificación

Los principales estudios estéticos sobre el Medievo (especialmente los textos de Umberto Eco, George Duby y Meyer Schapiro) se caracterizan por estudiar el contexto histórico, a partir de una óptica bella, cristiana y sacra. De este modo, se han generado pocas investigaciones que dialoguen con la correspondencia iconográfica y filosófica utilizando ejemplos concretos. Por consiguiente, el presente trabajo analiza la obra (elección de textos) de Nicolás de Cusa como un punto de interlocución (puente) entre la tradición medieval y la llegada del Renacimiento (gótico internacional). Esto en conjunto con una selección de obras arquitectónicas, escultóricas y pictóricas del románico al gótico como movimientos artísticos de transición.

Por este motivo, la presente tesis propone una relación estética entre el paso del

románico al gótico y el pensamiento cusano. Asimismo, es fundamental advertir al lector que el presente estudio no corresponde a una visión coincidente en el contexto histórico, debido a que los escritos del cardenal de Bresanona son *a posteriori* de los estilos artísticos. De esta manera, el trabajo corresponde a un reflejo entre el discurso visual respecto a los textos filosóficos de Cusa, en analogía con la idea de transición. En este caso se utiliza la metáfora de sistema cerrado al románico y sistema abierto al gótico, en correlación con las ideas estéticas planteadas por Nicolás de Cusa en cuanto a las nociones de absoluto (Dios) y particular (humano), la complicación y la explicación y, por último, la coincidencia de los opuestos.

Por lo anterior, la investigación formula los siguientes procedimientos para correlacionar los estilos artísticos (del románico al gótico) con el pensamiento de Nicolás de Cusa y justificar la afinidad estética entre ambos discursos. El primer modo consiste en la confrontación de imágenes con los textos seleccionados del cusano; el segundo proceso consiste en emplear el fundamento filosófico del obispo de Bresanona para subrayar los alcances estéticos en correspondencia con los estilos artísticos por estudiar. La tercera motivación es generar un análisis artístico, a partir de las artes visuales (arquitectura, escultura y pintura) del románico al gótico, a la luz de una iconografía y hermenéutica de la imagen, en reciprocidad con el discurso estético de Nicolás de Cusa.

Delimitación del tema

La presente investigación tiene por finalidad estudiar los dos últimos estilos artísticos de la Baja Edad Media (XI- al XIV) conocidos como el románico y el gótico en relación con la línea de pensamiento de Nicolás de Cusa. Para construir la correspondencia estética es

necesario enfatizar que se tomó una selección de manifestaciones artísticas, entre estas la arquitectura, la escultura y la pintura del románico al gótico. Se debe agregar que la selección mencionada tomó en consideración diversas regiones, como España, Francia e Inglaterra. A pesar de que existen diferencias estilísticas regionales, la presente investigación busca el reconocimiento del estilo artístico, desde sus generalidades. Esto se debe a que el objetivo central de la tesis es establecer una analogía estética entre la producción artística del paso del románico al gótico en correlación con el posicionamiento filosófico de Nicolás de Cusa.

Por lo tanto, en lo que respecta a la obra del cardenal de Bresanona se toma en consideración los siguientes textos filosóficos con alcance de análisis estético, *De docta ignorantia* (1440), *Deus escondido* (1444-1445), *De idiota mente* (1450), *De visiones Dei* (1453) y *De Ludo Globi* (1463). Por ende, se pretende establecer aristas convergentes entre arte y pensamiento, desde una perspectiva *iconográfica* y la elaboración de una *hermenéutica de la imagen*, a partir de los siguientes subtemas:

- Representación del demiurgo cristiano: del icono (absoluto) a la imagen (particular).
- Mimesis y producción artística: de la creación natural (divina) a la creación artificial (humana).
- Construcción geométrica y espacial: de la unidad a la multiplicidad.

En síntesis, a partir de la obra artística seleccionada del paso del románico al gótico se construye un registro que permite analizar la transición estética en reciprocidad con los textos elegidos de Nicolás de Cusa. De igual modo, la idea de un sistema cerrado (procedente del románico) a un sistema de apertura (originario del gótico) tiene relación con los conceptos

de unidad (Dios) y particular (humano), la complicación y la explicación y, por último, la coincidencia de los opuestos.

Planteamiento del problema

En el momento de concretar el objeto de estudio, es conveniente observar cuáles alcances se pretenden y cuáles limitantes también ofrece el abordaje del trabajo. A lo largo de esta lectura, se quiere evaluar la concordancia estética entre arte y pensamiento en el periodo artístico delimitado (románico al gótico) y una elección de textos con valor estético de Nicolás de Cusa.

Sin embargo, la búsqueda de la correspondencia visual con el planteamiento filosófico ha sido una de las principales dificultades, pero, a la vez, la novedad del tema de investigación que se propone. Por lo anterior, se colige un problema fundamental que da pie para el desarrollo de la propuesta investigativa. Este tiene que ver con la interrogante sobre si existe una relación estética entre el acervo visual (románico al gótico) y la propuesta filosófica de Nicolás de Cusa y, de existir, cuáles serían sus particularidades y las razones fundamentales de su vinculación. Esta interrogante propicia la analogía estética entre arte y pensamiento.

Objetivos

Objetivo general

- Elaborar una relación estética entre el paso del románico al gótico (arquitectura, escultura y pintura) con el pensamiento de Nicolás de Cusa.

Objetivos específicos

1. Analizar la representación del demiurgo cristiano entre el paso del románico al gótico (arquitectura, escultura y pintura) y su vínculo con el pensamiento de Nicolás de Cusa (textos seleccionados).
2. Considerar el papel de la mimesis y producción artística entre el paso del románico al gótico (arquitectura, escultura y pintura) y su relación con el pensamiento de Nicolás de Cusa (textos seleccionados).
3. Confrontar la elaboración geométrica y espacial entre el paso del románico al gótico (arquitectura, escultura y pintura) y su relación con el pensamiento de Nicolás de Cusa (textos seleccionados).

Estado de la cuestión

Al llevar a cabo un estudio comparativo para elaborar un criterio estético entre los dos últimos periodos de la Baja Edad Media y la obra de Nicolás de Cusa (textos seleccionados) es fundamental subrayar que han sido pocos los trabajos que articulan una *acotación estética* en el pensamiento cusano con obras artísticas, en particular arquitectura, escultura y pintura del románico al gótico. Sin embargo, se han encontrado antecedentes de investigación, de forma separada (sin hacer un vínculo estético entre el paso del románico al gótico y el pensamiento del cardenal de Bresanona), los cuales se presentan, a continuación.

Del románico como sistema cerrado

De las investigaciones sobre el *románico* que anteceden parcialmente la idea de

sistema cerrado se encuentra el texto titulado *Estudios sobre el Románico* del historiador del arte norteamericano Meyer Schapiro (1985) el cual subraya la regulación religiosa como institución hegemónica para reclamar poder. De esta forma, la condición material se adjunta al dogma religioso e impera una estética de espacios cerrados.

En correspondencia con esta línea de investigación, la Fundación Santa María de la Real en Palencia (España) ha publicado varios textos sobre el románico. El texto *Perfiles del arte románico* contiene un apartado titulado *Detrás de lo artístico: otras formas de mirar el edificio románico* a cargo del arqueólogo Jaime Nuño González. El autor destaca que la arquitectura románica se caracteriza por representar temáticas religiosas, a partir de materiales robustos como la piedra. Además, persiste una organización social ante una iglesia, en la que Dios es asidero espiritual, de esta forma “la iglesia es ante todo la Casa de Dios, el lugar donde se rinde culto al ser supremo, al dueño de las cosas y de los hombres, el principio y el fin de todo, quien además habita en ella” (Nuño, 2002, p. 114). Precisamente, el demiurgo cristiano maneja un espacio sacro, cerrado mismo, a la vez, de imponente. Una novedad que introduce el siguiente proyecto investigativo reside en brindar imágenes que proyectan este concepto.

Otro texto de la Fundación Santa María de la Real en Palencia (España) llamado *Vida y muerte en el monasterio románico* cuenta con el aporte de la historiadora del arte María Teresa López de Guereño. El texto se titula *Las dependencias extra claustrales en los monasterios cistercienses y premonstratense: espacios y funciones*. En este, la investigadora remite a la autoridad de Dios, de la siguiente manera:

Los benedictinos, en su Casa Madre de Cluny organizan definitivamente el claustro como elemento articulador y distribuidor de las dependencias. Éstas se disponen ordenadamente según su función alrededor de un espacio regular, por medio de cuatro

pandas o galerías: iglesia y estancias monásticas con la adición de la sala capitular y locutorio; el arca de visitantes (nobles, peregrinos y pobres), la zona dedicada a la medicina y salubridad; las estancias para la educación de novicios y laicos, las dependencias de legos y cuadras, a occidente del claustro, y; por último, la sección de oficios y almacenes (2004, p. 87).

Por otro lado, las abadías son receptáculos cerrados del poder religioso y, a la vez, satisfacen las necesidades físicas y espirituales de las órdenes religiosas. Además, el libro *El mensaje simbólico del imaginario románico*, elaborado por varios autores de la Fundación Santa María de la Real en Palencia (España) recalca el poder del mensaje oculto en las representaciones de las iglesias por medio de la tradición judeocristiana. Por lo anterior, una de las autoras, la historiadora del arte medieval, María Álvarez, al referirse a las puertas arquitectónicas de la prohibición, destaca la simbología del mensaje vedado, por medio de “iconogramas admonitorios y las consecuencias que tendrá el comportamiento terrenal tras la muerte” (2007, p. 21).

Otro texto titulado *Poder y seducción en la imagen románica*, el historiador medieval José Manuel Rodríguez plantea cómo “el artista tiende a crear una “*ilusión*” que permita a los ojos del espíritu elevarse gradualmente de la contemplación de una imagen a la visión directa e intuitiva de la realidad inteligible” (2007, p. 42). Precisamente, el objetivo artístico es mostrar el poder y el triunfo del cristianismo como imperio afianzado. Sin embargo, las interpretaciones brindadas por estos autores de la Fundación Santa María de la Real en Palencia (España) no toman en cuenta una posición filosófica, pues sus estudios aluden a una interpretación histórica. Por el contrario, la presente tesis sí estima la visión de pensadores, como es el caso de Nicolás de Cusa y su aporte estético análogo a las manifestaciones artísticas del paso del románico al gótico.

Por otra parte, Jaime Nuño (2008) en el texto *Significado y función del edificio*

románico insiste en que el castillo románico resiste con éxito el aislamiento, para esto, no solo debía tener muros robustos, sino una posición topográfica preeminente a la entrada del interior. La función arquitectónica se desprende de una extensión del asedio religioso al señorial, así las formas cerradas y la autodefensa del espacio remiten a una dimensión política y simbólica de la religión como también lo acuerda la presente tesis. En correlación con la propuesta de Jaime Nuño, el libro *El lenguaje del románico* de la religiosa española María de los Ángeles Curros (1991) enfatiza que la puerta del templo románico funciona como filtro o paso vigilante que deja afuera el mal.

La *puerta* interactúa como dispositivo de poder cerrado y emblema de protección, como lo problematiza la presente tesis, debido a que involucra un lugar de paso y, por ende, un tránsito entre lo cerrado y lo abierto en el esquema artístico. Además, en el libro *El románico. Eclósion de mil años de arte cristiano* de Fernando Labad, se señala que el ideal estético del románico corresponde a la creencia de un Ser Supremo y en la transcendencia del más allá. De esta manera, se construye una estética cristiana cuyos cánones buscan aproximar al creyente a lo sublime, a lo infinito y perfecto, a lo absoluto. Este aspecto se estima en este trabajo, en el que persiste una dialéctica entre lo infinito (abierto) y lo finito (cerrado), el cual también involucra una relación entre lo divino y lo humano.

Finalmente, el texto titulado *La iniciación a la simbólica románica* de Mary-Madeleine Davy acentúa que el símbolo se presenta como un soporte material, a través del cual lo divino discierne lo humano; de esta forma, lo transcendente se impone. Desde esta perspectiva, el románico envuelve una imposición, que sostiene al demiurgo cristiano como representación absolutista y tratada en la presente investigación. Asimismo, esta posición coincide con el texto *Romanesque Art* de Victoria Charles (2008), al fundamentar que las

construcciones arquitectónicas eran símbolo del secular y una forma de adoctrinar, en vista de que el emperador era parte del control político eclesiástico.

Estas posiciones se retoman en la presente investigación, ya que la arquitectura comprendió en el Medioevo una estructura de poder, de esta suerte, pasar de lo cerrado a lo abierto involucró una estrategia para conservar la hegemonía eclesial. Pese a la concordancia con los enfoques anteriores, el presente proyecto de tesis destaca el papel de la filosofía en relación con las manifestaciones artísticas, aspecto que no profundizan las perspectivas preliminares estudiadas.

Del gótico como sistema abierto

En esta sección se presentan antecedentes del gótico como un sistema abierto en el que interactúa el entendimiento humano como creación divina. De acuerdo con el texto *Arte Gótico. Visiones gloriosas* de Michele Camille (2005) la nueva concepción del mundo gótico deviene de una apertura intelectual y las iglesias góticas se construyeron para comunicar. El autor parte de una nueva dimensión del espacio, el cual se dirige del universal al particular punto de vista del espectador. En línea con esta propuesta, la investigación titulada *La luz, símbolo y sistema visual. (El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)* de Víctor Nieto (2006) resalta que el gótico abandona la ficción de caja cerrada y se convierte en un escenario abierto. Por lo anterior, la arquitectura de altura permite mantener vigente la tutela del demiurgo; simultáneamente, se expande en un escenario de infinitud intelectual como lo articula la presente tesis.

El texto *La época de las catedrales. Arte y Sociedad en la Edad Media* de Georges Duby (2005) describe que la innovación del gótico radica en el cambio de circunstancias

sociales, porque se pasa de la abadía a la catedral. El autor coincide con la investigación titulada *Catedral* de Alain Erlande (2006) en que el arte románico se había afirmado principalmente en una realidad extraurbana y había afectado, de manera particular, a los monasterios, mientras que el gótico se abrió a un espacio urbano. De acuerdo con Erlande, las vidrieras son parte de la nueva elaboración urbana; de esta forma, en el texto titulado *Arte Gótico* recalca que el vitral asume una incidencia de la luz en el interior de los edificios y muestra una meditación metafísica sobre la significación de la arquitectura. “No se trata de considerar que los arquitectos de la época fueran metafísicos, pero no es menos ciertos que, impregnados de esta atmósfera espiritual, comprendieran el significado” (Erlande, 1992, p. 33).

Las propuestas de estos teóricos discrepan del presente proyecto de graduación en el hecho de que presentan una descripción del arte gótico desde un estudio estilístico y social, mas no abundan en la dimensión filosófica, la cual concilia la luz y la altura como componentes de apertura racional. Del mismo modo, la luz evoca a un esplendor cognitivo que deviene de la relación con Dios.

Por otro lado, la investigación titulada *La luz en el gótico francés* de Elida Guiard (1998) señala que el equilibrio y la fuerza en el diseño de fachadas góticas, acontece de una mente clara y ordenada, con una idea definida de conjunto. La perspectiva de estudio de la autora se relaciona con el texto *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el Arte Medieval* de Michael Camille (2000), ya que articula una noción intelectual con la elaboración representativa. Precisamente, el estilo gótico se ha relacionado con una amplia gama de transformaciones intelectuales y mecánicas, a que “el arquitecto, el escultor, el pintor no estaban realizando imágenes manufactas, sino la propia representación del opus

Dei” (p. 218).

Por lo tanto, una invectiva del actual proyecto de tesis que no profundizan estos trabajos se refiere al papel del creador (artista) como sujeto participe del plan divino, desde un punto de vista conceptual, funcional y simbólico. La comparación de nombrar al gótico como *un sistema abierto* constituye la idea de un espacio creativo y experimental, es decir, el artífice goza de las facultades otorgadas por el demiurgo.

En otro orden de ideas, la invención estructural de la arquitectura gótica corresponde para Félix Esgrid y Juan Pérez (2004), un proceso tecnológico y económico. En el texto *La modernidad del gótico. Seis puntos de vista sobre arquitectura medieval* señalan que el artífice del gótico se adelanta a la modernidad europea, pues en el siglo XIX se apropia el estilo gótico. Esto gracias a la capacidad de observación y síntesis técnica en la manipulación de materiales e interaccionismo simbólico. En afinidad con esta investigación, el libro titulado *L'Architecture gothique: Lectures et interprétations d'un modèle* de Anne Coste (2001) sostiene que la capacidad resolutive del arquitecto gótico se convierte en el modelo estructural para la arquitectura del siglo XX. Un ejemplo es la Sagrada Familia de Gaudí, un complejo arquitectónico que sistematiza la técnica y el patrón de construcción.

Al igual que los puntos de vista de Elida Guiard y Michael Camille. la propuesta de Félix Esgrid y Juan Pérez señala la capacidad humana en el manejo técnico y uso del material como innovación tecnológica. No obstante, no profundizan en referencias filosóficas como sí lo propone el presente trabajo de investigación, al aludir al pensamiento de Nicolás de Cusa como interlocución del Medievo al Renacimiento.

Por otra parte, en el texto *Las ciudades en la Edad Media*, Henri Pirenne (2005)

enfatisa en la apertura económica en las ciudades medievales, principalmente por la mercantilización de objetos, además de un alza en la población. Estos aspectos evocan un comienzo de la época moderna, la cual coloca la vida citadina como centro de transacciones económicas y religiosas. Asimismo, la burguesía se conjuga con los intereses religiosos, por ende, la exaltación de las catedrales del gótico prosigue importancia en las urbes.

Desde otro punto de vista, la investigación titulada *La pintura sobre tabla del gótico lineal* de María Luisa Melero (2005) destaca en la transformación técnica en los talleres tardo-románicos, así como nuevas formulaciones estéticas propias del estilo gótico. De igual forma, en el texto *Baja Edad Media. Los siglos del gótico* Joaquín Yarsa (1992) señala que hay una reivindicación del artista gótico, en busca del reconocimiento técnico; debido a que en el siglo XIII al XIV, la mayoría de los artistas se han trasladado a la ciudad con su taller. Asimismo, llevan su obra ante un notario para la estimación de su trabajo. Ambas investigaciones aluden a la novedad técnica del gótico, sin embargo, no destacan problematizaciones filosóficas (ya sea *a priori* o *posteriori*) como sí lo asume la presente tesis.

En conclusión, el libro *La arquitectura gótica y la escolástica* de Erwind Panofsky (2007) subraya que persiste una coincidencia entre la escolástica y la arquitectura gótica. Eso se debe a que el arquitecto profesional (así nombra el autor, al arquitecto del gótico a diferencia del monacal) se destaca por supervisar su trabajo personalmente. Al hacerlo, se convierte en un hombre de mundo y correlativo al pensador escolástico, cuyo fin es establecer un tratado de paz permanente entre la razón y la fe. Este es un aspecto primordial que recalca el presente estudio, al comprender el paso del románico al gótico en relación con el planteamiento filosófico de Nicolás de Cusa.

Estudios sobre el pasaje del *románico* al *gótico*

Un estudio que versa sobre el paso del románico al gótico corresponde al texto titulado *La estética del románico y el gótico* de Jessica Jaques (2003), el cual destaca la interacción de una metafísica de la luz en las representaciones de la Baja Edad Media. De esta manera, el románico se destaca por la opacidad y el sincretismo; por otra parte, el gótico representa la apertura racional. Asimismo, el libro titulado *El románico y los comienzos del gótico* de Hanna Losowska (1985) insiste en las diferencias estilísticas entre el románico al gótico. Por ejemplo, el paso del pantocrátor al uso de vidrieras, el cual vislumbra el preludio hacia el periodo ilustrado, aspecto previsto en la presente tesis.

Por último, el texto titulado *Romanesque and Gothic* de Gloria Fossi (2008) enfatiza en la diferenciación pictórica del románico al gótico. Debido a lo anterior, los manuscritos del románico se caracterizan por un esquema ingenuo, a saber, repercute el concepto (ideograma, pictograma, signo y símbolo). Por otra parte, el gótico rompe la estructura ideática y articula un lenguaje formal en el ámbito visual (preludio de la perspectiva).

Estos estudios articulan una transformación estilística del románico al gótico, principalmente, en el empleo de molduras, vidrieras, entre otros materiales y artificios. Por el contrario, no enfatizan en la transición filosófica y antropológica del Medievo a la Edad Moderna como lo asume el presente proyecto de graduación. Por consiguiente, lo novedoso deviene de la articulación entre el discurso artístico con el discurso filosófico como dos mundos paralelos y en concordancia conceptual.

Acotaciones sobre el planteamiento estético en Nicolás de Cusa

Entre las pesquisas que ensayan una aproximación teórica respecto al proyecto estético de Nicolás de Cusa se encuentra el artículo titulado *El pensamiento estético de Nicolás de Cusa en el espectro de la luz renacentista* de Evgenia Kuzmina (2010). En este se retoma la concepción filosófica del cardenal, desde un punto de vista de sus concepciones sobre la creación, la mimesis y la percepción visual. Por otra parte, el artículo *La dimensión simbólica del arte de Nicolás de Cusa* de João André (1995) valora algunas ideas estéticas de Cusa con un criterio de misticismo, imitación y naturaleza.

Ambos artículos retoman el pensamiento cusano como un eslabón del periodo medieval al renacentista, cuyos ejes de articulación devienen de la *percepción visual* a la exégesis de lo *simbólico*. No obstante, los autores no ejemplifican con obras artísticas, solamente reducen su investigación a un plano alegórico. Por lo anterior, la presente tesis estima como novedad la analogía del pensamiento estético de Cusa con una selección de obras artísticas (arquitectura, escultura y pintura) del románico al gótico que se vinculan con la idea de transición entre el Medievo y la Ilustración.

En correspondencia con esta línea de investigación se encuentra el libro *Historia de la Estética III. La Estética Moderna (1400- 1700)* de Wladyslaw Tatarkiewicz (2004) el cual recalca la importancia de lo emblemático en el contexto medieval. Asimismo, en el texto *Lo estético y lo religioso: cotejo de experiencias y expresiones* Antonio Blanch (1996) atribuye al pensamiento cusano una estética de la revelación, pues las bellezas de los iconos cristianos dejan ver la opulencia de lo sagrado.

Ambos planteamientos contrastan con el presente trabajo, pues lo simbólico se revela

por medio de las manifestaciones humanas, en este caso, la arquitectura, la escultura y la pintura. La única diferencia entre ambos proyectos y la presente investigación radica nuevamente en la ejemplificación de imágenes, signos o símbolos que aludan a la manifestación sagrada.

Por otra parte, en el libro *Arte y Belleza en la estética medieval*, Umberto Eco (2012) destaca que las ideas estéticas de Nicolás de Cusa son escolásticas, al proseguir conceptos como la belleza, el esplendor y la consonancia de las formas. En cierta medida, el cardenal plantea una visión del mundo que deviene del universal (Dios) al particular (humano). En reciprocidad con el posicionamiento de Eco se encuentra la obra *Estética. Libro I. La dialéctica en el campo de la estética, trilogías y antitéticos* de Adalberto García (2013) en la que propone la metáfora de finito-infinito para interrelacionar lo divino respecto a lo humano.

En la presente indagación se emplean ambos conceptos (finito-universal a infinito-particular) como una metáfora de transición entre el periodo medieval a la Edad Moderna. La construcción de esta comparación es novedosa en este trabajo investigativo, pues aprecia el concepto finito análogo al periodo artístico románico y la noción de infinito lo asocia al gótico. De esta manera, se relaciona el pensamiento de Nicolás de Cusa con periodos artísticos en concreto que estiman su concepción filosófica.

De la misma forma, en el libro: *Gloria: una estética teológica. Metafísica. Edad Moderna*, Hans Urs Von Balthasar (1987) señala que el Dios de Tomás de Aquino acogido en belleza cósmica es retomado por Nicolás de Cusa como un Dios punto de intersección. Justamente, un demiurgo que articula un puente de transición por medio de un acopio de formas y significados estéticos como problematiza el presente escrito, a la vez, de utilizar ejemplos artísticos que contrastan el encuentro mencionado.

En concordancia, en el compendio titulado *Gusto, Belleza y Arte. Doce Ensayos sobre Historia de la Estética y Teoría de las Artes*, Román de la Calle (2006) sostiene que Nicolás de Cusa transfiere la idea de un *Deus Pictor a Pictor divinos, instar Dei*. A pesar de tomar la idea de un Dios promotor a un Dios promocionado, el texto no trabaja la idea de un *espacio cerrado* y un *espacio abierto* como lo fundamenta la presente investigación, de manera que el sistema hermético se traslada a lo humano como extensión divina.

Asimismo, el texto *Las poéticas de Joyce* de Umberto Eco (1998) estudia la transición de la escolástica al Renacimiento como un periodo de transformación y ubica el pensamiento cusano en este contexto. De manera coincidente, el libro titulado *The Human Eros. Eco-Ontology and the Aesthetic of existence* de Thomas A. Alexánder (2013) reitera que Nicolás de Cusa altera, de forma significativa, la corriente escolástica, debido a que Dios es una *coincidentia oppositorum* que se muestra compasivo y otorga al ser humano una intelectualidad infinita.

Las posiciones mencionadas convergen en el presente trabajo investigativo, en el hecho de que fomentan una posición intermedia (una coincidencia opositora) entre lo divino respecto a lo humano. No obstante, las ideas propuestas por Eco y Alexander no ejemplifican la confluencia entre Dios y lo humano, por medio de representaciones visuales, literarias, entre otras; aspecto que sí se analiza en esta tesis.

De manera equivalente, se encuentra el texto titulado *Del Mundo cerrado al Universo Infinito* de Alexánder Koyré (1999) en el que recalca el tránsito de lo cerrado a lo abierto con ejemplificaciones astronómicas. Por lo anterior, el universo de Nicolás de Cusa coincide en la paradoja de articular opuestos (lo infinito - lo finito). De hecho, el estudio de Koyré se relaciona con el este proyecto de graduación, ya que asume una demostración del paradigma

medieval al renacentista con un ejemplo cósmico. La invención del presente trabajo radica en un estudio aplicado a un modelo artístico.

Por último, el texto titulado *Nicholas of Cusa on Christ and the Church. Essay in Memory of Chandler McCuskey Brooks for the American Cusanus Society* de Gerald Christianson y Thomas M. Izbicki (1996) enfatiza en una simbología geométrica para definir elementos estéticos y ontológicos en el pensamiento cusano, al mencionar conceptos como límite, finito e infinito. A diferencia de la presente tesis, los investigadores no profundizan en la demostración geométrica y su correlativo sagrado, como sí lo estudia e ilustra este trabajo de investigación.

Con base en lo anterior, se concluye que es plausible la elaboración de un planteamiento estético en Nicolás de Cusa tomando ejemplos concretos de estilos artísticos. Esto debido a que los estudios sobre el paso del románico al gótico suponen principalmente aspectos artísticos del tránsito de un estilo a otro. Por otra parte, el análisis de textos cusanos carece de comparación con ejemplos artísticos. Por ende, construir una elaboración estética entre el pensamiento de Nicolás de Cusa y el paso del románico al gótico corresponde a una hipótesis novedosa en el campo de los estudios estéticos del Medievo.

Marco teórico y modelo analítico

La orientación del estudio es elaborar un planteamiento estético entre una selección de estilos artísticos (arquitectura, escultura y pintura) del románico al gótico y el pensamiento de Nicolás de Cusa. En esta sección se toman en cuenta dos vertientes teóricas, la iconografía y la hermenéutica. Ambas aproximaciones permiten abordar el tema y plantear una definición.

Método Iconográfico

La iconografía es un método de análisis visual propuesto Erwin Panofsky. Es fundamental advertir que la palabra *método* deviene de las Ciencias Naturales y las Ciencias Exactas y es retomada en la Historia del Arte para apelar a un instrumento que permita concebir el significado y contexto de las obras de arte. Incluso, se creó un modelo de análisis que también está inmerso en la subjetividad, pero que permite delimitar un escenario artístico, con el fin de fomentar conocimiento.

Etimológicamente, el término iconografía proviene del latín *iconophafía* y del griego *εικονογραφία* y significa el estudio de los símbolos, los signos y las imágenes, entre otros elementos del discurso visual. Uno de los pioneros en teorizar sobre la necesidad de brindar una explicación a las representaciones pictóricas fue el filósofo francés Ernst Cassirer. En su texto *Filosofía de las formas simbólicas*, Cassirer argumenta que el lenguaje es una forma teórica creada por el ser humano, según el espacio y tiempo de su contexto histórico. Este *ser humano* que simboliza crea una herramienta simbólica (*lenguaje*) para interpretar.

De este modo, el lenguaje se convierte en el instrumento espiritual fundamental en virtud del cual progresamos pasando del mundo de las meras sensaciones al mundo de la intuición y la representación. El lenguaje entraña ya en germen aquella labor intelectual que se manifiesta ulteriormente en la formación del concepto como concepto científico, como unidad formal lógicamente determinada (Cassirer, 1971, p. 29).

En ese sentido, es indiscutible la referencia del filósofo alemán George Hegel en el pensamiento de Cassirer. Principalmente, al señalar que el símbolo es una forma de arte, por ende:

Lo simbólico, según nuestro significado de la palabra, cesa, en efecto, abruptamente allá donde en lugar de las representaciones indeterminadas, generales, abstractas, la

libre individualidad constituye el contenido y la forma de la manifestación. El sujeto es, pues, lo significativo para sí mismo y lo autoesclareciente (daas sich selbst Erklärende) (Hegel, 1983, p. 43).

Persiste, por lo tanto, una concordancia entre forma y contenido que deviene del espíritu humano como una representación de autorreconocimiento. Por este motivo, el sujeto como creador de símbolos se reconoce por medio de la historia. De ese modo, el devenir constituye la base primordial para comprender e interpretar las formas simbólicas (arte), a la vez, proporcionar entendimiento humano. Además, el arte revela la consciencia del sujeto, tanto en su faceta creadora como espectadora y de esta forma una revelación de la verdad como manifestación del espíritu humano.

A partir de estos referentes filosóficos, Aby Warburg (s. f.) explora el *arte renacentista* y presta atención al significado asociado con la recepción social. De igual forma, estudia la documentación en la que se desarrolla la imagen, es decir, valora los archivos, las concepciones filosóficas, los hechos históricos, entre otros.

Para Warburg, la reaparición de las formas antiguas en el arte de épocas sucesivas debía convertirse en interés de estudio continuo y urgente. La «supervivencia de los antiguos» le servía como piedra de toque para evaluar en qué medida el conflicto entre las concepciones espirituales antiguas y las modernas hubiese ocupado el pensamiento a lo largo del tiempo (Warburg, 2005, p. 17).

De esta forma, creó un método de trabajo al que tituló Iconología en cuanto a las formas interaccionan con el contenido. Además, fomentó un proceder interdisciplinario, pues el acto de interpretar *no* es un mecanismo aislado entre el espectador y la imagen. Por el contrario, se suma una serie de acervos consecuentes de otras ramas como la literatura, la filosofía, la biología, la física, entre otros. El historiador del arte articula y explora las imágenes, en relación con la visión de mundo y sus representaciones. Este aspecto es medular

para la presente investigación, por lo tanto, el contexto histórico del románico al gótico en las artes visuales fomenta un eje de transición entre el ser humano subordinado al demiurgo, a un reconocimiento (incluso de su cuerpo) en el plano racional cerca del Renacimiento.

En relación con lo anterior, la cosmovisión es un factor cultural que determina la comprensión de las imágenes. De este modo, se sigue una correlación entre arte y pensamiento que al menos en esta tesis es el objetivo central del análisis que propone. Asimismo, se brinda un énfasis a la importancia de las elaboraciones humanas como ejes teóricos que afianzan la transcendencia de la capacidad humana por comprender sus producciones simbólicas. Fundamentalmente, “percibir la relación de significación consiste en separar de los medios de expresión la idea del concepto a expresar. Y percibir la relación de construcción supone separar la idea de la función a realizar de los medios para realizarla” (Panofsky, 2006, p. 20).

Debido a lo anterior, el ser humano como animal simbólico es “el único cuyas producciones «evocan a la mente» una idea distinta de su existencia material” (Panofsky, 2006, p. 20) y deviene la riqueza de la interpretación por medio de un modelo simbólico promovido por el historiador del arte. La presente investigación retoma el método impulsado por Panofsky concebido como una herramienta de análisis en las artes visuales. Sus estudios sobre la iconografía y, con esto, la explicación de la iconología como parte de la iconografía proporciona la base conceptual de análisis. Los estilos artísticos dimensionan un significado que, a la vez, responden al vínculo filosófico propuesto por Nicolás de Cusa en una extensión iconológica. A continuación, el modelo teórico de Erwin Panofsky.

Cuadro 1. *Sinóptico propuesto por Panofsky*

Objeto de interpretación	Acto de interpretación	Bagaje para la Interpretación	Principio correctivo de la interpretación (Historia de la tradición)
1. Asunto primario o natural: a) fáctico y b) expresivo, que constituye el universo de los motivos artísticos. ¹	Descripción preiconográfica (y análisis pseudo formal)	Experiencia práctica (familiaridad con objetos y acontecimientos)	Historia del estilo (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los objetos y acontecimientos fueron expresados mediante formas).
2. Asunto secundario o convencional, que constituye el universo de las imágenes, historias y alegorías. ²	Análisis iconográfico	Conocimiento de las fuentes literarias familiaridad con temas y conceptos específicos.	Historia de los tipos (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los temas o conceptos específicos fueron expresados mediante objetos y acontecimientos).

¹ “Compuesto por dos tipos de significado, el fáctico y el expresivo. El significado fáctico es aquel aprendido al identificar ciertas formas visibles con ciertos objetos por el investigador. Por su parte, el significado expresivo considera que para comprender se necesita cierta sensibilidad, son matices psicológicos dentro del sujeto. De esta manera, las formas puras (líneas, colores, etc.) son portadoras de significados primarios o naturales en el mundo de motivos artísticos, pues hacen una descripción preiconográfica de las obras de arte” (Panofsky, 2006, p.47).

² “Cuando yo interpreto reconozco en ello un significado, este es inteligible y ha sido aplicado conscientemente a la acción práctica que lo transmite. Esto permite relacionar los motivos artísticos y las combinaciones de motivos artísticos (compasiones), con temas o conceptos. Tales motivos reconocidos pueden ser llamados imágenes y las combinaciones de imágenes son los que los antiguos teóricos llamaron invención (Historias o alegorías), la identificación de estas alegorías es lo que se llama Iconografía” (Panofsky, 2006, p.48).

Objeto de interpretación	Acto de interpretación	Bagaje para la Interpretación	Principio correctivo de la interpretación (Historia de la tradición)
3. Significación intrínseca o contenido, que constituye el universo de los valores simbólicos. ³	Interpretación iconológica	Intuición sintética (familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana), condicionada por una psicología y una “Weltanschauung” personales	Historia de los síntomas culturales o símbolos en general (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, las tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas mediante temas y conceptos específicos).

Fuente: elaboración propia.

A continuación, se ejemplifica un análisis pictórico breve e ilustrativo con el método iconográfico formulado por Erwing Panofsky en el presente proyecto de investigación.

³ “Se percibe indagando aquellos opuestos que revelan la actitud básica de una nación, un periodo, una clase, una creencia religiosa o cualificada inconscientemente por una personalidad y condensada en una obra. Panofsky acoge el concepto de valores simbólicos, son en sí, las formas puras motivos, imágenes históricas y alegorías como manifestaciones de principios fundamentales, así la obra de arte se acoge como un síntoma que expresa incontables significados” (Panofsky, 2006, p.49).

Cuadro 2. *Ejemplo del sinóptico propuesto por Panofsky. Salterio de Robert de Lisle (C. 1310) Biblioteca Británica. Arundel mss 83 II, 127 r*

Fuente: elaboración propia.

Descripción preiconográfica	Análisis iconográfico	Interpretación iconológica
<p>En el extremo derecho de la obra se ubican tres mujeres con trajes suntuosos y de noble apariencia.</p> <p>En el extremo izquierdo se representan tres esqueletos con ropajes rotos y uno de ellos se encuentra desnudo.</p> <p>Hay tres personas vivas y tres personas muertas.</p>	<p>Se trata de la leyenda o relatos de los tres vivos y los tres muertos. Conocida con el abolengo oriental: «Dit de les trois morts et les trois vifs» de la obra literaria de Baudoin de Condé.</p> <p>La técnica corresponde a una miniatura del siglo XIII.</p>	<p>Una posible interpretación revela que las tres mujeres significan «la vida». Por su parte, los tres esqueletos simbolizan «la muerte».</p> <p>Son imágenes que en el contexto aparecen en los archivos franciscanos y dominicos, por lo que su valor radica en la moraleja, o bien en la moraleja de lo transitoria que es la vida.</p>

Por consiguiente, la propuesta teórica de Panofsky involucra un mecanismo de interpretación simbólica, el cual deja de lado una sobre interpretación de la obra por la

carencia de fuentes confiables. No obstante, el papel de historiador es el trabajo de un hermeneuta. “Así pues, un historiador del arte es un humanista cuyo «material primario» lo componen aquellos testimonios o huellas del hombre que han llegado hasta nosotros en forma de obras de arte” (Panofsky, 2006, p. 26).

La intención del presente estudio consiste en relacionar arte y pensamiento. Es decir, comparar los estilos artísticos (arquitectura, escultura y pintura) con la formulación filosófica de Nicolás de Cusa (textos seleccionados) como dogal iconológico que deviene de la iconografía (motivos, estilos, representaciones, entre otros).

La Hermenéutica como método de análisis visual

Al analizar la arquitectura, la escultura y la pintura del románico al gótico es necesario interpretar los significados de su lenguaje visual en conjunto con el alcance estético propuesto en la selección de textos de Nicolás de Cusa. De esta manera, otra postura teórica de gran relevancia para la presente investigación es la hermenéutica, palabra de origen griego ἑρμηνεύειν que significa interpretar. Asimismo, la figura del dios griego Hermes involucra un carácter simbólico de la palabra, debido a que este remite el mensaje, es quien comunica y delata. En filosofía se toma como una corriente filosófica que deviene de la fenomenología.

A nivel histórico, la hermenéutica se ha concebido como una forma de interpretación, explicación y transcripción de textos antiguos, principalmente los bíblicos. Para A. Ortiz - Osés esta exegesis se trata “de un «humanismo hermenéutico» en el que lo específicamente humano es la interpretación simbólica que descentra al sujeto interprete en virtud de lo consentido con el /lo otro” (2004, p. 199). De ese modo, lo simbolizado es mucho más que la mera representación y de esta deviene un sinnúmero de significantes y significaciones.

En este punto cabe preguntarse cómo la hermenéutica puede convertirse en una herramienta de análisis visual. El primero en desarrollar una aproximación hermenéutica en las artes visuales fue el filósofo George Gadamer, quien enfatizó que todo acceso a la verdad pasa por un reconocimiento de la historia y su comprensión. Desde esta perspectiva, sus textos impulsan a la interpretación de la historia como un movimiento abierto y dialéctico. Comprender, en este caso, el significado de una imagen es interpretar parte de la historia con su trama social, económico y cultural. Por este motivo, el arte es inagotable y obliga al sujeto a repensarse históricamente, su texto fundamental para esgrimir la calidad artística es *Verdad y Método*. En este hace énfasis en la necesidad de un reconocimiento del sujeto con el pasado histórico para elaborar una interpretación.

El principio hermenéutico para Gadamer es la historicidad. Por lo tanto, la obra de arte envuelve una práctica de transformación y, por ende, una experiencia histórica, pues esta involucra el pasado con la contemporaneidad. En el caso de la presente tesis, el pasado corresponde al objeto de estudio (obra arte y pensamiento cusano) y el presente comprende a la exegesis que se brinda de esta relación. De igual forma, la obra de arte vive en la actualidad y expresa una manera de discernimiento que invita al sujeto a reconocerse a sí mismo.

Vale la pena indicar que persiste una noción ontológica en este proceso, ya que la paráfrasis deviene del hermeneuta. De igual modo, es necesario aclarar que esta no incluye un recordatorio o mera restauración de un pasado, pues esta corresponde a un significado que afianza una mediación (pasado-presente) y elabora una verdad que permite la comprensión de otros significantes. El papel de la mimesis en el arte (copia de una realidad) no se reduce a una mera representación, sino que sustenta una interpretación de lo representado. Es decir,

abarca una forma de juicio. Por ende, “sin la mimesis de la obra, el mundo no estaría ahí tal como está en ella, y sin la reproducción es la obra la que no está. En la representación se cumple así la presencia de lo representado” (Gadamer, 1993, p. 92).

De este modo, gracias a la mimesis se logra establecer una relación entre la obra original y, por añadidura, las interpretaciones que se desprenden de esta. Debido a esto, la obra de arte es un acontecimiento ontológico que Gadamer asocia con el *juego* (*Spiel*) (el conocimiento que se desglosa de la representación). Además, en el juego (objeto) son participes los jugadores (sujetos hermeneutas). Por eso:

El mundo que aparece en el juego de la representación no está ahí como una copia al lado del mundo real, sino que es ésta misma en la acrecentada verdad de su ser. Y en cuanto a la reproducción, por ejemplo, a la representación en el teatro, ésta es menos aún una copia frente a la cual la imagen original del drama pudiera mantener su ser-para-sí (Gadamer, 1993, p. 92).

Por medio del juego (obra de arte) el ser humano se autoexpone a la realidad y sus significantes. Adquiere una conciencia (acto cognitivo) de la recreación, debido a que cada obra artística interpela al devenir histórico. En ese caso, una obra clásica se mantiene en el presente, pues posibilita comprensión. Esta tesis estudia la imagen religiosa del románico al gótico con el pensamiento de transición (Medievo a la Edad Moderna) de Nicolás de Cusa. En consecuencia, la propuesta hermenéutica gadameriana supone la experiencia estética como una forma de verdad, la cual permite dibujar interpretaciones objetivas, a que el arte es un testimonio histórico y una manera de discernimiento. Por ende:

El cuadro religioso posee así un significado ejemplar. En él resulta claro y libre de toda duda que la imagen no es copia de un ser copiado, sino que comunica ópticamente con él. Si se lo toma como ejemplo se comprende finalmente que el arte aporta al ser, en general y en un sentido universal, un incremento de imaginabilidad. La palabra y la imagen no son simples ilustraciones subsiguientes, sino que son las que permiten que exista enteramente lo que ellas representan (Gadamer, 1993, p. 95).

Desde esta perspectiva, la iconografía y la iconología empleadas como recurso de análisis se complementan con la hermenéutica de la imagen, en el sentido de que se brinda una interpretación de la obra. Al asociar los tres pasos expuestos por Panosfky para el análisis de una imagen se concluye que todo el proceso de asimilación de la obra (arquitectura, escultura y pintura) del románico al gótico estuvo sujeto a un proceso de percepción y, por consiguiente, significación.

Debido a lo anterior, el método iconográfico corresponde en su último estadio (iconológico) a una forma de ejercer interpretación, la cual se detalla en la metodología que se emplea en la presente tesis. Por último, es fundamental destacar que la interpretación que se brinda en esta investigación pertenece a la autora, es decir, una de tantas elucidaciones que puede dar como resultado la comparación entre *arte y pensamiento*.

Metodología

Los intereses que motivan esta tesis son, por un lado, justificar con el uso de fuentes primarias (visuales y filosóficas) la necesidad de brindar una posición interpretativa en cuanto a la vinculación entre arte y pensamiento con respecto al paso de los dos últimos estilos artísticos de la Baja Edad Media (XI- al XIV) conocidos como el románico y el gótico en relación con el pensamiento de Nicolás de Cusa (selección de obra). Por este motivo, es necesario señalar, de forma breve, la metodología empleada, la cual deviene del marco teórico detallado.

En primer lugar, se dio la búsqueda de textos con carácter artístico y filosófico que tuvieran alguna relación con la temática planteada. Para tal efecto, se consultó en las bibliotecas, las librerías y en Internet libros, artículos, reseñas y obras que deriven un estudio

del románico al gótico y el pensamiento cusano. Asimismo, se estudiaron pinacotecas especializadas en acopio de imágenes, tanto de arquitectura como de escultura y pintura del románico y del gótico.

Las fuentes visuales revisadas corresponden a fotografías e imágenes relacionadas con el método iconográfico, el cual posibilita la identificación de motivos, temas y estilos. Este último, crucial para el objetivo de la presente tesis, consiste en estudiar la transición del románico al gótico. Por ende, al abordar los tres pasos de la iconografía se aborda una historia de los estilos, además, se establece un vínculo con una hermenéutica de la imagen como se estudió en el apartado anterior.

Es fundamental destacar que la selección de obras arquitectónicas, escultóricas y pictóricas del románico al gótico (corpus visual) busca llevar a cabo valoraciones generales de los periodos. En consecuencia, no se valorarán diferencias entre los estilos de una región a otra, este aspecto no genera controversia, debido a que los estilos artísticos no varían en su concepción histórica, al contrario, representan un tiempo en específico. En ese sentido, aunque por aspectos geográficos existe una diferencia estética entre el románico español respecto al francés, no contradice al estilo. Por ende, la presente tesis toma imágenes para ejemplificar, pero esta elección no es problemática, ya que no contradice el estilo (este se encuentra condicionado históricamente).

La metodología de trabajo es cualitativo-interpretativa, se busca determinar las relaciones y generar una categoría de análisis por medio de la comparación entre el discurso visual y el filosófico. De esta manera, primero se construye una iconografía (anteriormente, descrita en el marco teórico) de la arquitectura, la escultura y la pintura del románico al gótico. Después se presenta la convergencia de este análisis visual con la obra Cusana *De*

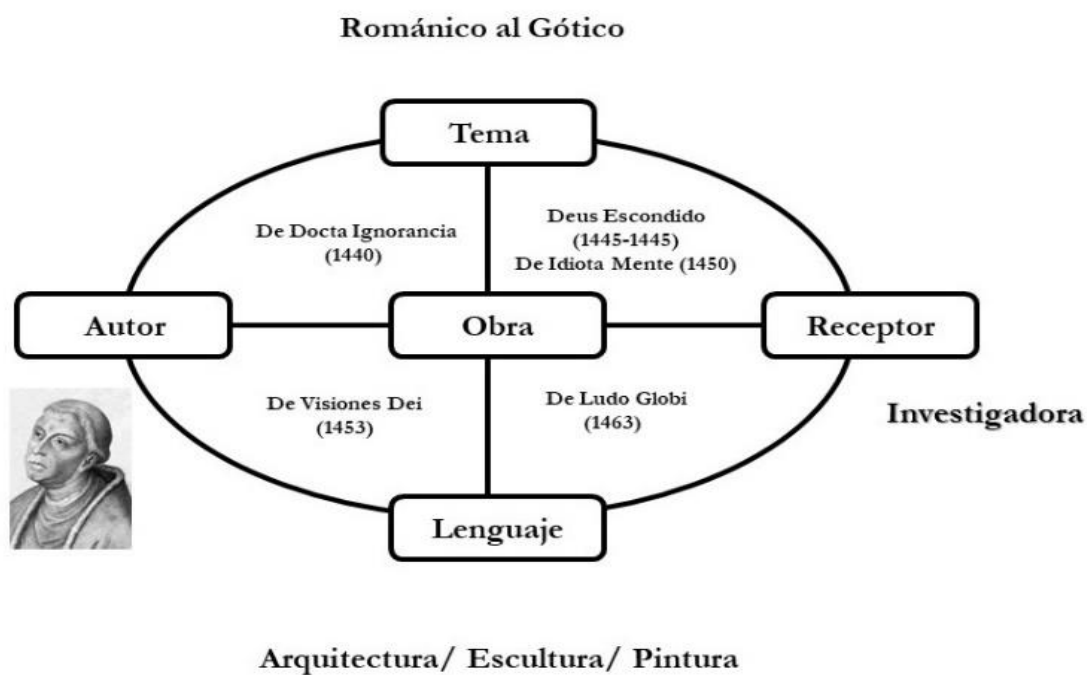
docta ignorantia (1440), *Deus escondido* (1444-1445), *De visiones Dei* (1453), *De idiota mente* (1450) y *De Ludo Globi* (1463).

Por otra parte, a partir del texto *Apuntes de Hermenéutica* (1997) de José María Bravo y Luis Alonso Schökel, se analizan los siguientes pasos para elaborar una hermenéutica de la imagen como resultado de una comparación y articulación del discurso visual respecto al filosófico:

- Intención del autor: la clave de interpretación es la intención de la autora. Este propósito consiste en elaborar una relación estética entre el paso del románico al gótico (arquitectura, escultura y pintura) con el pensamiento de Nicolás de Cusa.
- Intención semántica: la palabra expresa el concepto que produce la percepción del objeto. De tal forma, “una misma palabra puede servirme para diez conceptos, pero el que quiero decir es sólo uno. El autor es el que determina el significado” (Bravo y Schöke, 1997, p. 29). En el caso del presente estudio la intención semántica se deriva del discurso visual y filosófico.
- La intención del autor. Principio hermenéutico crítico: El intérprete aspira a establecer con objetividad y precisión el sentido del texto que tiene delante, reduciéndolo a la intención del autor.
- Crítica a la hermenéutica del autor: dignifica llegar a la intención del autor. Para esto, es necesario la neutralidad y el distanciamiento. Generar una interpretación y una hipótesis de solución. Por ende, consiste en comparar y articular el discurso visual y filosófico para concluir en la relación estética entre los estilos artísticos del románico al gótico con el pensamiento de Nicolás de Cusa.

Debido a lo anterior, en la presente investigación se valora el siguiente esquema hermenéutico y cuadro comparativo respecto a su aplicación:

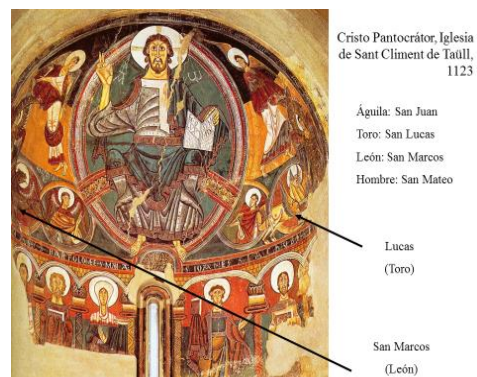
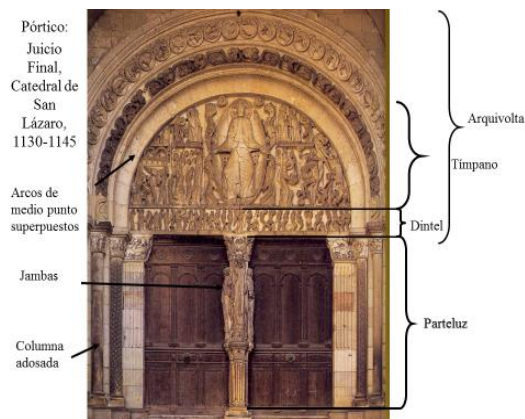
Cuadro 3. *Círculo hermenéutico para el desarrollo de la investigación tesiaría*



Fuente: elaboración propia.

Cuadro 4. Comparativo respecto al esquema hermenéutico de la quinta etapa

Románico: En la arquitectura se consideran las partes arquitectónicas que prefiguran un sistema cerrado. En la pintura el uso de planos y la autoridad del representado.



Texto de Nicolás de Cusa: *De idiota mente*

Sabes ya que nuestra mente es una cierta potencia que posee la imagen del arte divino a la que se aludió ya. Por ello, las cosas que de modo muy verdadero son propios del arte absoluto, pertenecen también de modo verdadero a nuestra mente, que es su imagen. La mente ha sido creada por el arte creador como si éste quisiera crearse a sí mismo, pero puesto que el arte infinito no es multiplicable, lo que surge es una imagen suya, lo mismo que si un pintor quisiera pintarse a sí mismo, pero al no ser él multiplicable, pintándose a sí mismo hace surgir una imagen suya (Cusa, 2010, pp. 109-110).

[...] las cosas que de modo muy verdadero son propios del arte absoluto

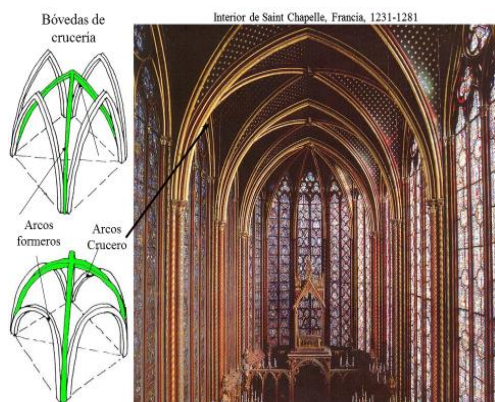
Interpretación: análogo a la *figura del pantocrátor*

[...] pero puesto que el arte infinito no es multiplicable, lo que surge es una imagen suya,

Interpretación: *Ser humano como extensión divina.*

De este modo, tanto en las imágenes del románico al gótico se vislumbra un cambio de partes cerradas a dimensiones abiertas; aspecto que se relaciona con la cita de Nicolás de Cusa, pues el ser humano se comprende como una extensión divina y, por ende, dotado de representarse a imagen y semejanza. -Se pinta a él mismo-

Gótico: En la arquitectura se estudian las partes arquitectónicas que prefiguran un sistema abierto. En la pintura, la apertura se canaliza por el uso de la perspectiva.



Simone Martini, Madona de Misericordia, 1308-1310, óleo sobre madera



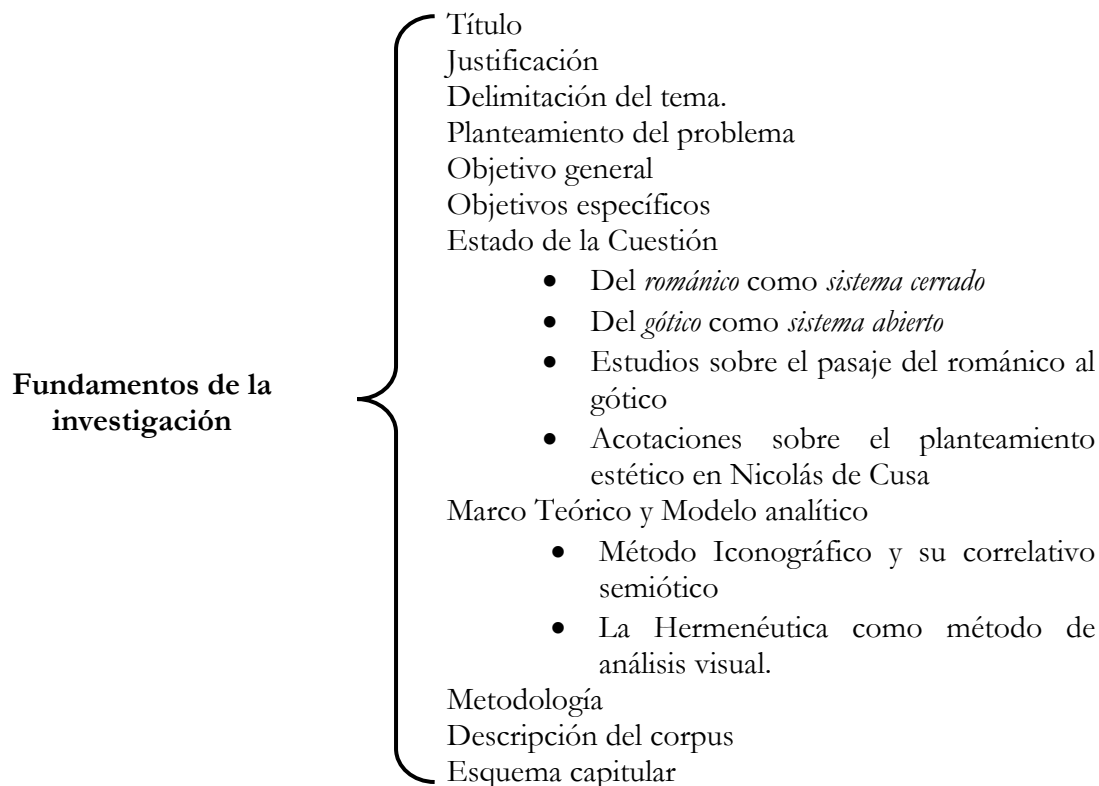
Descripción del corpus

Para la escogencia de las obras artísticas del románico al gótico (ver lista de Ilustraciones) se partió de cinco criterios de selección que permitieron reunir las características generales de un *sistema cerrado* representado por el *románico* a un *sistema abierto* simbolizado por el *gótico*. Estos criterios se basaron en el conocimiento previo que se tenía sobre el concepto de románico al gótico y también siguiendo otros parámetros que pueden resumirse de la siguiente manera:

1. Las obras artísticas deben datarse 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.
2. Las obras artísticas del románico al gótico toman en cuenta la representación religiosa.
3. Las obras artísticas del románico consideran las siguientes características estilísticas: vinculación monacal, pocas referencias de los artistas, uso de materiales macizos y pesados como la piedra. Las particularidades estilísticas se asocian con la idea de *un sistema cerrado*, aspecto que se tomó en consideración en el pensamiento de Nicolás de Cusa.
4. Las obras artísticas del gótico toman en consideración las siguientes características estilísticas: afinidad técnica, referencias de los artistas, uso de materiales livianos como el vitral. Las particularidades estilísticas se asocian con la idea de *un sistema abierto*, aspecto que se tomó en cuenta en el pensamiento de Nicolás de Cusa.
5. Las regiones geográficas del estudio del románico al gótico son de citación

diversa (España, Francia, Inglaterra y Alemania), debido a que se toma en cuenta las características estilísticas de orden general. La investigación no supone un estudio regional del románico al gótico, el interés es una construcción estética analógica con el pensamiento de Nicolás de Cusa.

Esquema capitular



CAPITULO I

Representación del demiurgo cristiano: del icono absoluto a la imagen sensible

- I.1. Del *Maiestas Domini* a la *humanización* del *crucifijo gótico*
- I.2. La *mandorla* como *sistema simbólico cerrado* al *vitral* como *dimensión abierta*
- I.3. Del *tetramorfos* como *extensión divina* a la *hagiografía* como *representación humana*

CAPITULO II

**Mimesis y producción artística:
de la creación natural (divina) a la
creación artificial (humana)**

II.1. De *escriba* a *artista*: el *monje* como *apologeta*

II.2. Del *claustro* al *taller* entre la *mimesis* a la *especialización técnica*

II.3. Lo *maléfico* como *creación didáctica*: de lo *inescrutable* (románico) a lo *sensible* (gótico)

CAPÍTULO III

**Construcción geométrica y espacial:
de la unidad a la multiplicidad**

III.1. De la *abadía* como *sistema cerrado* a la *catedral* como *sistema abierto*

III.2. *Geometría de sucesión*: de la *unidad* a la *multiplicidad*

III.3. *Estética del espacio*: del *mundo cerrado* al *universo infinito*

Capítulo I. Representación del demiurgo cristiano: del icono absoluto a la imagen sensible

“Dios es el principio, medio y fin del universo y de cada una de las cosas en cuanto que todas ellas, bien asciendan, bien desciendan, bien atiendan al medio, se dirigen a Dios”
(Cusa, 1984, p. 144).

En el románico Dios es concebido icono absoluto, el cual se puede acceder por medio de su enigma y con una actitud incomprensible. Dios es la unidad suprema que reúne todas las cosas y se concibe como el rey del mundo. Asimismo, la simpleza de Dios es innombrable, por lo que los apelativos que utiliza Nicolás de Cusa merecen a los atributos de la deidad. Desde esta perspectiva, el arte románico acude al *Pantocrátor* como máximo concreto (mediador entre lo divino y lo sensible) y lo representa con una actitud autoritaria. Esta descripción coincide con la posición del cardenal alemán respecto a la personificación de Dios atribuido de muchas maneras, Unidad Suprema, Principio y Máximo Absoluto cuya infinitud figura la suma verdad, al destacar:

En la cara pintada del ícono veo una figura de la infinitud. Su rostro no está delimitado a un objeto o a un lugar, y por consiguiente es infinito. El rostro, en efecto, no se dirige más a un espectador que a otro; y aunque su vista sea en sí misma infinita, parece sin embargo que está contemplando, que parecía como si existiese sólo él y no existiese nadie más (Cusa, 2009, p. 110).

Lo infinito se caracteriza por representar lo existente, a la vez, es recóndito y eterno. Esta característica se retoma en el románico con una serie de elementos ornamentales, el más representativo es la *mandorla*, pues interactúa como receptáculo sacro. De este modo, el Máximo Absoluto se inscribe para el cusano en un sistema cerrado, por lo tanto, este es principio y fin, infinito y eterno, inmedible e innombrable. Además, el *maiestas domini* se

encuentra rodeado por los cuatro evangelistas como una forma de reafirmación superior. Por consiguiente, el *tetramorfos* interactúa como un conjunto tutelar que encierra y resguarda el enigma de la Unidad. En este sentido, persiste una equivalencia con la propuesta Cusana, a que la grandeza del demiurgo merece un resguardo de un Dios que se puede solo conocer por medio de la ignorancia.

Este Dios que permanece escondido a la humanidad y, que, además, es representado en el arte románico desde una posición hierática y clausurada, desea ser buscado. Al respecto, Cusa menciona: “resulta necesario, en consecuencia, que dilatemos la naturaleza de la visión sensible ante el ojo de la visión intelectual, y que a partir de aquella fabriquemos una escalera de ascenso” (2011, p. 39). Para el cardenal de Bresanona, a Dios solo se le puede conocer desconociéndolo. De ese modo, plantea el concepto de *docta ignorantia*; no obstante, el hecho de *ignorar* y *no saber* responde a un cierto grado de conocimiento que sobrepasa la mera impericia. Por otra parte, comprender la Unidad Absoluta implica un vínculo con su creación, es decir, el Máximo está previsto en el ser humano, pues este involucra contracción (unión) y complicación. Por consiguiente:

Tu crear es, en efecto, tu ser. Crear y al mismo tiempo ser creado no es otra cosa que comunicar tu ser a todas las cosas, de modo que eres todo en todas las cosas y sin embargo permaneces desligado a todas ellas (Cusa, 2009, p. 101).

Por añadidura, el Máximo es el encargado de crear todo lo existente. Además, Cusa enfatiza que la Unidad Suprema es trinitaria y se encuentra compuesta por la *unidad absoluta* (eterna e inmutable) la *alteridad* (ser contrato) y, por último, la *conexión entre la unidad y la igualdad de la unidad* (padre e hijo). Por este motivo, se genera una conexión entre lo divino y lo humano por medio de la unidad a la igualdad de la unidad cuya figura es *Jesucristo* -universal concreto- y ejemplo para la humanidad.

Este diálogo entre la divinidad y la humanidad envuelve una comprensión de lo incomprensible. Por lo anterior, la conciencia de la ignorancia corresponde a una forma de conocer lo divino, por ende, el ser humano es una expresión finita de Dios que a pesar de su limitante racional aspira al conocimiento. Asimismo, las cosas creadas hablan del creador, Cusa recalca:

Antes te me has aparecido, señor, como invisible a toda criatura puesto que tú eres el Dios escondido e infinito. Y la infinitud no es comprensible con ningún modo de comprender. Después, te me apareciste como visible por todos, porque una cosa es en tanto en cuanto tú la ves, y no sería en acto si no te viese. Tu visión, ya que es tu esencia, confieres el ser. De este modo, Dios mío, eres a la vez invisible y visible: invisible eres como tú eres; eres visible en la medida en que las criaturas existen, pues las criaturas son en tanto en cuanto te ven. Por tanto, tú Dios mío invisible, eres visto por todos (2009, p. 99).

Esta conciliación entre *el desconocer* y *el conocer* por parte de Nicolás de Cusa se relaciona con el paso del románico al gótico (de un sistema cerrado a un sistema abierto), debido a que de *lo oculto* se gesta el conocimiento de lo incógnito por medio de una *docta ignorancia*. Por lo tanto, de la representación del *icono absoluto* del románico (simbolizado por el *maiestas domini*, la entronización de la mandorla y la custodia del tetramorfos) se pasa a la *personificación humanizada* por medio de la grafía gótica de los crucifijos sensibles. De igual forma, esta apertura se ejemplifica en la *luminosidad de vitrales* como símbolo de acceso intelectual. Por último, la *representación hagiográfica* implica un ejemplo humano de acceso a la verdad por medio de la vida virtuosa. Este aspecto es valorado en Nicolás de Cusa como un saber de lo finito respecto a lo infinito, que solo se puede conocer desconociéndolo.

Debido a lo anterior, este primer capítulo analiza la representación del demiurgo como ícono absoluto caracterizado en el románico como un *sistema cerrado* a la transición de un

sistema abierto por medio de la sensibilidad representativa del gótico. Esta transición se relaciona con el pensamiento estético cusano, pues entender la Unidad Absoluta implica un vínculo con lo sensible.

1.1. Del *maiestas domini* a la humanización del crucifijo gótico

La elaboración de imágenes cristianas involucra un proceso dogmático y pedagógico que aglutina formas y valores simbólicos de culturas anteriores. En su inicio, la representación de Cristo se asumió por medio de símbolos y alegorías. Por lo anterior, la grafía de un ánfora, una cruz o un pez reúnen las características morales y piadosas de la vida de Jesús. De la misma forma, se adaptó lo *pagano* a lo *sacro*, pues la figura cristiana tomó como referencia la valía simbólica e iconográfica del arte griego, en especial del periodo arcaico y clásico. En el texto *Historia del Arte Cristiano* Plazaola (1999) destaca que la forma artística de Cristo se concibe, a partir del Moscóforo y se asimila con la imagen del *Buen Pastor*. Asimismo, se retoma la figura del filósofo.

Por otra parte, el arte cristiano en la época constantiniana continuó con la imagen del *cordero* como signo del *Cristo inmolado* por medio del misticismo y sacrificio. A la vez, durante este periodo se discute la *doble naturaleza* de Jesús (Concilio de Nicea en 325 d. C) y se dio una sustitución plástica y simbólica, debido a que se pasó de la efigie de *pastor* a *cordero* y de *filósofo* a *Señor*. Por consiguiente “un Concilio ecuménico ha definido la divinidad del Verbo y la unión sustancial de Jesús con la divinidad. El Hijo de Dios no necesita argumentar su doctrina como los «sabios de este mundo». Es «el Señor»” (Plazaola, 1999, p. 25).

Precisamente, la apariencia de Jesús como *Señor* es representación en el arte

bizantino. La principal característica de este estilo artístico corresponde a la creación de íconos, es decir, a la elaboración de una imagen sacrosanta. Desde esta perspectiva, la idea de Jesús como *Señor* fomenta el ideal *absolutista* y *omnipresente*, aspectos que también restaura el arte románico.

Debido a esto se infiere que el *Maiestas Domini* o *Pantocrátor* es un icono que glorifica el triunfo de Cristo, también de evocar majestuosidad y devoción. La idea de una parusía (llegada del año mil) provoca en el espectador medieval un *terror* a los preceptos divinos; igualmente, la figura de un *Cristo monumental* transgrede el espacio de las iglesias, por medio de la imposición y el control. Es decir, se dimensiona un *espacio cerrado* que asienta las disposiciones de la fe cristiana. Desde esta visión, Nicolás de Cusa sostiene que la naturaleza del demiurgo es imponente y se cierra en sí misma, porque todo lo comparado con él, es penumbra:

Su naturaleza es infinitamente superior a toda sabiduría intelectual, por su altura, su simpleza, su fuerza, su potencia, belleza y bondad, puesto que todo lo que inhabita en la naturaleza intelectual comparado con él es una sombra y una vacuidad de potencia, descomedimiento y pequeñez de sabiduría, y lo mismo puede afirmarse de infinitos modos semejantes (Cusa, 2011, p. 44).

En términos estilísticos este *espacio cerrado* se caracteriza por la *coacción visual* que ostenta el Pantocrátor. Por consiguiente, se emplean trazos gruesos con un marcado hieratismo, a saber, el nulo uso de perspectiva geométrica junto a la austeridad pictórica simboliza el poder cristiano. Es fundamental ilustrar que la metáfora de *sistema cerrado* que utiliza la presente tesis se acoge a las particularidades estilísticas citadas, debido a que acaece de una representación cegada por los fundamentos cristianos.

Por lo tanto, en el románico *no* hay una *vivencia del presente*, lo importante es la

memoria del pasado y la incertidumbre del futuro. A la vez, se proyecta la cotidianidad humana, a partir del reconcomio de un Dios que custodia y vigila la moral. Esto convierte al periodo histórico en un *modelo cerrado*. De este modo, la representación del *Maiestas Domini* como símbolo de autoridad se instruye en varias pinturas. Un ejemplo corresponde al *Pantocrátor San Clemente, de Taüll (Ilustración 1)* quien tiene un libro en su mano derecha con la frase *Ego sum lux mundi*. Además, se debe señalar que la obra, a pesar de ser románica, posee autoría del maestro de Taüll (tradicción bizantina).

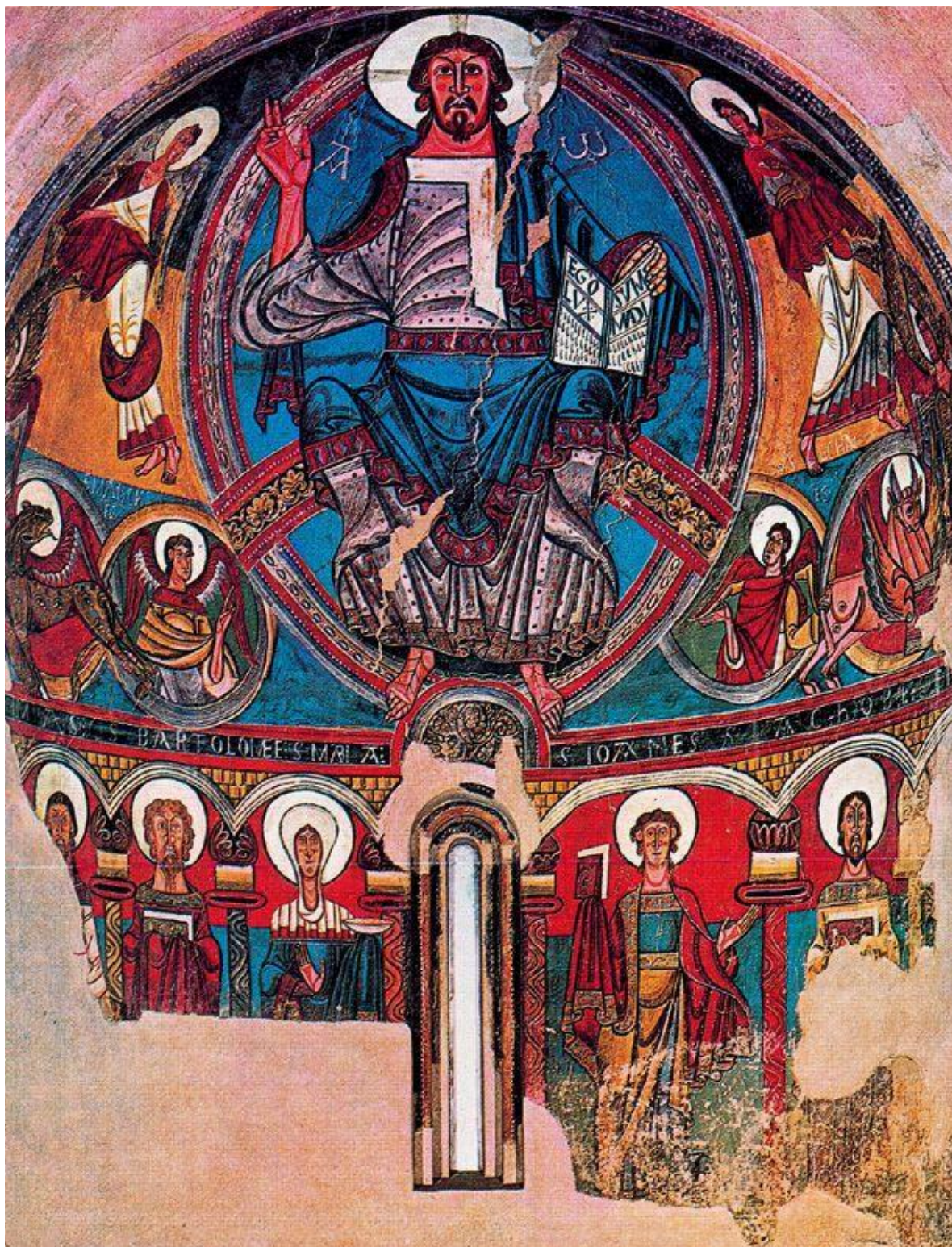


Ilustración 1. Maestro de Taüll. Pantocrátor San Clemente de Taüll. Pinturas del ábside. Románico. Pintura al fresco. San Clemente de Taüll. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona, España

En *Breve historia de la pintura española* Enrique Lafuente (1987) enfatiza que “la hipótesis de Cook y Gudiol pretende ver la mano de un solo pintor trashumante en las pinturas de Santa María de Taüll, de Maderuelo y de Berlanga, que para dichos autores habrían, pues, salido del mismo pincel” (p. 52), a la vez, de mostrar un rostro riguroso, imperante y con una gestualidad represiva. Esta posición es semejante a la descripción de Cusa en el texto *La visión de Dios*, ya que destaca la reverencia ante el juez supremo como invocación de promoción y adiestramiento ante su imagen, al señalar:

Colgad ese ícono en cualquier lugar, por ejemplo en la pared que está al norte, poneos alrededor, hermanos a poca distancia de él, y observadlo, cada uno de vosotros, desde cualquier lugar que lo miré [Sic] comprobará que el ícono parece que le mira solamente a él; al hermano situado en el este le parecerá que ese rostro le mira desde el este, al que está en el sur desde el sur, al que se encuentra en el oeste creará que lo ira desde el oeste (2009, p. 65).

Como se puede apreciar, persiste un espacio cerrado regido por la exigencia de lo *divino* respecto a lo *humano* que le invita a seguirle. El Pantocrátor de gestos duros e inflexibles se vincula más a la idea de un *Demiurgo regidor de Justicia* que a un *Dios misericordioso*. Se comprende la rigurosidad iconográfica como una toma racional que demanda sumisión. No obstante, la simbología del *Maiestas Domini* comprende un sistema de control cristiano, a la vez, genera tensión visual en el espectador. Por audacia, el vestuario intuye la construcción simbólica de la doble naturaleza de Jesús, ya que la incorporación de un *himatión azul* y un *chitón rojo* simboliza la relación entre *creador* y *criatura*. Por otra parte, la postura y gestualidad del Cristo proyectan inflexibilidad, a causa de sumisión por medio de la señal de la cruz.

De acuerdo con Solrunn Nes (2004) el signo de bendición se puede interpretar como una declaración dogmática, así la unión de los tres dedos se refiere a la Santa Trinidad,

mientras que los dos dedos que se cruzan simbolizan las dos naturalezas de Cristo y su muerte en la cruz. Las características encarnan un contexto cerrado, en vista de que la representación de Cristo se impone al ferviente. La imagen de Jesús con la inscripción «alfa y omega, principio y fin» alude a un círculo que se cierra en sí mismo. A pesar de ser personificado con un libro, este se encuentra velado al ser humano y la imagen cristológica impera como juez. Es fundamental señalar que el Pantocrátor románico se caracteriza (en su mayoría) por representarse con un libro cerrado. El *Pantocrátor San Clemente de Taiüll* es una de las pocas representaciones que aparece con un libro abierto. No obstante, la frase *Yo soy la luz del mundo* acarrea un criterio de autoridad y se restringe el acceso al ser humano.

Las explicaciones precedentes se ajustan al pensamiento de Nicolás de Cusa (1401-1464) en el hecho de que Dios es el rey del mundo y dueño de la naturaleza racional, así es inicio y final, pues su naturaleza reina lo sensible. Antes de proseguir con la comparación es necesario aclarar que la fundamentación filosófica se ajusta a una teología negativa; la cual responde a una base racional para enseñar el cristianismo desde el supuesto de que Dios no puede ser alcanzado por el intelecto humano. Esta corriente también se conoce como teología apofática y tiene sus orígenes con Plotino y las bases del neoplatonismo.

De esta manera, el pensador articula su teoría filosófica al contrastar dos contextos, el Medieval y los inicios de la época moderna. Como indican Macheta *et al.* (2005) “Medieval por sus fuentes y su visión cristiana del mundo, moderno por la audacia de sus concepciones, parece exigir permanentemente una autocrítica histórica que evite los unilateralismos exegéticos” (p. 353). Este decir, los textos de Nicolás de Cusa son mediadores entre una época y otra y predijeron las novedades de las ideas ilustradas.

En este marco, el texto *Docta Ignorancia* (1440) se cataloga como un discurso

apofático, en el que todo lo creado sucede de Dios, este a la vez, es *uno, infinito y absoluto*. “Así, pues, la Deidad es unidad infinita. Quien dijo, por lo tanto, *escuchad, Israel, tu Dios es uno y uno es vuestro maestro y padre en los cielos*, no pudo decir nada más verdadero” (Cusa, 1984, p. 52).

La descripción del demiurgo cusano como *uno, infinito y absoluto* resguarda relación con el *Pantocrátor* analizado, considerando que se inscribe en un sistema cerrado. De igual forma, la posición humana se ve restringida por medio de una culta ignorancia. Tanto los planteamientos de Cusa como la representación del *Maiestas Domini* problematizan el acceso al conocimiento de Dios. Este se muestra imponente, trascendente e incuestionable, al mismo tiempo, exhorta adoración. De cualquier modo, hasta el momento se ha tomado la figura divina equivalente con el Pantocrátor. Ante esto es necesario aclarar que para Nicolás de Cusa, Jesús es, a la vez, Dios y Hombre, al destacar:

Jesucristo siempre bendito es el primogénito de toda criatura, por aquellas cosas que operó divinamente, siendo hombre por encima de los hombres, y por otras que Él, siempre veraz en todo, afirmó de sí mismo, y por aquellos que habiendo hablado con Él dieron testimonio con su sangre constantemente, cosas probadas desde hace tiempo con infinitos e inefables argumentos (Cusa, 1984, p. 96).

Este debate de ambas naturalezas deviene de la *Trinidad* cuya hipóstasis corresponde al Padre, Hijo y Espíritu Santo. La tríada es unívoca y para el dogma cristiano no se discute su naturaleza. Por esta razón, Jesús es el ungido, no creado y engendrado por el padre eterno. Nicolás de Cusa trata el misterio de la apologética (Trinidad) desde la unidad, la igualdad y la conexión, en la que cada uno es lo mismo. Es decir, cuando se refiere a Jesús, este involucra parte de la unidad máxima, máximo absoluto o Dios.

Asimismo, si se compara el *Maiestas Domini* con la descripción que hace Cusa

respecto a Jesús, persiste la caracterización de un sistema cerrado, pero a la vez, una dimensión abierta, pues el que otorga luz posee dos naturalezas, la divina y la humana. Además, se debe indicar que el *Concilio de Nicea* dispone la doble naturaleza de Jesucristo, de este modo, el argumento cristiano es base para la formulación Cusana, la cual justifica en el texto *Docta Ignorancia* (1440).

De hecho, Jesús es la unión de Dios y Hombre como acentúa Nicolás de Cusa: “y veo que Jesús bendito, hijo del hombre, está unido de modo excelso a tu Hijo, y que el hijo del hombre no puede estar unido a ti, Dios Padre, más que mediante tu Hijo, mediador absoluto” (2009, p. 126). Desde esta visión, el pensamiento cusano es mediador entre los ideales del Medievo y la Modernidad, entre lo cerrado y lo abierto, a lo que el demiurgo se manifiesta en las criaturas. Con respecto a lo anterior, Mariano Fazio y Daniel Gamarra (2002) señalan que:

Nicolás de Cusa, con audacia, llama al mundo, en cuanto manifestación de Dios, *quasi Deus creatus*, como un Dios creado. En este sentido se ve que nuestro autor afirma de modo radical la presencia de Dios en el mundo creado, y al mismo tiempo afirma que el mundo ha salido de Dios (p. 27).

Al exteriorizarse Dios en su creación, esta se convierte en signo y, por ende, el conocimiento se convierte en una revelación de lo divino. De esta forma, el pensamiento cusano abre las puertas a una nueva concepción de lo humano frente al máximo absoluto y esta idea resguarda relación con las artes visuales del gótico. Para ilustrar la comparación se alude al *crucifijo* del gótico italiano (es necesario aclarar que el presente estudio toma en cuenta el gótico del siglo XII y XIII), los cuales se caracterizan por la linealidad, el uso de la volumetría simple, la teatralidad, el empleo de colores llamativos y la limpieza estilística. Asimismo, se recurre al *realismo* y *dramatismo gestual*. De modo similar, se proyecta una

imagen abierta, tanto en el manejo técnico como en la temática y la simbología de las obras.

Para analizar la construcción de una *representación abierta* y el pensamiento de Nicolás de Cusa se toma en cuenta la obra de Cenni di Pepo (Cimabue) (1240- 1302) de la Escuela Florentina y Duccio de Buoninsegna (1255- 1319) de la Escuela de Siena. Ambos artistas articulan la apreciación de un Cristo *humanizado*, a la vez, de expresar sensibilidad y dolor.

Según Vasari (1996) la formación de Cimabue se caracterizó por la influencia de maestros griegos en la ciudad Florentina; no obstante, el aprendiz se destacó con un estilo propio, en el que prevaleció el dibujo y el colorido. El pintor se dedicó a la confección de retablos y crucifijos, a la vez, tomó como referencia el arte bizantino (el crucifijo bizantino se define por ser triunfante y con una posición erguida). Sin embargo, la grafía del artista fue novedosa y asumió una posición humanizada de Jesús.

Al tomar como ejemplo el crucifijo de Arezzo (*Ilustración 2*) se observa una figura tranquila y dulcificada. El imponente Pantocrátor se desvanece para dar paso a un Cristo semejante al ser humano. A partir de esto, Jesús adquiere una posición sensible y como recalcan Paleotti y Radke (2002) “la imagen comunica tristeza, no poder eterno y fomenta la identificación del individuo con los sufrimientos de Cristo” (p. 65). La obra implica un *sentido naturalista* junto a la emoción de la escena. A saber, Cristo se representa con abundante cabellera en medio de facciones dolorosas (**¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**). El hijo de Dios asume una posición humana, su cuerpo cuelga y se destaca la grafía de un abdomen marcado y el uso de un perizonium (pañó de pureza) transparente, asimismo, brota sangre de las manos y los pies. En general, la acción demuestra la entrega de la vida por medio del dolor y el sacrificio.

De igual modo, persiste novedad en el crucifijo estudiado y encargado por la Iglesia de San Domenico de Arezzo hacia 1270, ya que Cimabue asumió un dibujo lineal y lo mezcló con la *técnica del damasquinado* (la técnica también se conoce con el nombre de pintura en metal) el cual consiste en el encalado de hilo de oro. Como se observa, el artista buscó una especie de plasticismo corporal y experimentó con la representación de la anatomía humana.

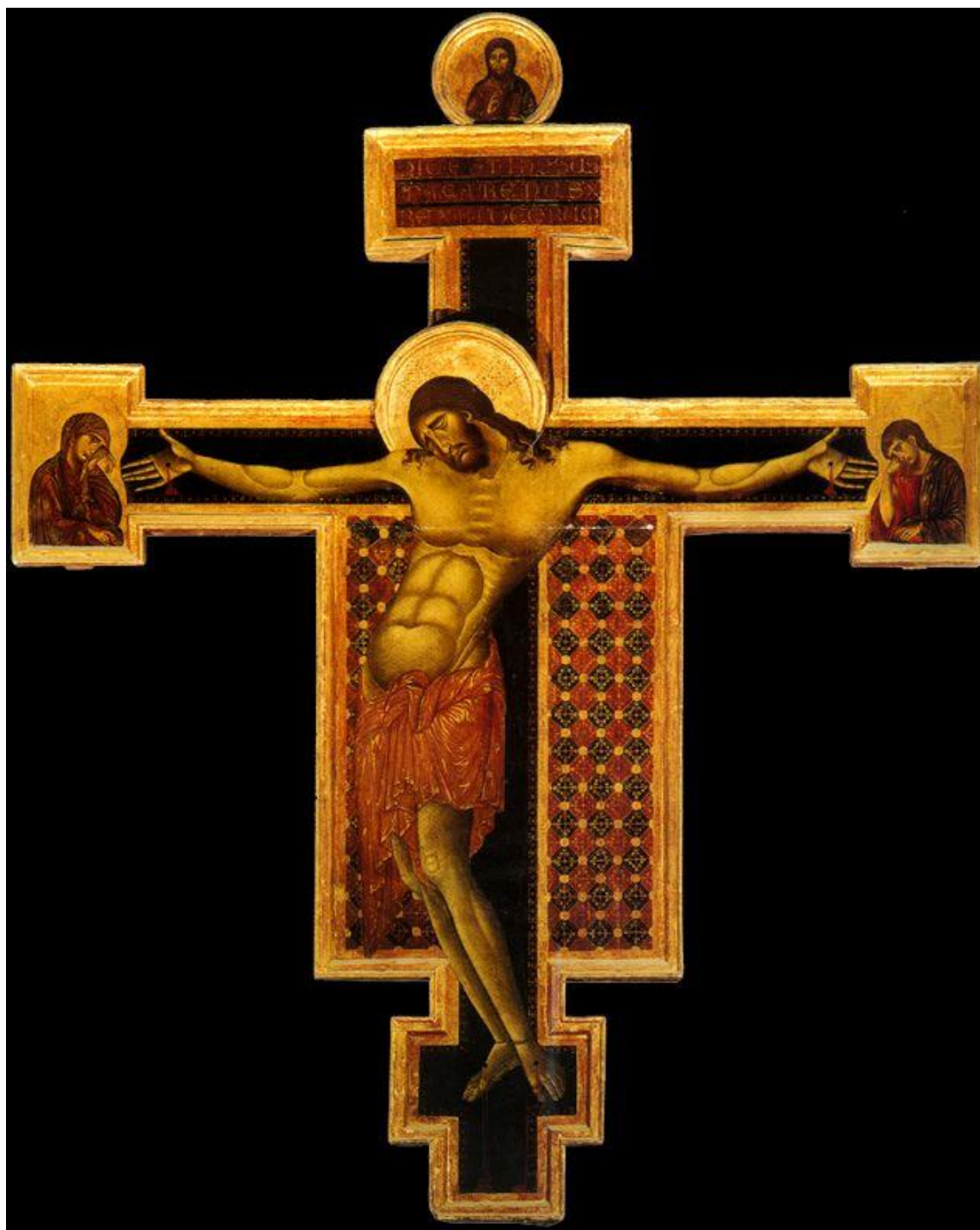


Ilustración 2. Cenni di Pepo (Cimabue). Crucifijo. 1268-1271. Temple sobre tabla. Iglesia de San Domenico de Arezzo. Arezzo. Italia

A esto se añade la narrativa de las obras de Cimabue, pues el crucifijo se encuentra acompañado por dos figuras auxiliares que comparten la agonía de Jesús. Se trata de la Virgen María (*Ilustración 4*) y San Juan (*Ilustración 5*). Las imágenes se insertan a la acción, desde una posición piadosa, debido a esto se infieren las expresiones humanas de sufrimiento, ya que ambas efigies enuncian desesperación en el rostro y las manos sujetan con rigidez los vestuarios.

En este punto es oportuno considerar la obra de Duccio de Buoninsegna titulada *La Maestá Crucifixión* (*Ilustración 6*) perteneciente a la Escuela Sienesa. Es fundamental indicar que la obra *La Maestá* es un compendio visual de la Pasión de Jesús y la Virgen María, de esta forma, se cita la *crucifixión* para ejemplificar. El artista prosigue la humanización de Jesús con algunas diferencias estilísticas respecto a la Escuela Florentina; por excelencia, los colores son más vivos y las composiciones son rítmicas. Asimismo, como destaca Argan (1996): “la pintura de Duccio puede parecer menos conmovida y conmovedora que la de Cimabue, pero, en realidad, es solo menos dramática, menos referible a una explicación poética de los sentimientos” (p. 23).

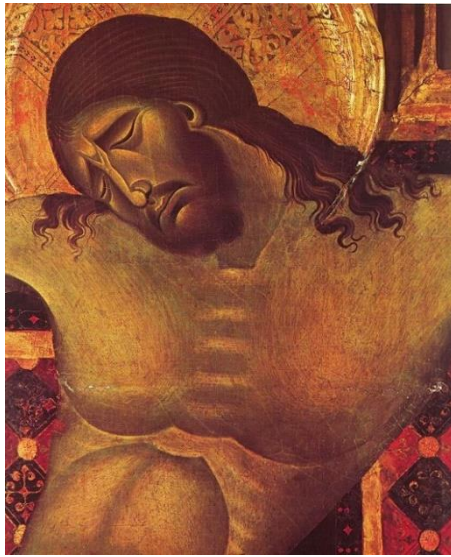


Ilustración 3. Cenni di Pepo (Cimabue). Crucifijo. 1268-1271. Temple sobre tabla. Iglesia de San Domenico de Arezzo. Arezzo. Italia

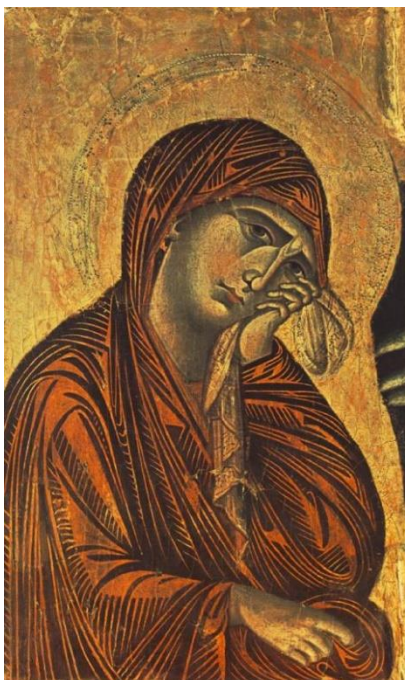


Ilustración 4. Cenni di Pepo (Cimabue). Crucifijo. 1268-1271. Temple sobre tabla. Iglesia de San Domenico de Arezzo. Arezzo. Italia

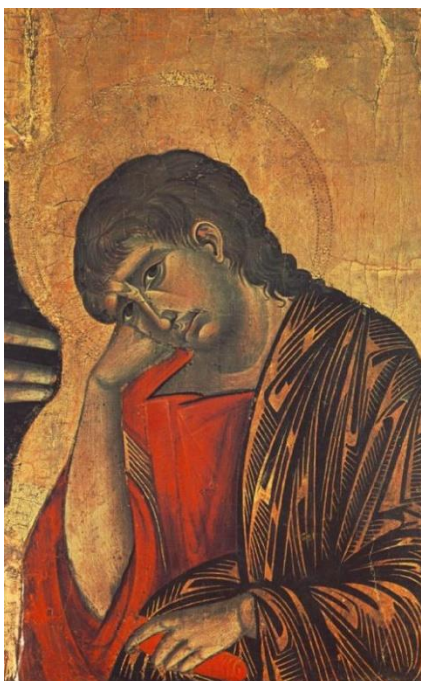


Ilustración 5. Cenni di Pepo (Cimabue). Crucifijo. 1268-1271. Temple sobre tabla. Iglesia de San Domenico de Arezzo. Arezzo. Italia

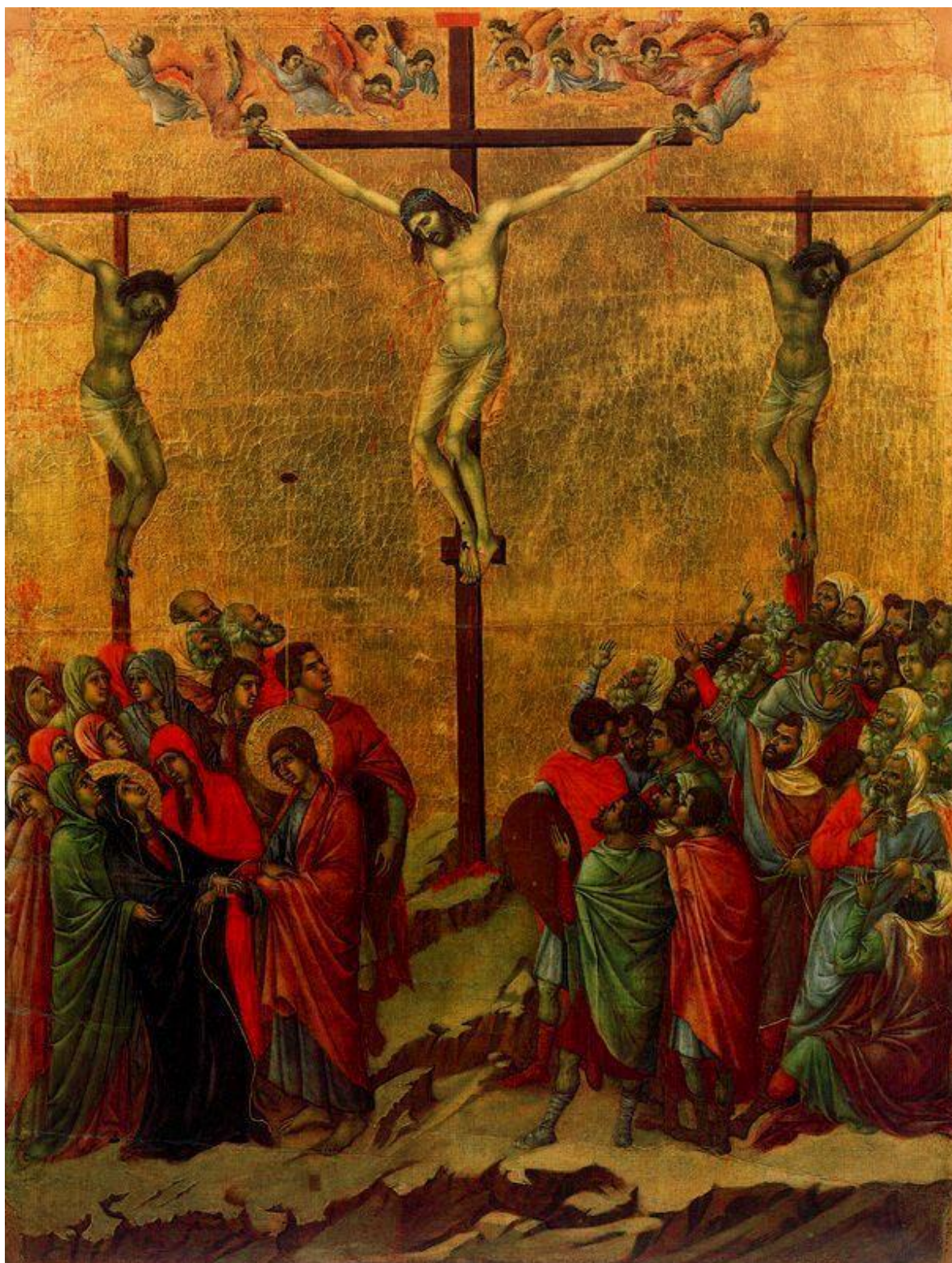


Ilustración 6. Duccio di Buoninsegna. La Maestá Crucifixión. 1308-1311. Temple sobre tabla. Historias de la pasión. Registro principal. (Parte posterior). 100 x 76 cm. Museo de la Ópera del Duomo. Siena. Italia

Acontece, además, un *sentido de interpretación* manifestado por Duccio, ya que su crucifijo interactúa en una *escenografía teatral* en la que cada personaje asume una posición. Persiste en el artista una *infinidad visual* e inscribe un *espacio abierto*, por tanto, la apertura a nuevas técnicas supone un reconocimiento al *artista*, pues interactúa como un *intelectual*.

Sugeridas invenciones abren paso al Trecento italiano, por ende, se prefigura la perspectiva como invención plástica. Al mismo tiempo, *La Maestá Crucifixión* es una *obra abierta*, tanto en el proceso técnico como en la *dimensión simbólica*. Por consiguiente, la obra se caracteriza por presentar un *relato* de la crucifixión de Jesús, precisamente, el Cristo se personifica en medio de sus dos acompañantes, Barrabas y Dimas, mientras que su madre lo custodia junto a San Juan. Incluso, un grupo de ángeles arquean su cabeza; por ende, el manejo técnico (el gusto *italobizantino* se entremezcla con la innovación y experimentación, a la vez, de aludir a una humanización del designio divino) prepara los indicios modernos y a nivel simbólico se concibe un *drama humanizado* de la muerte de Jesucristo.

En síntesis, para efecto de la presente tesis, los periodos estudiados conciben la metáfora de un *sistema cerrado* a un *sistema abierto* que simultáneamente se vincula con el pensamiento de Nicolás de Cusa, por ende, se transita de lo *divino* (románico) a lo *sensible* (gótico). Esta relación obedece a la *coincidencia de los opuestos* (este concepto se analizará, de forma geométrica, en el Capítulo III). que supone la existencia de una inteligencia superior que no puede ser comprendida. En ese sentido, Cusa revela:

Si pretendo conducirlos de modo humano hacia las cosas divinas, es necesario que lo haga, a través de una semejanza. Pero, entre todas las obras humanas no he encontrado nada más conveniente para nuestro propósito que la imagen de uno que ve todo, cuyo rostro ha sido pintado con tal hábil arte pictórico que parece mirar todo lo que le circunda (Cusa, 2009, p, 64).

Para concertar ambas oposiciones entre el *saber* y el *no saber*, Nicolás de Cusa atribuye a Jesús un *papel mediador* al destacar: “el entendimiento de Jesús, pues, como es perfectísimo y existente radicalmente en acto, no puede subordinarse personalmente más que al entendimiento divino, único que es todas las cosas en acto” (Cusa, 1984, p. 104). Por consiguiente, significa una *representación de equilibrio* entre el *máximo absoluto* y la *naturaleza humana* como enfatiza Pié-Ninot (2002):

Él es el Mediador por excelencia, el único que es, a su vez, absoluto y finito, divino y humano y que gracias a la unión hipostática que realiza de lo absoluto y de lo creado, permite la elevación de la naturaleza finita y creada hacia unidad con la absoluta e increada (p. 278).

Esta conformidad se manifiesta en los dos movimientos artísticos analizados. Por ejemplo, tanto en el románico como en el gótico, Jesús es representado, la diferencia radicó en las características propias de cada estilo. Del mismo modo, de la majestuosidad del *Pantocrátor* se pasa a la *sensibilidad representativa* de los crucifijos góticos; Jesucristo se manifestó como punto conciliador entre lo *divino* y *humano*, entre lo *cerrado* y lo *abierto*, entre lo que *se sabe* y *no se sabe*.

Como resultado del análisis precedente se infiere la concordancia entre la propuesta estética del *románico* al *gótico* acorde al pensamiento de Nicolás de Cusa. Ambos periodos conciben la figura de Jesús desde una formulación plástica y simbólica que va de lo cerrado a lo abierto. Al mismo tiempo, se refiere a la *hipóstasis* y la *coincidencia de los opuestos* en el discurso visual, ergo *Dios* no se separa del mundo, pues el mundo es parte de su perpetuidad.

1.2. La mandorla como sistema cerrado al vitral como dimensión abierta

La producción arquitectónica de la Baja Edad Media se caracteriza por la presencia de representaciones físicas y simbólicas que involucran concordancia y oposición. De esta forma, se genera una estética transitoria (la autora lo define como las particularidades artísticas y simbólicas del arte románico al gótico, a la vez, de su correlación con la posición filosófica de Nicolás de Cusa).

A continuación, se toma la *mandorla* del románico y el *vitral* del gótico para ejemplificar el paradigma de un *sistema cerrado* a un *sistema abierto* y su correlación con la propuesta teórica de Nicolás de Cusa. La relación deviene de la racionalización teológica propuesta por el pensador, la cual retoma resabios del dogma escolástico que por medio de reconvenciones filosóficas moldea la capacidad del ser humano hacia el entendimiento de su propia ignorancia. De igual forma, las expresiones artísticas del románico representan el asidero tradicionalista de la teología imperante; por otra parte, las manifestaciones artísticas del gótico propician la abertura de un nuevo modelo. Por ende, lo cegado se empaña de luz.

Para iniciar la correspondencia entre el arte románico y el pensamiento cusano, se considera la mandorla del pórtico de la Catedral de Saint- Lazare de Autun (Francia) esculpida por Gislebertus en 1145. Según Chevalier (1986) la mandorla significa la unión del cielo y la tierra, de los mundos inferiores y superiores y a este respecto encaja perfectamente para encuadrar a los seres humanos santificados. Simboliza la superación del dualismo materia- espíritu, agua-fuego, cielo-tierra, en una unidad hecha armoniosamente. Por otra parte, Cirlot (1992) enfatiza que la mandorla representa “el sacrificio perpetuo que renueva la fuerza creadora por la doble corriente de ascenso y descenso (aparición, vida y muerte,

evolución e involución)” (p. 295). Ambas aproximaciones a una definición convergen en la idea de un lugar de culto y renovación.

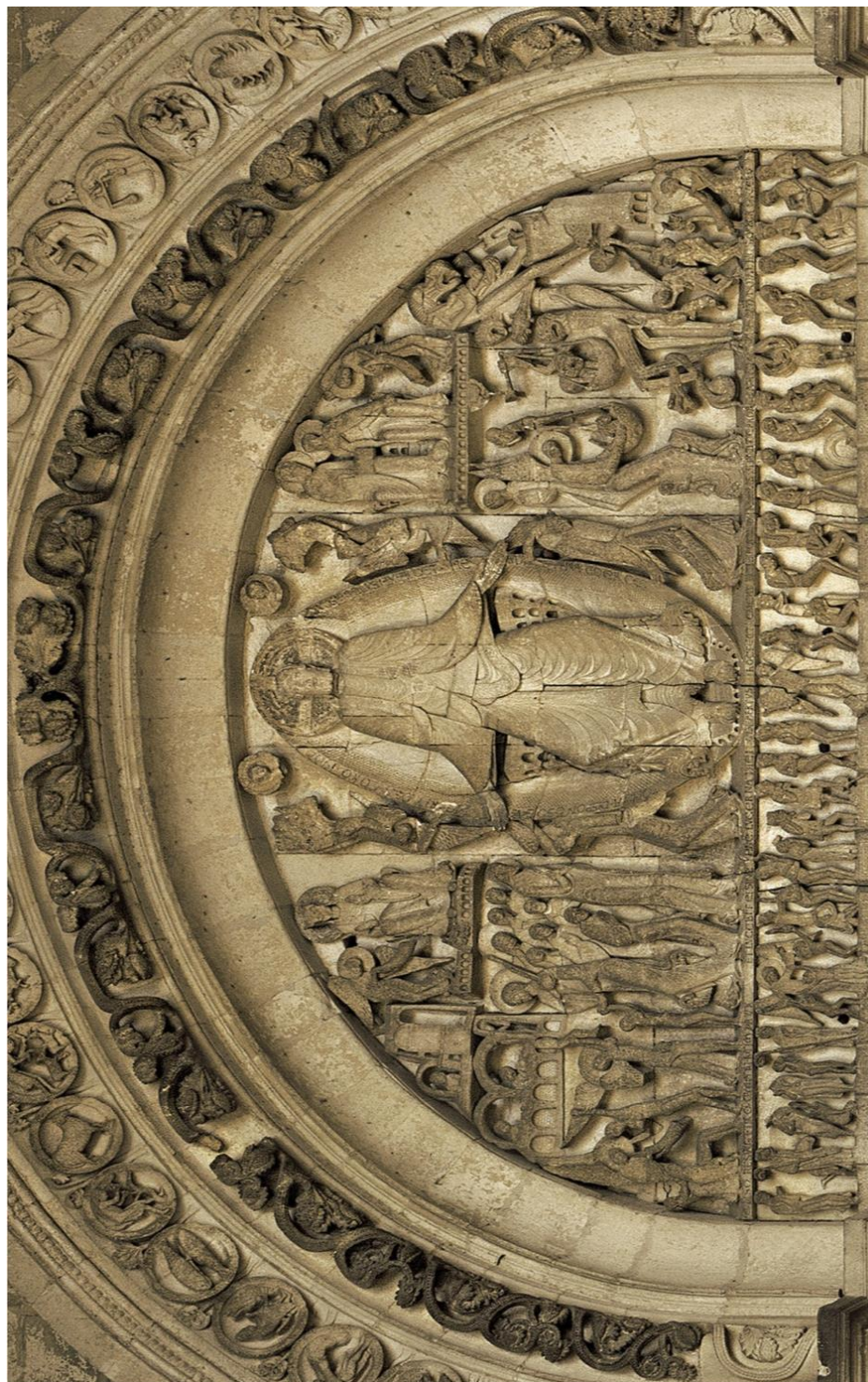


Ilustración 7. Gislebertus. Mandorla de la Catedral de Saint- Lazare de Autun (Francia).
1145. Relieve

A nivel arquitectónico la mandorla se encuentra en el tímpano (espacio triangular entre dos cornisas inclinadas de un frontón) del pórtico (espacio rodeado de columnas delante de un edificio) y se caracteriza por una forma ovalada. Como se ha analizado, a nivel simbólico la mandorla se ha concebido como un *lugar de entronización*, debido a que se encarna la figura de Jesús. Aparte, se asocia con la mandorla con una membrana que delimita un mensaje, a la vez, impone una representación que como describe Cusa:

Él es la imagen de Dios invisible, el primogénito de toda criatura (porque todas están fundadas en Él), en el cielo y en la tierra, en las cosas visibles y en las invisibles, en los tronos, dominaciones, principados y potestades. Todas las cosas han sido creadas por Él y en Él mismo, y Él mismo es antes que todas, y todas están en Él, y Él es la cabeza del cuerpo de la Iglesia (1984, pp. 154-155).

El pórtico de la Catedral de Saint- Lazare de Autun se caracteriza por la figuración del Juicio Final. La imagen de Jesucristo se proyecta como mediador, por ende, “es necesario que la criatura racional, que desee por sí ser iluminada, se convierta hacia las cosas verdaderas y eternas antes que a las mundanas y corruptibles” (Cusa, 1984, p. 173). Por lo tanto, la personificación alude a un Cristo triunfante que juzga, simultáneamente, se da la incorporación de los símbolos de los cuatro evangelistas (los cuatro evangelistas conocidos como tetramorfos se analizarán en el apartado siguiente) y figuras humanas juzgadas (a su derecha los virtuosos y a la izquierda los paganos) constituyen la escenografía de un juicio final.

La escena corresponde a un *mensaje homilético* (alude a la palabra de Dios), asimismo, la imagen concierne a un discurso pedagógico – *una catequesis evangélica*- que por medio de la iconografía difunde un recado cerrado y que corresponde al acatamiento de la disposición divina. Además, persiste en el ovoide místico (mandorla) una exaltación a una divinidad que desea ser buscada, pero, a la vez, atribuye esa indagación. Al respecto Nicolás

de Cusa señala:

Dios está por encima de la nada y del algo, puesto que Él la nada le obedece para convertirse en algo. Y en eso consiste su omnipotencia, potencia mediante el cual ciertamente excede a todo lo que es, y no es, de modo tal que le obedezca lo que no es lo mismo que lo que es (2011, p. 27).

La descripción que brinda Cusa de lo divino corresponde a una característica en particular, *la omnipotencia*, aspecto que se proyecta en el huevo áureo del pórtico de la Catedral de Saint- Lazare. Jesucristo se manifiesta como el centro del pórtico (1) y la mandorla su nicho supremo. “Así, pues, por encima de todo lo decible, por encima de todo lugar, por encima de todo tiempo, Cristo ascendió a una incorruptible mansión, ya que ascendió por encima de todos los cielos, porque colmaba todas las cosas” (Cusa, 1984, p. 171). Al mismo tiempo, un ángel anuncia el juicio y se da una división espacial en el relieve. En este caso, persiste un esquema de derecha (2) a izquierda (3) entre los bendecidos y los inmerecidos.

La escena apocalíptica constituye el espacio hegemónico que proyecta el acceso a un universo cerrado e impuesto, incluso la posición gestual de Cristo es hierática y autoritaria. De esta manera, el material empleado en el pórtico es macizo, el cual se inscribe en la forma de pensamiento prevaleciente en el contexto románico, ya que Dios es un demiurgo que pesa. Este peso se connota en la gestualidad de los atormentados, al pesarse sus almas, mientras los demonios los esperan en la postrimería infernal.

Asimismo, al analizar el pórtico desde una perspectiva horizontal deviene un paralelismo con la división vertical, pues la cabeza de Cristo (4) ejemplifica una jerarquía y, por consiguiente, el juez supremo busca el equilibrio y la excelencia en su tribunal. En consecuencia, Cusa destaca el mandato de Jesucristo como una autoridad superior:

Por eso en el reino del supremo y máximo rey, toda la belleza de las cosas visibles, la variedad de los colores, la proporción agradable, el resplandor del carbunclo, el verdor de los céspedes, el fulgor del oro y todo lo que deleita a la vista, y en lo cual la vista, descansando, se deleita como en el tesoro de su reino propio, en nada se considera todo eso en la corte del gran rey, como si fueran objetos pertenecientes a los estratos ínfimos de la curia (2011, p. 47).



Ilustración 8. Esquema vertical: Gislebertus. Mandorla de la Catedral de Saint- Lazare de Autun (Francia). 1145. Relieve

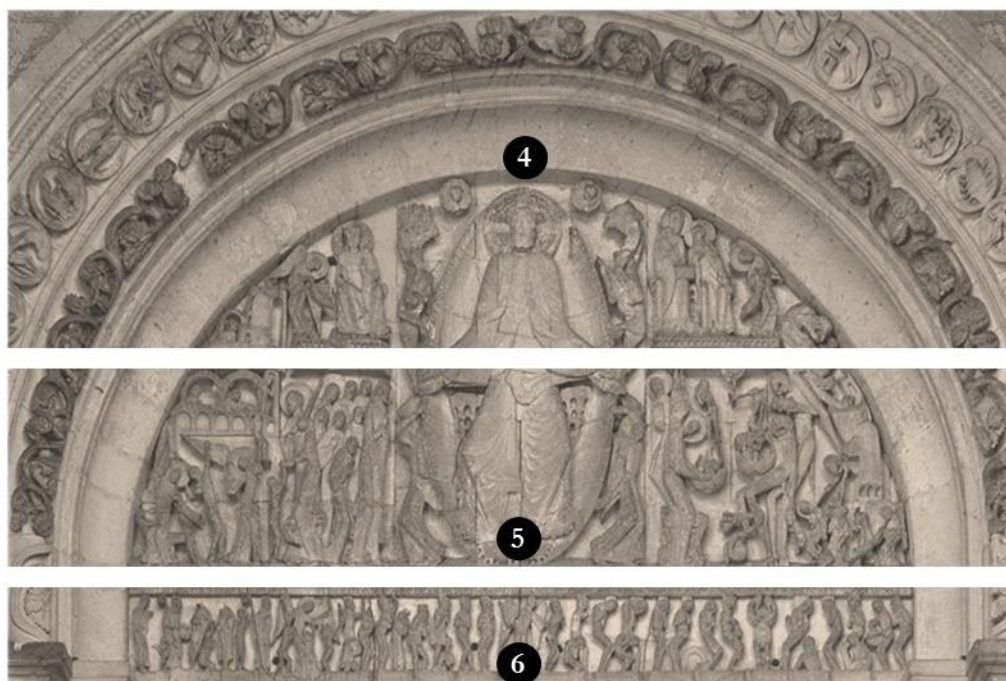


Ilustración 9. Esquema horizontal: Gislebertus. Mandorla de la Catedral de Saint- Lazare de Autun (Francia). 1145. Relieve

Por esta razón, la ciudad celestial constituye el lugar privilegiado, a la vez, la

mandorla se concibe como el espacio sacro, en contraste confluye con la naturaleza intermedia de Jesucristo (Dios y hombre). En *Les grands portails romans* Yves Christe (1969) señala que el escultor románico es consciente de la sacralidad que superpone el representado, de ese modo, no acepta la solución fácil de registros intercalados y complica la representación con la imagen de Cristo a la altura de los tímpanos, lo que genera una imagen totalizadora.

No obstante, a pesar de ser un espacio abarcado por la figura de Jesús (todas las franjas conciben alguna parte de su cuerpo) se da el espacio para la simbolización del juicio, pues la imagen de San Miguel Arcángel (5) divide el hemisferio derecho con los salvados y el hemisferio izquierdo con los condenados. Según Fuchs (1951):

San Miguel es el ángel que está más cerca de Dios Padre. Aparece cómo un -guerrero. Su belleza es de imponente gravedad. Todos los ángeles de su orden están vestidos en esta forma. Estos arcángeles asisten a los mártires mientras padecen, como también a todos aquellos que padecen persecución por la causa de Dios. En esas horas manda el bondadoso Señor, por medio de San Miguel, a un armado arcángel como protector de aquella persona perseguida (p. 12).

La parte derecha es liderada con un ángel y su trompeta, quien anuncia la entrada a la salvación y los encamina al cielo, representado por un templo de amplios ventanales (*Ilustración 10*). Entre las figuras que gozan de la salvación se encuentran representados niños, apóstoles y personajes del clero. Paralelamente, en el lado derecho se vislumbra una estética del terror manifestada en sufrimiento y desolación. Aparece un diablo (**¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**) que trata de hacer trampa al desbalancear la pesa que califica el goce eterno. En este sentido, lo demoníaco aparece como un híbrido aterrador (mezcolanza de varios seres) e interactúa como mecanismo pedagógico para estremecer al fiel. “Estas cabezas monstruosas que se repiten en los templos románicos de

todo el ámbito atlántico, en suroeste francés se emplazaban en el lado septentrional de los templos para exorcizar la entrada y precaverse contra las asechanzas del demonio” (Álvarez, 2007, pp. 21-22).

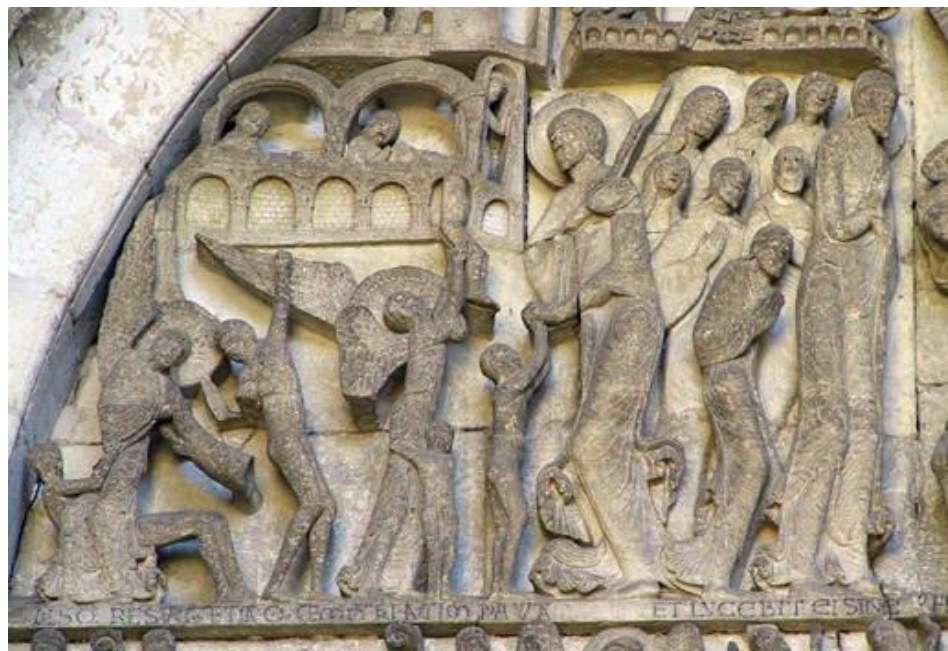


Ilustración 10. Detalle del panel derecho. Gislebertus. Mandorla de la Catedral de Saint- Lazare de Autun (Francia). 1145. Relieve



Ilustración 11. Detalle del panel izquierdo. Gislebertus. Mandorla de la Catedral de Saint-Lazare de Autun (Francia).1145. Relieve

Por último, el tercer registro horizontal representa el *mundo de los muertos* que al resucitar salen desnudos de sus ataúdes. Este hemisferio está inspirado en el espanto y la angustia humana como una forma de control escultórico. En *The apocalypse and the shape of things to come* Frances Carey (1999) destaca que lo más representativo de la escena es el carácter surreal y horroroso en los representados que caminan al infierno, pues la obra proyecta un lado siniestro. No obstante, a pesar del dolor es necesaria la justicia y Jesucristo asume un término medio como enfatiza el cusano “Dios está en todas las cosas, así como todas las cosas en Él, es evidente que Dios, sin mutación en la igualdad de ser, es todas las cosas en la unidad con la máxima humanidad de Jesús” (Cusa, 1984, p. 55).

Esta *naturaleza intermedia* entre *divinidad* y *humanización* se manifiesta en la forma de la mandorla, como es una almendra es una figura que deviene del círculo, pero, al mismo

tiempo, no es círculo. Para Cusa, la forma perfecta es el círculo, a que la idea del máximo simplísimo (Deus) “es causa eficiente, porque es centro; formal, porque es diámetro, y final porque es circunferencia. Es el que da ser, porque es centro; es el que gobierna, porque es diámetro; es el que conserva, porque es circunferencia” (Cusa, 1984, p. 69). Por consiguiente, la mandorla es un punto medio que ejemplifica la naturaleza de Jesús (*Ilustración 8*), simboliza el nicho fecundo de su existencia divina y humana, entre lo visible y lo invisible. Se constituye como ente mediador, por lo tanto:

Él mismo es Dios y hombre, en el cual la humanidad está unida en la divinidad del Verbo, para que subsistiera en sí, sino en Él mismo, puesto que la humanidad en sumo grado y en toda plenitud no puede existir más que en la divina persona del Hijo (Cusa, 1984, p. 155).

Por lo anterior, la mandorla prefigura el símbolo *Vescica piscis* que alude al verbo creador y es símbolo de conexión entre lo divino y lo humano. Es un espacio que permite crear una visión global, *espacio cerrado*, pero, al mismo tiempo, un *espacio abierto* en el que se da la confrontación entre el bien y el mal. A la vez, dibuja la figura de un pez que se retoma en el Evangelio de San Mateo al señalar: “Sígueme y yo los haré *pescadores* de hombres” (Mateo 4:19).

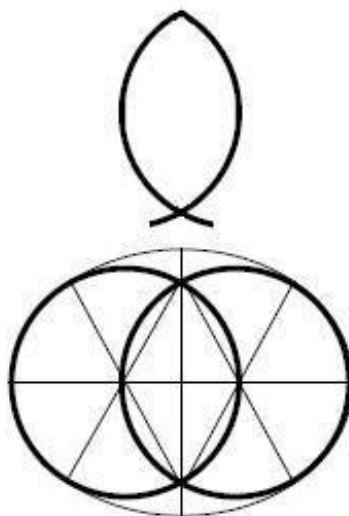


Ilustración 12. Construcción geométrica de la mandorla

La propuesta cerrada como una forma de vigilancia se abre por completo en los vitrales del gótico. Por ejemplo, el vitral el *Nacimiento del Salvador* (1230) (*Ilustración 13*) ubicado en la fachada oeste de la Catedral de Chartres titulada *La Vida de Cristo* presenta la escena del origen humano de Jesús. Los vitrales de Chartres son la más esplendorosa colección de vidrieras del Medievo cuya temática versa sobre la vida de Cristo, María, Santos y Apóstoles y está compuesta cerca de 4000 imágenes. Asimismo, sus paneles presentan formas cuadradas con fondo rojo y redondas con fondo azul. Es esencial destacar que la Catedral de Chartres fue lugar de peregrinación y centro intelectual. En esta escenografía un rojo intenso proyecta el acontecimiento, mientras la figura del infante se ubica en la parte central de la manifestación pictórica.

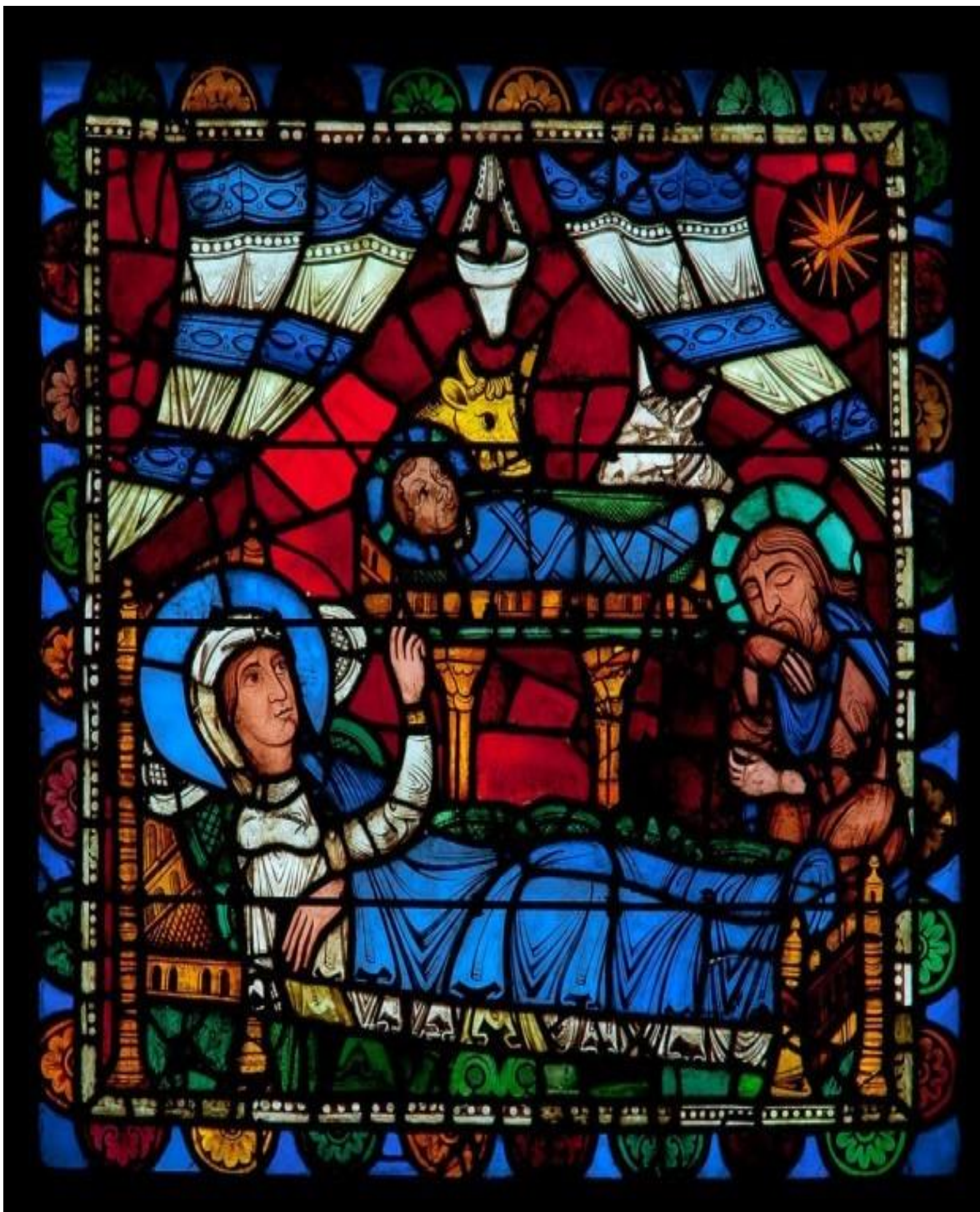


Ilustración 13. Anónimo. Nacimiento del Salvador. Catedral de Chartres (Francia) 1230.
Vital



Ilustración 14. Anónimo. Detalle de los ventanales y las cortinas abiertas. Nacimiento del Salvador. Catedral de Chartres (Francia) 1230. Vitral



Ilustración 15. Anónimo. Detalle de la estrella. Nacimiento del Salvador. Catedral de Chartres (Francia) 1230. Vitral



Ilustración 16. Detalle de la lámpara. Nacimiento del Salvador. Catedral de Chartres (Francia) 1230. Vitral

Además, se representan dos cortinas abiertas que permiten la adoración del niño y una estrella a lo lejos prefigura el Evangelio de San Mateo.

El nacimiento de Jesucristo fue así: Estando desposada María su madre con José, antes que se juntasen, se halló que había concebido del Espíritu Santo. José su marido, como era justo, y no quería infamarla, quiso dejarla secretamente. Y pensando él en esto, he aquí un ángel del Señor le apareció en sueños y le dijo: José, hijo de David, no temas recibir a María tu mujer, porque lo que en ella es engendrado, del Espíritu Santo es. Y dará a luz un hijo, y llamarás su nombre JESÚS, porque él salvará a su pueblo de sus pecados. Todo esto aconteció para que se cumpliese lo dicho por el Señor por medio del profeta, cuando dijo:

He aquí, una virgen concebirá y dará a luz un hijo, y llamarás su nombre Emanuel, que traducido es: Dios con nosotros. Y despertando José del sueño, hizo como el ángel del Señor le había mandado, y recibió a su mujer. Pero no la conoció hasta que dio a luz a su hijo primogénito; y le puso por nombre JESÚS (Mateo, 1: 18-25).

La imagen de Jesús se concibe como símbolo de *salvación* y, por ende, concilia lo humano con lo divino. La temática de la *Natividad* involucra una anunciación revelada que

se ejemplifica en los signos de la obra, por ejemplo, la ventana (*Ilustración 14*) como proyector de luz. La lámpara (*Ilustración 15*) simboliza la luz del mundo. Entre tanto, la estrella (*Ilustración 16*) es un signo solar que interactúa como foco principal de la escena. Al mismo tiempo, se incorpora la imagen de María y San José promulgando la unidad familiar. De esta forma, la figura del buey y el burro se representan junto al niño Jesús como acompañantes de cuidado. En ese sentido Teodoro Úsquiza (2012) señala que:

El asno simboliza a los pueblos paganos y el buey al pueblo judío, siendo también digna de tener en cuenta aquella otra interpretación medieval, al respecto, que ve en el buey al animal del sacrificio, en clara referencia a la muerte de Jesús en la cruz, y el animal de carga en el asno, para dar a entender que el Hijo del Hombre llevó en la cruz la carga de los pecados del mundo (p. 30).

Debido a lo anterior, el nacimiento de Cristo responde a una profecía avisada y esta revelación cristológica irradia luz y expectación redentora. Por tanto, Cusa enfatiza: “De aquí, como Dios está en todas las cosas, así como todas las cosas en él, es evidente que Dios, sin mutación en la igualdad del ser, es todas las cosas en la unidad con la máxima humanidad de Jesús” (1984, p. 155).

Desde esta perspectiva, los vitrales de la Catedral de Chartres enfatizan en la narrativa de la vida de Jesús, de ese modo, se procede a representar una *Cristología visual*. La autora asume el concepto de *Cristología visual* como la representación de la vida de Jesucristo en la práctica artística. Por otra parte, la Cristología responde a la teología sistemática que estudia el papel de Jesucristo, en cuanto a su reencarnación y redención; aspecto que problematiza Nicolás de Cusa en sus escritos. Por ejemplo, en el texto *La Búsqueda de Dios* sostiene:

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 aprendido 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 puede buscarle. Quiere ser buscado, y quiere también ser aprehendido, ya que quiere abrirse y manifestarse a sí mismo a los que le buscan (Cusa, 2011, p. 61).

Esta búsqueda hacia el demiurgo es parecida a la exploración de una apertura y, por ende, se enfatiza en la idea de un *sistema abierto* que sugiere la presente tesis. Por lo anterior, se instaura una *estética de la luz*, a que el vitral (sustituye la pintura mural del románico, este arte quedó como una grafía complementaria) por medio del vidrio permite el paso de la irradiación. A la vez, persiste una relación con la idea central del texto Cusano, al considerar que se busca a un Dios y este es luz, a la par, se establece un contraste con la oscuridad, la cual simboliza un receptáculo cerrado como se reflejó en el románico. Siguiendo con este razonamiento, el vitral se consolida en un periodo maduro en términos tecnológicos, además de transmitir conceptos místicos como el nacimiento de Jesucristo. Incluso, la idea de un interior transfigurado supone la presencia inminente de Dios en la Catedral de Chartres, debido a que:

Las vidrieras de la Catedral son, en sí mismas, verdaderas paredes de luz, que difunden al interior una rica y variada gama de colores que, al reflejarse sobre las imágenes de los vitrales, les da una sensación de vida tan especial, que nos sobrecoge, ya que no es solo física la que percibimos, sino LUZ DIVINA, que se manifiesta a través de esas auténticas páginas de Historia Sagrada que nos transportan espiritualmente a una instancia Superior (Guiard, 2008, p. 108).

Este alcance a lo divino concuerda con el pensamiento cusano, pues el Máximo se relaciona metafóricamente con todas las cosas “porque es Dios, y en cuanto Dios, es luz infinita en la que no existen tinieblas y que ilumina todas las cosas de forma tal que todas ellas son evidentiísimas ante esta luz” (Cusa, 1984, p. 172). Por consiguiente, persiste una relación entre el Absoluto y la creación, la cual se irradia por medio de una *Docta Ignorancia*, por lo tanto, el mayor conocimiento que se puede alcanzar respecto a Dios es el entendimiento

del propio oscurantismo.

De modo similar, la propuesta cusana desarrolla una visión estética del universo, porque existe un vínculo entre el máximo y el mínimo, entre Dios y el ser humano. Después, muestra una encrucijada entre la filosofía medieval y las ideas modernas. De hecho, la metáfora de la luz en el gótico prevé la relación de su pensamiento. Por ende, como enfatiza Umberto Eco (2015):

Precisamente por ello, Cusano [sic] instaura continuas analogías entre ars humana y creatividad divina. Y en esta responsabilidad expresiva del hombre formador, en esta visión del hombre colaborador de Dios en la instauración de un mundo dotado de múltiple vitalidad, abierto siempre a explicaciones complementarias, hay que ver, sin duda, en el seno mismo de una metafísica impregnada de espíritus teológicos medievales, un vigoroso planteamiento humanista (p. 214).

La exaltación de joyería incrustada y la composición estilizada de las vidrieras constituye un homenaje y acercamiento a Dios, al unísono, de transmitir un mensaje de fe. Además, la luz tiene que ver con la altura, aspecto que involucra la majestuosidad del demiurgo cristiano. De manera que, la visión de Dios es una prerrogativa de un sistema abierto, en el cual, el ser humano es partícipe de su grandeza. En ese sentido, se ensaya la importancia del conocimiento sensible, a causa de que la luz complica, de forma simbólica, el uso de las facultades cognitivas del ser humano. Por lo anterior, lo compasivo es extensión de lo divino y, por ende, persiste un reconocimiento de la capacidad sensible, en cuanto a la aprehensión de lo divino manifestado en luminiscencia.

En conclusión, la luz establece la idea de la presencia divina y, con esto, transmite la imagen de un espacio humanizado debido a que Jesucristo es el mediador por excelencia. Como consecuencia, Cusa construye una visión erudita, aspecto que antecede las propuestas teóricas del humanismo de los renacentistas. De ese modo, se construye un *sistema abierto*

en el que se impregnan los fundamentos intelectuales del ser humano.

1.3. 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 alude al Apocalipsis con el nombre de los *Cuatro Vivientes* al señalar:

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).

Por otra parte, esta representación 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 visión respecto al final de los tiempos consiste en una advertencia sobre la calamidad humana y su responsabilidad cristiana ante la falta de obediencia divina al describir:

Y miré, y he aquí venía del norte un viento tempetuoso, 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. Y ésta era su apariencia: había en ellos semejanza de hombre. Cada uno tenía cuatro caras y cuatro alas. Y los pies de ellos eran derechos, y la planta de sus pies como planta de pie de becerro; y centelleaban a manera de bronce muy bruñido. Debajo de sus alas, a sus cuatro lados tenían manos de hombre; y sus caras y sus alas por los cuatro lados. Con las alas se juntaban el uno al otro. No se volvían cuando andaban, sino que cada uno caminaba derecho hacia adelante. Y el aspecto de sus caras era cara de hombre, y cara de león al lado derecho de los cuatro, y cara de buey a la izquierda en los cuatro; asimismo había en los cuatro cara de águila (Ezequiel, 1: 4-10).

A pesar de que la descripción que brinda el vaticinador son expresiones misteriosas y

hasta cierto punto irreales, estas difunden un *discurso de miedo* para el creyente, principalmente medieval. Es más, la descripción de estas imágenes zoomórficas se encuentra en el contorno del pantocrátor y, como se ha aludido, este representa una forma tutelar y confrontativa. Por este motivo, estas representaciones se consideran figuras auxiliares del *maiestas domini*, por ende, son parte de una grafía celestial con fines de rememoración de una vida buena y en disposición al Cristo majestad.

De hecho, la descripción de estos híbridos se relaciona con los cuatro evangelistas: San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan. Asimismo, la abstracción de los representados guarda referentes de otras culturas. De acuerdo con esto, Olivier Beigbeder (1995) destaca que:

Al describir estos animales complejos, la Biblia no presenta ninguna novedad. Mesopotamia, Egipto, Grecia los conocía parecidos: kerubin 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 civilizaciones (p. 93).

De igual modo, mucha de 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*. Al mismo tiempo, persisten referencias alquímicas a los cuatro elementos *aire*, *agua*, *tierra* y *fuego*. Además, que la efigie del Pantocrátor sería análogo al quinto elemento *éter*. Por otro lado, 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 apunta al mural titulado *Pantocrátor de la bóveda Panteón de los Reyes en San Isidoro de León, España (Ilustración 17)*.

El complejo visual se conoce como uno de los más distintivos del románico español. Entre las principales representaciones se subraya la vida de Cristo en orden cronológico. Para Cabezas López (2016) la disposición de las figuras se adecúa al espacio arquitectónico,

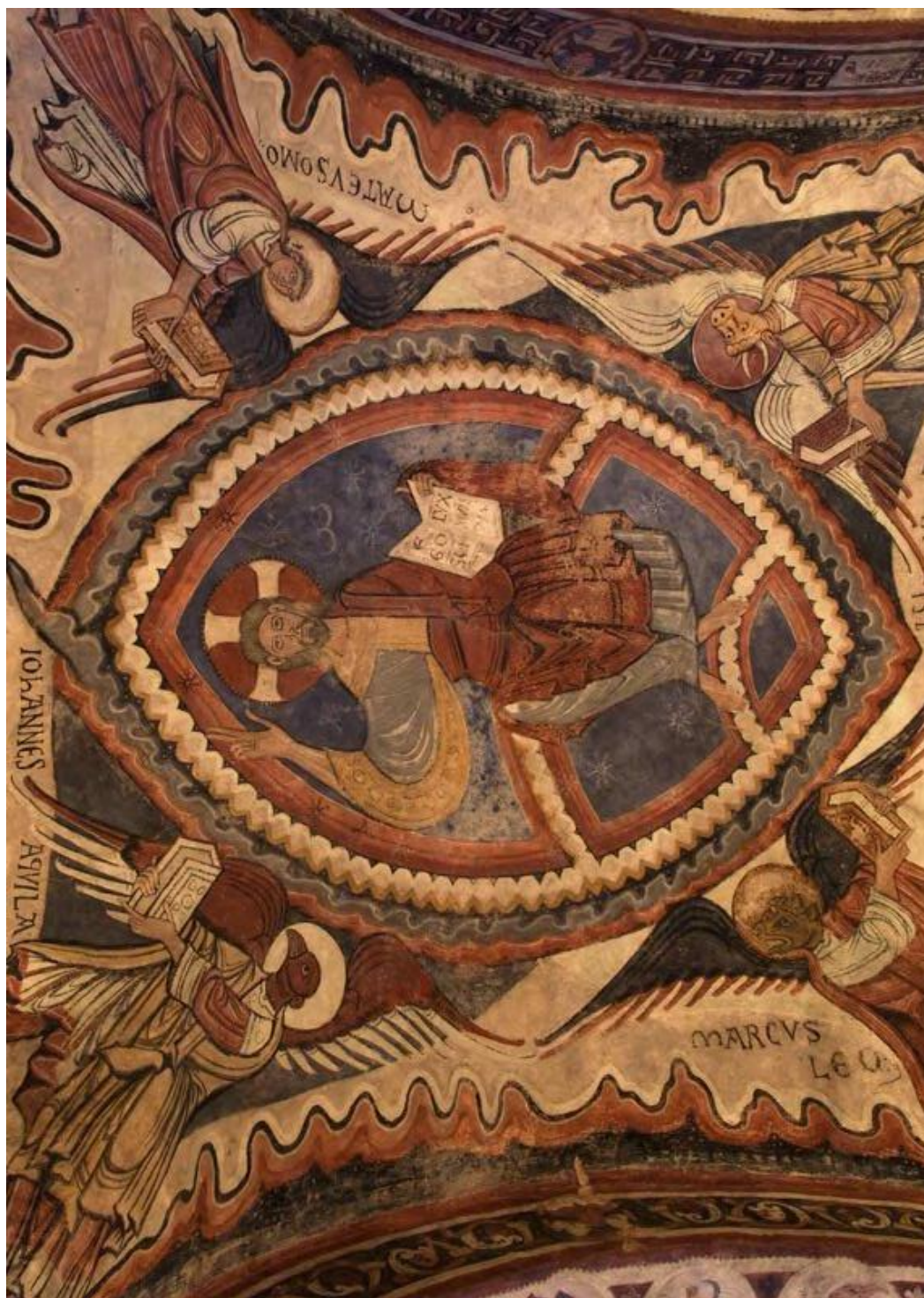


Ilustración 17. Anónimo Románico. Pantocrátor de la bóveda. Aproximadamente, 1053. Mural al fresco San Isidoro de León. Panteón de los Reyes. España

igualmente, recalca que este sitio fue fundado en el siglo XI por los reyes don Fernando y doña Sancha. Asimismo, se refiere al manejo manual de la obra y plantea: “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 ingenuo” (p. 182).

Además, como se señaló, persiste en la representación resabios bizantinos. En *Breve historia de la pintura española* Lafuente (1996) enfatiza que las figuraciones son arcaizantes y plasman al Pantocrátor, de forma hierática, en un óvalo almendrado y en formato frontal. De esta manera, se continúa con una imagen que controla y ejerce poder, aunado a esto, se conjugan las figuras auxiliares de los cuatro evangelistas. Cabe destacar que la iconografía simboliza una *estética hermética* que se relaciona con la comparación establecida en la presente investigación con un *sistema cerrado*, debido a que el tetramorfos se alía a la función alegórica del Pantocrátor, de hecho, son parte de una imposición visual. En este aspecto, Cusa manifiesta respecto a los discernimientos celestiales lo siguiente:

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 esten [sic] 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 superior (Cusa, 2005, p. 139).

Esta jerarquía proyecta a los cuatro evangelistas quienes son encarnados de forma angelical y con esquematizaciones de animales. Justamente, la primera representación de un hombre alado se asocia con San Mateo (**¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**). Su nombre significa *Regalo de Dios* y también se conoce como Leví y era hijo

de Alfeo. Según Sálesman (2014):

Su oficio era de recaudador de impuestos, un cargo muy odiado por 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 Dios (p. 472).

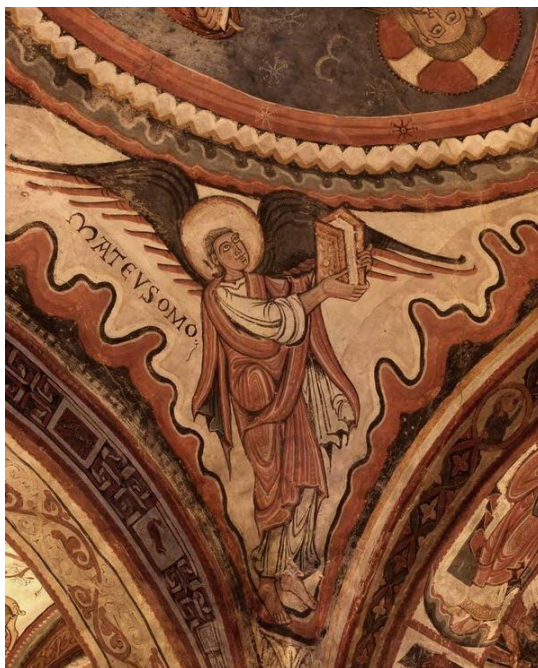


Ilustración 18. Anónimo Románico. San Mateo. Aproximadamente, 1053. Mural al fresco San Isidoro de León. Panteón de los Reyes. España

De esta manera, su representación deviene de la intervención en contra de la avaricia humana. En el *Pantocrátor de la bóveda* Panteón de los Reyes en San Isidoro de León aparece con un libro, el cual es su principal atributo. En cierta medida, 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 ende, el primer representado en la cripta.

A continuación, la segunda figura corresponde a San Marcos (**¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**) 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. Aparte, Marco representa en la cultura romana *Dios de la guerra* 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 África” (Agatón, 2013, pp. 9-10).

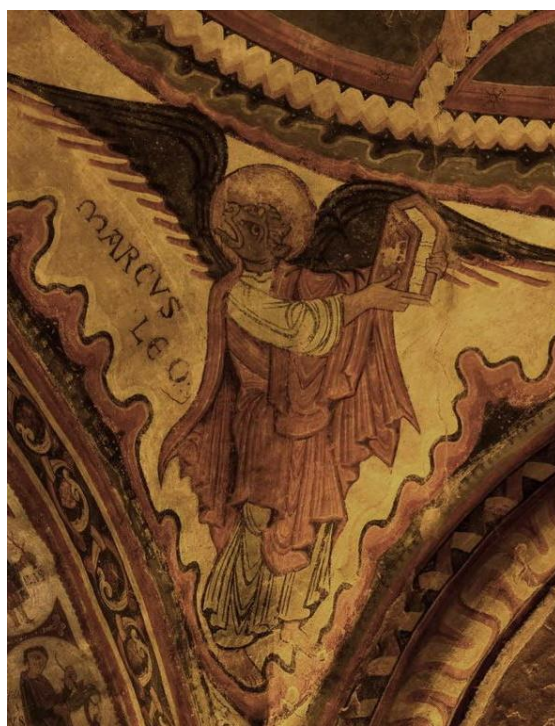


Ilustración 19. Anónimo Románico. San Marcos. Aproximadamente, 1053. Mural al fresco San Isidoro de León. Panteón de los Reyes. España

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). La siguiente imagen corresponde a San Lucas (

). 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). Asimismo, Sálesman (2014) enfatiza que:

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 angustiosa (p. 102).

Otro de los aspectos interesantes del Evangelista fue su vocación como médico. En el *Pantocrátor de la bóveda* del Panteón de los Reyes en San Isidoro de León su efigie tiene forma de toro cuyo significado apela a la vitalidad y la fuerza, pues es un animal de sacrificio, por lo tanto, transmite la idea de compasión.

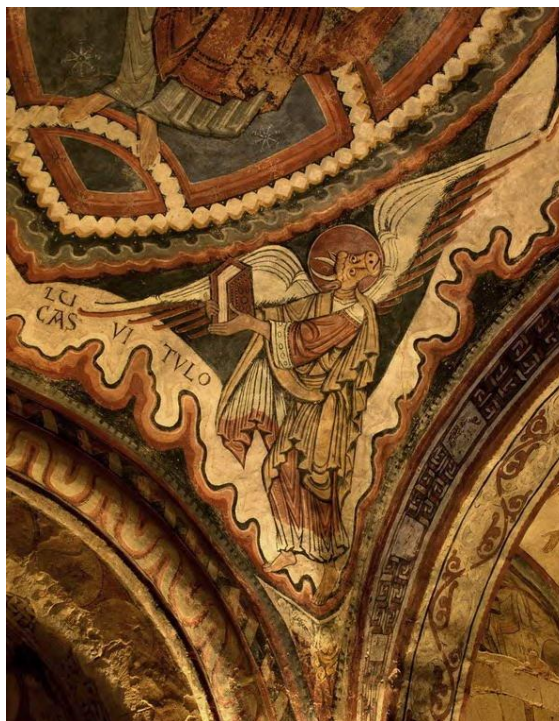


Ilustración 20. Anónimo Románico. San Lucas. Aproximadamente, 1053. Mural al fresco San Isidoro de León. Panteón de los Reyes. España

Por último, se resalta la representación de San Juan (**¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**). 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. En virtud de esto, Beigbeder (1995) enfatiza que el águila es símbolo de asociación con Jesucristo, pues este se elevó al cielo como águila sobre las nubes. Al mismo tiempo, el escrito bíblico alude a una teología mística cristiana que responde a una experiencia trascendente con Dios. En este punto es importante recordar que San Juan acompañó a María en la crucifixión de Cristo, por ende, su evangelio remite a un relato testigo que describe la vida y la muerte del Hijo de Dios, por lo que sigue se matiza la vivencia con Jesús como un modelo a seguir.

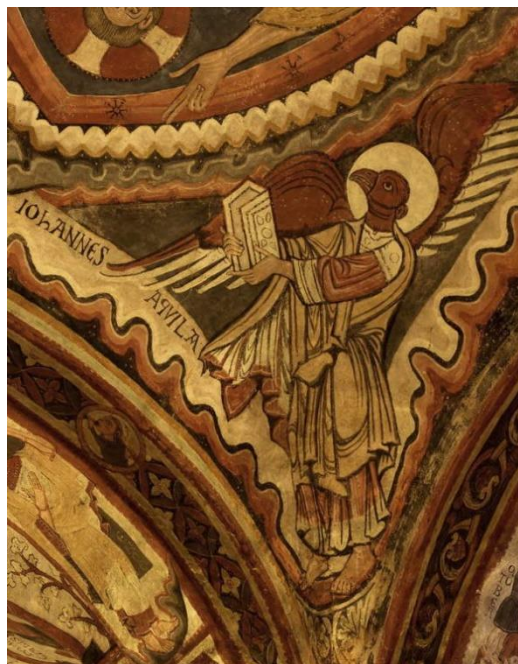


Ilustración 21. Anónimo Románico. San Juan. Aproximadamente, 1053. Mural al fresco San Isidoro de León. Panteón de los Reyes. España

En este punto surge la pregunta sobre de qué forma el tetramorfos se relaciona con el planteamiento cusano, conjuntamente de involucrar un “sistema cerrado”. En ese sentido, el cardenal de Bresanoba otorga principal interés a los siguientes números *tres*, *cuatro* y *diez*, en especial en el texto el *Juego de las esferas*. De este modo, presta atención a la matemática como una ruta de explicación y somete la idea de juego con una serie de conceptos que pretenden vincular lo real con lo abstracto y lo creado con el Creador.

Explica en el texto que el globo (bola) y la esfera son dos nociones diferentes. Por lo anterior, el globo (bola) al ser redondo puede perfeccionarse en cuanto que su figura se aproxime 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. De esta forma, el ser humano se ve motivado a la

participación de este juego que lo empuja al eje central. El juego del cual habla Nicolás Cusa consiste en depositar la fe en acto. Es un juego propio de cada jugador, pues nadie sigue el método de otro, su dinámica implica reconocer el alcance de la docta ignorancia por medio del reconocimiento del Absoluto (Deus).

A partir de este ideal 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 centro (Cusa, 1994, p. 99).

El número cuatro corresponde a una búsqueda de la perfección, por ende, persiste 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 parte. Es decir, el número diez que enfatiza Cusa en correspondencia con el número cuatro deviene de esta serie de progresiones hacia el infinito (Dios). Al respecto plantea que:

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 diez. Y no puede haber más de tres de dichas progresiones, ya que la tercera termina en el número diez. Estas progresiones necesariamente guardan una relación una con respecto a otra: que el número más alto de la primera progresión es el número más bajo de la segunda, y el número más alto de la segunda progresión es el más bajo de la tercera, de manera que existe una progresión continua y tripartita. Por consiguiente, así como la primera progresión, alejándose de la imperfección termina en el número cuatro, igualmente la segunda inicia en el número cuatro y termina en el número siete. Aquí inicia la tercera, que es perfeccionada en el número diez. Usted desea escuchar la razón de esto, y la debe entender así: el orden por necesidad acompaña a las obras de Dios, como correctamente lo dijo el apóstol cuando señaló que todas las cosas ordenadas por Dios no pueden ser ni deben ser

entendidas sin un principio, una parte media y un final (Cusa, 1994, p. 117).

Cabe destacar que la propuesta Cusana toma como referente la *tetraktys pitagórica* (en griego Τετρακτύς) la cual consiste en la sumatoria de $1+2+3+4=10$. Al unísono, la *tetraktys* consiste en una figura triangular (*Ilustración 22*) de diez puntos colocados en cuatro líneas (uno, dos, tres y cuatro puntos en cada fila). De igual forma, simboliza para los pitagóricos *sacralidad* y *verdad suprema*. A partir de esta construcción numérica se comprende la jerarquía de la trinidad que se analizará más adelante. Asimismo, el número cuatro en correlación con los cuatro evangelistas supone bases esenciales para el acceso a lo Supremo, motivo por el cual el cardenal de Bresanoba brinde particular atención al cuadrivio:

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 la integridad de las cosas. Por ello ninguno ha de filosofar sin el cuadrivio (Cusa, 2005, p. 111).



Ilustración 22. Τετρακτύς pitagórica

Debido a lo anterior, *el cuaternario* o “serie de los cuatro primeros números” supone la idea central que todo deviene del Uno, por lo tanto, 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 consiguiente, se pasa de un ámbito cerrado a uno abierto, ya que lo que no se puede conocer se alcanza por la conciencia de la propia ignorancia.

Por ende, el ser humano es partícipe de lo Absoluto (Deus) en el pensamiento cusano. Para ejemplificar esta proposición se toma en cuenta la hagiografía (vida de los santos). Es vital señalar que el santoral es un tema también tratado en épocas anteriores al gótico. Sin embargo, es en este periodo que adquiere una proyección mucho más humanizada y que para efectos de la presente tesis concibe la idea un *sistema abierto*, pues se legitima lo humano como parte de lo divino.

La presente investigación utiliza como ejemplo la obra de San Francisco predicando a los pájaros (*Ilustración 23*) de Giotto di Bondone, ubicado en la Basílica Superior de San Francisco de Asís. 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 perseverante. Dios es el único que dirige al hombre fiel y lo conduce hacia la perfección y quien, a través de su clemencia omnipotente, ayuda a superar la

impotencia de aquel que deposita sus esperanzas en Él. Por lo tanto, el cristiano que confiando en Dios hace todas las cosas que le corresponden, no se sentirá perturbado, aunque perciba que su esfera rueda caprichosa e inconstantemente. Dios no abandonara a quienes depositan su esperanza en Él. Por ahora he hablado suficiente acerca del misterio de este juego, de modo que pueda usted entender mucho a partir de estas pocas palabras y llegue a estar capacitado en lo relativo al movimiento, de modo que al fin podamos felizmente alcanzar por su provisión, la paz en el reino de la vida con Cristo nuestro Rey, todopoderoso y bendito por los siglos de los siglos.

Amén (Cusa, 1994, p. 86).



Ilustración 23. Giotto di Bondone. San Francisco predicando a los pájaros. Antes de 1300. Fresco. 270 x 230 cm. Basílica Superior. San Francisco de Asís. Italia

La vida de San Francisco de Asís se asimila a la idea de un jugador (según la propuesta del juego de las esferas enfatizado por Nicolás de Cusa) por excelencia, pues consagra su vida a los demás en la búsqueda de Dios. Abandona sus medios materiales y reconstruye la iglesia, según los evangelios bíblicos, además, fundó la orden Franciscana. Asimismo, según su historia fue el primer beato en tener estigmatizaciones. Su proyecto evangélico radica en una ruptura con la tradición, pues procede a ejemplificar el cristianismo con un voto de pobreza y solidaridad humana (convivencia con leprosos). 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 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 contestatario (Matura, 1978, p. 26).

De ese modo, es responsabilidad del ser humano el movimiento del globo (bola), por ende, Dios es el proveedor de la sustancia y el hombre el provisor de los accidentes. Es decir:

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 eterna (Cusa, 2011, p. 63).

Por ende, 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, la cual representa una actitud generosa con el medioambiente y los

animales. Este aspecto estimado en la orden franciscana contrasta con los pilares humanistas promulgados a las puertas del Renacimiento. Por lo anterior, Jacques Le Goff (2003) sugiere que:

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 arte (p. 59).

A partir de lo anterior, el fresco del Giotto asume la actitud bondadosa del bienaventurado con las aves que alimenta. De igual forma, el modo del representado responde a una dimensión de lo humano renovada y propia del gótico internacional que se caracteriza por la gestualidad y la dinámica de los personificados. Asimismo, el teórico del arte Moshé Barasch (1999) destaca que:

Ciertamente, Giotto no distinguió, al representarlos, los «gestos naturales» de los «gestos convencionales» sino que ánimo[sic] éstos con un soplo de vida infundiéndoles el reflejo de una realidad psicológica vibrante, mientras que por otro lado muchas veces impulsó un matiz de reserva, tan característico de la gestualidad convencional, a los movimientos que representaban reacciones espontáneas o violentas, de modo que su estilo tiende a nivelar ambas facetas (p. 20).

Esta gestualidad simboliza la idea de un *sistema abierto* en el que lo humano se asume desde una *psique del figurado, la proyección naturalista y la monumentalidad* que busca la tridimensionalidad. Inclusive, el artista es promotor de un arduo estudio de la anatomía humana. Por ende, persiste una apertura hacia lo compasivo y se muestra un punto medio entre el poder de lo divino y la humanidad del incorporado. El artista narra visualmente de forma compositiva, pues se ajusta al relato del sermón de los pájaros, así “Camino de Bevagna, el Beato Francisco predicó a los pájaros, y éstos, exultantes, extendían los cuellos, abrían los picos, y le picoteaban la túnica; y, mientras, lo veían los compañeros que le

esperaban en el camino” (Bandera, 1992, p. 34). De esta manera, el Giotto sistematiza la idea central de la narración hagiográfica.

Paralelamente, esta leyenda visual se ajusta a la ruptura evangelizadora de San Francisco de Asís, pues este logra por medio de sus vivencias proyectar un modelo de vida santa y no solo la transmisión homilética, según la tradición cristiana. En efecto, el franciscano es precursor de lo que predica y no permanece en la retórica evangélica (mera transmisión del mensaje religioso). Asimismo, hay un paso de un régimen impuesto como forma de control a un *sistema abierto* en el que el ser humano se ajusta al plan divino por medio de la búsqueda pragmática de Dios quién desea ser buscado. En cuanto a esto, Nicolás de Cusa 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 buscan. Y mientras se busca de esa manera, se busca por un camino correcto, en el que indudablemente se le podrá encontrar merced a la manifestación de sí mismo. Y ninguna otra vía se nos ha dado más que ésta, ni otra es la vía que en su doctrina toda nos han dejado los santos que alcanzaron la sabiduría (2011, p. 61).

De esta suerte, la vida franciscana se ajusta con la técnica asumida por el Giotto, ya que persiste una novedad en la forma de evangelizar como en la composición sensorial de los frescos. Es decir, lo humano adquiere disposición, pues en el discurso cristiano permanece una determinación práctica para alcanzar la sabiduría divina. Por otra parte, en el ámbito artístico se abandonan las figuras planas por medio de la geometrización del espacio, en ese sentido, se revela el valor de las matemáticas (elemento vital promulgado por Nicolás de Cusa para la transcendencia a lo divino).

En suma, el planteamiento cusano respecto a la sacralidad de un beato (San Francisco

de Asís) se ajusta a la comparación de un juego matemático, el cual implica un acercamiento a lo omnipotente por medio de la abstracción. Asimismo, la importancia de las matemáticas se proyecta en las obras del gótico internacional como instrumento de acopio tridimensional. En ambos escenarios converge el paso de un *sistema cerrado* a un *sistema abierto*, pues persiste un tránsito de la vigilancia divina a una participación humana.

Capítulo II. Mimesis divina y producción artística: de la imaginación a la creación humana

“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 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”
(Cusa, 2005, p. 133).

La imagen de Jesús es una representación *constante* en el arte románico al gótico, de igual modo, es una figura primordial en el pensamiento estético 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 contracto y lo absoluto, pues reúne lo finito con lo infinito.

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 (1984, p. 152).

Por lo anterior, la naturaleza divina y humana de Jesús remite a 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. No obstante, el conocimiento conjetural es limitado, pero gracias a la coincidencia de los opuestos conoce de forma parcial lo que desconoce. La obra artística es la *explicatio* de Dios que es la *complicatio* del universo. El artista adquiere el papel de *apologeta visual* por medio de la creación de manuscritos, escultura, arquitectura, pintura, vitrales, entre otros.

El conjeturar permite reconocer el límite del entendimiento humano; sin embargo, las producciones artísticas son signos de Dios. Por consiguiente, el monje en el románico se convierte en pregonero visual de lo Absoluto; por otra parte, el iluminista y vitralista gótico es intérprete de su capacidad cognitiva en alianza con el Máximo. De esta forma, para Nicolás de Cusa:

El valor está en Dios como la esencia del valor. Y el valor está en la mente como ser nocional, puesto que puede ser conocido, y por ello está en el intelecto como aquello que conoce el valor. Pero el valor superior que está en Dios no está en la mente, ni tampoco es la causa o esencia del valor (Cusa, 1994, p. 121).

Dios significa intelecto y la mente humana es imagen de lo divino. No obstante, la participación es limitada, en ese sentido, existe una relación con la vida monacal del románico; debido a que hay un acatamiento iconográfico condicionado por el abad en el claustro. De igual forma, se da 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” (Cusa, 2005, p. 83).

La luz que se filtra en los vitrales góticos ejemplifica la capacidad humana de crear, al mismo tiempo, refleja el arte divino. Por ende, 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:

Confiando en tu ayuda, Señor, vuelvo de nuevo para intentar encontrarte más allá del muro de la coincidencia de la complicación y de la explicación. Y cuando, a través de esta puerta de tu verbo y de tu concepto entro y salgo simultáneamente, encuentro el más dulce alimento. Cuanto te encuentro como el poder que complica todas las cosas, entro. Cuando te encuentro como el poder que explica, salgo. Cuanto te encuentro como el poder conjuntamente complica y explica, entro y salgo a la vez (Cusa, 2009, p. 98).

Precisamente, el paso del románico al gótico ejemplifica un punto medio entre el *no saber* y el *saber*. Es importante señalar que, en este tránsito, ambos contextos comparten temas iconográficos como aspiración dogmática del cristianismo, uno de estos, la construcción de una estética del mal. En el último apartado de este capítulo se hace énfasis en lo *maléfico* como tema trascendente en ambos contextos históricos. Sin embargo, hay una diferencia en el tratamiento visual, al pasar de lo inescrutable del románico a la sensibilización humana del gótico.

2.1. De escriba a artista: el monje como apologeta

La palabra *apologeta* alude a la persona que salvaguarda la fe cristiana, desde un punto de vista explicativo e histórico. Es por esto por lo que, tanto los creadores de imágenes

del románico como del 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 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 visual, persisten diferencias estilísticas y pragmáticas que responden a la visión de mundo de cada contexto histórico.

En el románico el monje proyecta sus creaciones desde un enfoque rudimentario, pues se busca representar la esencia espiritual sin un acabado estético, 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 formal en cuanto a técnicas artísticas y mercantiles, de que su visión corresponda a una independencia del artífice. Análogamente, es crucial destacar que en ambos movimientos artísticos el beato interactúa como un apologeta visual. Debido a esto, el monje (en el románico y en el gótico) somete su entendimiento a lo divino. Precisamente, en *De ludo globi*, Nicolás de Cusa dibuja analogías entre el proceder artístico con 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 (Cusa, 1994, p. 66).

Esta capacidad de mimesis se articula en un punto medio, pues a pesar de la autonomía humana, debe someterse a la divinidad. Por ende, 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. No obstante, persiste una *metáfora de transición* de un procedimiento interpretativo que se ha denominado en la presente tesis como *sistema cerrado* (imposición divina) a una abertura que se ha denominado *sistema abierto* (emancipación humana). Esta permite la comprensión del contexto histórico de los estilos artísticos estudiados y su correspondencia con el pensamiento cusano.

Como se advirtió, el místico cumple la posición de un apologeta, la única diferencia radica en las formalidades artísticas de transmitir el mensaje, según el estilo artístico (románico al gótico). Por consiguiente, se procede a ejemplificar el proceso de elaboración artística, según el estilo y su relación con el pensamiento cusano. El creador del románico se caracteriza por elaborar sus creaciones desde un enfoque simbólico y menos formal, en cuanto a las valoraciones artísticas del acabado final de la obra, además de difundir un mensaje pedagógico a las feligresías. De hecho:

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 hecho de que su concepto de la realidad artística era diferente del concepto de mirada (Duby, 1997, p. 454).

Lo anterior, ya que persiste un tributo ante lo divino como forma simbólica de concepción. Una de las principales manifestaciones de este contexto es la elaboración de manuscritos, los cuales se destacan por representar la vida de Cristo, diversas halografías y la vida espiritual monacal. 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 (*En ese* sentido, el estilo artístico se ajusta a lo señalado por el cardenal de Bresanona, al enfatizar que la facultad humana como extensión divina busca la comprensión de lo absoluto por medio de Cristo. De tal forma, 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” (Cusa, 1994, p. 81). Por ende, se convierten en copistas del virtuosismo.

Ilustración 24) que proyecta el trabajo de escriba (copista), desde una visión intelectual. El papel del amanuense radica en la elaboración 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.

En ese sentido, el estilo artístico se ajusta a lo señalado por el cardenal de Bresanona, al enfatizar que la facultad humana como extensión divina busca la comprensión de lo absoluto por medio de Cristo. De tal forma, 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” (Cusa, 1994, p. 81). Por ende, se convierten en copistas del virtuosismo.

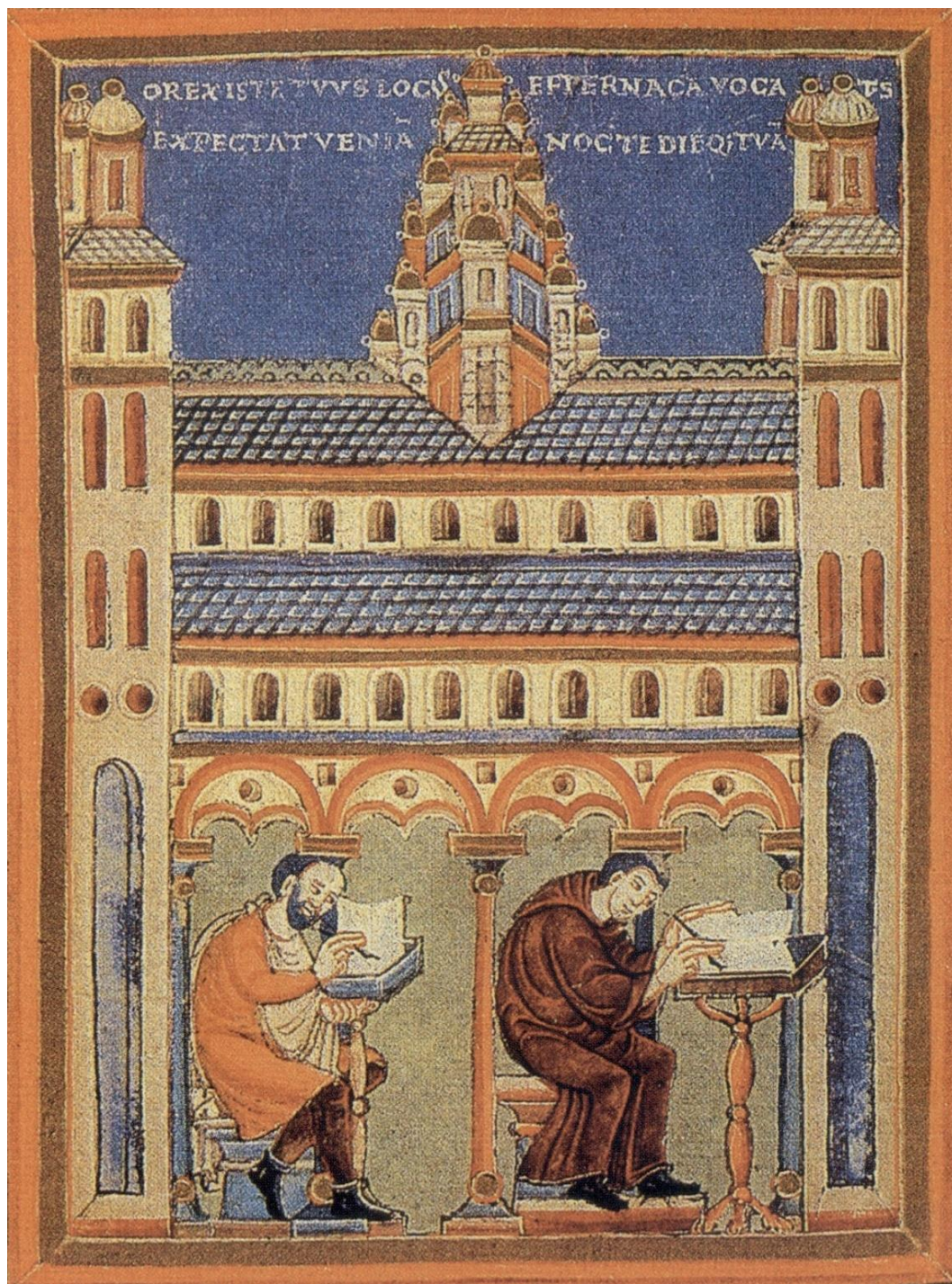


Ilustración 24. Anónimo. Siglo XI. Evangelistario de Enrique III, Folio 124 v: dos amanuenses en el scriptorium de Echternach. Bremen, Biblioteca Nacional y Universitaria, ms.216, Alemania

El proceso de encuadernación y elaboración de textos en el románico mantiene características propias de un *sistema inescrutable*, pues el proceder del escriba proyecta al monje como practicante de una *mimesis eclesial* sin intervenir en la libre ornamentación del texto. 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 (*Ilustración 25*). Justamente, las etapas de producción en la encuadernación preceden a un sumario artesanal, concebida como “la acción de coser y juntar hojas de papel, pergamino, papiro, tela, etc., para hacer un volumen escrito” (Litto, 1971, p. 141).

La producción de manuscritos, primero, 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.

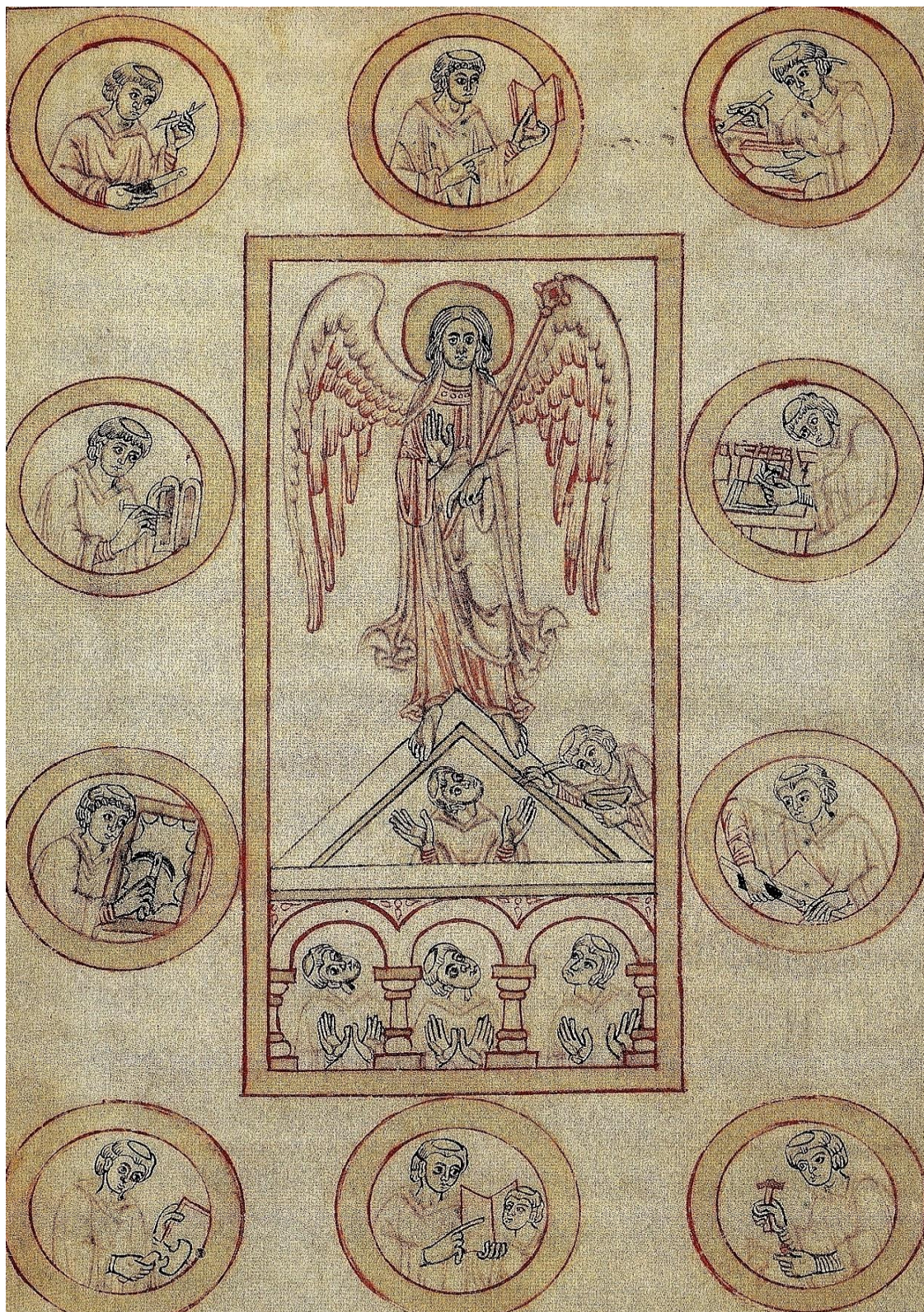


Ilustración 25. Anónimo. Medios del Siglo XII. Manuscrito de San Ambrosio. De officiis ministrorum, fol.1 v: diversas fases de la confección de un códice. Bamberg, Biblioteca Nacional, ms. patr.5. Alemania

De este modo, 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 y se limita a la reproducción de originales para corresponder con la homilía cristiana en la que el demiurgo impone su doctrina (recuérdese la imagen del Pantocrátor). Con respecto a esto, el cusano enfatiza sobre la creación humana y la copia del plan divino, lo siguiente:

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 (Cusa, 1994, pp. 76-77).

Persiste una vinculación con la gracia divina, no obstante, subsiste control sobre la creación humana que 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 por medio de la mente. En *Visión Dei* el cusano recalca que a Dios se le ve más allá de la coincidencia de los opuestos y su ver es su ser, por lo tanto:

En consecuencia, cuando miro la humanidad contraída y, por medio de ella, la humanidad absoluta, es decir, viendo lo absoluto en lo contraído lo mismo que en efecto la causa y en la imagen la verdad y el modelo, vienes hacia mí, Dios mío, como el modelo de todos los hombres, y el hombre en sí, esto, absoluto (Cusa, 2009, p. 90).

El arte por medio de símbolos, como ocurre en el arte románico, cumple la función de representar un destello de lo divino. En ese sentido, prevalece una visión de Dios como

complicación, de esta forma, todo arte es imagen del arte infinito de Dios. Esta elaboración permanece en el anonimato y es significativo, debido a que son muy pocos los nombres de artífices de manuscritos en el románico. 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*. Por ende, 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. En este caso, los artistas se convierten en mediadores de un proceso eclesial, pues la copia de manuscritos se ajusta a la idea de reflejar lo divino. Por consiguiente, 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 (una copia, una aproximación a lo Divino, al igual que la elaboración del manuscrito románico). Por otra parte, el proceso creativo implica un trabajo meticuloso y esmerado, pues como se enfatiza Martínez:

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» (1999, p. 51).

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. Asimismo, se promueve el uso del *scriptorium* (un receptáculo para escribir) el cual se puede asociar con un dispositivo de control en el acto de copiar y mancomunado a un método riguroso. Además:

El románico se caracterizaba a la vez por una relación con el espacio (con perspectivas complejas) y, a veces, por la intervención de un juego de influencias exteriores (bizantinas, etc.). La disposición en registros se utilizó con bastante frecuencia, mientras que uno de los temas más frecuentes se basaba en la representación a plena página de tal o cual personaje (evangelista, santo patrón, etc.) (Barbier, 2005, p. 70).

Otro aspecto de gran relevancia es la influencia de la *reforma benedictina* (se analizará en el siguiente capítulo) 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 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” (Cusa, 2005, p. 61). Para esto, es necesario en el románico una forma erudita correcta para acercarse al texto y producir una copia adecuada.

Por otro lado, este proceder mediatizado por lo divino que, a la vez, impone un régimen de construcción recóndito, se visualiza en los manuscritos iluminados del románico. Es primordial señalar que 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. Esta práctica se da tanto en el románico como en el gótico, la única diferencia radica en la libertad del monje para ornamentar con diseños establecidos por abad (caso de románico) a diseños más libres (caso del gótico).

Para ejemplificar, se alude a la Biblia de Burgos (1190-1200) ubicada en el Monasterio burgalés de San Pedro de Cardeña. Precisamente, el folio v 12: Escenas del Génesis (**¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**) 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

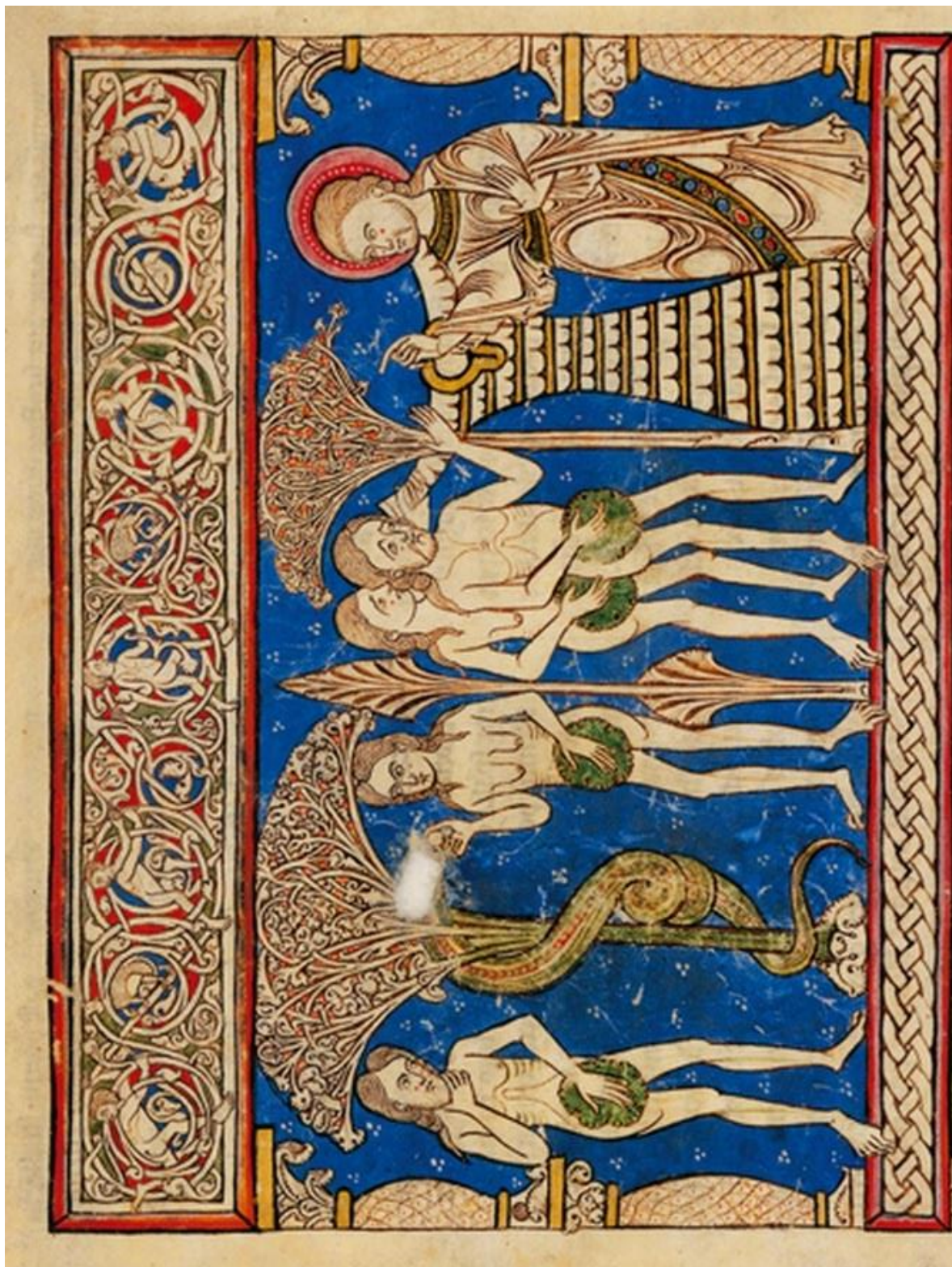


Ilustración 26. Anónimo. 1190-1200. Biblia de Burgos. Expulsión del paraíso. Folio 12. Monasterio burgalés de San Pedro de Cardenal. España

anulación del efecto de la luz.

La particularidad de esta representación involucra la necesidad de obediencia por parte del ser humano ante los preceptos divinos. De lo contrario, devienen el castigo y la naturaleza del pecado. Por este motivo es necesario reafirmar un sistema de control iconográfico, con el fin de proseguir con el mandato y su filiación. Otro aspecto característico de este periodo y, en relación con lo que el cusano remite a una búsqueda de Dios (Sumo Bien) es la aparición 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 diabólico. Según Yarza (1994) esto alude a un cierto odio “al demonio por parte de los monjes obsesionados, no excluye que, dado que el ataque comienza por los ojos, exista un eco de estas creencias en la fascinación” (p. 106).

Asimismo, 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 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” (Cusa, 2009, p. 115).

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 (**Error! No se encuentra el origen de la referencia.**).

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. Impera, por ende, una concepción sacra. El arte románico y su escritura son una visión creativa de la mente humana como preludio 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.

Por consiguiente, el artífice del románico interactúa como un copista e intérprete de los textos sagrados como necesidad de complejión. De ese modo, “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” (Cusa, 2005, p. 91). El creador de imágenes del gótico prosigue la misma concepción de apologeta que en el románico. No obstante, persisten diferencias respecto al manejo artístico, simbólico y funcional. Por ejemplo, se destaca la figura de otros mecenas, como la clase noble, quienes compran estos textos con una finalidad cristiana, pero también de valor ostentoso.

Sobresale para el gótico el *horarium*, conocido como el libro de las horas. Este texto 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” (Wolf, 2003, pp. 222-225). Además, se caracteriza por ser un noble representante de Carlos VI y Luis de Orleáns en Francia.



Ilustración 27. Anónimo. 1190-1200. Biblia de Burgos. Letra P en uno de los trozos del Tomo III. Monasterio burgalés de San Pedro de Cardenal. España

Jean de Berry contrató aproximadamente en 1372 al ilustrador francés Jean Le Noir para la elaboración de los dibujos y se afirma que la ejecución pictórica puede atribuirse al Pseudo-Jacquelemart. A partir de esta libertad por parte del mecenas se destaca un aspecto no concebido en el románico y es la elaboración de libros con aporte cristiano en manos de un artífice especializado. De esta forma, en el gótico se da un aspecto significativo, en cuanto a la autoría de los creadores, con la salvedad de que se continúa un proyecto iconográfico cuya logística visual es la cristiandad.

El libro de las horas de Jean de Berry se destaca por contener oraciones y devociones de uso privado para la edificación de laicos, de igual forma, 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 (

Ilustración 28) 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” (Wolf, 2003, p. 227).

Entre los aspectos novedosos de este periodo se destaca 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 *marginalia*, la cual responde a un espacio en blanco para llevar a cabo anotaciones. Además de la apreciación de su autoría; esta característica que remite a la afirmación del individuo alude a la noción de un *sistema abierto*, pues a pesar de que Dios se manifiesta como un enigma absoluto se deja ver por medio de la

perspicacia humana. Por lo anterior, para Nicolás de Cusa el ser humano es un microcosmos y la coincidencia de los



Ilustración 28. Jean Le Noir y Pseudo- Jacquemart. 1372- 1375. Las pequeñas horas del duque Jean de Berry. Miniatura del folio 141. El descendimiento de la cruz. Biblioteca Nacional de Francia

opuestos es un método de aproximación a Dios que en el gótico se abre con mayor libertad.

La coincidencia de los opuestos revela y vela, pues la capacidad 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” (Cusa, 1994, p. 105). Por ende, el artista por medio de conjeturas ejerce un juicio de Dios que se ve y no se deja ver. Justamente, la *docta ignorantia* es el reconocimiento de lo incognoscible como una forma cognoscible. Esta dialéctica Cusana se manifiesta en la analogía de la presente investigación, pues la obra anónima del monje del románico (sujeto incognoscible) se deja entrever en el gótico con el reconocimiento de la autoría del ilustrador.

La imagen de Jesucristo es 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 de la capilla privada de la catedral de Aix- en- Provence.

El folio 292 titulado la crucifixión (*Ilustración 29*) es uno de los más llamativos del misal. Este se caracteriza por una exquisita ornamentación anacrónica y floral, acompañado de miniaturas con un efecto unitario caracterizado por el azul intenso del cielo. La escena se

ve estructurada geométricamente en la composición del marco. Según Walter y Wolf (2003)

el acontecimiento se presenta:

Ante un pasaje rocoso casi cristalino y una vista de la ciudad de Jerusalén construida al fondo con poderosos cubos y cilindros, la escena de la crucifixión muestra las dos monumentales figuras de María y el apóstol Juan debajo de crucificado. Se trata, por

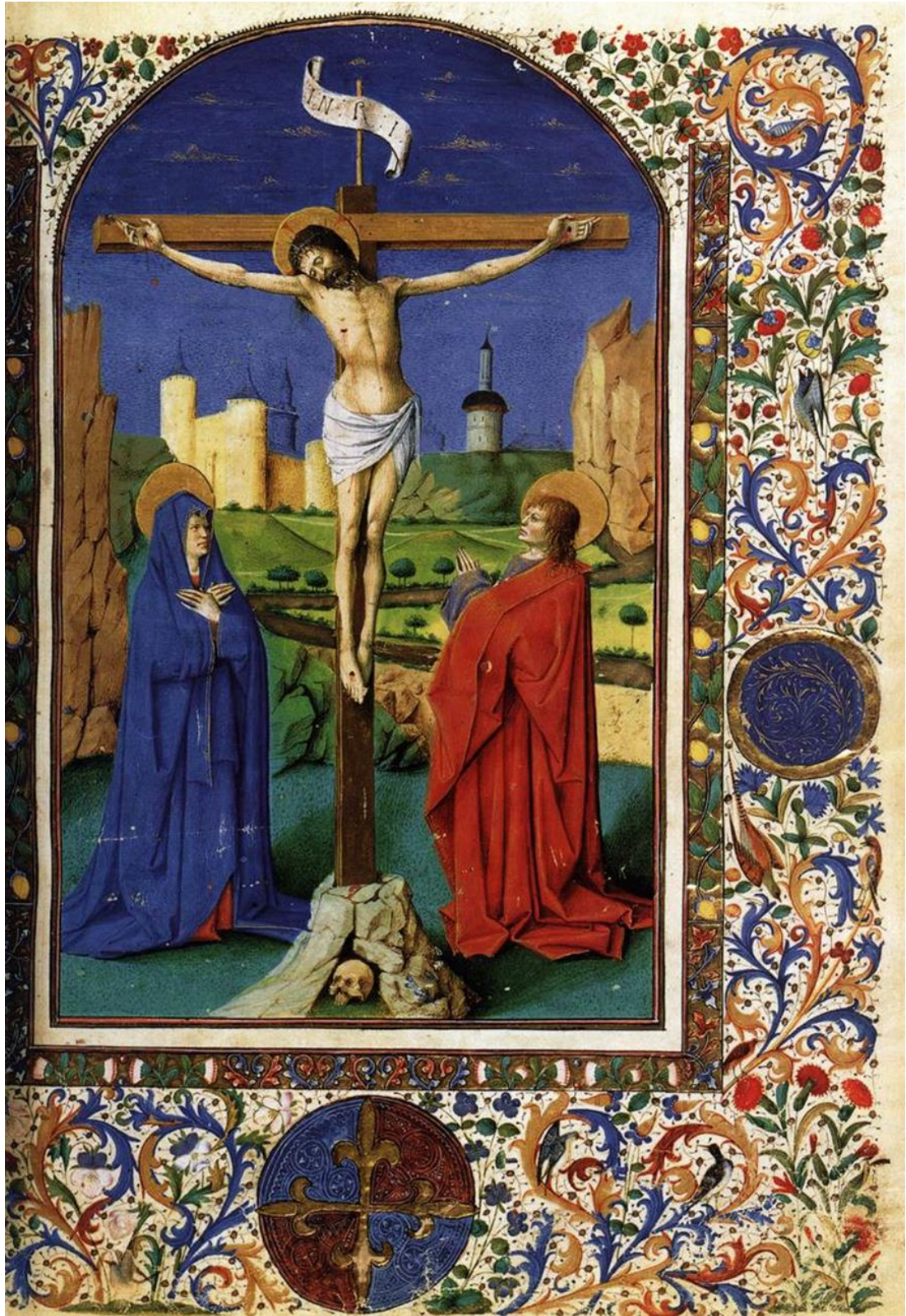


Ilustración 29. Enguerrand Charonton. 1465. Misal de Jean des Martins. Crucifixión. Folio 292. Biblioteca Nacional de Francia

tanto, del tipo denominado crucifixión con tres figuras auxiliares y a otros elementos propios del género. Sin embargo, justamente por eso dichas imágenes consiguen exhibir claramente la interpretación teológica, que ve en la sangre derramada de Cristo el origen del sacramento de la eucaristía y en el discípulo predilecto del Señor en sus últimos momentos del nacimiento de la Iglesia (p. 360).

El papel de Cristo y la narrativa visual de su vida es esencial en los manuscritos góticos. Esta característica es análoga a la concepción Cusana de Jesucristo, debido a que la naturaleza humana se salva por medio de un intermediario que procede de lo divino y sensible. Por ende, el máximo 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 (Cusa, 1984, p. 149).

La idea central de la presente investigación 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 cristología 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* y, al mismo tiempo, que se deja entrever, *sistema abierto*.

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 (Ilustración 2930)*. Esta simboliza al ser

humano rodeado con los signos del zodiaco, el cual “representa la convicción de que el hombre es un microcosmos, y, como tal,



Ilustración 30. Barthélemy d'Eyck, hermanos Limbourg y Jean Colombe. 1410. Las muy ricas horas del duque Berry. Hombre anatómico. Folio 14. Papel vitela. Biblioteca Nacional de Francia

reflejo de la ordenación del macrocosmos, del Universo en suma” (Wolf, 2003, p. 283).

La representación del *Hombre anatómico* conocida también con el nombre del *Hombre zodiacal* se visualiza como una ventana abierta, análoga al posicionamiento de lo humano en el mundo, con esto, se instala la idea de antropocentrismo. 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 del Renacimiento que se simboliza en las últimas fases del gótico. De igual manera, es primordial destacar que los creadores del manuscrito son 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. Según Hartt (1989):

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 (p. 621).

Estas primeras manifestaciones en cuanto a la destreza técnica e intelectual son un proceso de transición paulatina, pues como destacan Fleming y Honour (1987) “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” (p. 317). El inicio del Renacimiento es anunciado por el Cardenal de Bresanona, 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, pues sin esta procedencia no habría creación. De este modo, 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 si todas cosas de manera ordenada (Cusa, 1994, pp. 73-74).

A partir de una ciencia de la ignorancia, Nicolás de Cusa 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 extensión contracta de un Cristo humano, pero, al mismo tiempo, con procedencia divina.

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

La vida monacal implica una serie de aspectos devotos y disciplinarios como parte de una convicción cristiana. Varias órdenes religiosas se disponen a la creación de monasterios con el objetivo de vivir en austeridad y regidos por las pautas de la fe cristiana, al mismo tiempo, crean composiciones simbólicas de gran valor doctrinal. En este sentido, el claustro se convierte en el nicho de creaciones escultóricas como mecanismo de propaganda religiosa. La coincidencia de los opuestos involucra intelectualidad, pues 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 implica este proceso, ya que:

El intelecto contempla dentro de sí mismo los modos del ser que son inteligibles, como si estuviera frente a un espejo viviente. Por ello, el intelecto ese dinero que también es cambista, al igual que Dios es ese dinero que es también el acuñador. Por lo tanto, el intelecto descubre el poder que es congénito con él, el de reconocer y contar todo el dinero (1994, p. 126).

La analogía de dinero como representación de poder implica una lógica de sumisión intelectual que es dotada por Dios, pues como señala el cusano “el valor está en Dios como la esencia del valor. Y el valor está en la mente como ser nocional, puesto que puede ser conocido, y por ello está en el intelecto como aquello que conoce el valor” (1994, p. 121). El entendimiento tiene la función de unificar los contrarios, es decir, comprender lo incomprendible. Esta labor de *comprender lo incomprendible* la lleva a cabo el monje del románico, debido a que, por medio de la conjetura busca una iniciativa de explicación. Además, los principios por los que se rige el monje acontecen de una oposición literaria y una escatológica. Por lo anterior:

Docta Ignorancia es la definición de la actitud que el monge 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 (Eco, 2015, p. 103).

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 símbolos cristianos. El artista del románico está condicionado, este aspecto representa también a una retórica impositiva propia del contexto histórico.

El claustro 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 (*Ilustración 31*).



Ilustración 31. Anónimo. 1077-1130. Crismón o monograma de Cristo. Estuco. Catedral de San Pedro de Jaca. España

Primero, 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)” (Chevalier, 1986, p. 358) que simboliza la liturgia de Jesucristo. De este modo, no aparece una representación figurativa, por el contrario, surge un símbolo abstracto de la imagen de Cristo, por ende, Cusa enfatiza que el ser humano imita a Dios mediante una creación conceptual a través del uso de formas geométricas.

La imitación de la naturaleza divina se convierte en una experiencia intelectual que se conjuga, en muchas ocasiones, con las matemáticas, principalmente figuras geométricas (este punto se analizará en el siguiente capítulo). Esto porque la mente busca la perfección, el Máximo Absoluto, que, según el cardenal de Bresanona, es equivalente a una forma circular. En cuanto a este aspecto:

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» (Esteban, 2002, p. 206).

El Crismón de Jaca 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 (Pastoreau, 2005, p. 57).

El león se relaciona con Cristo, pues es custodio y anuncia la sacralidad del emblema. Asimismo, es fundamental destacar 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 (Davy, 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 lo anterior, por ejemplo, el basilisco es una receta propuesta Theophilus Presbyter para crear oro, por medio de transmutación de la materia. Por ese motivo, lo material cumple una función negativa, pues representa riqueza y goce corporal, aspecto revulsivo en el cristianismo.

El románico se caracteriza por la representación de un *lenguaje oculto* por medio del uso de símbolos. 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* que controla la erudición cristiana. “Por lo tanto, la imaginación, que es parte de la mente, le ayuda a establecer el vínculo entre verdad e imagen” (Cusa, 1994, p. 105). La elaboración de elementos fantasiosos y mágicos responden a significantes instruidos en el saber cristiano, por consiguiente, una representación severa para quien ignora su significado. Por ejemplo,

en la Iglesia de San Pedro de Navarra (**¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**) s



e ubican varios capiteles con una numerosa ornamentación que se distingue por

Ilustración 32. Anónimo. 1146. Capitel con sirena. Estuco. Iglesia de San Pedro de Navarra. España

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. Además:

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, ése cuenta tanto como la vanidad, la gula o cualquier otra pasión mundana (Elvira, 2008. p. 486).

Al igual que un alquímico, el artista del románico somete su arte a una serie de elementos simbólicos, asimismo, experimenta con la técnica del estuco (mezcla de mármol, yeso y agua). Además, busca observar el concepto, la idea y la significación. De igual forma, el artista crea una metáfora fantasmagórica para aludir a una denotación final, el pecado. Por otra parte, el alquímico (seudocientífico) utiliza una simbología oculta para salir del control eclesial. Ambos artífices someten sus habilidades y destrezas para elaborar símbolos furtivos, según sus convicciones.

Por medio de la conjetura, el artista románico crea símbolos. Este acto 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. Por lo anterior, la idea de la coincidencia de los opuestos (divino-humano) planteada por Nicolás de 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 (Cusa, 1984, p. 56).

Precisamente, este punto medio entre *lo oculto* y *lo revelado* se muestra en la transición del románico al gótico. Debido a esto, de un sistema hermético representado por símbolos como el crismón y el bestiario se pasó a un *sistema abierto* figurado por el vitral al advertir Nicolás de Cusa en *Idiota. De mente* “Primero quiero que sepas que yo afirmo sin ninguna duda que todas las artes humanas son en cierto sentido, imágenes del arte infinito y divino” (Cusa, 2005, pp. 45-46).

El vitral representa apertura y su función simbólica radica en transmitir luz, la cual se relaciona con la filtración de la razón hacia la ilustración. 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. Una de las obras arquitectónicas que ejemplifica esta búsqueda de lo divino por medio de la luz y el color es el Rosetón de la fachada sur de la Catedral de Chartres (*Ilustración 33*). Esta pieza arquitectónica construida en 1194 se caracteriza por la representación de 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” (p, 502). Al comparar esta vidriera con el *maiestas* Cristo como mediador entre el máximo y el mínimo se encuentran rodeados de un tetramorfos, ocho ángeles, doce medallones y veinticuatro ancianos. Estas representaciones aluden al Apocalipsis. Por lo anterior:

El pórtico meridional representa el Juicio Final, presidido por una representación heroica y de regusto clásico de un Cristo semidesnudo (como luego será presentado por Miguel Ángel en el *Juicio* de la Capilla Sixtina). Este juez inapelable está flanqueado a la derecha por los confesores de la fe y a la izquierda por los mártires. El sur simboliza la plena y sin sombras, la completa visibilidad: el instante supremo en el que nada queda oculto, en el mundo cristiano, la realización de la promesa de la Segunda Venida (Duque, s. f., p. 34).

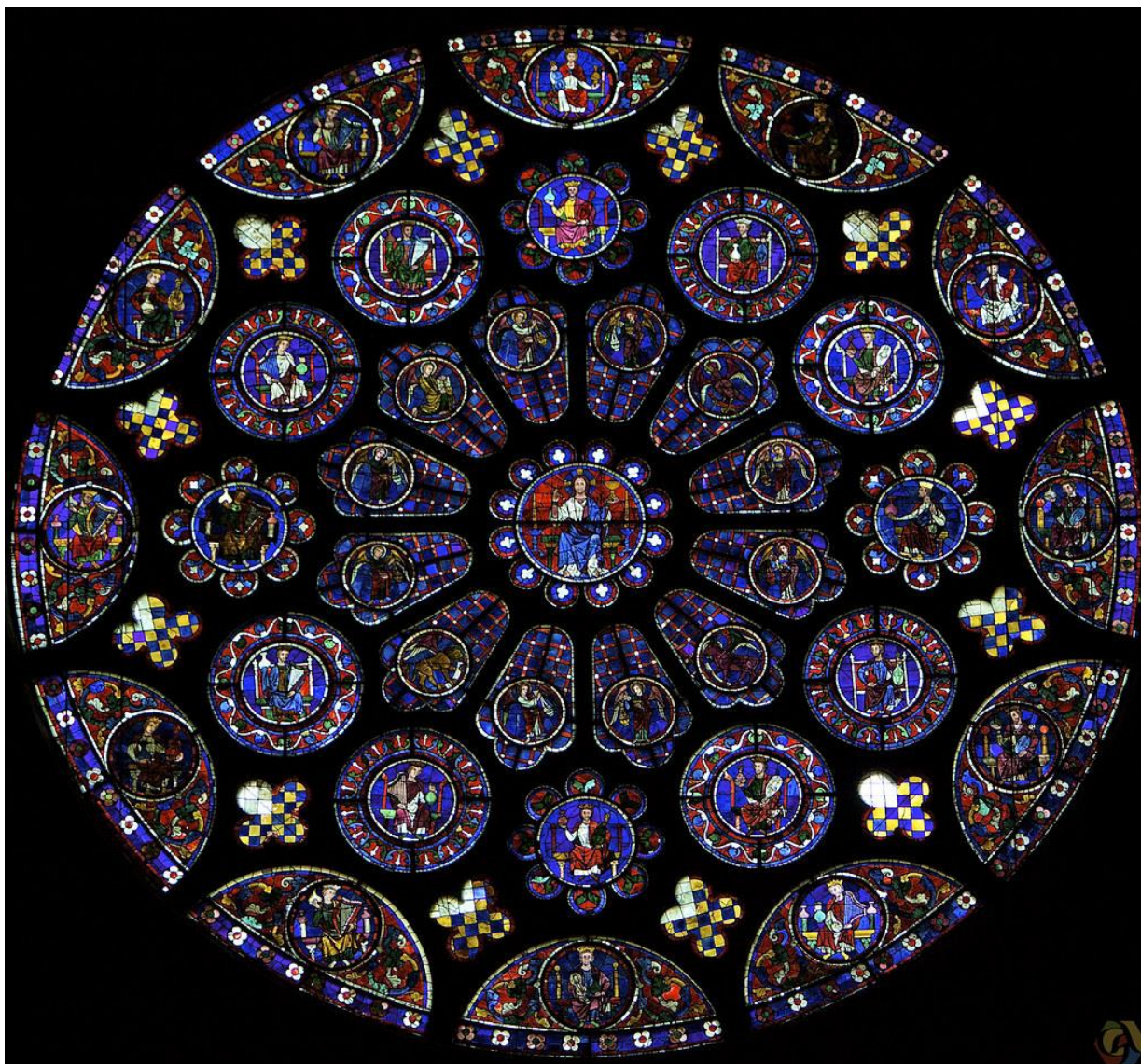


Ilustración 33. Anónimo. 1194. Rosetón fachada oeste de Chartres. Juicio Final. Vidriera. Catedral de Chartres. Eure-et-Loir, Francia

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 hermoso; a la vez, este se encuentra entre vidrieras traslucidas que permiten la filtración del logos divino. De este modo, hay una transición de un *sistema cerrado* a un *universo abierto*, en el que lo humano se acerca al arte divino. 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 artista 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” (Cusa, 2005, p. 59).

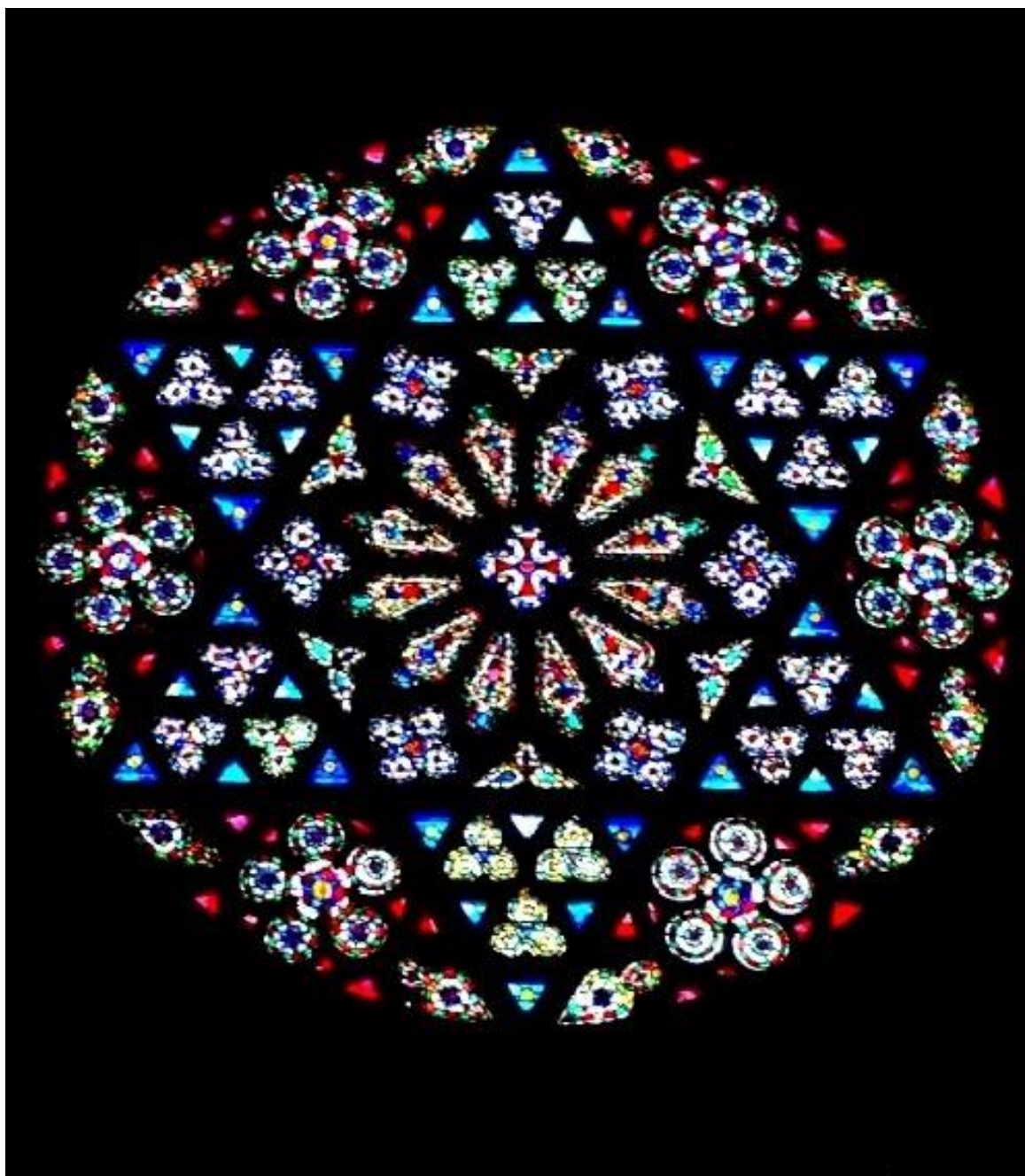
Precisamente, la técnica del vitral ejemplifica una forma de especialización artística, pues persiste una analogía de representar el plan divino en un entorno sensible que, además, muestra empatía con lo humano. Es esencial mencionar que la capacidad de creación involucra una conciliación entre lo divino con lo humano. El artista adquiere un rol de cocreador que emplea su discernimiento para representar lo celestial. El artífice-ignorante se convierte en un *imago Dei* que adquiere en el gótico autonomía artística, aspecto que dista con los creadores del románico. Además, “los pintores de vidrieras no constituían una clase aparte: eran profesionales a los que se les pagaba por sus servicios, con tareas específicas que llevar a cabo y que trabajan por encargo” (Brown; O’Connor, 2009, p. 15).

Aunado a la destreza técnica, el vitralista conjuga su especializada 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 conjetural. Este aspecto se proyecta en el rosetón de la Catedral de Valencia, España (*Ilustración 34*). La obra arquitectónica se creó en 1262 con el pontificado de Andrés Albalat y se caracteriza por la presencia de un resplandeciente rosetón. Este corresponde a un ventanal circular con 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” (Becker, 2008, p. 363).

Ilustración 34. Anónimo. 1262. Rosetón Lo Salomo Portada de los Apóstoles. Vidriera. Catedral de Valencia, España



El rosetón tiene un diámetro de 6.45 metros y se conoce con el nombre de *Lo Salomo*

el cual corresponde al 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, pues:

David es depositario de la promesa de Dios de perpetuar la alianza con su pueblo y no mediante la construcción del templo que después erigiría su hijo Salomón, sino asegurándole descendencia eterna. Cristo es, y se llama, *Hijo de Dios*, título mesiánico que jamás fue rehusado por Él y que encarna el *retoño de la raza de David que aguarda e invocan el Espíritu y la Esposa* en conformidad con el libro sagrado del Apocalipsis (Aradillas, 2010, p. 12).

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 (Cusa, 1984, p. 137).

Para 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” (Aradillas, 2010, p. 13). 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 que en el gótico equivale a la iluminación divina. El verdadero entendimiento de Dios es un no saber, pero saber, al mismo tiempo, es

una *ignorancia docta* que conoce lo incognoscible.

2.3. 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. De ese modo, se instaló un paradigma teocéntrico promulgado por la jerarquía eclesiástica, la cual apuesta a una cosmovisión visual como una forma de control ideológica y pedagógica. Debido a esto, persistieron cambios iconográficos en los diversos periodos medievales que asumieron los artesanos, los arquitectos, los pintores, los escultores, entre otros.

En el románico se promueve un corpus emblemático intervenido y custodiado por las principales órdenes monásticas (cistercienses, cluniacenses y benedictinos). En ese sentido, persiste un sistema atrancado que en la presente tesis se tituló con la metáfora de un *libro cerrado*. Por ende, esta dimensión hermética resta autoridad en las representaciones de los artífices de este periodo. Inclusive, muchas de estas creaciones son de difusa autoría, debido a que prevalece más la idea del signo que la atribución pictórica e intelectual de la elaboración.

Para relación con lo anterior, se toma la obra el Códice de Gigas (*Ilustración 35*) conocido también con el nombre del Códex del diablo o Códice de Satanás aproximadamente de 1204 al 1230 por Herman El Recluso para ejemplificar el contexto recóndito del artífice visual en el románico. Esta imagen se creó en el monasterio benedictino de Podlažice en República Checa y prevalece una serie de narrativas respecto a su creación. Es primordial señalar que la referencia a 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. De esta forma, persiste una difusa autoría del Códex del diablo. Según Aragonés (2017):

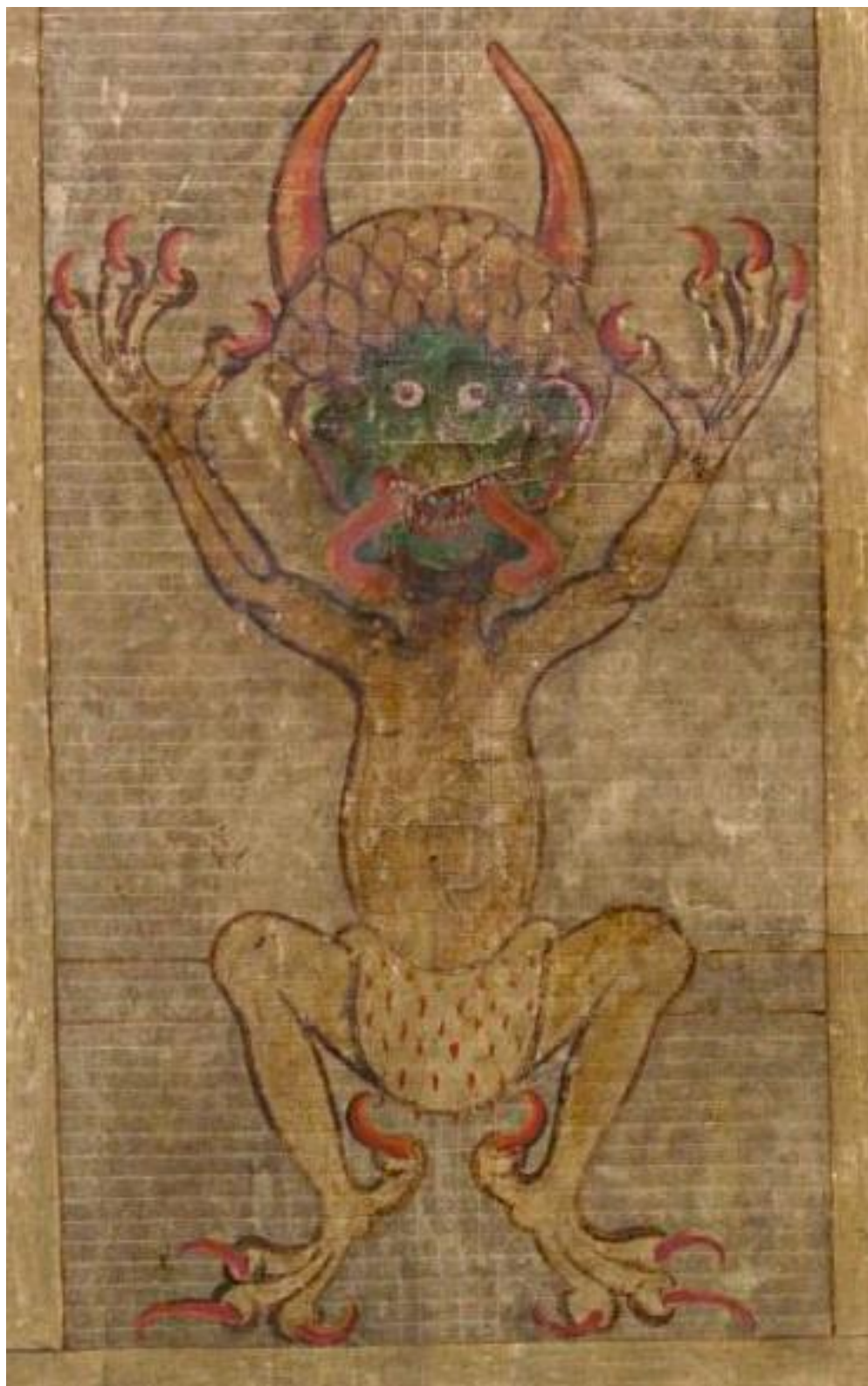


Ilustración 35. Herman el Recluso. 1204- 1230. El Código de Gigas conocido también con el nombre del Códex del diablo o Código de Satanás. Manuscrito. Biblioteca Nacional Checa, Praga

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 (p. 155).

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 para la correspondencia dogmática de los fieles. Asimismo, los investigadores de la Biblioteca Nacional Checa señalan que la creación del manuscrito pudo tardar cerca de 20 años, por lo que, la fábula de que se elaboró gracias al demonio es un relato fantástico.

Enseguida, en el Medievo, la creación satánica 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. De forma particular, uno de los referentes iconográficos para la creación de imágenes diabólicas es el dios sumerio Pazuzu (*Ilustración 36*) conocido como el rey de los demonios y malos espíritus. Además de implicar una serie de aspectos negativos como la terribilidad hacia lo humano y el despojo de los parabiens 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 Biblia (Beigbeder, 1995, p. 43).



Ilustración 36. Anónimo. I a. C. Figurilla de Pazuzu. Piedra. Museo del Louvre

Además, es fundamental señalar que 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. De ese modo, 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 óptica, el demonio es una invención para establecer una moralidad de acuerdo con los principios cristianos. Además, se moldea una aspiración que se manifiesta en la obra Cusana, ya que el ser humano procura un acceso a lo divino, debido a que todo remite a Él.

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 pensarlo (Cusa, 1994, p. 84).

De acuerdo con lo anterior, la naturaleza maligna es parte de la reflexión cristiana, ya que esta encarna una distracción en el actuar correcto del ser humano. En ese sentido, persiste una relación con el pensamiento del Cardenal de Bresanoba, 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. En todo juego persisten trampas y tentativas, por ende, lo diabólico es parte de una docta ignorancia (un reto) que debe rectificarse. “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” (Cusa, 2005, p. 39).

Por otra parte, esta misma temática se asimila en la escultura románica por medio de los bestiarios. Estos son concebidos como hibridaciones amorfas de seres, tanto fantasiosos como diabólicos. Para ejemplificar se toma en consideración una de las arpías (*Ilustración*

37) de la Iglesia de Santa María Magdalena en Tudela, Navarra, España. La existencia del templo se data de la



Ilustración 37. Anónimo. 1150-1160. Arpía. Piedra. 1150-1160. Iglesia de María Magdalena (Tudela), Navarra, España

presencia mozárabe (aproximadamente 1119) en Navarra y dedicada al culto cristiano. Es una de las iglesias románicas en albergar una iconografía del mal como recurso terrorífico a favor del sometimiento cristiano. Esta 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 a la seducción, aspectos que rememoran rasgos negativos que conducen al pecado. De esta manera, Esperanza Aragonés (1996) subraya:

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 [...] van a centrarse en la cuestión del pecado, su naturaleza y fatales consecuencias para el hombre (p. 135).

El trasfondo visual de las temibles arpías implica un fin didáctico y, al igual que los ángeles y beatos, el diablo adquiere un papel protagónico al surgir como un instrumento de terror. Por ende, se apuesta a un sistema cerrado promovido por el clero y que se ajusta a una forma de vigilancia respecto a las prácticas cristianas. De ese modo, la presencia de arpías se convierte en una extensión de la estética del mal, una especie de secuaces malévolos que interrumpen el proceso de cristianización.

A partir de esto se deduce que lo monstruoso es una antítesis de lo bello y se inscribe como parte de lo dotado de hermosura. Al mismo tiempo, es necesaria la ejercitación de la mente rumbo a lo piadoso y divino por medio de un ejercicio racional (cuasi matemático) como supone el Cardenal de Bresanona en el *Juego de las Esferas* debido a que la mente discierne lo celestial. Aparte, en el texto *Idiota. De Mente* Cusa destaca la importancia de la imaginación para concebir parte del Máximo, a partir de la identificación de lo sensitivo. Esto al subrayar:

De la misma manera, la fuerza de la mente que es la fuerza comprensiva de las cosas y la fuerza racional nocional no puede llegar a sus operaciones si no es excitada por lo sensible; pero no puede ser excitada sino por la mediación de los fantasmas sensibles (2005, p. 63).

Es decir, lo diabólico es una quimera que se presenta a la mente humana como una tentativa y distracción al proyecto divino. Lo feo y lo grotesco constituyen percepciones esenciales en el románico como *un libro cerrado*, pues promocionan una forma de intervención para proseguir con el alcance de lo UNO. De ese modo, como enfatiza Yarza (1994):

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 cotidianidad de su temida 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 ve (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 por medio de una elaboración visual siniestra que evoca jerarquía, terror y manipulación. Del mismo modo, Cusa aboga por una dirección adecuada de la mente en busca de lo omnipotente, pues “la criatura ha sido hecha por Dios para que sea una, discreta y unida, y cuanto más una sea, más semejante a Dios será” (Cusa, 1984, p. 91).

Por otro lado, la representación pérfida se continúa en el gótico, pero con otras finalidades y perspectivas simbólicas. La aparición de la gárgola deviene de una analogía románica que involucra terror, desprecio y fealdad. Es concebida como “una cabeza grotesca, mascarón que adorna las canaleras y suele designar a éstas por antonomasia” (Becker, 2008, p. 193). De tal forma:

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 fantásticas (Musquera, 2009, p. 316).

Sin duda, en el gótico prevalecen referentes del románico, pero circunscriben nuevas valoraciones. En este caso, lo virulento de las gárgolas proyecta una doble función, por un lado, es una canoa, por lo tanto, escupe el agua almacenada de las lluvias. Asimismo, prevé una función simbólica, ya que custodia y protege a la iglesia. De ese modo, por medio de su fealdad asusta al mismo diablo, este se estremecerá y no ingresará al nicho sacro.

Esta fealdad como recurso de resguardo se incorpora en el conjunto escultórico de gárgolas (*Ilustración 38*) que rodean la Catedral de Notre Dame de París, Francia (se toma una para ejemplificar). Estas se identifican por una monstruosidad infernal, a la vez, que cada una de las piezas es diferente, es decir, las facciones de cada canalón bestial involucran una psicología del personaje que *humaniza*, de alguna forma, su función.

En ese sentido, las quimeras de piedra se ubican en un *paradigma abierto*, pues la idea maléfica se emplea como oposición de su surgimiento, por eso, a pesar de poseer rasgos feos la figura es humanizada y sensible. “El monstruo se convierte en umbral y vehículo en el camino de renacimiento del héroe o del creyente hacia la inmortalidad del alma” (Yáñez, 2016, p. 554). Desde esta perspectiva, el pensamiento cusano establece la grandeza del ser humano en sus producciones, visto que estas devienen de un proyecto que conduce hacia lo divino y tiene un fin máximo (así sea su representación demonio).

Este arte tiene en su esencia necesariamente la omnipotencia de modo que nada puede

resistírsele, la sabiduría a fin de que sepa lo que hace y el nexo de la omnipotencia con la sabiduría para que realice aquello que quiera (Cusa, 2005, p. 133).

De ese modo, la entelequia humana asumió un procedimiento trascendental para conducir a la finalidad divina. El Cardenal de Bresanona utiliza la metáfora de la fabricación de



Ilustración 38. Anónimo. Siglo XI. Gárgola. Piedra. Siglo XI. Catedral de Notre Dame. París, Francia

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 modo” (Cusa, 2005, p. 93).

De hecho, existe una relación entre Dios y el ser humano, debido a que todo artista tiene una idea en su mente y la relaciona con otro contexto. Por lo tanto, la cuchara es punto medio entre la creación del ignorante y la capacidad que tuvo por parte del Máximo. Debido a esto, al asociar la cuchara con una elaboración humana esta deviene de una aspiración celestial, por ende, lo diabólico es parte de un proyecto omnipotente, ya que asume parte de su contrariedad.

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 vida” (Yáñez, 2016, p. 555). Además, involucra una intención dogmática que en el gótico acaece de una visión protectora y moralizada, pues como enfatiza Umberto Eco en (2013):

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 cosas (p. 46).

Por consiguiente, la antropometría y extrañeza de las gárgolas repelen 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 la presente tesis como el paso del *libro cerrado* al *libro abierto*. El tránsito de un espacio de transformación del credo a una modalidad más humanizada, por lo tanto, como sugiere Paz Vásquez (2013):

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 vida (pp. 13-14).

De ese modo, lo grotesco y lo malévolos recobran un nuevo significado, ya que son parte de un proceso de transformación cristiana. Al mismo tiempo, lo terrorífico implica una manifestación más humanizada en el gótico 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 surgió en el gótico como parte de una nueva estética de apertura son los manuscritos iluminados que, además, son ilustrados a mano. Muchos de estos figuran como cosmovisiones que devienen del cristianismo como moraleja y se asume lo demoníaco como elemento negativo que implica una conducta moralmente incorrecta.

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) (*Ilustración 39*) 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 dimensión simbólica cristiana es fundamental advertir el carácter caricaturesco y humanizado de los demonios representados, aspecto no previsto en el románico. Por ejemplo, la idea gastrocéfala (lo demoniaco en el ser humano) es una invención



Ilustración 39. Anónimo. 1290 a 1300. La suma del rey. Add. 28162, fol 9v. Biblioteca Británica. Inglaterra

gótica que fomenta la risibilidad tras observar las imágenes.

De esta forma, lo risible es una maldad encubierta que legitima una verdad oculta, el pecado. Bajtín enfatiza que la risa “se introduce también en los misterios; las diabluras-misterios, por ejemplo, poseen un carácter carnavalesco muy marcado. Las gangarillas son también un género extremadamente «carnavalizado» de fines de la Edad Media” (2003, p.

16). Por ende:

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 sátira (2003, p. 35).

Como consecuencia, los demonios que rodean al rey en su conteo mezquino se articula la risa como rasgo de asombro e incluso de esparcimiento (Ilustraciones 40, 41 y 42). No obstante, “a veces, el diablo y el infierno son descritos como meros «espantapájaros» divertidos. Pero, en el grotresco romántico el diablo encarna el espanto, la melancolía, la tragedia. La risa infernal se vuelve sombría y maligna” (2003, p. 37).



Ilustración 40. Anónimo. 1290 a 1300. La suma del rey. Detalle de demonio. Add. 28162, fol 9v. Biblioteca Británica, Inglaterra



Ilustración 41. Anónimo. 1290 a 1300. La suma del rey. Detalle de demonio. Add. 28162, fol 9v. Biblioteca Británica



Ilustración 42. Anónimo. 1290 a 1300. La suma del rey. Detalle de demonio. Add. 28162, fol 9v. Biblioteca Británica. Inglaterra

Por lo tanto, la labor artística estudia la sutileza diabólica y la congracia con los artilugios de la pintura, o bien la escultura (gárgola) para fundamentar una neo concepción del mal como secuaces sutiles para corromper el alma humana. En ese sentido, el artista dispone de una docta ignorancia que lo lleva a representar el método estratégico de una Divinidad, con el fin de reafirmar el camino hacia lo asertivo por medio de los obstáculos perversos. Por lo tanto:

Por medio de la imagen de la complicación absoluta, la cual es la mente infinita, tiene la fuerza con la cual puede asimilarse a toda explicación. Y ves por ti pueden ser dichas tales múltiples cosas, que nuestra mente posee, porque es la imagen de perfecta simplicidad que complica todo (Cusa, 2005, p. 61).

El diablo es una finalidad pedagógica, ya que el artista proyecta una imagen que reflexiona sobre el modo adecuado de actuar. De esa manera, el bien y el mal se refieren a la

voluntad humana que por medio de su docta ignorancia identifica. Por lo anterior, el artista gótico prosigue un modelo de evangelización en el que lo péfido es parte de la manifestación divina. Por ende, como subraya Esperanza Aragonés:

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 medieval (2002, p. 47).

Por lo tanto, la moralidad repercute de una forma más directa en el gótico, ya que la escena del mal aparece de manera directa (es decir, el hecho incorrecto), que, además, simboliza lo demoniaco. Esto a diferencia del románico en el que prevalece la efigie demoniaca como una forma suprema de aterrorizar (muy análogo al pantocrátor), pero sin describir lo pecaminoso.

En resumen, 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. Esto difiere de lo que proyecta el románico, que privilegia la figura del mal como recurso pedagógico, pero no se personifica el pecado, por lo que se inscribe en un *sistema cerrado*, ya que el peso del diablo cae sobre sí mismo. De igual forma, el pensamiento cusano promueve una transición y un punto medio en la confrontación de lo humano en el plan divino.

Capítulo III. Construcción geométrica y espacial: de la unidad a la multiplicidad

“Digo, por lo tanto, si “*trígono*” es el nombre preciso de la figura triangular, entonces sé los nombres precisos de todos los polígonos. Pues sé, entonces, que la figura cuadrangular el nombre de ser “*tetrágono*” y de los cinco ángulos “*pentágono*”, y así en lo demás. Y del conocimiento de un nombre conozco la figura nombrada y todos los polígonos que pueden ser nombrados, no sólo las diferencias sino también las concordancias de ellos y todo cuanto pueda acerca de esto. De la misma manera digo que si supiera el nombre preciso de una obra de Dios, no ignoraría todos los nombres de todas las obras de Dios, y cuanto pudiera saberse. Y como el Verbo de Dios es la precisión de todo nombre que puede ser nombrado, únicamente subsiste en el Verbo todo lo que pueda saberse” (Cusa, 2005, p. 57).

El *número* y su esencia la *geometría* son los signos por los que Dios se representa. Para Nicolás de Cusa, las figuras geométricas son símbolos que pasan de la potencia al acto, así como de la línea precede el triángulo y del triángulo antecede la esfera, por ende, la Unidad Máxima es trina. La importancia del número tres en el pensamiento cusano acontece de la Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, en la que Jesucristo sintetiza al Máximo Absoluto y al Máximo contracto, Dios y ser humano, a la vez. De ese modo, Jesús es unión,

pues como exclama el Cardenal de Bresanona, “tú, luz indeficiente, me muestras que la unión máxima con al que la naturaleza humana en el Jesús mío está unida a tu naturaleza divina, no es semejante de ningún modo a la unión infinita” (2009, p. 128).

Las figuras geométricas adquieren un valor simbólico, tanto en el románico como en el gótico. Por consiguiente, se da una sucesión geométrica de figuras simples como el triángulo y el círculo en la arquitectura románica a otras más complejas en el gótico. Esta correspondencia se representa en el tránsito de la abadía a la catedral. La metáfora de un *sistema cerrado a un sistema abierto* se personifica en la función estructural como social, por ende, simbólica de las edificaciones.

Debido a esto, se da la sustitución de los arcos de medio punto a elaboraciones mucho más complicadas como el empleo de arcos apuntados en el gótico. Es importante enfatizar que, en el tránsito del románico al gótico, existe una correlación Cusana, que es la conexión entre lo infinito y lo finito por medio de la coincidencia de los opuestos. De hecho, el gótico apela a una metafísica de la luz, la cual visibiliza a Dios como una manifestación infinita que accede y se deja ver por el espectador medieval, con esto, se establece una noción humanizadora.

Dios es el mundo, por esta razón, la verdad de lo finito es determinada por el infinito. El ser humano, es cuanto ser, es parte del Absoluto; por consiguiente, las creaciones del finito dependen de la gracia de Dios. El Máximo Absoluto que es invisible e imponente del románico se visibiliza en luz infinita en el gótico como una manifestación de su vínculo, pues como enfatiza el cardenal de Bresanona, “por tanto, Dios mío, porque tú eres la verdad inteligible, el intelecto creado puede unirse a ti” (2009, p. 124).

Por otra parte, la analogía Cusana respecto al paso de la unidad a la multiplicidad se asemeja al paso de la arquitectura del románico al gótico. Este aspecto se ejemplifica en el empleo de la bóveda de cañón a la edificación de la bóveda de crucería, pues esta procede de la especialización técnica producto de una mente cultivada. Así. Por lo anterior, la entelequia humana es imagen del Máximo Absoluto y la simplicidad divina complica (multiplica) todo. Por ende, el ser humano sabe que no sabe y es consciente de su docta ignorancia.

Justamente, en el último apartado de este capítulo, la forma y la disposición del espacio de las plantas arquitectónicas del románico al gótico se disponen en el ideal de un espacio absoluto (simple en geometrización) a un espacio relativo (multiplicidad de formas). En el gótico, el espectador es artífice del enfoque de su posición. Además, la forma basilical de la catedral en cruz (símbolo de Cristo) se congracia con la conexión entre la coincidencia de los opuestos (Dios y el mundo) y como resultado se exalta la imagen de Jesucristo cuyo cuerpo lo construye la iglesia (lo humano).

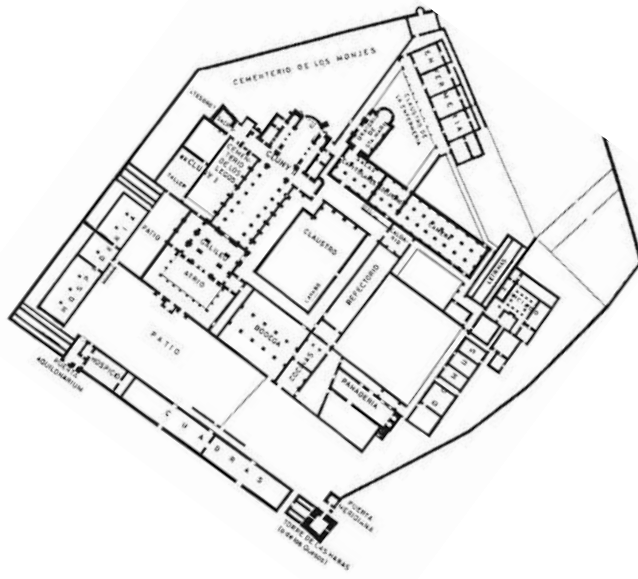
3.1. De la abadía como sistema cerrado a la catedral como sistema abierto

El concepto de lo *divino* como un *sistema de control* en el románico se proyecta a nivel arquitectónico en la abadía de Cluny. Esta importante construcción medieval fue fundada por Guillermo I de Aquitania con el objetivo de promover un tipo de vida religiosa, ligado al orden y la disciplina. Su primer abad fue Bernón de Baumé, quien prosiguió los ideales de la orden de San Benito de Nursia. Es importante señalar que la abadía de Cluny se construyó en un proceso de tres etapas. La primera se dio el 2 de setiembre de 909. No obstante, en el 948, el cuarto abad Mayolo de Cluny mandó a elaborar una segunda etapa, la cual consistió en agregar un claustro (como lo muestra la *Ilustración 43*). Por último, la

tercera etapa empezó con el abad Hugo de Semur en 1080 y fue consagrada por el Papa Urbano II.

De igual forma, es fundamental destacar que la abadía de Cluny fue destruida en 1790 por agitadores de la Revolución Francesa, quienes generaron destrozos irreparables a la arquitectura románica. Ante este evento, en la actualidad, se conservan dibujos que destacan los detalles de la construcción medieval, debido a que solamente sobrevivió una pequeña parte de la abadía.

El complejo arquitectónico tiene como función custodiar al monje, a través de un padre espiritual, que busca a cabalidad, el cumplimiento de un virtuosismo. De modo que, la abadía se relaciona con un *sistema cerrado* e incluso a un *panóptico*. Bentham es el formulador de este concepto en el siglo XVIII, quien señala que “una ventaja colateral de este plan es poner a los subinspectores y a los subalternos de toda especie bajo la misma inspección que a los presos, de manera, que nada puedan hacer que no vea el inspector” (1979, p. 37). Esta definición se análoga con la vida monacal, pues los monjes interactúan como si fuesen reos místicos y controlados por un abad.



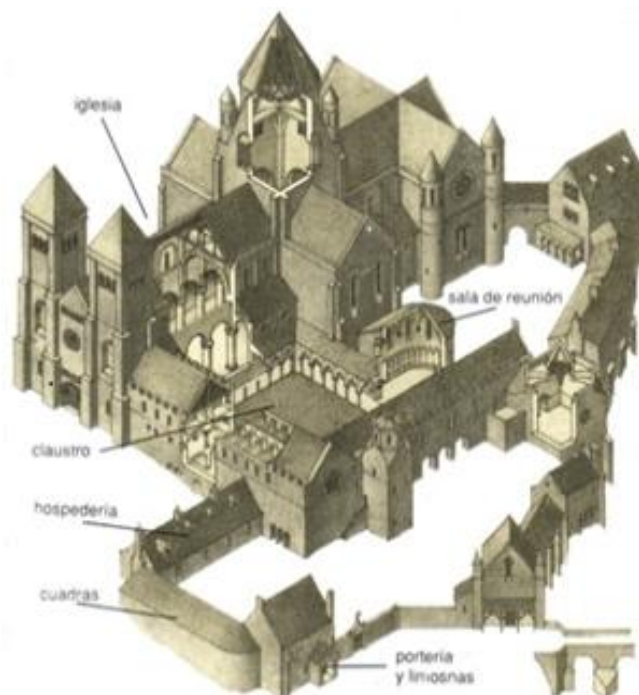


Ilustración 43. Dibujos de la planta de la Abadía de Cluny II

El código benedictino desempeña un papel crucial, ya que esta orden buscaba el cumplimiento de los principios de la abadía de Montecassino en el siglo V. Esta abadía se rige por las reglas de San Benito de Nursia, quien es “un protagonista del monacato cristiano enérgico (y con frecuencia amenazado) promotor de la vida solitaria y comunitaria en Italia central” (Filoramo, 2001, p. 72). El santo de Europa, como se conoce a San Benito, escribió una serie de reglas para la vida monacal, la cual se destaca por “claridad, orden y equilibrio, y también por su cualidad de adaptarse a situaciones diversas, así como por la integración de los elementos más moderados y adaptables de la tradición monástica oriental” (Filoramo, 2001, p. 72). La *Regula Sancti Benedicti* consta de 73 capítulos cuyo eje principal es la oración y el trabajo. Por lo anterior:

El prólogo y los siete primeros capítulos proceden de la Regla del Maestro, texto

redactado en las primeras décadas del siglo VI, cerca de Roma. Los capítulos 8-19, verdadero código litúrgico que se remonta a la época de Subiaco (529), tratan sobre el opus Dei, centro de la vida del monje en el monasterio. El capítulo 20 versa sobre la oración privada. Y los capítulos 21-72 presentan el cuerpo legislativo. En la Regla de san Benito sobresale el equilibrio y la medida (Fernández, 2002, p. 115).

La sistematización disciplinaria de la regla benedictina enuncia un *principio intelectual* destacado por Nicolás de Cusa, el cual responde a que el mundo es una manifestación de Dios, por lo tanto, el ser humano busca asemejarse a su creador por medio del orden y participación con lo divino. A partir de esto, Cluny toma la regla benedictina como ejemplo a seguir. Para el cardenal de Bresanona, el ser humano produce sombras de esa naturaleza, definir un límite y una forma de vida beata implica un sometimiento con el Absoluto. Por ende:

Todos aquellos que se unen a Cristo, bien en esta vida por la fe y la caridad, bien en la otra comprensión y la fruición como queda una diferencia, de forma que sin tal unión ninguno subsiste y por la unión ninguno sale de su grado (Cusa, 1984, p. 185).

El proseguir la regla de San Benito en el románico afianza la relación entre Dios y el ser humano. La arquitectura de la abadía de Cluny se convierte en una extensión disciplinaria y se destaca por ubicarse en una zona rural. Prevalece la idea de sometimiento y una actitud solitaria en continua reflexión cristiana. Además, es importante señalar que Cluny permite esta condición, pues su construcción se ubica entre las montañas francesas que reúnen todos los requerimientos para vivir en misantropía.

La planta arquitectónica está diseñada para facilitar las necesidades básicas del monacato. El reclusorio cuenta con varias cuadras, un cementerio, varios dormitorios, una hostelería, una iglesia, un lugar de limosna, una panadera, una portería, un refectorio, una sala de reunión, entre otros (Imagen 43). El objetivo es impedir la salida de los monjes y

cumplir con disciplina lo promulgado por el abad. Este papel monacal se compara con lo enunciado por Nicolás de Cusa, al advertir: “por ello experimento que me es necesario entrar en la oscuridad y admitir la coincidencia de los opuestos, más allá de toda la capacidad de la razón, y buscar la verdad allí donde aparece la imposibilidad” (Cusa, 2009, p. 92).

El arquitecto medieval busca reflejar en la materia una representación simbólica del contexto religioso que difunde. De igual forma, la abadía de Cluny se caracteriza por armonizar un universo cerrado, pues el ser humano es consciente de sus limitantes. Esta manera de concebir el mundo se manifiesta en la estructura del monasterio, principalmente al abordar la *luminosidad*, ya lo abrupto de la luz en la iglesia románica se da gracias a los arcos de medio punto (*Ilustración 44*).

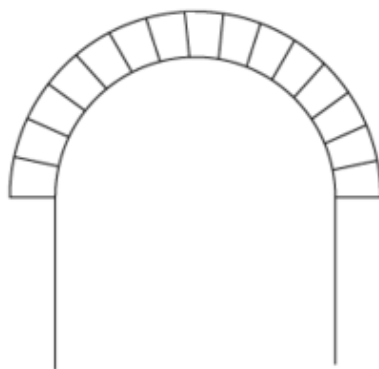


Ilustración 44. Dibujo de arco de medio punto

Un arco de medio punto se caracteriza por una *forma semicircular* que necesita dovelas (una pieza en forma de cuña) para soportar peso, además, este tipo de arco se asocia con las bóvedas de cañón, las cuales se caracterizan por un soporte macizo para sobrellevar grandes cantidades de peso. Estas particularidades promueven la poca visibilidad en el

recinto arquitectónico, además, en Cluny los arcos de medio punto estaban separados por pilastras acanaladas, las cuales anulan con más hondura la filtración de la luz.

Por otra parte, los arcos de medio punto se ubican en filas de tres ventanales conocidos como el triforio (*Ilustración 45*). El número tres es fundamental en la estética Cusana, ya que existen tres niveles de conocimiento: el sensorial, el racional y el intelectual. Para el cardenal de Bresanona se puede conocer lo real, a partir de la representación numérica, pues la imagen que produce la geometría es una vía para conocer a Dios.

Aunado a esto, es interesante mencionar que para Nicolás de Cusa, la coincidencia de los opuestos genera un principio de intuición intelectual, en ese sentido, hace referencia a las tres causas del mundo imperfecto para llegar a la solución de una formulación perfecta. Justamente, el nivel sensorial se relaciona con el mundo mutable que por medio de la racionalidad lleva a una igualdad eterna que intelectualiza una conexión con lo eterno. Por lo anterior, las tres referencias del mundo imperfecto (humano) presuponen una afinidad con la entelequia divina.

Asimismo, la iglesia de Cluny se caracteriza en el exterior por la presencia de arcadas ciegas y tímpanos. Además, presenta una arquitectura horizontal (*Ilustración 45*), lo que genera una idea de pesadez. Este aspecto es significativo, pues como se analizó en el Capítulo I de la presente tesis, Dios se concibe como un Dios que pesa. Esta metáfora se ajusta al planteamiento estético cusano, ya que Dios es el máximo, además de unidad suprema, la cual es innombrable e inaccesible. Por lo anterior:

El edificio románico que, con sus gruesos muros de piedra (perdurabilidad) y sus escasos y pequeños vanos (aislamiento del mundo), ostenta unos interiores con poca luz, dados al recogimiento del fiel en su oración y creadores de un ambiente propicio para la reflexión y penitencia [...] Meditación, oración y penitencia que el hombre ha

de llevar a cabo en su vida terrenal para poder alcanzar la salvación y la vida eterna, tal y como se capta en el ambiente filosófico y teológico del románico (Olague-Feliú, 2003, p. 28).



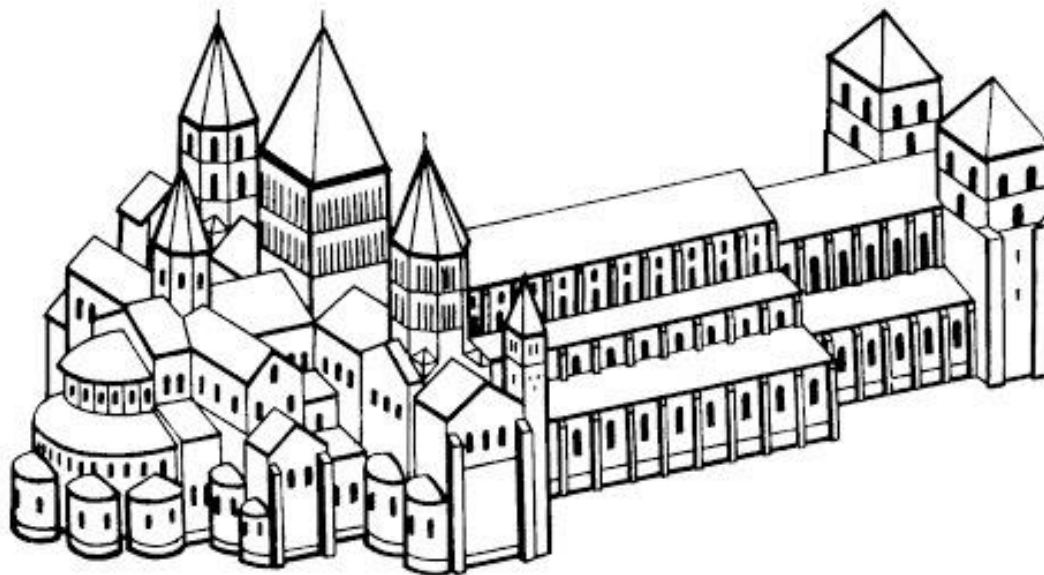
Ilustración 45. Anónimo. 1080. Arco de medio punto. Abadía de Cluny III, Borgoña.
Francia

Asimismo, es primordial señalar que la planta arquitectónica corresponde a una cruz

latina elevada con fuertes muros y rígidos contrafuertes. Además, es importante subrayar que la Iglesia de Cluny es la más grande construcción de toda la cristiandad, este aspecto enfatiza la idea de autoridad divina, planteada por el cusano, al advertir:

Y la iglesia no puede ser sino una, pues Iglesia significa de muchas cosas (salvada la realidad personal de cada uno) sin confusión de naturalezas y grados. Y cuanto más una es la Iglesia, tanto mayor es. Es, pues, máxima la Iglesia eterna de los triunfadores ya que no es posible una mayor unión de la Iglesia (1984, p. 188).

Por este motivo, la planta de la iglesia (*Ilustración 46*) rememora la crucifixión de Cristo y su cuerpo es la Iglesia. Para Nicolás de Cusa, Jesucristo es la síntesis del Máximo contrato y el Máximo absoluto, además, es la mediación entre Dios y el ser humano, por medio de su redención. La iglesia se convierte en símbolo de Jesús y, por ende, es mediadora entre lo finito e infinito. Asimismo, la cruz se convirtió “en el principal símbolo cristiano cuando fue adoptado por el emperador romano Constantino a principios del siglo IV, con un significado de triunfo sobre la Muerte” (Fleming y Honour, 2004, p. 923).



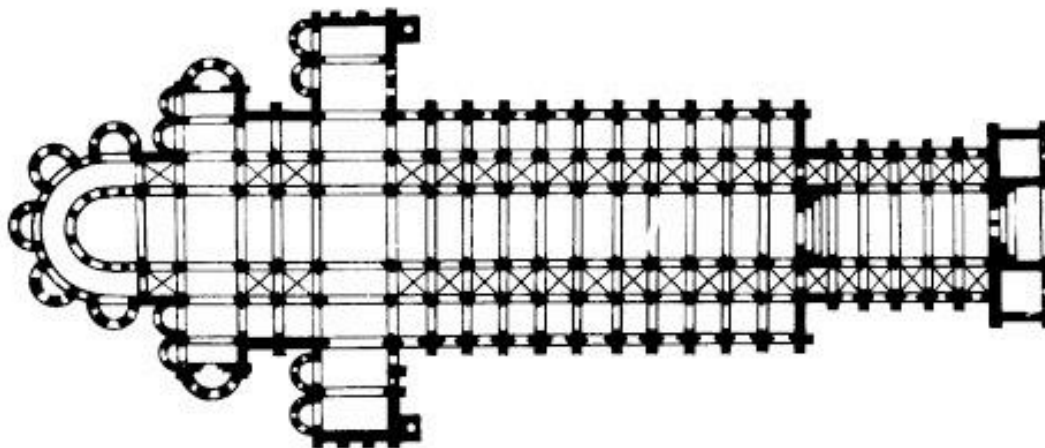


Ilustración 46. Dibujo de la Planta de la iglesia, abadía de Cluny. Francia

La misión cristiana de la orden de Cluny es convertirse en una apoteosis del reflejo divino tomando en cuenta la devoción a Cristo. Por ende, impera una lógica de sumisión humana como respuesta de una *docta ignorancia* que llega a reconocer lo incognoscible de lo cognoscible. De este modo, persiste un tránsito de lo inasequible de la arquitectura románica a una comprensión simbólica de lo divino, por medio de la razón en la arquitectura gótica.

La *razón* se ve representada en el gótico por medio de una *estética de la luz*, pues, a pesar de la limitación racional, el ser humano aspira a conocer. Además, la *docta ignorancia* es signo de la presencia de Dios. De esta forma, persiste en el pensamiento cusano un punto medio, que en la presente tesis se compara con la transición del románico al gótico. Para ejemplificar el gótico se toma la Catedral de Notre Dame, dedicada al culto mariano. Su construcción inició en 1163 y culminó en 1345, asimismo, en diversos contextos históricos se le han agregado piezas como la aguja central en la nave principal de la planta arquitectónica. A diferencia del románico, el gótico se instala en la urbe, pues se buscaba una

renovación cultural, sin perder el acervo religioso. Por ende, es:

Una ciudad completamente dirigida hacia Dios, poblada de seres que rezan día y noche para los vivos y los muertos de la diócesis. Esta ciudad santa se inscribe en la ciudad, primero la ciudad antigua, la ciudad medieval después, cuya expansión es consecuencia de una demografía triunfante. El imaginario de la ciudad debe mucho a la existencia de la catedral que la domina con su presencia, le da sentido y significación (Erlande, 2006, p. 7).

La *catedral* como *leitmotiv* de la ciudad representa esta concepción intelectual, así, la estructura arquitectónica permite evocar una abertura simbólica por medio del diseño constructivo. Para esto, emplea una estética de la luz que se relaciona con la capacidad racional, una dimensión mística que promueve un encuentro entre lo divino y lo sensible. Por lo anterior, “el gótico se ha relacionado con frecuencia con la metafísica de la luz, en particular con la teología del Pseudo Dionisio, un supuesto místico cristiano del siglo V cuyas ideas sobre Dios como «una luz incomprensible e inaccesible»” (Camille, 2005, p. 42).

Por añadidura, Umberto Eco (2015) enfatiza que en el Medievo surge de una psicología de la visión. En ese sentido, “la cosa bella requiere ser vista como tal y el producto artístico está hecho en orden a una visión: presupone la experiencia visual subjetiva de un espectador potencial” (p. 126). El papel de la percepción humana es un factor que Nicolás de Cusa toma en cuenta en su propuesta filosófica, debido a que no niega la importancia del cuerpo (no rechaza los sentidos). El conocimiento no es innato, se da por medio de la experiencia, por ende, el arquitecto parte de su percepción y formula conjeturas (aproximaciones) al manipular la materia.

Para el Cardenal de Bresanona, el quehacer artístico deviene de tres afinidades, la mental, la artística y la corporal (estos conceptos los formula en *De Visione Dei* al explicar la creación de una cuchara). Por ende, la *docta ignorantia* investiga la materia (visible) y

representa lo invisible (idea). El arquitecto explora lo divino y lo convierte artísticamente en explicación. Es decir, el artista tiene un papel de cocreador, por consiguiente, el gótico manifiesta una apertura, un sistema abierto.

De esta manera, lo humano participa de lo divino en su contracta sensibilidad, debido a que existe una relación entre lo infinito y lo finito. Este aspecto se refleja en la elevación que produce el interior de la Catedral de Notre Dame (**¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**), ya que el espectador se sumerge en una experiencia de grandeza y extrema belleza. Según Burke (1987):

La pasión causada por lo grande y lo sublime en la naturaleza, cuando aquellas causas operan más poderosamente, es el asombro; y el asombro es aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso, la mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe. De ahí nace el gran poder de lo sublime que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible. El asombro como he dicho es el efecto de lo sublime en su grado más alto; los efectos inferiores son admiración, reverencia y respeto (p. 42).

El carácter ceremonial y sacro de la catedral de Notre Dame implica una experiencia de grandeza y asombro. Este aspecto lo destaca el cusano con la tesis de que Dios es la infinitud absoluta, al destacar:

Tú, Dios mío, eres la misma infinitud absoluta, que veo que es fin infinito; pero no puedo captar cómo el fin sea fin sin fin. Tú Dios eres el fin de ti mismo, porque eres todo lo que posees. Si tienes fin, eres fin. Eres, por tanto, fin infinito, porque eres el fin de ti mismo, ya que tu fin es tu esencia. La esencia del fin no termina o acaba en algo distinto del fin, sino en sí mismo. El fin que fin de sí mismo es infinito; y todo fin que no es fin de sí mismo es un fin finito (Cusa, 2009, p. 103).

En las palabras del filósofo Edmund Burke (s. f.), esta experiencia puede definirse como un *horror exquisito* que involucra al espectador medieval a una rutina de éxtasis, pues

adquiere una conciencia de su finitud ante la infinitud del Dios que le otorga la bondad de ser parte de su creación.

Así, la catedral se alza sublime, no sólo por la magnitud de sus proporciones, sino también por la atmósfera de misterio y temor que la rodea; y la gran paradoja es que toda esta apariencia pavorosa esconde en su interior la exaltación de la luz frente a las tinieblas (González, 2007, p. 119).

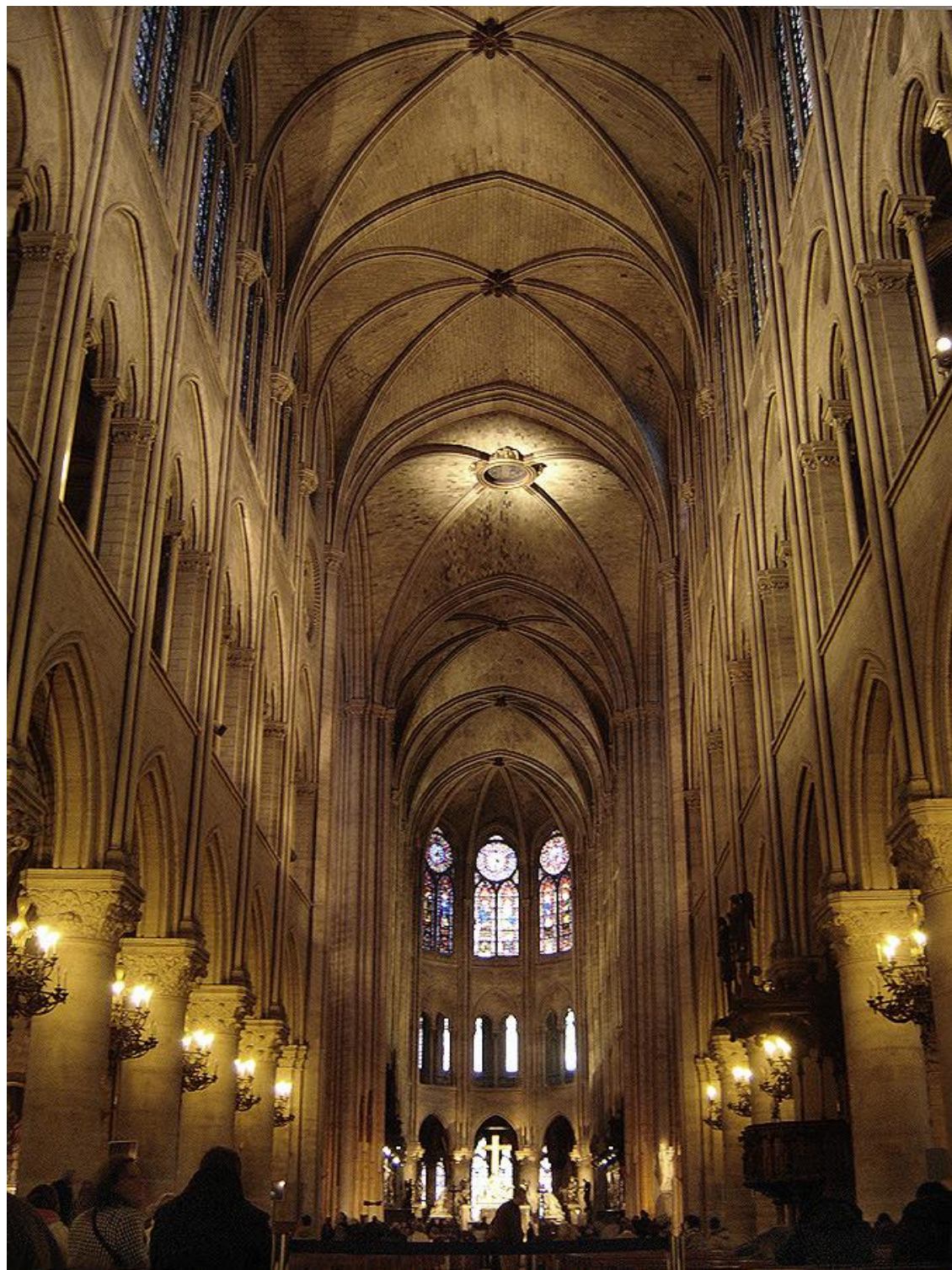


Ilustración 47. Jean de Chelles, Pierre de Chelles, Raymond Du Temple, Peter of Montereau y Jean Ravy. 1163-1345. Interior de la Catedral de Notre Dame, París, Francia

La luz simboliza la presencia de la divinidad que asombra y dota al ser humano de un potencial intelectual. Esta búsqueda hacia la luz se relaciona con los artificios técnicos de la edificación gótica. El arquitecto busca equilibrar la construcción por medio de arcos apuntados conocidos también con el nombre de arcos ojivales (*Ilustración 48*). “Un arco apuntado ejerce realmente menos empuje que uno de medio punta de la misma luz” (Hyman & Trachtenberg, 1990, p. 277). Este aspecto permite crear una mejor apertura en la iluminación de la construcción. Aunado a esto, el arco ojival provoca la sensación de altura y apertura (*Ilustración 49*). En consecuencia:

El concepto de luz se manifiesta nuevamente en la idea constructiva y en la mente de quienes impulsaban estas nuevas catedrales, porque no sólo era luz-claridad, sino LUZ- Espíritu Divino, no sólo luminosidad arquitectónica sino LUMINOSIDAD interior, espiritual. Luz de Dios para iluminar al hombre (Guiard, 2008, p. 58).

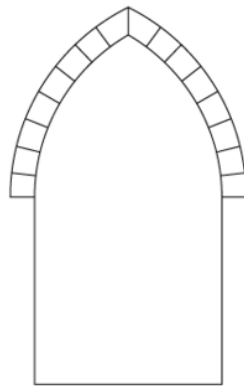


Ilustración 48. Dibujo de un arco apuntado

El ser humano se convierte en *imago Dei*, al elaborar obras artísticas, pues, en su mente, los opuestos coinciden. Sin embargo, solo se logra alcanzar un destello de lo divino. En ese sentido, “nuestro deseo intelectual es vivir intelectualmente, es decir, entrar continuamente y cada vez más en la vida y en la alegría. Y como es infinita, los

bienaventurados son llevados a



Ilustración 49. Jean de Chelles, Pierre de Chelles, Raymond Du Temple, Peter of Montereau y Jean Ravy. 1163-1345. Arco de medio punto de la Catedral de Notre Dame, París, Francia

ella continuamente con su deseo” (Cusa, 1984, p. 186). La mente humana busca la perfección y se asimila con la luz. Desde esta perspectiva, el cardenal de Bresanona enfatiza que lo divino está presente en el ser humano y es partícipe de su verdad. Por consiguiente, la mente humana interactúa como un espejo, en el que el designio de Dios se ve reflejado. Para esto, es necesario una búsqueda de Dios y Cusa describe esta exploración como un proceso visual, al destacar:

El ser humano se convierte en *imago Dei*, al elaborar obras artísticas, pues, en su mente, los opuestos coinciden. Sin embargo, solo se logra alcanzar un destello de lo divino. En ese sentido, “nuestro deseo intelectual es vivir intelectualmente, es decir, entrar continuamente y cada vez más en la vida y en la alegría. Y como es infinita, los bienaventurados son llevados a ella continuamente con su deseo” (Cusa, 1984, p. 186). La mente humana busca la perfección y se asimila con la luz. Desde esta perspectiva, el cardenal de Bresanona enfatiza que lo divino está presente en el ser humano y es partícipe de su verdad. Por consiguiente, la mente humana interactúa como un espejo, en el que el designio de Dios se ve reflejado. Para esto, es necesario una búsqueda de Dios y Cusa describe esta exploración como un proceso visual, al destacar:

Por tanto, el objeto visible puede introducirse en el ojo cuando está expuesto, a la que pertenece la capacidad de introducirse a sí misma. El color puesto a la luz, en cambio, no está en otro, sino como en su propio principio, puesto que el color no es sino el término la luz en el cuerpo diáfano, como experimentamos en el arco iris. Un color u otro se produce a tenor de las diversas terminaciones de un rayo de sol en una nube de agua. Por eso es manifiesto que el color es visible en su principio, a saber, en la luz, puesto que ilumina a un objeto visible se introduce hasta esa otra luz análoga y lleva consigo la especie del color que se propone a la vista (Cusa, 2011, p. 55).

La descripción anterior, expuesta por el cusano, explica un proceso de la sucesión de

la luz que es analógico a proceso de entendimiento. A nivel arquitectónico, la luz logra color (artificio humano, pues la luz no tiene color) por medio del vitral (**¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**). Debido a esto, la realidad se aprende a través de los signos que el ser humano elabora; la luz es un signo de instrucción y relación con el Máximo Absoluto, ya que “la criatura de la vida intelectual es tanto

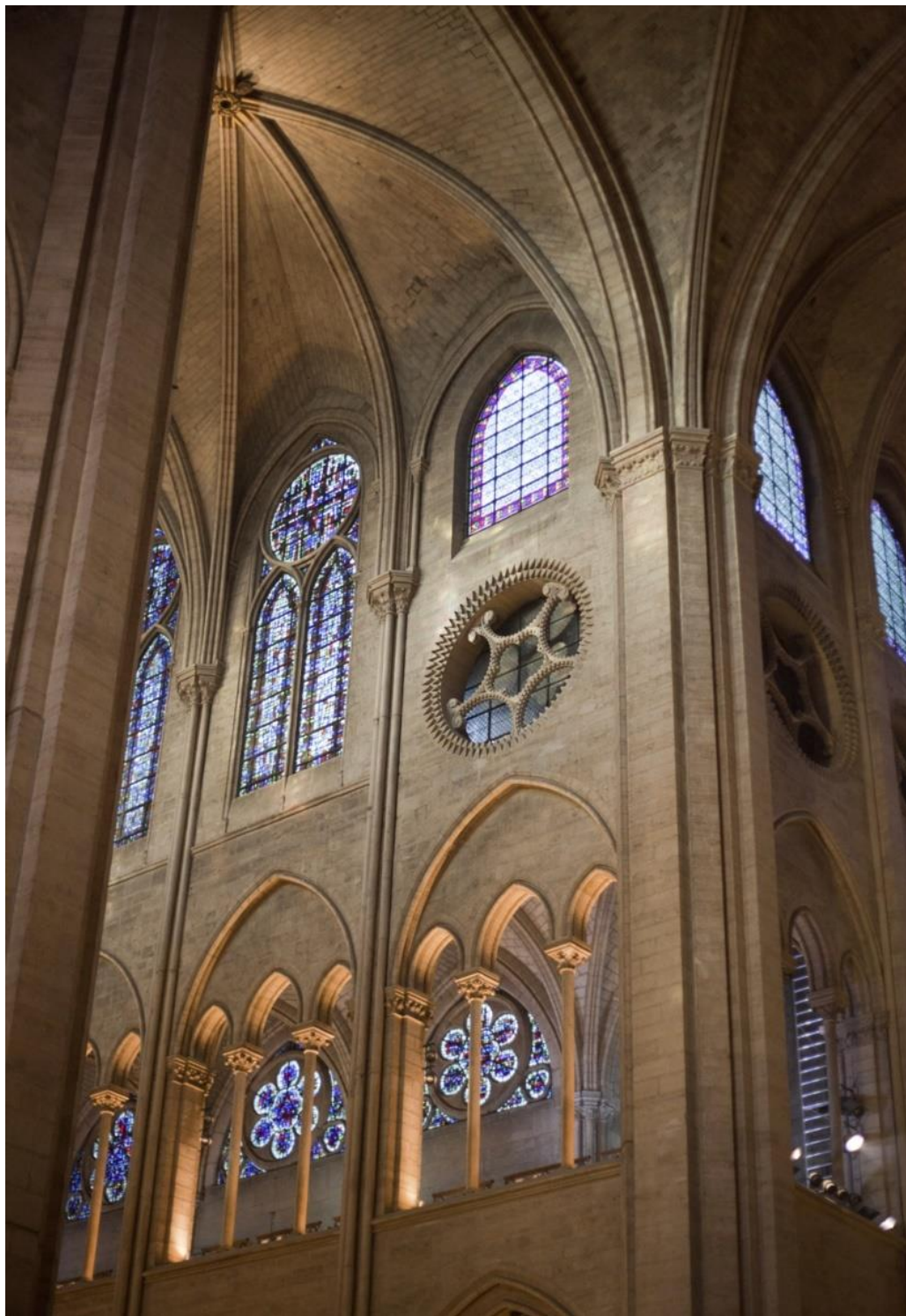


Ilustración 50. Jean de Chelles, Pierre de Chelles, Raymond Du Temple, Peter of Montereau y Jean Ravy. 1163-1345. Vitral de la Catedral de Notre Dame, París, Francia

más perfecta cuanto más participa de la luz intelectual de la vida” (Cusa, 2011, p. 59). Por ende:

Las vidrieras de la Catedral son, en sí mismas, verdaderas pareces de luz, que difunden el interior de una rica y variada gama de colores que al reflejarse sobre las imágenes de los vitrales, les dan una sensación de vida tan especial, que nos sobrecoge, ya que no es solo luz física la que percibimos, sino LUZ DIVINA, que se manifiesta a través de esas auténticas páginas de Historia Sagrada que nos transportan espiritualmente a una instancia superior (Guiard, 2008, p. 108).

La razón humana se encuentra sometida a lo finito. No obstante, el proceso de conocer sobrelleva una búsqueda de perpetua instrucción. De ese modo, la docta ignorancia no simboliza una escasez de conocimiento, al contrario, sabe que no sabe, pues saber es ignorar. El destello de luz reflejado en la arquitectura gótica representa su saber limitado, por ende, no existe una negación despótica de su entendimiento. El Máximo Absoluto se encuentra relacionado con la entelequia humana, por ende, la elaboración de estructuras arquitectónicas e imágenes manifiestan un espejo divino. El ser humano sabe que cuenta con un discernimiento limitado en el contexto del románico, a la vez, Dios se compadece ante lo humano y le otorga creatividad y participación de su naturaleza divina en las expresiones artísticas del gótico.

En suma, persiste una transición simbólica del románico al gótico en relación con un sistema cerrado a un sistema abierto, debido a que se da paso de lo rural a lo urbano, de la abadía a la catedral, de la opacidad a la luz. Por consiguiente, existe una analogía con el pensamiento cusano, pues lo finito se conjuga en lo infinito, asimismo, en la mente humana se asimila una reconciliación intelectual entre lo sensible y lo divino.

3.2. Geometría de la sucesión: de la unidad a la multiplicidad

La geometría es un aspecto esencial en la estética cristiana del Medievo, debido a que representa la presencia de Dios. Las ideas centrales de esta apropiación matemática devienen de la armonía, el orden y la proporción, las cuales se desprenden del concepto de *quincunx* o *quincunce*, que es la disposición geométrica de cinco compendios formada por cuatro elementos y un quinto elemento en el cruce de las diagonales.

En la iconografía cristiana el *quincunce* significa las cinco heridas de Cristo, lo cual implica una equivalencia con el Cristo Majestad entronizado por los cuatro evangelistas, además, Jesús representa el núcleo central. Aunado a este significado, es fundamental destacar la referencia de los poliedros regulares de Platón. Por lo anterior, el tetraedro, el cubo, el octaedro, el icosaedro y el dodecaedro responden a los cuatro elementos aire, agua, tierra y fuego y en general responden al *Todo*.

Los poliedros regulares se encuentran inscritos uno dentro del otro, por lo que implican el paso de la unidad a la diversidad. Esta analogía se asemeja al tránsito del románico al gótico, principalmente, al abordarse la geometría y el uso simbólico de sus significados. De este modo, “la matemática nos ayuda mucho en la aprehensión de las distintas cosas divinas” (Cusa, 1984, p. 43). Un ejemplo, del uso geométrico de la unidad se representa en la iglesia románica de la Santísima Trinidad ubicada en Segovia, España (*Ilustración 51*). Según Nuño (2001) “es una de las parroquias que ha aportado menos documentación histórica” (p. 31). No obstante, con base en la restauración patrimonial efectuada en el 2015 por parte de la Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, se proyectó una fecha aproximada de su creación en 1240.

Un dato significativo de este románico segoviano es la presencia de una sola nave central y una enorme bóveda de cañón. A nivel geométrico, la iglesia de la Santísima Trinidad se determina por la presencia de figuras geométricas simples. Este aspecto guarda relación con el método matemático utilizado por el Cardenal de Bresanona para ascender al Máximo absoluto por medio de la geometría. El método cusano consiste en la transformación de formas finitas en infinitas. De esta manera, se utiliza lo finito para comprender a Dios, para esto, es necesario



Ilustración 51. Anónimo. Aproximadamente siglo XI. Iglesia de la Santísima Trinidad, Segovia, España

considerar el lenguaje matemático. Nicolás de Cusa llama a este proceso *transsumptiva proportio*, el cual consiste en el estudio de las formas finitas y las propiedades de su innovación. El Cardenal de Bresanona menciona:

Considero, empero, que los hombres pitagóricos quienes- como dices- filosofan acerca de todo por medio del número son serios y agudos, no porque estime que ellos hayan querido hablar del número en cuanto es matemático y procede de nuestra mente- pues de por sí consta que tal número no es principio de alguna cosa-, sino simbólica y razonablemente han hablado del número que procede de la mente divina y del cual el número matemático es imagen (Cusa, 2005, p. 73).

El número adquiere un aspecto relevante, pues este es el primer principio sobre el cual opera la mente humana. De igual forma, el proceder cognitivo del ser humano utiliza el número como instrumento cognitivo, por consiguiente, demuestra la imagen de la realidad, sin ser real. El número como símbolo matemático adquiere un valor racional, que garantiza una manera de conocimiento.

Debido a que el número es la explicación de la unidad, las figuras matemáticas son las más adecuadas para comprender al Máximo absoluto. En ese sentido, la iglesia de la Santísima Trinidad emplea formas poligonales como cuadrados y rectángulos (.

Ilustración 52). La figura geométrica más representativa del románico es el triángulo y este se encuentra conformado por la sumatoria de líneas rectas (*Ilustración 53*). De ese modo, se parte de lo simple y Dios puede ser examinado exclusivamente como unitrino. “Y entonces claramente se concibe que la trinidad y la unidad son lo mismo. Pues donde la distinción es indistinción, la trinidad es unidad, y viceversa, donde la indistinción es distinción, la unidad es trinidad” (Cusa, 1984, p. 63).

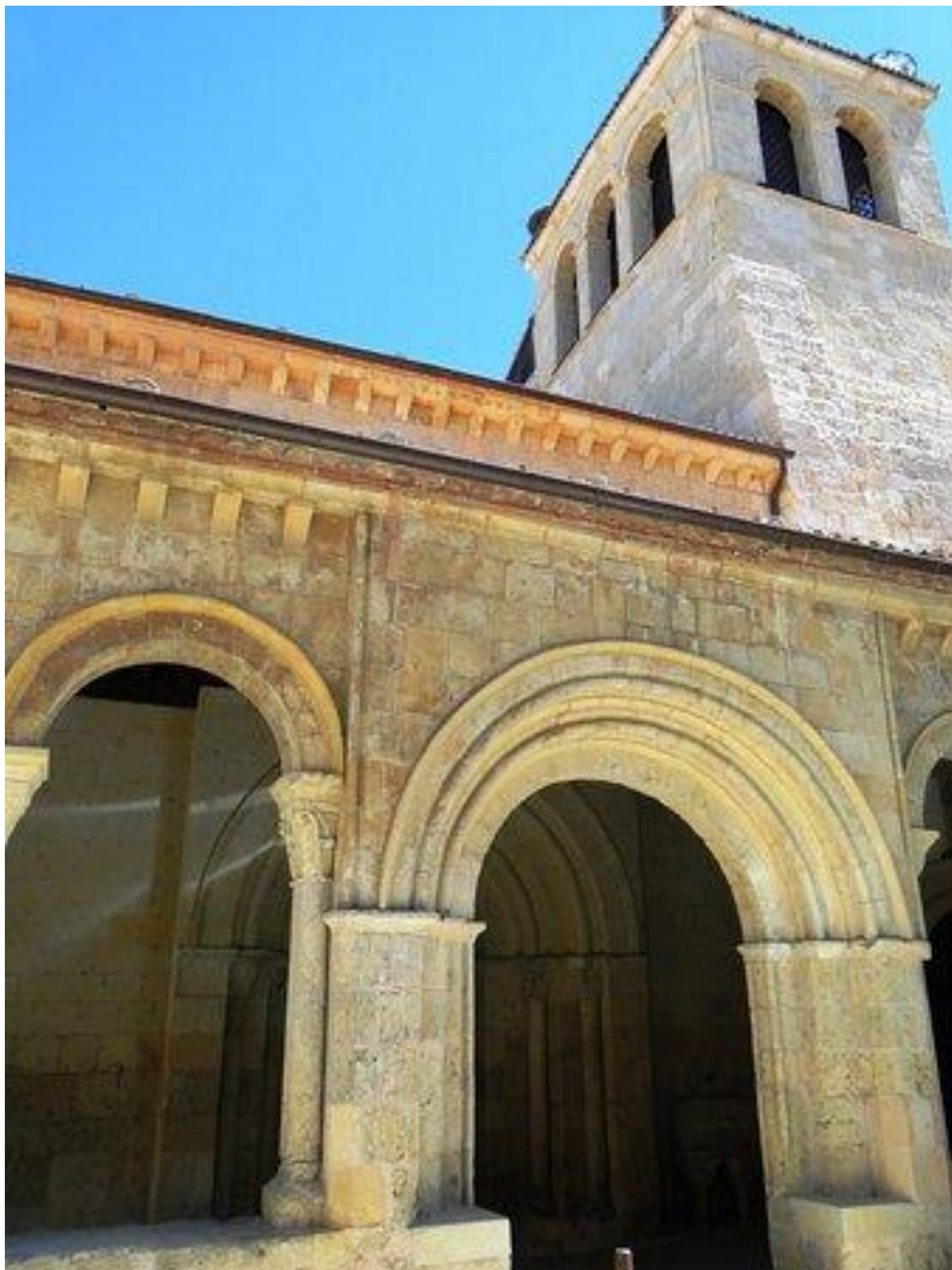


Ilustración 52. Anónimo. Aproximadamente siglo XI. Vista de formas poligonales (cuadrados y rectángulos) de la Iglesia de la Santísima Trinidad, Segovia, España

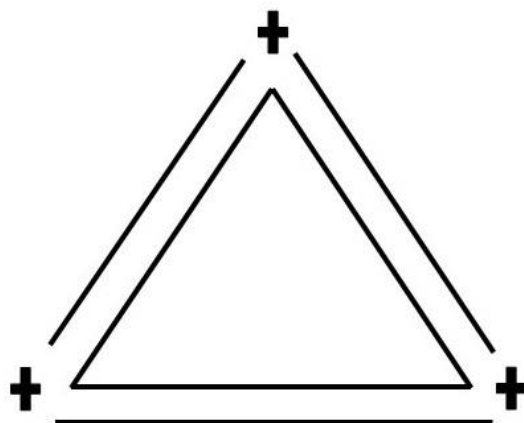


Ilustración 53. El triángulo figura emblemática del románico

Es fundamental destacar que la sumatoria de varios triángulos da como resultado la conformación del círculo (*Ilustración 54*). De igual forma, se da un tránsito del triángulo a la Trinidad Máxima, por lo tanto, “del mismo modo que alcanzamos el verdadero triángulo y la más simple línea conocidos por lo anterior, y en la medida en que es posible al hombre, mediante la docta ignorancia alcanzaremos la trinidad” (Cusa, 1984, p. 63).

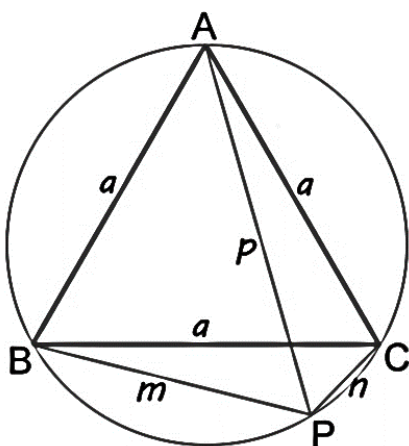


Ilustración 54. Dibujo de la sumatoria de varios triángulos da como resultado la conformación del círculo

Asimismo, se debe enfatizar que la representación de formas circulares se manifiesta en la bóveda de cañón (*Ilustración 55*). Este tipo de bóveda se caracteriza por el desplazamiento de un arco de medio punto, a lo largo de un eje longitudinal, por lo que se destaca por la pesadez, aspecto característico del románico. Por otra parte, los constructores románicos “habían heredado las bóvedas romanas, pero no estaban en condiciones de mantener su construcción con los poderosos recursos que los romanos adoptaron. Tuvieron entonces que suplir con su inteligencia estas carencias (Viollet- le Duc, 1996, p. 13). Aspecto que se logró gracias al ingenio del artífice medieval.

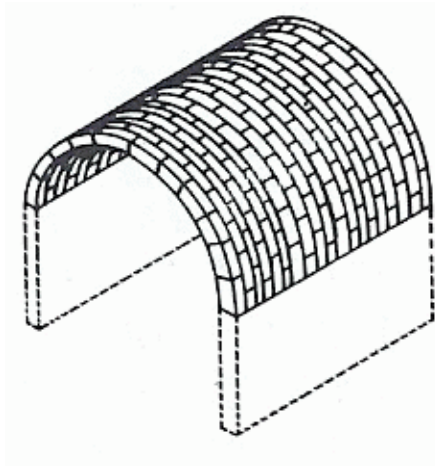


Ilustración 55. Dibujo de bóveda de cañón

La bóveda de cañón en el románico presenta algunas limitaciones, aspecto muy significativo de un sistema cegado, debido a que “ejerce una carga continua, por lo que se necesita una forma de soporte continuo. Es difícil, excepto en sus dos extremos, iluminar el espacio que hay por debajo” (Hyman y Trachtenberg, 1990, p. 139). La geometría empleada en el románico se ajusta a una disposición con formas claustradas, pues, como se mencionó, persiste la metáfora de un Dios que impone. Este aspecto, deslumbrado que provoca el uso

de la bóveda de cañón, se muestra en el interior de la iglesia de la Santísima Trinidad en Segovia, España (*Ilustración 56*).



Ilustración 56. Anónimo. Aproximadamente, siglo XI. Bóveda de cañón en el interior de la Iglesia de la Santísima Trinidad, Segovia, España

Un recurso auxiliar de las bóvedas de cañón es el empleo de las columnas, las cuales interactúan como si fuesen muros al espesor. Según Ballesteros (2015) “los arquitectos románicos olvidan las proporciones clásicas entre el diámetro y la altura de la columna y producen un tipo de columna extraordinariamente grueso y completamente cilíndrico, tanto si debe sostener una cripta baja o una nave alta” (p. 8). Por medio de esta estética cerrada, el arquitecto románico representa la visión del contexto histórico, ya que Dios es la complicación de todas las cosas, de igual forma, es la complicación de las complicaciones, por ende, el número es la herramienta cognoscitiva más adecuada para conocer lo desconocido. En ese sentido, el cardenal de Bresanona enfatiza en su pensamiento sobre la noción de lo trinitario, este aspecto es significativo, pues coincide con la estética románica.

Por lo anterior, “Dios puede ser perfectamente visto únicamente como unitrino” (Cusa, 2009, p. 117). El cardenal de Bresanona enfatiza que el ser máximo contracto es necesariamente trino y se despliega en tres momentos la posibilidad (potencia), la forma (acto) y el nexa que es el (movimiento). Es importante señalar que el nexa corresponde al movimiento entre la potencia y el acto (materia y forma). A partir de esto, aquel que sintetiza el Máximo contracto y el Máximo Absoluto es Cristo (Dios y ser humano), a la vez, es una conexión mediadora entre lo divino y los seres humanos por medio de su redención.

De ese modo, “la trinidad y la unidad son lo mismo. Pues donde la distinción es indistinción, la trinidad es unidad, y viceversa, donde la indistinción es distinción, la unidad es trinidad” (Cusa, 1984, p. 63). Persiste, por ende, una eterna procesión de la conexión, “por lo cual nuestros santísimos doctores llamaron a la unidad, Padre; a la igualdad, Hijo; y a la conexión, Espíritu Santo (Cusa, 1984, pp. 38-39).

Las formas triangulares empleadas en el románico congracian el acervo simbólico del

Máximo Absoluto con la humanidad representado en Jesucristo. Asimismo, el cusano relaciona estos valores con las figuras geométricas, pues la línea puede convertirse en triángulo y el triángulo puede convertirse en círculo (*Ilustración 57*). Por medio del principio trinitario se genera multiplicidad. Esta la unidad se explica mediante signos matemáticos como producto de una mente que conoce lo que ignora. En ese sentido, la docta ignorancia es una visión intelectual.

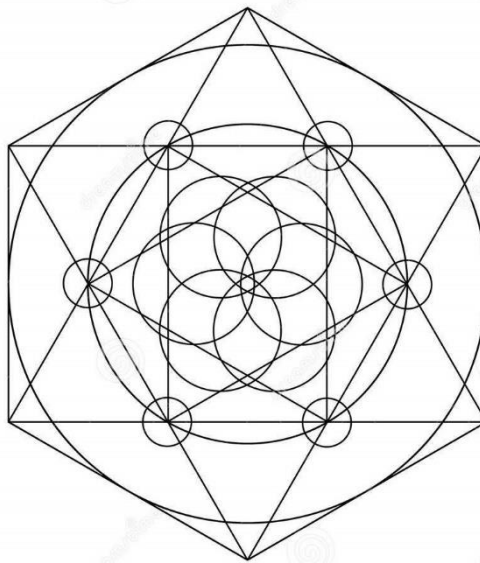


Ilustración 57. Dibujo que muestra la transición de la línea al triángulo y de triángulos a círculos

Por otra parte, hay un tránsito de formas geométricas que a nivel arquitectónico se relaciona con el paso del románico al gótico, ya que, del empleo de figuras simples se pasó a la composición de estructuras más complejas. De esta manera, se pasó de la unidad a la multiplicidad por medio de una geometrización de formas asociadas de lo más sencillo a lo más elaborado. Un ejemplo de esto es la Catedral de Santa María de Regla de León en España (

Ilustración 58), cuyos arquitectos fueron conocidos como el Maestro Enrique, el Maestro Simón y Juan Pérez, quienes por medio del uso de bóvedas de crucería (*Ilustración 59*) lograron la disposición monumental de la catedral. Es importante agregar que este tipo de bóveda se



Ilustración 58. Maestro Enrique, el Maestro Simón y Juan Pérez. 1205- 1301. Catedral de Santa María de Regla de León, España

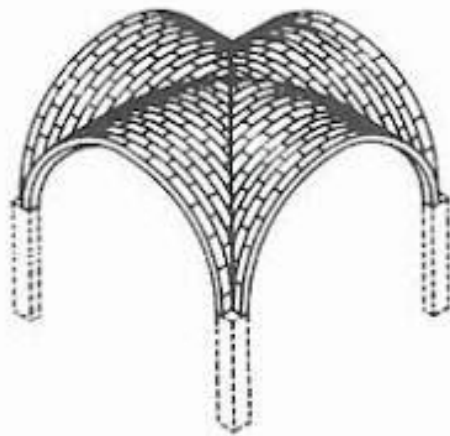


Ilustración 59. Dibujo de bóveda de crucería

caracteriza por la circularidad de aristas y la articulación de nervios para realzar una armadura estilizada.

Este tipo de bóveda también se conoce con el nombre de bóveda nervada, por el empleo de intersecciones (nervios) por medio de dos bóvedas de cañón. En el caso de la Catedral de Santa María de Regla de León (*Ilustración 60*) se caracteriza por dividirse en tramos rectangulares, lo que crea una bóveda de crucería cuatripartita. Según Rabasa (2000):

Desde una concepción geométrica abstracta, el paso de la elipse a la circunferencia en las diagonales de una bóveda de arista, elevando la clave, supone su transformación en una esfera, una bóveda vaída: si los cuadros embocaduras o arcos de cabeza siguen siendo, como antes, de medio punto, estos y los de las diagonales son círculos de la misma esfera (pp. 51-53).

Estos recursos se emplean como estrategias visuales en el diseño de las bóvedas de crucería. A la vez, son una descripción visual similar a la expresada por el cardenal de Bresanona respecto al empleo del lenguaje matemático:

Pues como todas las cosas matemáticas son finitas y no pueden imaginarse de otro modo, si queremos usar cosas finitas como ejemplo, para ascender al máximo

absoluto, en primer lugar, es necesario considerar las figuras matemáticas finitas, con sus propiedades



Ilustración 60. Maestro Enrique, el Maestro Simón y Juan Pérez. 1205- 1301. Bóvedas de crucería de la Catedral de Santa María de Regla de León, España

y razones. En segundo lugar, trasladar adecuadamente estas figuras a tales infinitas figuras. Después de estas dos cosas, en tercer lugar, llevar aún más alto las razones mismas de las figuras infinitas hacia el simple infinito absolutísimo desde cualquier figura. Y entonces nuestra ignorancia, incomprensiblemente, nos enseñará cómo se entiende más recta y verdaderamente lo más elevado, trabajando en el enigma (Cusa, 1984, p. 45).

De lo anterior se desprende cómo los signos matemáticos son instrumentos para comprender a Dios. Un aspecto esencial de la Catedral de Santa María de Regla de León es el empleo de la geometría euclidiana, en la que el arquitecto estudia las propiedades del plano y el espacio tridimensional. Además, se utiliza un método constructivo con formas cóncavas y convexas que crea un diseño sumamente complejo. Por ende, se crean imágenes muy parecidas a un fractal, lo que se comprende como la repetición de patrones irregulares infinitos.

En la investigación hecha por Samper y Herrera (2014) destaca que “los arquitectos, además del cuadrado, utilizaron el pentágono, el hexágono, el octógono y el decágono – construibles con regla y compás– para representar, en forma de relaciones geométricas precisas, los planos y los alzados de sus construcciones” (p. 3). Aunado a este criterio, es fundamental mencionar que “la proporción más perfecta deriva del pentágono y del decágono: dando lugar a la relación armónica o «proporción áurea»” (Samper y Herrera, 2014, p. 3).

El conocimiento racional es proporcional a la medición, por ende, conocer es matematizar el mundo. La forma en la que el ser humano puede dirigirse hacia el Absoluto es por medio de la geometrización del espacio que, al menos en la arquitectura gótica, se ejemplifica con los pilares compuestos anexados a los arcos de crucería. Estas columnas

(*Ilustración 61*) se caracterizan por una amplia altura, además de brindar soporte a la envergadura de las bóvedas de crucería.

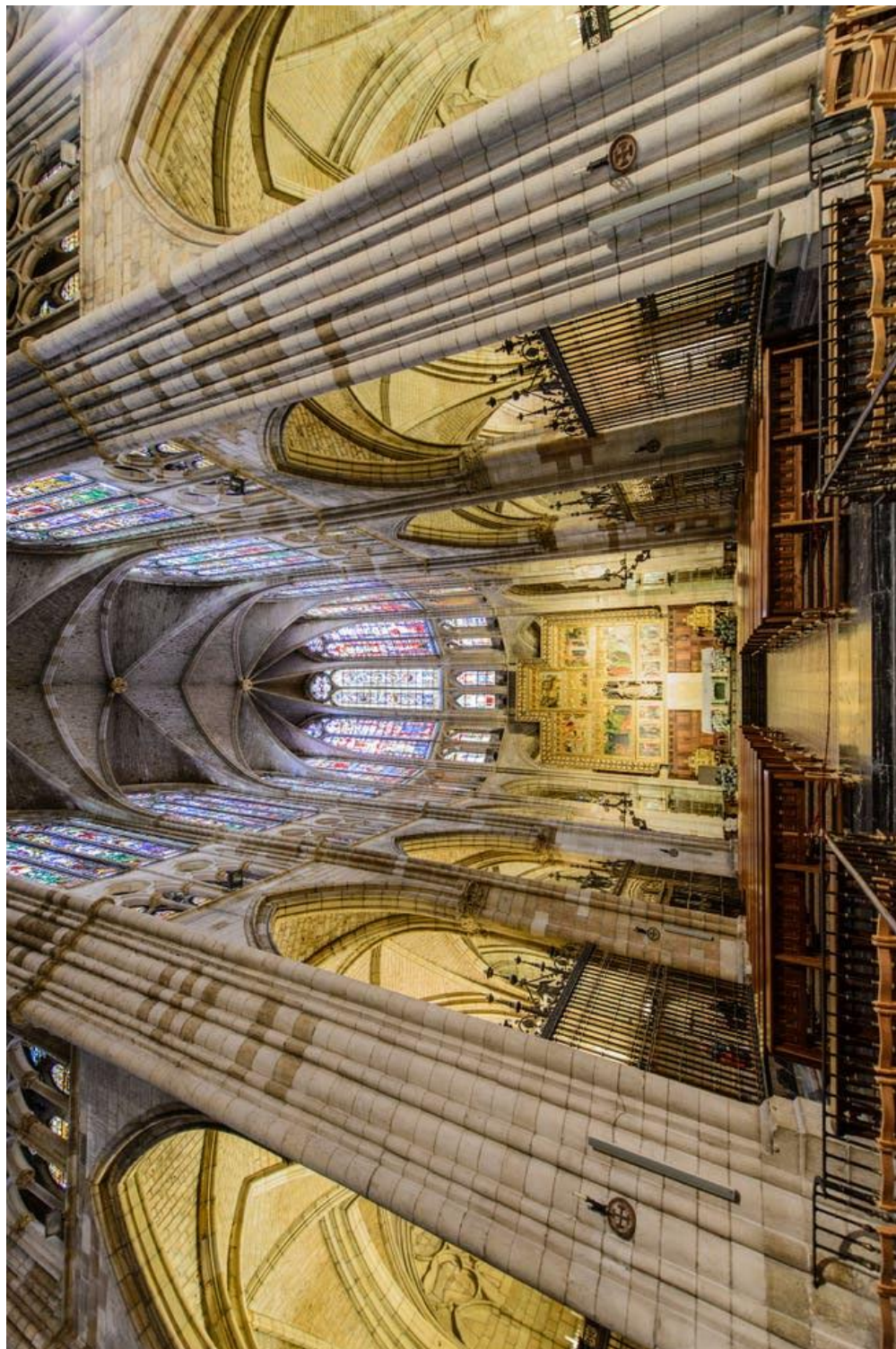


Ilustración 61. Maestro Enrique, el Maestro Simón y Juan Pérez. 1205- 1301. Columnas de la Catedral de Santa María de Regla de León, España

De forma simbólica, las columnas producen un efecto de infinitud y evocan la idea de una visión mística como camino intelectual. Por ende, Dios implica contracción (unión) y complicación. El diseño geométrico de la Catedral de Santa María de la Regla León concibe la idea de una coincidencia de los opuestos, entre lo infinito y lo finito, entre la unidad y la multiplicidad, entre la divinidad y lo humano.

En la arquitectura gótica persiste una representación de lo humano en la ardua labor intelectual de su diseño. Asimismo, su ignorancia se convierte en una forma de saber, pues, a través de la coincidencia de los opuestos asume una colaboración. En ese sentido, el conocimiento humano participa de la infinitud divina. A la vez, es crucial señalar que esta investiva surge con la ciudad como centro de invención. De acuerdo con el Getty Conservation Institute (1994):

La catedral surge también con el desarrollo de la vida urbana y con la ciudad y, en consecuencia, con nuevas aspiraciones del ser humano en busca de la libertad que llevará a Europa a la cultura secularizada de la que formarán parte los nuevos arquitectos, ya no monjes, sino ciudadanos abiertos que recorren todos los países llevando a todas las partes de la evolución de la técnica y la ciencia (pp. 22-23).

Un aspecto esencial al describir la Catedral de Santa María de la Regla León es su culto mariano. La importancia de la Virgen María para Nicolás de Cusa deviene de la valoración de la naturaleza humana, ya que, “lo semejante es engendrado por lo semejante y, según la proporción de la naturaleza, lo generado procede de un generador” (Cusa, 1984, p. 158). Por ende, la representación mariana adquiere relevancia en el gótico, pues por medio de la figura femenina, Cristo es mediador del mundo. Al respecto, el cardenal de Bresanona destaca:

Así, pues, en la Virgen Santísima, que se ofreció por entero a Dios y a la cual comunicó totalmente con la operación del Espíritu Santo toda la naturaleza de la

fecundidad, permaneció la inmaculada virginidad antes del parto, en el parto y después del parto, incorruptible y por encima de toda común generación natural. Así, pues, de un Padre Eterno y de una madre temporal, la gloriosísima Virgen María, nació el Dios y hombre Jesucristo (Cusa, 1984, p. 160).

La importancia de la devoción mariana se proyecta en la Virgen Blanca de la Catedral de Santa María de la Regla León (*Ilustración 62*). Es una efigie que se caracteriza por su blanquitud, el material empleado es el mármol. Según Estellas (2012) la elaboración de la imagen fue atribuida al taller del maestro de la Coronería y se caracteriza por una virgen con niño de frente, formas redondeadas, vestuario espeso y fisionomía muy individualizada.

La figura se encuentra adosada en el parteluz y se convierte en el icono del gótico. Yarza (1992) enfatiza que “el cambio en la consideración de la mujer y el impulso del amor cortés, como es sabido, tuvo su contrapunto en el enaltecimiento de María” (p. 148). Además, el culto mariano es una forma de conexión con Jesús, pues, “no pudo, por ello, ser hombre de madre virginal más que temporalmente, ni de padre Dios más que eternamente, pero su nacimiento temporal requirió en el tiempo la plenitud de la perfección, como en la madre la plenitud de la fecundidad” (Cusa, 1984, p. 160). Asimismo, la imagen alcanza un ideal de belleza y beatitud.

A nivel artístico, la Virgen Blanca de la Catedral de Santa María de la Regla León se caracteriza por la representación extremadamente humana de una mujer, sin idealización, como si fuese cualquier madre con su hijo, la única diferencia es la entronización. La humanización de las portadas góticas implica una preparación hacia la importancia de lo sensible en el plan omnipotente, por ende, el culto mariano enaltece, al igual que Cristo, una extensión de la disposición divina.



Ilustración 62. Anónimo. Siglo XIII. Virgen Blanca de la Catedral de Santa María de Regla de León, España

Como resultado, por medio del empleo de la geometría se esboza una transición del románico al gótico. De figuras simples como representación de lo sacro en su unidad se pasó a la multiplicidad de formas; esta transición implica cambios en la elaboración arquitectónica, por ejemplo, del uso de bóvedas de cañón a un complejo diseño de crucería, a la vez, el empleo de columnas angostas a los estilizados soportes esgrimidos en el gótico. Esta transformación armoniza con la propuesta Cusana de la coincidencia de los opuestos, pues en la transmutación de las formas geométricas lo divino (infinito) y humano (finito) son participes del proceso. Por último, es fundamental destacar el papel de la humanización en el gótico, mediante la proyección del culto mariano, ya que esto conlleva a una inauguración de lo sensible en el proceder divino.

3.3. Estética del espacio: del mundo cerrado al universo infinito

El texto titulado del *Del mundo cerrado al Universo infinito* de Alexander Koyré (s. f.), valora la posición Cusana respecto al paso del Medievo al Renacimiento; debido a que destaca cómo el cristianismo enfatizó en la idea totalizadora de un demiurgo omnipotente, no obstante, lo humano era parte del proyecto divino y adquiere relevancia. Por ende:

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 finitos (Koyré, 1999, p. 13).

Desde esta perspectiva, si se compara la disposición arquitectónica de las edificaciones del románico al gótico, coinciden en la transición de un sistema cerrado a un sistema abierto. En el presente apartado, al enunciar la idea de espacio, se procede a comparar

las plantas arquitectónicas y elementos ornamentativos del paso del románico como *espacio cegado* al gótico como un *espacio de apertura*. De este modo, se toma como ejemplo la iglesia de San Joan de Boi



Ilustración 63. Anónimo. Siglo XII. La iglesia de San Joan de Boi, España

El contexto agrario en el que se ubica el templo evoca la idea de un culto hermético y exclusivo de una vida monacal. Por ende, el mundo está complicado en Dios, pues nada puede pensarse que no esté comprometido en su explicación. Por lo tanto, lo divino se revela al mundo (*Ilustración 63*), en el norte de España. Este templo fue catalogado en 2000 como Patrimonio de la Humanidad, según la Unesco, por su valor histórico. Uno de los aspectos que llama la atención es la lejanía rural, a la vez, el ambiente asceta del Valle de Bohí. y lo finito es punto inicial para comprender el infinito, ya que como enfatiza el Cardenal de Bresanona, algo se sabe de lo que se ignora, por ende, la ignorancia es docta. Dios en el románico involucra la idea astronómica del centro del Universo y se compara con un *espacio absoluto* que, según Koyré (1999) “es infinito, inmóvil, homogéneo, indivisible y único” (p. 142). Estas características se asocian con la planta arquitectónica de la iglesia de San Joan de Boi, España (*Ilustración 64*) en el hecho del estatismo y rigidez de su proyección espacial.

Por consiguiente y en relación con el apartado anterior, una de las características del románico es el empleo de figuras geométricas sencillas. Estas apelan a la Unidad Absoluta y la idea de pureza numérica como vía de conocimiento a Dios, que como se explicó, deviene de la importancia del triángulo. A nivel geométrico, la planta de la iglesia de San Joan de Boi, España, se caracteriza por una planta basilical de tres naves (importancia del triángulo), un ábside central y un ambulatorio (idea de girar alrededor del altar mayor). A criterio de Carvajal y Gómez (2016) la planta basilical para Brunelleschi “reúne los significados de antigüedad y cristianismo, además de permitir la estructuración de sus investigaciones sobre la construcción en perspectiva del espacio” (p. 124).

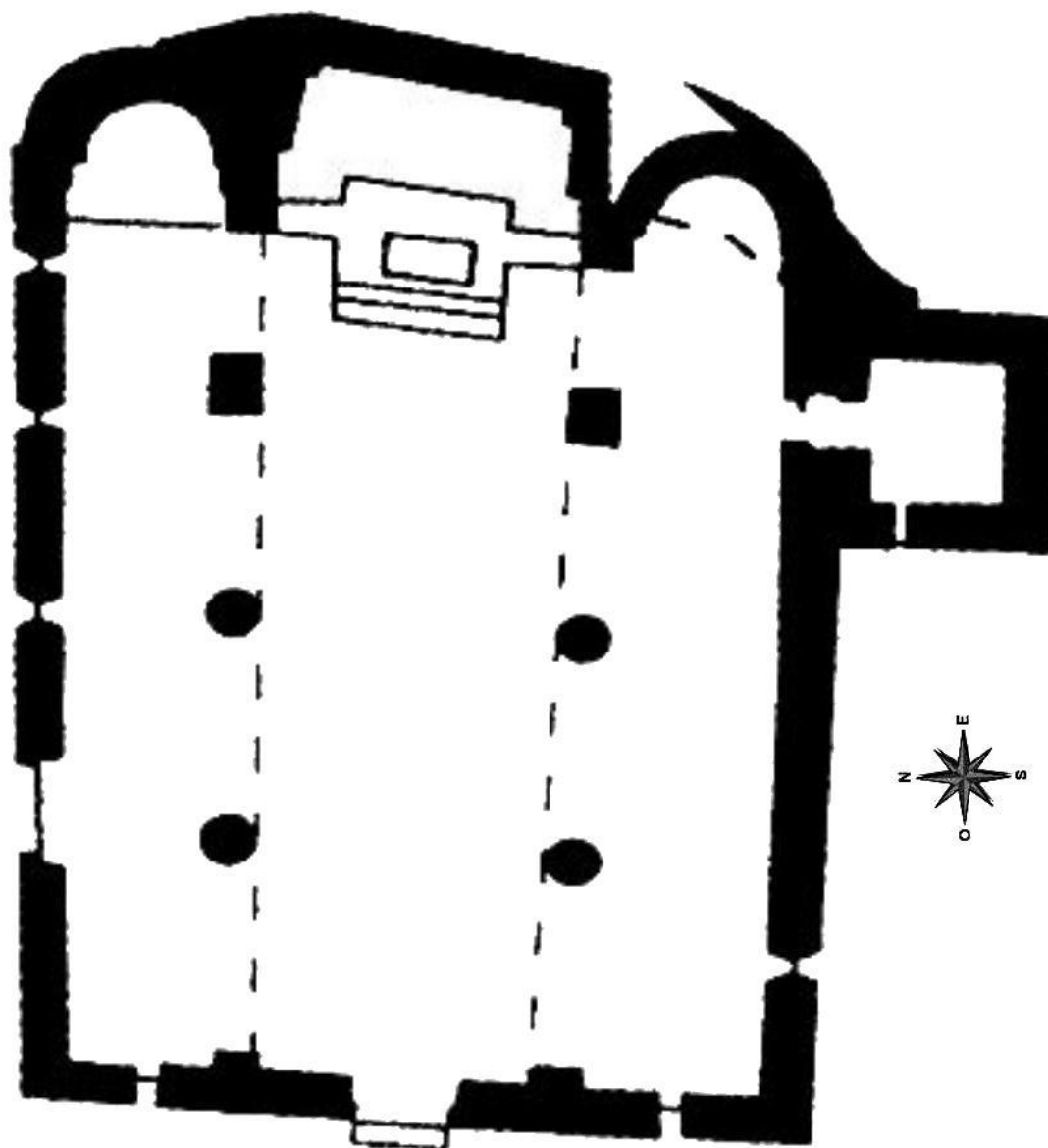


Ilustración 64. Planta de la iglesia de San Joan de Boi, España

En ese sentido, sobresale la idea de racionalizar el espacio sacro, aspecto que deviene del empleo de los signos matemáticos. Asimismo, lo divino se expresa con una gran agudeza intelectual como si fuese un enigma que sobrecoge las pesadas paredes de los edificios románicos. Dios se proyecta como un inmenso muro que impone al espectador la rigidez de

un espacio entronizado en su sacra devoción. Como destaca el cusano:

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 mismo. Por tanto, las cosas existen siempre, porque tú dices que existan; y no son antes porque no lo dices antes (2009, p. 96).

Por este motivo, la entelequia humana representa lo divino, desde una posición de autoridad y sumisión. Este aspecto también se refleja en los elementos ornamentales empleados en la arquitectura románica. Por ejemplo, la iglesia de San Joan de Boi (España) se caracteriza por una torre-campanario como eje central al llamamiento de los fieles. La torre implica una analogía con un axis mundo (centro del universo) en el que lo sacro se entroniza en su espacio absoluto. Otro elemento, representativo de la iglesia de San Joan de Boi (España) es la representación de una serie de murales con la iconografía de la lapidación de San Esteban y algunas profecías de Daniel (*Ilustración 65*). A criterio de Ballesteros (2015):

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 variaciones (p. 7).

Asimismo, se da el acompañamiento de bestias y diseños geométricos enlazados y ajedrezados que ornamentan la escena. De este modo, las escenas se caracterizan por un estilo arcaizante que, como se estudió en el Capítulo II persiste más la idea representativa de lo sacro que el manejo técnico de las representaciones. Por otra parte, ascender al conocimiento de lo divino implica una comprensión de las limitantes humanas. En consecuencia, el cardenal de Bresanona destaca que las artes visuales son solamente conjeturas que tienen como propósito acercarnos a la naturaleza divina como experiencia docta. Por lo anterior:

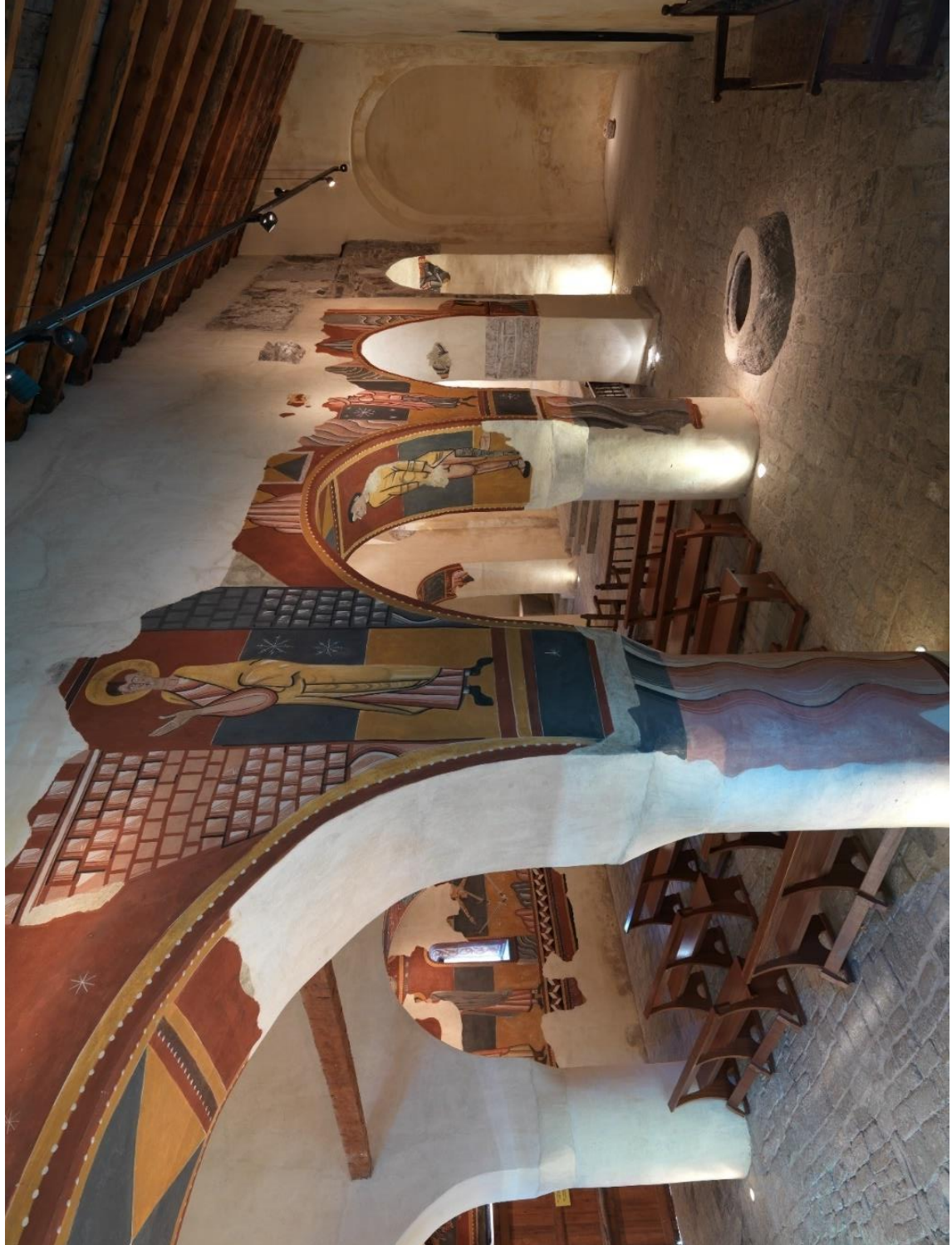


Ilustración 65. Anónimo. Siglo XII. Murales de la iglesia de San Juan de Boi, España

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 infinita (2011, p. 61).

El entendimiento tiene una función de unificar los contrarios, de esta manera, se adquiere una comprensión incomprensible. Una aleación entre lo *finito* y lo *infinito* que se proyecta en el paso del románico al gótico. De forma que del espacio absoluto como una naturaleza inmutable e incorruptible, muy característica del románico, se pasa a un espacio relativo, el cual se ve representado por el gótico. Koyré (1999) 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 inmóvil” (p. 153). Este espacio conlleva a una noción más dinámica, pues:

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 absoluto (Koyré, 1999, p. 153).

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 entelequia busca asemejarse a lo divino. De ese modo, las producciones artísticas reflejan la presencia del Máximo Absoluto.

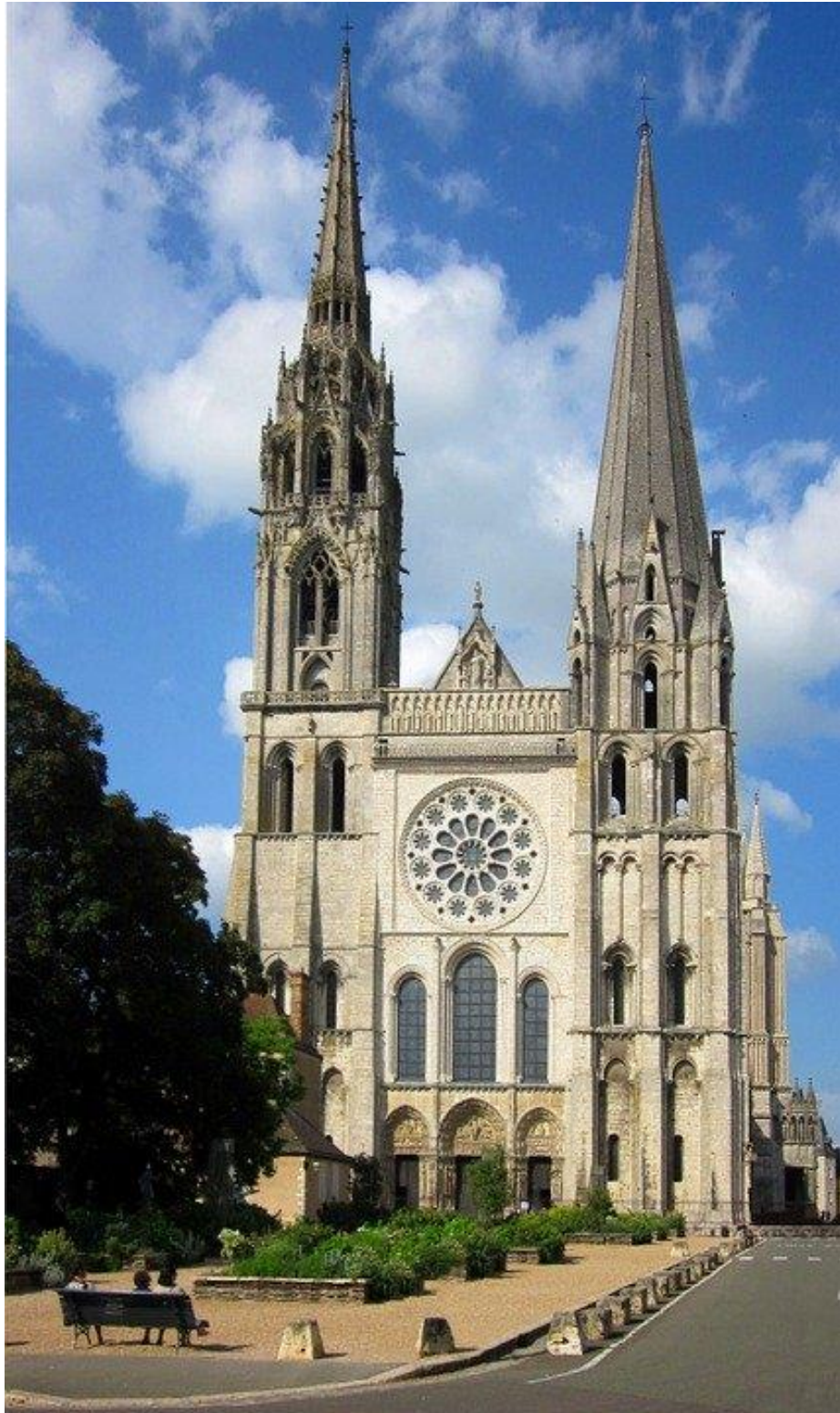


Ilustración 66. Anónimo. 1194-1120. Catedral de Chartres, Chartres, Francia

Una de las obras arquitectónicas que se asemeja a la idea de espacio relativo, el cual como señala Koyré se afianza por la sensibilidad humana, es la Catedral de Chartres, París (**¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**). A criterio de Camille (2005) esta catedral es una ciudad celestial que proyecta el ideal intelectual de lo divino. Por ende, la capacidad ingenieril y estética implica una representación del plan celestial en la tierra.

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 ciudades gracias al alza demográfica, es decir, el espacio relativo está cargado simbólicamente de lo humano. De igual forma, “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 introduce en el interior de la ciudad santa un nuevo equilibrio” (Erlande, 2006, p. 7).

Este punto medio entre lo divino y lo humano representa la coincidencia de los opuestos, en la que lo sensible es parte del proyecto celestial. En ese sentido, Cusa enfatiza que el ser humano es un microcosmos, además, un cocreador del mundo. Una figura que sintetiza esa dualidad, como se mencionó, es Cristo, pues la humanidad es la naturaleza más conveniente para precisar en grado máximo de perfección. Precisamente, la planta de la Catedral de Chartres, Chartres, Francia (*Ilustración 67*) se encuentra organizada en tres naves con la forma de cruz (símbolo de Cristo). En ese sentido, a nivel simbólico el cuerpo de Cristo es la iglesia, por ende, para Cusa la idea de iglesia constituye unidad entre lo finito e infinito por medio de la naturaleza humana en Jesús con la gracia infinita. De ese modo:

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 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 todas (Cusa, 1984, p. 187).

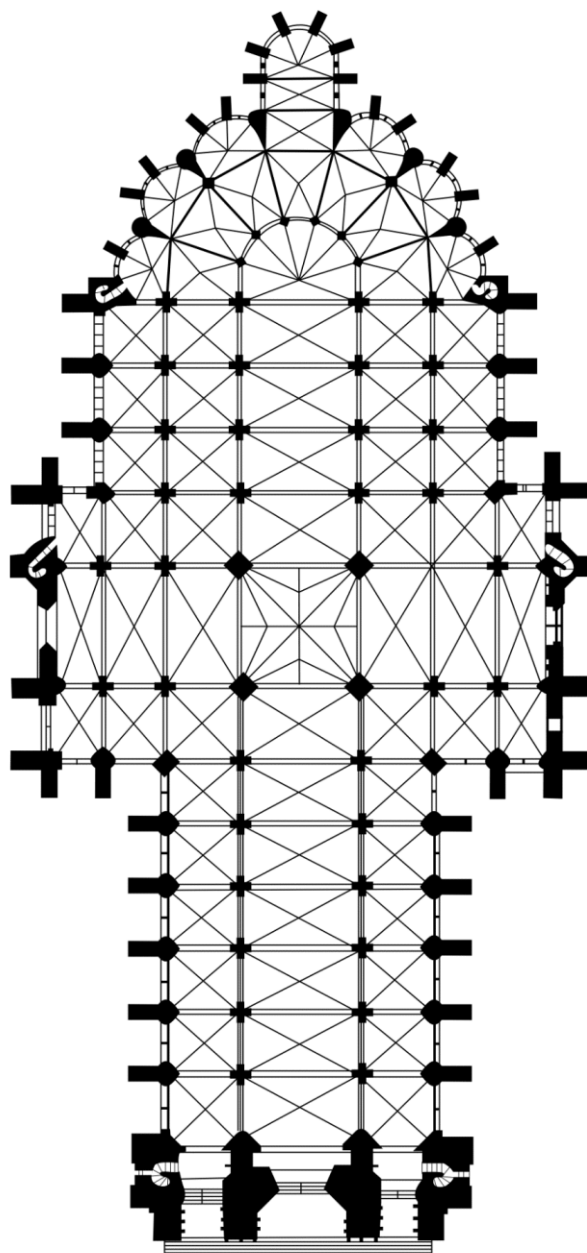


Ilustración 67. Dibujo de la planta de la Catedral de Chartres, Chartres, Francia

La iglesia involucra humanidad, a la vez, el intelecto humano busca la trascendencia a la Unidad Absoluta, por lo que edifica esa idea de infinitud con una gran laboriosidad

técnica. 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 construirlo” (Ruíz, 1994, p, 72). 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, pues el ser humano es partícipe; debido a esto, la estrategia constructiva de este periodo promueve la noción de infinitud y esta se ve figurada por medio del uso de vitrales (**¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**).

De acuerdo con Aguad (1995) el ámbito luminoso del gótico adquiere un misticismo religioso por medio del uso de una luz metafísica, la cual deviene de una experiencia espiritual. En ese sentido, es importante señalar que el tránsito del románico al gótico no implica una sobrevaloración de lo humano, sino una participación más activa, frente a los albores de las nuevas invectivas del Renacimiento. Lo infinito, señala el cardenal de Bresanona, envuelve la presencia absoluta de Dios, pues este es principio y fin. Además, este Máximo Absoluto complica todas las cosas sin alteridad, ya que es omnipotente y está por encima de todas las cosas. Por lo anterior, la luz como metáfora de infinitud involucra la idea de razón. Por este motivo, enfatiza Cusa que la Unidad Absoluta es la verdad de todas las cosas y la entelequia humana la asimilación.

Por otra parte, la idea de espacio relativo se caracteriza por la multiplicidad de referencias en el plano arquitectónico, podría decirse que cada espectador tiene su punto referencial. Precisamente, en una planta gótica, cada individuo percibe una experiencia presencial diferente

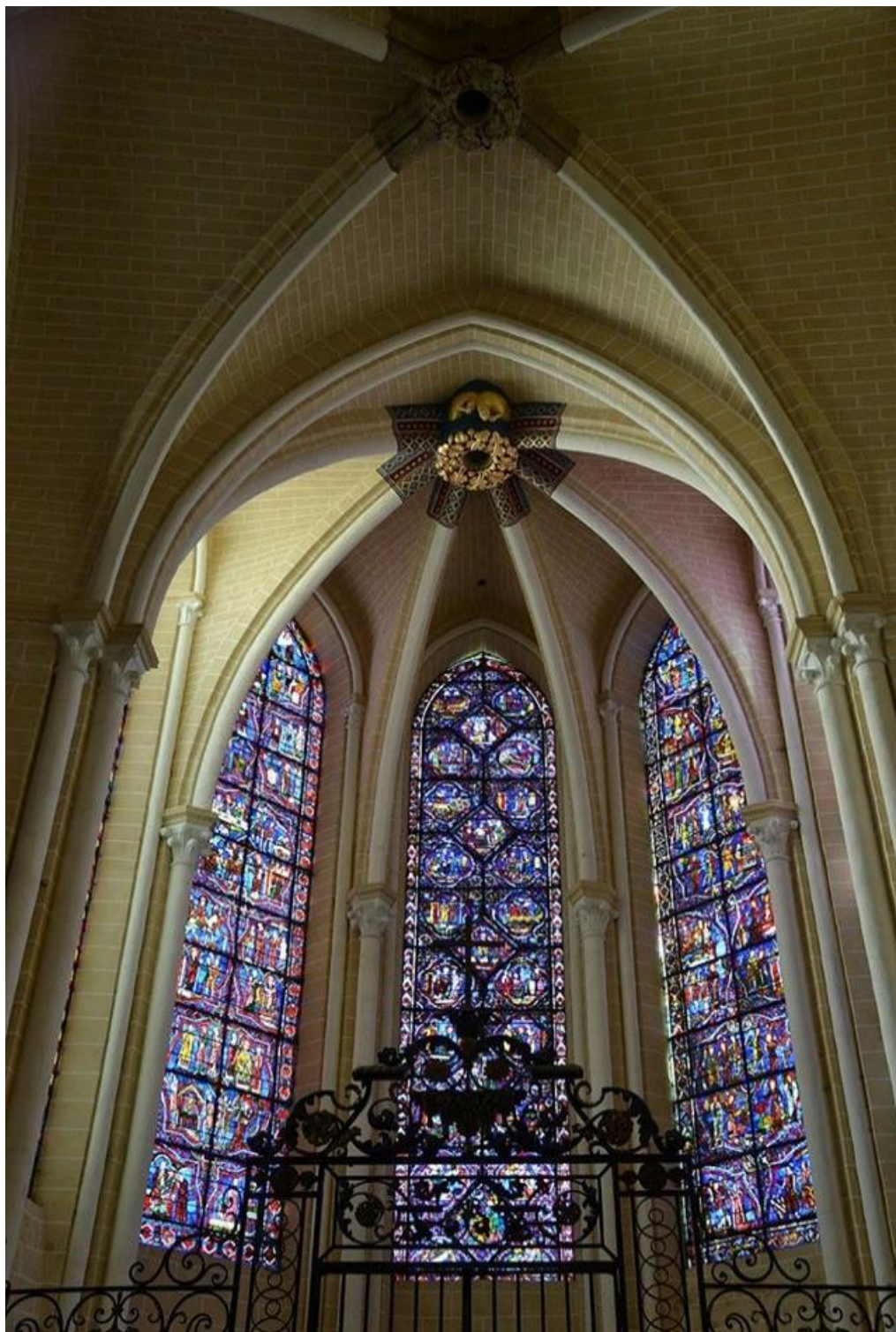


Ilustración 68. Anónimo.1194-1120. Interior de la Catedral de Chartres, Chartres, Francia

debido a la diversidad de efectos arquitectónicos como la cristalería, pináculos, infinidad de arbotantes, entre otros, por ende, una canalización racional, desde una posición subjetiva.

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 estancias” (Begoña *et al.*, 2018, p. 813). Esta disposición arquitectónica produce la sensación de amplitud e iniciación intelectual. De ese modo, la creatividad e inventiva humana se convierten en un reflejo de los designios divinos. Por lo tanto, existe un reconocimiento y reafirmación de lo humano, debido a que toda producción sensible es imagen del arte infinito y divino. En ese sentido, el cardenal de Bresanona:

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 entes (Cusa, 2005, p. 57).

El entendimiento humano unifica los contrarios, a pesar de que el saber sensible es limitado. El arquitecto emplea su punto de referencia como una aproximación a la verdad divina. Por consiguiente, las diversas ornamentaciones góticas para plasmar el concepto de infinito, por medio de la luz, son sobras de lo real, ya que la simbólica de las representaciones góticas dibuja una imagen de lo divino.

En síntesis, la transición del románico al gótico se refleja en la forma de abordar el espacio arquitectónico de un estilo a otro, a la vez, de enfatizar en la noción de la coincidencia de los opuestos expuesta por Nicolás de Cusa. De esta manera, en el románico impera una

apreciación del espacio absoluto por medio del uso de una geometría de formas simples. Por otra parte, el gótico manifiesta la idea de multiplicidad, pues usa espacio relativo, es decir, emplea su capacidad intelectual para representar una idea de lo sacro en su entorno terrenal.

Conclusión

La presente investigación inició con la premisa de establecer una relación respecto al paso del románico al gótico y el pensamiento estético 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 la presente investigación 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 estético 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.

Jesucristo es la imagen mediadora entre lo divino y lo sensible. Con esto, también queda implícito que no hay una sustitución de Dios por lo humano, al contrario, hay una coincidencia de los opuestos que se complementan entre sí. 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 con alcance estético de Nicolás de Cusa. 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 del cusano.

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. En el románico esta idea de autoridad se refleja en la imagen del *maiestas domini* el cual transgrede el espacio arquitectónico por medio de la monumentalidad; aspecto correlativo con el concepto de infinitud que establece el Cardenal de Bresanona. También, la coacción visual que impone el pantocrátor alude a la representación de un juez supremo que impone sumisión. Así,

El rey del mundo intelectual es, en efecto, el rey de reyes y señor de los que dominan en el universo. Esta naturaleza, rey de la naturaleza intelectual, que tiene su reino en el ámbito racional. Esta naturaleza racional reina ciertamente sobre la sensible, la cual la naturaleza sensible reina el mundo de los objetos sensibles, a los que imperan como reyes la vista, el oído, el gusto, el tacto, el olfato. (Cusa, 2011, p. 47)

La arquitectura Románica evoca hermetismo 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 correlativo con la posición filosófica del Cardenal de Bresanona, 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 estético 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 es el lo acerca a la Dios.

La *concordancia de los opuestos* propuesta cusana tiene similitud con el paso del románico al gótico, puesto que lo finito (humano) es la contracción de lo infinito, pues en el infinito los opuestos coinciden. De este modo, lo creado es finita contracción de Dios y

conlleva un acercamiento por medio de la intelectualidad. Esta correlación se refleja en la elaboración de manuscritos. En el románico la tarea de escribir se adjudica al monje, este aspecto es significativo, dado a que persiste un sistema de sumisión dictaminada por el abad del monasterio. Al respecto, en el gótico, la elaboración de manuscritos tiene una función técnica que es asumida por un artista. De lo anterior, se muestra una conciliación simbólica entre lo dictaminado por la Iglesia (Dios) y la capacidad intelectual manifestada por la destreza y detalle de los iluminadores del gótico. Así, la idea de la coincidencia de los opuestos es la clave teológica para comprender la relación entre Dios y el mundo, la figura de Jesucristo es la unión hipostática entre lo concreto y lo absoluto, puesto que Dios a pesar de encontrarse escondido, desea ser buscado.

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, una tercera conclusión se manifiesta en la relevancia del empleo de la matemática como instrumento para simbolizar lo divino. Para el cusano, la forma de adquirir conocimiento es a través de la noción del número. Por este motivo, cuando:

Contemplas también como el número o es otra cosa que las cosas numeradas. De donde obtienes que entre la mente divina y la cosa no media el número que tenga un ser actual, sino que el número de las cosas son las cosas. (Cusa, 2005, p. 81)

Para el cusano, el número es el primer principio sobre el cual opera la mente humana e interactúa como herramienta cognitiva. Las figuras matemáticas son las más adecuadas para alcanzar el original, de modo que, se correlacionan con lo divino. La noción de infinito matemático es expresión de la inagotabilidad del espíritu, expresión de la presencia de la infinitud. En el románico, lo infinito, se manifiesta en el hermetismo arquitectónico que infunde la abadía y el gótico se proyecta con la apertura intelectual que irradia la catedral por medio de una estética de la luz.

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.

En suma, el paso del románico al gótico se caracteriza por representar una *estética*

crisiana con rasgos contrapuestos. Este aspecto coincide con el pensamiento estético de Nicolás de Cusa, puesto que *Jesucristo* sintetiza la presencia del Máximo Absoluto (Dios) y el máximo contrato (humano) por medio de la *coincidencia de los opuestos*. De lo anterior, el tránsito de ambos estilos artísticos se relaciona con el pensamiento cusano, en el hecho, de que cierra argumentos de las doctrinas tradicionales del Medievo (románico) y es el precursor de las ideas ilustradas (gótico).

Bibliografía

- Agatón, E. (2013). San Marcos Evangelista: vida, predicación y martirio. Bloomington: Palibrio.
- Alexánder, T. (2013). The Human Eros. Eco-Ontology and the Aesthetic of existence. Fordham: Fordham University Press.
- Álvarez, S., Boto, G., Hernando, J., Huerta, P., Nuño, y Rodríguez, J. (2007). El mensaje simbólico del imaginario románico. Palencia: Fundación Santa María la Real.
- André, J. (1995). La dimensión simbólica del arte de Nicolás de Cusa. Anuario Filosófico. Universidad de Navarra. Vol. 28 (3), pp. 547-582.
- Aradillas, A. (2010). David, estrella de Israel. Madrid: Editorial Visión Mundo.
- Aragonés, E. (1996). La imagen del mal en el románico de Navarra. Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.
- _____, E. (2002). El mal, imaginado en el gótico, Príncipe de Viana, Pamplona, Año 63, n. 225, pp. 7-81.
- _____, E. (2017). Y líbranos del mal. Representaciones del diablo en el Arte. De la Antigüedad a nuestros días. Navarra: Registro de la Propiedad Intelectual de Navarra.
- Bajtín, M. (2003). La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais. Madrid: Alianza Editorial.
- Ballesteros, E. (2015). Arquitectura románica de la región pirenaica. Madrid: Hiáres.
- _____, E. (2015). Historia del Arte Español. Pintura Románica. Madrid: Hiáres, Edición.
- Bandera, S. (1992). Giotto. Catálogo completo (Trad. Gloria Cué Sanz). Madrid: Akal.

- Barasch, M. (1999). *Giotto y el lenguaje del gesto* (Trad. José Luis Sancho Gaspar). Madrid: Akal.
- Barbier, F. (2005). *Historia del libro* (Traducción de Patricia Quesada). Madrid: Alianza Editorial.
- Basante, R., Castiñeiras, M., Clementina, A., Fernández, I., López, M., Pérez, A., Pérez, J. y Becker, U. (2008). *Enciclopedia de Símbolos* (Trad. José Antonio Bravo). Barcelona: Litografía Roses.
- Begoña, A. (2018). *La formación artística creadores-historiadores-espectadores*. Cantabria: Editorial de la Universidad de Cantabria.
- Beigbeder, O. (1995). *Léxico de los símbolos* (Trad. Abundio Rodríguez). Madrid: Ediciones Encuentro.
- Bentham, J. (1979). *El panóptico*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Blanch, A. (1996). *Lo estético y lo religioso: cotejo de experiencias y expresiones*. Distrito Federal: Instituto Tecnológico Superiores de Occidente. Universidad Iberoamericana.
- Bravo, J. y Schökel, L. (1997). *Apuntes de Hermenéutica*. Madrid: Trotta.
- Brown; O'Connor. (2009). *Artisanos medievales. Vidrieros* (Trad. julio Rodríguez Puértolas). Madrid: Akal
- Burke, E. (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos.
- Cabezas, A. (2016). *Historia del arte en España*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Camille, M. (2005). *Arte Gótico. Visiones gloriosas*. (Trad. María Luz Rodríguez Olivares). Madrid: Editorial Akal.

- Carey, F. (1999). *The apocalypse and the shape of things to come*. Toronto, Buffalo: University of Toronto Press.
- Carvajal, E. y Gómez, C. (2016). *Órdenes y Espacio: sistemas de expresión de la arquitectura moderna siglo XV-XVIII*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia Madrid.
- Cassirer, E. (1971). *Filosofía de las formas simbólicas. I Lenguaje* (Trad. Mauricio Beuchot). Distrito Federal: Fondo de la Cultura Económica.
- Centro de Estudios del Románico. (1994). *El diablo en el Monasterio*. Actas III Seminario sobre Historia del Monacato. Palencia: Fundación Santamaría la Real.
- Charles, V. y Carl, K. (2008). *Romanesque Art*. New York: Parkstone Press International.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de Símbolos* (Trad. Arturo Rodríguez). Barcelona: Editorial Herder.
- Christe, Y. (1969). *Les grands portails romans*. Genève: Institut D'Historié de la Faculté des lettres de Genève, Librairie Droz.
- Christianson, G. e Izbicki, T. (1996). *Nicholas of Cusa on Christ and the Church. Essay in Memory of Chandler McCuskey Brooks for the American Cusanus Society*. New York: E.J BRILL.
- Cirlot, J. (1992). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Coste, A. (2005). *L'Architecture gothique: Lectures et interprétations d'un modèle*. Saint-Etienne: Centre d'Etudes Foréziennes.
- Curros, M. (1991). *El lenguaje de las imágenes románicas*. Madrid: Editorial Encuentro.
- Cusa, N. (2011). *Diálogo sobre el Dios Escondido/ La búsqueda de Dios*. (Trad. Ángel Luis González. Navarra: Universidad de Navarra, Cuadernos de Anuario Filosófico, Serie Universitaria.

- _____. (1994). *El juego de las esferas*. (Trad. J. Rafael Martínez). Madrid: Mathema.
- _____. (1984). *La docta ignorancia* (Trad. Manuel Fuentes Benot). Buenos Aires: Ediciones Orbis.
- _____. (2009). *La visión de Dios* (Trad. Ángel Luis González). Navarra: Ediciones Universidad de Navarra.
- _____. (2005). *Un ignorante discurre acerca de la mente (Idiota. De mente)*. (Trad. Jorge, M. Machetta). Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Davy, M. (2007). *Iniciación a la Simbología Románica* (Trad. Magdalena Pascual). Madrid: Akal.
- De la Calle, R. (2006). *Gusto, Belleza y Arte. Doce Ensayos sobre Historia de la Estética y Teoría de las Artes*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Duby, G. (2007). *Europa en la Edad Media*. Madrid: Debolsillo.
- _____. (1997). *Los ideales del mediterráneo. Historia, Filosofía y Literatura en la Cultura Europea*. Barcelona: Icaria Editorial.
- _____. (2005). *La época de las catedrales. Arte y sociedad en la Edad Media* (Trad. Aturo, R. Firpo). Madrid: Alianza Editorial.
- Duque, F. (2001). *Arte público y espacio político*. Madrid: Editorial Akal.
- Dutour, T. (2003). *La ciudad medieval. Orígenes y triunfo de la Europa Urbana* (Trad. Godofredo González). Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (2012). *Arte y Belleza en la estética medieval*. (Trad. Helena Lozano Miralles). Madrid: Debolsillo.
- _____. (2013). *Historia de la Fealdad*. Barcelona: De bolsillo.
- _____. (2015). *La Edad Media. I Bárbaros, cristianos y musulmanes*. Distrito Federal: Fondo de la Cultura Económica.

- _____. (1998). *Las poéticas de Joyce* (Trad. Helena Lozano Miralles). Barcelona: Lumen.
- Elvira, M. (2008). *Arte y mito. Manual de Iconografía Clásica*. Madrid: Sílex Ediciones.
- Erlande, A. (1992). *El Arte Gótico* (Trad. María Jesús Calatrava Escobar). Madrid: Editorial Akal.
- _____. (2006). *La Catedral*. (Trad. María Elena Babino). Madrid: Akal.
- Esgrid, F. y Pérez, J. (2004). *La modernidad del gótico. Seis puntos de vista sobre arquitectura medieval*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Publicaciones.
- Esteban, J. (2002). *Tratado de Iconografía*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Estellas, M. (2012). *La Escultura de Marfil en España Románica y Gótica*. Valladolid: Editorial Maxtor.
- Fazio, M. y Gamarra, D. (2002). *Historia de la Filosofía III: Filosofía Moderna*: (Trad. Mario Fazio). Madrid: Ediciones Palabra.
- Fernández, P. (2002). *Historia de la Liturgia de las Horas*. Barcelona: Biblioteca Litúrgica.
- Filoramo, G. (2001). *Diccionario de las religiones* (Trad. María Teresa Robert Rogla). Madrid: Akal.
- Fingernagel, A. (2016). *El libro de las Biblias. Las biblias iluminadas más bellas de la Edad Media*. Barcelona: Taschen.
- Fleming, J. y Honour, H. (1987). *Historia del Arte* (Traducción de Jordi González Llacer y Marta González Llacer). Barcelona: Editorial Reverté.
- _____. (2004). *Historia mundial del arte*. (Trad. Marta Sánchez- Eguibar Durán). Madrid: Akal.
- Fossi, G. (2008). *Romanesque and Gothic*. Milán: Giunti Editores.
- Fuchs, J. (1951). *Los Santos Ángeles. En la vida de los santos y en las revelaciones de*

- Magdalena de la Cruz. Buenos Aires: Escuelas Gráficas del Colegio Pío IX don Bosco.
- Fulcanelli. (2015). El misterio de las catedrales. Madrid: Alianza.
- Gadamer, G. (1993). Verdad y Método I (Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito). Salamanca: Ediciones Sígueme.
- García, A. (2013). Estética. Libro, I. La dialéctica en el campo de la estética, trilogías y antitéticos. Universidad Nacional de México.
- García, M., Hernando, J., Huerta, P., Nuño, J. y Rodríguez, J. (2002). Perfiles del arte románico. Palencia: Fundación Santa María la Real.
- Gómez, A., Rodríguez, J., Huerta, P., Rubio, J., Hernando, J. y Nuño, J. (2005). Poder y seducción de la imagen románica. Palencia: Fundación Santa María la Real.
- González, B. (2007). Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés. La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Guiard, E. (2008). La luz en el Gótico Francés. Sus Catedrales. Buenos Aires: Editorial: Dunken.
- Guiard, E. (2000). El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el Arte Medieval. (Trad. Juan José Usabiaga Urkola). Madrid: Editorial Akal.
- Gutiérrez, J., Hernando, J., Huerta, P., Nuño, J., Rodríguez, J. y Ruíz, J. (2008). Significado y función del edificio románico. Palencia: Fundación Santa María la Real.
- Hartt, F. (1989). Arte. Historia de la pintura, escultura y arquitectura (Traducción de María Victoria Frígola y José Luis Checa). Madrid: Akal.
- Hegel, G. (1983). Estética 3. La forma del arte simbólico. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.

- Herrera, B. y Samper, A. (2014). Análisis fractal de las catedrales góticas españolas. *Informes de la Construcción*, Vol. 66, 534, e015, abril-junio 2014. ISSN-L: 0020-0883. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/ic.12.104>.
- Hyman Trachtenberg, M., Hyman. (1990). *Arquitectura de la prehistoria a la posmodernidad/ La tradición occidental*.
- Hyman, I. y Trachtenberg, M. (1990). *Arquitectura. De la prehistoria a la postmodernidad*. Madrid: Akal.
- Jaques, J. (2003). *La estética del románico y el gótico* (Trad. Josep Montserrat Torrents). Madrid: La Barca de la Medusa.
- Koyré, A. (1999). *Del Mundo cerrado al Universo Infinito* (Trad. Carlos Solís Santos). Madrid: Editores Siglo Veintiuno.
- Kuzmina, E. (2010). El pensamiento estético de Nicolás de Cusa en el espectro de la luz renacentista. *La Revista Pensamiento y Cultura*. Instituto de Humanidades de la Universidad de la Sabana, Colombia. Vol. 13 (1), pp. 37-52.
- Labad, F. (2007). *El Románico: Eclosión de mil años de arte cristiano*. Palencia: Fundación Santa María la Real.
- Lafuente, E. (1996). *Breve historia de la pintura española*. Madrid: Akal.
- Le Goff, J. (2003). *San Francisco de Asís* (Trad. Eduardo Carrero Santamaría). Madrid: Akal.
- Le Goff, J. y Truog, N. (2005). *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Madrid: Grupo Planeta.
- Litto, G. (1971). *Del libro y su Historia*. Buenos Aires: Bowker Editores Argentinos.
- Losowska, H. (1985). *El románico y los comienzos del gótico* (Trad. Jesús Villaverde). Madrid: Alianza Editorial.

- Machetta, J. y D'Amico, C. (Ed). (2005). El problema de conocimiento en Nicolás de Cusa: genealogía y proyección. Buenos Aires: Biblos.
- Martínez, J. (199). Pequeña Historia del Libro. Asturias: Ediciones Trea.
- Matura, T. (1978). El proyecto evangélico de Francisco de Asís hoy. Madrid: Ediciones Paulinas.
- Melero, M. (2005). La pintura sobre tabla del gótico lineal. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Musquera, X. (2009). Ocultismo Medieval. Los secretos de los maestros constructores. Claves ritos de las primeras logias masónicas medievales. Madrid: Ediciones Nowtilus.
- Nes, S. (2004). The Mystical language of icons. Michigam: William, B. Eerdmans Publishing Company.
- Nieto, V. (2006). La luz símbolo y sistema visual. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra.
- Nuño, J. (2001). El arte románico de la ciudad de Soria. Fundación Santa María la Real Centro de Estudios del Románico.
- Olaguer-Feliú, F. (2003). El arte románico español. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Ortiz, A. (2004). Diccionario interdisciplinar de Hermenéutica. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Paleotti, J. y Radke, G. (2002). El arte en la Italia del Renacimiento (Trad. Pablo Fuentes Hinojo). Madrid: Akal.
- Panofsky, E. (2006). El significado en las artes visuales (Trad. Nicanor Ancochea Millet). Madrid: Alianza Editorial.
- Panofsky, E. (2007). La arquitectura gótica y la escolástica (Trad. Julia Ramírez Blanco). Madrid: Siruela.

- Pastoreau, M. (2005). Una historia simbólica de la Edad Media Occidental. (Trad. María Julia Bucci). Buenos Aires: Katz Editores.
- Pié-Ninot, S. (2002). La Teología Fundamental. Salamanca: Secretariado Trinitario.
- Pirenne, H. (2005). Las ciudades de la Edad Media (Trad. Francisco Calvo Serraller). Madrid: Alianza Editorial.
- Plazaola, J. (1999). Historia del Arte Cristiano. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos don Ramón de la Cruz.
- Rabada, E. (2000). Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX. Madrid: Akal.
- Ruggiero, R. y Tenenti, A. (1980). Los fundamentos del mundo moderno (Trad. Marcial Suárez). Distrito Federal: Historial Universal Siglo XXI.
- Sálesman, E. (2007). Vida de los Santos. Tomo III. San Pablo (Ecuador): P. Eliécer Sálesman.
- _____. (2007). Vida de los Santos. Tomo IV. San Pablo (Ecuador): P. Eliécer Sálesman.
- Schapiro, M. (1985). Estudios sobre el Románico (Trad. María Luisa Balseiro). Madrid: Alianza Forma.
- _____. (1998). Palabras, escritos e imágenes. Madrid: Editorial Encuentro.
- Sociedades Bíblicas Unidas. (2017). Santa Biblia. Antigua versión de Casiodoro de Reina. (1569). Revisada por Cipriano de Valera. (1602). Otras revisiones: 1862, 1909 Y 1960. Bogotá: Sociedades Bíblica Colombiana.
- Tatarkiewicz, W. (2004). Historia de la Estética III. La Estética Moderna (1400- 1700). (Trad. Madrid: Editorial Akal.
- Teja, R. (2004). Vida y muerte en el monasterio románico. Palencia: Fundación Santa

María la Real.

- The Getty Conservation Institute Los Ángeles. (1994). Conservación de vidrieras históricas. Análisis y diagnóstico de su deterioro y restauración. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute Los Ángeles.
- Úzquirra, T. (2012). Símbolos en el arte cristiano. Breve diccionario ilustrado. Madrid: Akal.
- Vasari, G. (1996). Vidas de los más famosos pintores, escultores y arquitectos. Distrito Federal: Universidad Autónoma de México.
- Vásquez, P. (2013). 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*, ISSN 0718-7246, vol. 6. pp. 1-26.
- Viollet- le Duc, E. (1996). La construcción medieval. Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- Von Balthasar, H. (1987). Gloria: una estética teológica. Metafísica. Edad Moderna (Trad. Gonzalo Gironés). Madrid: Ediciones Encuentro.
- Walter, I. y Wolf, N. (2003). Códices ilustres. Los manuscritos iluminados más bellos del mundo desde 400 hasta 1600. Barcelona: Taschen.
- Warburg, A. (2005). El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo (Trad. Felipe Pereida Espejo, Vigil Sánchez, Elena Sánchez). Madrid: Alianza Editorial.
- Yáñez, B. (2016). La gárgola en la cultura visual. *Arte, individuo y sociedad*. Universidad Complutense de Madrid, 28 (2), pp. 553-565.
- Yarza, J. (1992). Baja Edad Media. Los siglos del gótico. Madrid: Gráfica Monterreina.