

LA DIMENSIÓN SIMBÓLICA DEL ARTE EN NICOLAS DE CUSA

JOÃO MARIA ANDRÉ

The article begins by placing Nicholas of Cusa's ideas in the context of Mysticism, whilst, at the same time, establishing the continuing actuality of the topic. After a short review of the concept of art as an imitation of nature through Antiquity and the Middle Ages, the second part of the essay deals with the originality of the German Cardinal's development of the concept of "imitatio" and the relation he posits between art and nature. The third part explores some significant examples of the role played by art and its symbolic use in his writing, with particular attention to the icon of the allseeing eye in *De visione Dei* and to play in *De ludo globi*.

1. Introducción.

1. Atravesamos una época en la que el aumento del ruido, la desertización de los afectos y el desencanto por la frialdad de un "mundo" informáticamente programable hacen sentir con intensidad cada vez mayor la llamada al silencio en su densa fecundidad, el reencuentro del símbolo en su polisémica expresividad y el redescubrimiento del arte en los caminos en los que se entrelaza el indecible logos humano en las raíces fontales de nuestras muchas "torres de Babel" con la unidimensionalidad técnica de un flujo temporal pretendidamente normalizado, pero imposible de uniformar en su plenitud cairológica. A veces aparecen señales de una sed no satisfecha: nuevos paradigmas científicos cuestionan el determinismo mecanicista de Laplace, al enfrentamiento de experiencias aparentemente antagónicas de vivir nuestro tiempo se siguen ecumenismos universalistas alrededor de un pensamiento holístico pero no totalitario, entre el gusto por el "heavy metal" de nuevas generaciones brota el retorno al canto gregoriano, que son índice de la necesidad de una pacificación extrañamente hecha de una armonía de opuestos.

Si nos adentramos en los orígenes de los siglos de este siglo, encontramos en el inicio de la Modernidad una de las transformaciones más significativas de nuestra tan larga y al mismo tiempo tan breve civilización: la metamorfosis de la "razón esté-

tica" del Renacimiento en la "razón técnica" del siglo XVII¹, o sea, el paso de un mundo en el que la inteligibilidad de lo real se medía por un modelo que era determinado por la sensibilidad artística a otro mundo en el que la misma inteligibilidad se pasa a medir por un nuevo modelo en el que reina la legibilidad matemática de lo real y la sensibilidad mecánica de su lector, que es ya, de algún modo, en términos literalmente fáusticos, su cuasi co-autor. Hoy, en momentos de un ajuste final de cuentas con esta "razón técnica", exhausta y perdida en los caminos de la "post-modernidad", parece que se busca bajo muchas formas y a través de incesantes aspiraciones, más o menos hermenéuticas, con mayor o menor pregnancia poética, aquella "razón estética" de la que el logos filosófico occidental se habría divorciado en los niveles más elaborados de su discurso y de sus trayectorias, pero que tal vez hayan continuado actuando en otros registros menos caracterizados por el pascaliano "esprit de géométrie".

No resulta, así, gratuito regresar a las fuentes en que radican nuestras herencias conceptuales. Y, más que un sabor a nostálgico reencuentro, se tiene la sensación de continuar un diálogo mientras tanto interrumpido, retomando "caminos perdidos"², sin olvidar los buenos y malos encuentros de recorridas desviaciones que se siguen de tal interrupción. Si la Historia es un cierre de posibles, la fiesta humana será la vivencia consciente del poder, manifestación de aquel "poder-él-propio" ("posse ipsum") que el Cardenal de Cusa discriminó bajo un poder-ser, poder-vivir y poder-entender. Y entre los muchos poderes que el hombre descubre en sí está también el poder de reescribir lo que fue raspado con nuevas letras, nuevos tonos y nuevos colores, ya que las palabras son siempre, en su concretización, prisioneras del tiempo en que se vive, pero, en su transcendencia, símbolos de un tiempo escatológicamente orientado por estar anagógicamente perspectivado. Es, así, la sequedad de este tiempo la que nos hace regresar a Nicolás de Cusa y al siglo XV, pero es también su so-

¹ J.M. André, "A razão e o real nas suas metamorfoses", en *A Filosofia face à cultura tecnológica*, Associação de Professores de Filosofia, Coimbra, 1988, 44-57.

² Retomo esta expresión del título del artículo de C.L. Miller, "A Road not taken: Nicholas of Cusa and Today's intellectual World", *Proceedings of the American Catholic Philosophical Association*, 1983 (57), 68-77.

licitador impulso hacia el misterio lo que nos lleva a repensar las formas y las figuras con que entonces se visualizó el arte en su alianza con la naturaleza y en la simbólica dimensión de sus referencias a lo inefable.

Introducida de este modo la presente reflexión en un contexto actual, problemático y problematizante, importa afirmar ahora que, al querer pensar el arte en Nicolás de Cusa, nos encontramos frente a una situación paradójica. Paradójica porque, por un lado, todo, en el tiempo y en el discurso del Cardenal alemán, nos obliga a plantear la cuestión acerca del arte (su paso por Padua entre 1417 y 1423, el ejercicio del obispado en Bressanone desde 1450, sus frecuentes viajes a Alemania y su estancia en Roma, explícitamente en calidad de Vicario General del Estado Pontificio, le convierten en un observador atento del primer Renacimiento, de los desarrollos artísticos de su tiempo y de las revolucionarias conquistas que en los "ateliers" de los pintores, escultores y arquitectos italianos se iban produciendo³) y porque toda su obra está repleta⁴, como tendremos oportunidad de documentar, de innumerables ejemplos sacados de la actividad artística, por no hablar ya de la influencia directa que tendría en la construcción del asilo que mandó hacer en su tierra natal⁵ y que todavía hoy se mantiene en actividad (es decir, en la época y en la obra de Nicolás de Cusa se respira arte de una forma incisiva); pero paradójico porque, por otro lado, el filósofo y místico del siglo XV, salvo una pequeña excepción (el sermón "Tota pul-

³ Merece especial relieve la relación entre Nicolás de Cusa y L.B. Alberti, a la cual se dedicó G. Santinello, en su ensayo "Nicolò Cusano e Leon Battista Alberti. Pensieri sul bello e sull'arte", en *Nicolò da Cusa. Relazioni tenute al Convegno Internazionale di Bressanone nel 1960*, Sansoni Editore, Firenze, 1962, 147-183.

⁴ Merece especial atención su tratado *De icone o De visione Dei*, recientemente traducido al castellano por Angel Luis González y sobre el cual ya se trató en nuestra introducción a la traducción portuguesa Nicolau de Cusa, *A visão de Deus*, de J.M. André (trad. e intr.), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1988, 79-130, y en el ensayo "Mística y conocimiento en Nicolás de Cusa y en su tratado *De visione Dei*", *Problemas fundamentales del conocimiento*, Sociedad Castellano-Leonesa de Filosofía, Salamanca, 1993, 103-124 (cit. "Mística y conocimiento").

⁵ Sobre la relación entre la concepción arquitectónica de ese asilo y el pensamiento de Nicolás de Cusa, cf. E. Hempel, *Nikolaus von Kues in seinen Beziehungen zur bildenden Kunst*, Akademie Verlag, Berlin, 1953, 24 ss.

chra"⁶) no dedicó ningún tratado, ningún diálogo ni cualquier obra más específica a la cuestión del arte. De este modo, tal paradoja nos coloca efectivamente frente a la cuestión: ¿qué significa el arte para este autor? ¿Cuál es su sentido? ¿Cuál es el motivo de una presencia tan intensa del arte en su obra, por un lado, pero simultáneamente, por otro, de una ausencia tan nítida de una reflexión sistemática sobre este dominio de la actividad humana?

Para responder a esta cuestión, estaríamos tentados de afirmar, con G. Santinello, uno de los pocos intérpretes que más se han dedicado a la problemática del arte en este pensador, que la estética sería, para Nicolás de Cusa, más una tonalidad característica de todo su discurso, que propiamente un tema autónomo de su actividad reflexiva⁷: en Nicolás de Cusa, como por lo demás en todo el Renacimiento italiano, que lo marcó tan profundamente, con sus raíces en la Mística alemana y en la tradición neoplatónica que la sustentaba, el arte es una atmósfera que se respira, una forma de mirar y vivir la vida, o en suma, la concreción en la existencia humana de la "scientia laudis" que la *Carta a Albergati* presenta como coronación de nuestros esfuerzos espe-

⁶ Nicolás de Cusa, *Tota pulchra es, amica mea (sermo de pulchritudine)*, G. Santinello (ed., introd.), Società Cooperativa Tipografica, Padua, 1959. Este sermón será citado por esta edición que acabamos de señalar. En cuanto a los otros textos de Nicolás de Cusa, serán citados, siempre que sea posible, según la edición crítica de los *Opera Omnia*, publicada bajo la responsabilidad de la Academia de Heidelberg (sigla H., seguida de la indicación del volumen y del nº respectivo). El *De visione Dei*, y el *De ludo globi* son citados a partir de Nicolaus von Kues, *Philosophisch-theologische Schriften*, III, L. Gabriel (ed.), D.u.W. Dupré (überset.), Herder, Wien, 1967 (siglas SCHR. III). La *Carta a Albergati* será citada por *Cusanus-Texte. IV. Briefwechsel de Nikolaus von Kues. Das Vermächtnis des Nikolaus von Kues. Der Brief an Nikolaus Albergati nebst der Predigt in Montoliveto* (1463), G.v. Bredow (ed.), Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1955 (cit. *Cusanus-Texte*). Las traducciones son todas propias.

⁷ En un estudio dedicado a las fuentes medievales de las perspectivas estéticas cusanas, afirma este investigador: "Ästhetik aber ist für ihn kein selbständiger Zweig der Philosophie sondern nur, sozusagen, eine Tonart des ganzen philosophischen Systems", G. Santinello, "Mittelalterliche Quellen der ästhetischen Weltanschauung des Nikolaus von Kues", en P. Wilpert (ed.), *Miscelanea Mediaevalia. II. Die Metaphysik im Mittelalter. Ihr Ursprung und ihre Bedeutung*, De Gruyter, Berlin, 1963, 679.

culativos y figura suprema de la realización del sentido de la creación⁸.

2. Este punto de partida para una apreciación del arte le coloca, de inmediato, en un contexto de características medievales y en el marco de una actitud laudatoria. Sería, no obstante, un error, si se redujese nuestra interpretación del papel del arte en el pensamiento cusano a esta dimensión. Lo más importante es ver aquello que lo soporta y lo configura específicamente en su densidad filosófico-teológica. Y es al intentar entrar en este recorrido cuando nos damos cuenta de que todo el fundamento de la "scientia laudis" con la que el arte se articula está en la "erótica dionisiana", que caracteriza el movimiento de retorno al fundamento de todas las cosas indecible en su innombrabilidad. En efecto, en el Pseudo-Dionisio, la naturaleza teofánica del mundo resulta de la presencia de Dios en todas las cosas, en la medida en que él pone a los otros saliendo de sí, comunicándose a sí mismo en esa "ex-posición", a la que llama *πρόδος*⁹. A este éxodo divino responde el proceso de regreso a sí mismo, llamado *ἐπιστροφή* (reinterpretación de la causalidad final aristotélica en un encuadramiento neoplatónico). El principio fundante de todas las cosas es, así, en el pensamiento de este autor, un principio de características dinámicas, "extra" e "intra-proyectivas", y con una matriz claramente "expresionista", que no sólo tendrá eco en Escoto Eriúgena y el Maestro Eckhart, sino también en Nicolás de Cusa y Giordano Bruno, por citar simplemente algunos nombres más significativos¹⁰. Volviendo al tema en que se

⁸ Por eso en uno de los primeros párrafos de esa carta: Nicolás de Cusa, *Carta a Albergati, Cusanus-texte*, IV, nº 3, 26, se afirma expresamente: "Nihil enim movit creatorem, ut hoc universum conderet pulcherrimum opus, nisi laus et gloria sua quam ostendere voluit; finis igitur creationis ipse est qui et principium. Et quia omnis rex incognitus est sine laude et gloria, cognosci voluit omnium creator, ut gloriam suam ostendere posset. Hinc qui voluit cognosci creavit intellectualem naturam cognitionis capacem". Estas consideraciones legitiman que algunos párrafos después, *Cusanus-texte*, IV, nº 10, 30, se refiera expresamente a la "scientia laudis": "Unde cum naturaliter scientia laudis sit intellectui nostro conata, est substantia laudis Dei participatio; omnia enim, quae de ipso verificantur, in laude Dei complicantur".

⁹ Cf. Pseudo-Dionisio, *De divinis nominibus*, cap. 5.

¹⁰ Cf., a este propósito, J.M. André, "Mística y conocimiento", 107, así como las referencias bibliográficas en que nos apoyamos, particularmente D.

centran nuestras reflexiones, diríamos, pues, que el arte humano, al mismo tiempo que, en su proceso, reproduce el *πρόοδος* divino, permite también a través de sus resultados y de la consecuente marcha interpretativa que reclaman, la concretización de la *ἐπιστροφή*, sin la cual la creación como "ex-posición" se fragmentaría en una multiplicidad sin sentido¹¹. El arte conlleva, pues, las huellas de una plenitud pluralizada en vestigios y símbolos, unas señales que icónicamente apuntan en una dirección, pero se niegan a dejar fijar idolátricamente la mirada en su inmediatez material y en su finitud sensible¹². Del arte brotan las figuras de admiración que conducen al *discurso* y a la *alabanza* (*scientia laudis*), pero la admiración sólo es admiración, como el deseo sólo es deseo, en la medida en que simultáneamente se traspasa en dirección a lo que lo alimenta. Esa es la razón por la que afirmamos que en Nicolás de Cusa, y en consonancia con la tradición en la que él se inserta, el arte es símbolo en la medida en que remite a un exceso de sentido que fragmentariamente se dice en sus contracciones¹³. Ese exceso de sentido es, evidentemente, un exceso de sentido de naturaleza divina, y el recurso al simbolismo es la forma de sobrepasar místicamente la necesidad

Duclow, *The Learned Ignorance: its Symbolism, Logic and Foundations in Dionysius the Areopagit, John Scotus Eriugena and Nicholas of Cusa*. Bryn Maur College, 1974, especialmente 119 y 242. Uno de los escritos más ontológicamente expresionistas del autor será, sin duda, por su concepción teofánica de lo real, el *De apice theoriae*, traducido al castellano por Angel Luis González bajo el título *La cumbre de la teoría*, Cuadernos de Anuario Filosófico, Serie Universitaria, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1993. A propósito de esta concepción teofánica, cf. la respectiva introducción, de la responsabilidad del traductor, 43-45.

¹¹ Es éste el significado último de la convertibilidad entre lo bello y lo bueno, así como de la dinámica que le está subyacente, cuando Nicolás de Cusa, con clara herencia dionisiana, afirma en *Tota pulchra*, 35: "Nam quidquid est ex pulchro et bono et in pulchro et bono est et ad pulchrum bonumque convertitur".

¹² A propósito de la distinción entre *ídolo* e *icono* y sus implicaciones conceptuales, especulativas y místicas, cf. J.L. Marion, *L'idole et la distance. Cinq études*, Bernard Grasset, Paris, 1977 (cit. *L'idole*) y *Dieu sans l'etre*, Fayard, Paris, 1982.

¹³ Para una mayor profundización de la estética simbólica en la Edad Media, cf. E. de Bruyne, *La estética en la Edad Media*, C. Santos / C. Gallardo, (trads.), Visor, Madrid, 1987, 93-98.

de intuir lo divino, sin transgredir el interdicto de idolatría¹⁴. De ahí que el *De visione Dei*, elaborado en torno al icono de la "divina mirada omnividente", sea simultáneamente uno de los mayores exponentes de su simbolismo y una de las más preciosas tematizaciones de la vía simbólica de acceso a la verdad. Puede, por ello, el autor decir en su soliloquio con Dios, que "tu rostro, Señor, es anterior a todos los rostros formables, es el modelo y la verdad de todos los rostros y todos los rostros son imagen de tu rostro no susceptible de contracción o participación"¹⁵, pero añadir algunos capítulos después que "cualquier cosa que me advenga que intente mostrarte comprensible la rechazo por ser causa de apartamiento"¹⁶. No es una relación de exterioridad o de representación la que se establece entre el símbolo artístico y lo que en él es simbolizado, pero sí una relación en la que, salvaguardadas las debidas distancias, se podría decir que "le symbole donne à penser"¹⁷, parafraseando a P. Ricoeur cuando presupone que el "juego de la fiesta simbólica" es una "apertura al ser", o cuando define el símbolo como una "estructura de significación en que un sentido directo, primario, literal, designa por extensión otro sentido indirecto, secundario, figurado, que no puede ser aprendido más que a través del primero"¹⁸. Se puede así constatar que la dimensión simbólica del arte pensada por Nicolás de Cusa no está, pues, tan lejos del siglo XX, como la diferencia de cinco siglos podría llevar a suponer.

No obstante, para comprender, en toda su radicalidad, el alcance de esta dimensión simbólica del arte, es importante tener en cuenta que, en el marco de la "erótica" anteriormente referida, ésta surge, tensional pero armónicamente, como elemento que completa el arco de todo el simbolismo cusano, el cual se podría caracterizar por un doble movimiento, correspondiente a

¹⁴ Sobre la compatibilidad entre el recurso al simbolismo y el respeto por el "interdicto de la imagen", W. Dupré, "Das Bild und die Wahrheit", *Mitteilungen un Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft*, 1989 (18), 129-135.

¹⁵ Nicolás de Cusa, *De visione Dei*, cap. 6, SCHR. III, 112.

¹⁶ Nicolás de Cusa, *De visione Dei*, cap. 16, SCHR. III, 166.

¹⁷ P. Ricoeur, *Finitude et culpabilité. 2. La symbolique du mal*, Aubier-Montaigne, Paris, 1960, 237.

¹⁸ P. Ricoeur, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Seuil, Paris, 1969, 16.

la tensión entre la "complicatio" y la "explicatio" que atraviesa la relación de Dios con el universo y del hombre con sus obras: un movimiento desde el exterior hacia el interior, en el que el hombre y el mundo surgen como símbolos de la posición divina de sentido en el dinamismo de su logos creador y que encuentra en el conocimiento el punto culminante de esa interioridad, y un movimiento desde el interior hacia el exterior en el que, partiendo del conocimiento, nos encontramos con el discurso y con el arte que manifiestan igualmente una profunda carga simbólica como elementos que permiten al hombre recorrer anagógicamente el camino hacia su principio fundante. Mundo y arte son, así, los dos polos de ese arco que encuentra su mediación en el hombre y, fundamentalmente, en su conocimiento, es decir, en la realidad inteligible, que permite tanto entender el mundo como un símbolo, como igualmente permite interpretar el arte y su resultado como un proceso de producción simbólica.

3. En este triple tránsito que se establece entre el mundo, el hombre y el arte encontramos un motivo más que nos permitirá repensar la profunda actualidad con que se reviste el pensamiento de este autor. Se trata de que lo que se oculta por detrás de este triángulo es la cuestión de la relación entre la naturaleza y el arte. Si ésta es una cuestión antigua, que podría ser leída y releída a través de las vicisitudes que sufrió la interpretación del concepto de "imitatio", es simultáneamente una cuestión-puente entre el nacimiento y el fin de la Modernidad: de hecho, en el siglo XV el arte es todavía la "téchne" y mantiene una relación armoniosa con la naturaleza; a partir del siglo XVII *arte y técnica* se separan en dos tipos distintos de actividad, que suponen también diferentes modos de relacionarse con la naturaleza, los cuales repercuten en una nueva recreación de la naturaleza¹⁹; fi-

¹⁹ Esta nueva recreación de la naturaleza pasa por una redefinición, o mejor, superación de las fronteras entre lo natural y lo artificial, que lanzan constantemente nuevos desafíos a la responsabilidad ética del hombre, como ha reconocido H. Jonas en el inicio de su libro sobre el "principio de responsabilidad": "La différence de l'artificiel et du naturel a disparu, le naturel a été englouti par la sphère de l'artificiel; et en même temps l'artefact total, les oeuvres de l'homme devenues monde, en agissant sur lui-même et par lui-même, engendre une nouvelle espèce de 'nature', c'est-à-dire une nécessité dynamique propre, à laquelle la liberté humaine se trouve confrontée en un sens entièrement nouveau", H. Jonas, *Le principe responsabilité. Une éthique*

nalmente, en las últimas décadas de este siglo XX, la cuestión fundamental que se plantea tal vez sea justamente la de reencontrar ese equilibrio entre arte y técnica, lo que significa, simultáneamente, vivir armoniosamente la referencia mutua entre el hombre, en su actividad, y la naturaleza en su productividad, o sea, es la cuestión de inventar responsablemente una nueva forma en la que el hombre se inscriba en la naturaleza y de leer la escritura de la naturaleza en el propio hombre.

Adentrémonos, así, en el pensamiento filosófico y místico de un autor del siglo XV, buscando con ello entendernos y actualizarnos de un modo más saludable en este cambio de siglo, que es también un cambio paradigmático. Y, en este contexto, no deja de ser significativo que una de las formas privilegiadas por Nicolás de Cusa para expresar la esencia humana sea precisamente la metáfora del arte y, más concretamente, la de la pintura. Aunque esa metáfora surja en diversos escritos, es sobre todo en el *Idiota de mente*, donde adquiere mayor fuerza y fulgor, al ser utilizada para confrontar la perfección de un autorretrato muy parecido con el modelo, si bien muerto, con la de otro autorretrato, aparentemente menos perfecto, pero dotado de vida, es decir, dotado de la capacidad de hacerse cada vez más semejante al artista: "Porque una imagen, por muy perfecta que sea, si no puede ser más perfecta y más conforme al modelo, entonces nunca es tan perfecta como cualquier imagen imperfecta que tenga el poder de conformarse siempre cada vez más y sin limitaciones al modelo inaccesible –y en esto imita la infinitud del modo como le es posible a la imagen imitar, como si un pintor hiciese dos imágenes de las cuales una, muerta, pareciese ser más semejante en acto, y la otra, viva, menos semejante, pero de tal manera que, llevada a moverse por su objeto, se pudiese hacer más perfecta, como si imitase más el arte del pintor– así toda mente y también la nuestra, aunque haya sido creada por debajo de todas, tiene de Dios el ser imagen viva y perfecta del arte infinito, del modo como puede"²⁰. A través de esta metáfora, el

pour la civilisation technologique, J. Greisch (trad.), Les Éditions du Cerf, Paris, 1993³, 24.

²⁰ Nicolás de Cusa, *Idiota de mente*, cap. 13, H. V, 2º ed., nº 149, 203-204. El mismo tema es retomado también en la *Carta a Albergati*, *Cusanus-texte*, IV, nº 8, 28 casi con idénticas expresiones.

simbolismo del hombre como imagen de Dios, y, en el hombre, el simbolismo de la mente como la más perfecta imagen del arte divino, consigue una plástica configuración de notable densidad, tanto en términos genéricamente filosófico-antropológicos, como más estrictamente en términos estéticos. El hombre es un producto artístico cuyo objetivo final es, en una perspectiva anagógica, culminar en sí el arte como "imitatio", transformando su vida en vida de la propia vida. Ese es el sentido en el que él, imitando a la naturaleza, imita su principio fundante, ya que, como veremos, la naturaleza no es sino, en la línea del neoplatonismo, una imitación de la realidad inteligible a la que en última instancia se reduce y que, al final, la funda en su realidad más auténtica y en su más pleno dinamismo.

4. Empezaremos, entonces, después de esta introducción de las perspectivas cusanas sobre el arte, por un acercamiento histórico-problemático del antiguo tema condensado en la afirmación de que "ars imitatur naturam". Este recorrido reflexivo nos permitirá captar algunos de los rasgos más originales de este repensamiento de la "imitatio" y de la consecuente revisión de la articulación entre naturaleza y arte, o, en términos más actuales, entre lo natural y lo artificial. Poseyendo los elementos proporcionados por esta profundización, nos será después más fácil ejemplificar, aunque sumariamente debido a límites de espacio, alguna de las dimensiones simbólicas del arte presentes en el discurso cusano, para, finalmente, referir y meditar dos casos más significativos de utilización simbólica de los productos artísticos: la mirada omnividente del *De visione* y el juego del *De ludo globi*.

2. Nicolás de Cusa y el arte como imitación de la naturaleza.

5. La reflexión sobre el arte anduvo, desde los orígenes del filosofar, a la par de la reflexión sobre la naturaleza, y esta interdependencia de la profundización de cada uno de los dos temas es a su vez indisociable ya sea del problema del conocimiento (que acaba siendo, aunque de forma menos precisa y abarcante, un determinado tipo de arte), ya de la percepción de la fuerza

creadora que está presente en los seres. Lo natural y lo artificial (sea lo artístico, técnico, cultural o meramente humano) constituyen dos polos de una tensión que han caracterizado y todavía hoy caracterizan los mayores modelos de inteligibilidad de lo real y los respectivos mapas de organización de los saberes. Pero la gran pregunta, aquella que fue la primera y parece continuar prevaleciendo sobre todas las demás, es justamente ésta: pero, al final, ¿qué es la naturaleza y en qué términos se puede hablar de ella? ¿Existe concretamente eso que llamamos naturaleza, en su pureza y en su singularidad, o existe solamente aquello que podemos llamar sus metamorfosis y sus "metáforas", que ya no son ajenas a la relación dialéctica establecida con el otro polo de la tensión antes señalada?

Es en la respuesta a esta cuestión, y teniendo en cuenta las huellas que en él dejó la tradición antigua y medieval, donde se revela la fecundidad del pensamiento cusano sobre este tema. Desde su primera gran obra filosófica, no dejará de hacer eco en sus textos al antiguo tema del "ars imitatur naturam". Así, en el inicio del segundo libro del *De docta ignorantia*, puede leerse ya: "El arte imita, tanto como puede, a la naturaleza, pero jamás podrá llegar a su perfección"²¹. ¿Significa esto que para este autor renacentista, como pensaron algunos de sus intérpretes, el arte pierde toda y cualquier prerrogativa creadora, estando condenado a una mera reproducción de los objetos existentes?²². Para aclarar esta cuestión es necesario tener en cuenta la ambigüedad de que se reviste la afirmación según la cual "el arte imita a la naturaleza". De hecho, puede dar origen a dos interpretaciones radicalmente opuestas y de consecuencias contradictorias para la percepción de la esencia del arte: en una lectura lineal, empirista y acrítica, el artista no haría más que copiar una realidad que le es exterior, siendo tanto mayor su talento cuanto más semejanza hubiese entre el resultado de su trabajo y el modelo que le rige: es la desvalorización de toda dimensión creativa del artista y de

²¹ Nicolás de Cusa, *De docta ignorantia*, L. II, cap. 1, H. I, 63.

²² Incurrir en este error de interpretación T. van Velthoven, en *Gotteschau und menschliche Kreativität. Studien zur Erkenntnislehre des Nikolaus von Kues*, J. Brill, Leiden, 1977, 65-66, habiendo sido ya criticado por eso por K. Bormann, en la recensión a esta obra, publicada en *Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft*, 1980 (14), 229.

su capacidad de hacer lo nuevo y crear posibles inauditos o invisibles. Mientras que, a través de una lectura más profunda y teniendo en cuenta toda la carga semántica y etimológica del concepto de naturaleza, más que algo exterior, aquello que el arte imita es la fuerza generadora de su realidad, acentuándose más el movimiento creador que el modelo estático al cual se conformaría. Imitar la naturaleza sería, en este caso, imitar el movimiento de la naturaleza y realizar su actividad a través de una semejanza con esa actividad. El arte asume, de este modo, la metamorfosis que es la propia naturaleza, y su producto es tan metafórico como un árbol, un arco iris o un puente son una metáfora de la naturaleza.

6. Podrá parecer que estamos forzando los textos del Cardenal alemán y, con él, también las palabras y el pensamiento de los autores antiguos y medievales al explicar la "imitatio" en estos términos. Pero si hacemos un recorrido, aunque sea breve, a través de la herencia que en el Cusano se encuentra, verificamos que apenas proporcionó un nuevo colorido o, para utilizar un lenguaje querido a la tradición neoplatónica en la que se inserta, "una nueva luz" a los trazos de una estética que, tantas veces silenciosamente, se fue estructurando a lo largo de los siglos.

Todo el problema se sitúa efectivamente en el contenido que se da al concepto de naturaleza²³ y hoy por hoy es pacífico que el cruce del concepto de φύσις con el de ἀρχή da un tono profundamente dinámico a la naturaleza pre-socrática (que significa entonces fuerza generadora y simultáneamente su resultado); también no hay duda de que en el contexto de la polémica con los sofistas, Sócrates, al buscar la φύσις del orden ético, la encuentra en el orden lógico, o sea, en el concepto, lo cual permitirá a Platón identificar la "verdadera naturaleza" con la "idea"²⁴, con el "alma del mundo" o con el "alma de su demiurgo", de la cual la naturaleza humana participa y con la cual tiene una cierta afi-

²³ Para un recorrido por el concepto de naturaleza a lo largo del pensamiento antiguo y medieval, vease R. Paniker, *El concepto de naturaleza*, Instituto Luis Vives de Filosofía, Madrid, 1951. También hemos intentado hacer una síntesis de este recorrido en "Natureza e espírito", *O Professor*, III série, 1993 (35, nov.-dec.), 4-7.

²⁴ Cf. Platón, *República*, X, 597 b.

nidad²⁵. Lo que más ha marcado la visión que nosotros tenemos de Platón con respecto a los artistas es, no obstante, su profunda crítica al arte de los pintores, que se limitan a reproducir las sombras o apariencias de las cosas, más que su verdadera naturaleza o esencia²⁶. Tal tipo de "mimesis" es profundamente desvalorizado, pero las consideraciones de este filósofo sobre el arte y sobre la imitación no se reducen, como bien subraya K. Flasch²⁷ al arte inferiormente imitativo o a este tipo pasivo de imitación. Aun así en *La República* llama la atención sobre otro tipo de "mimesis" que se refiere no a las apariencias sino a las ideas²⁸, o sea el ejemplar de las cosas en su dinamismo. En las *Leyes*, al criticar la concepción material de φύσις de los filósofos pre-socráticos, hablará de la anterioridad, concediéndole la respectiva primacía, del alma, de la razón y del arte sobre lo que es ligero o pesado²⁹. En la línea de esta reflexión de Platón, Aristóteles afirmará el célebre axioma de que "el arte es una imitación de la naturaleza". Pero entonces debe entenderse que el Estagirita, con tal proposición, subraya la naturaleza dinámica y creadora del arte, ya que es en el dinamismo de la naturaleza en lo que él está pensando. De hecho, la naturaleza, como logos, es lo universal existente en lo particular, y es él el principio del movimiento, expresión con la que en la *Física* es definida la naturaleza³⁰ y cuya fórmula latina ("natura est principium motus") se convertiría en un lugar común del pensamiento medieval. Lo que se evoca en esta definición, más que una definición demasiado fisicalista, es la inspiración platónica del libro de las *Leyes*³¹ y a través de ella podemos darnos cuenta de cómo la naturaleza aristotélica significa en primer lugar un dinamismo teleológico con

²⁵ Cf. Platón, *Timeo*, 90 d.

²⁶ Cf. Platón, *República*, X, 597 b.

²⁷ K. Flasch, "Ars imitatur naturam. Platonischer Naturbegriff und mittelalterliche Philosophie der Kunst", *Parusia. Studien zur Philosophie Platons und zur Problemgeschichte des Platonismus. Festgabe für Johannes Hirschberger*, Minerva, Frankfurt am Main, 1955, 265-306, 270-274.

²⁸ Cf. Platón, *República*, I, 401 c y V, 472 d.

²⁹ Cf. Platón, *Leyes*, X, 889 a, y también 891 c-892 c.

³⁰ Cf. Aristóteles, *Física*, B, nº 1, 192 b, 20-23.

³¹ Cf. Aristóteles, *Física*, B, nº 1, 193 a.

múltiples expresiones, del cual dinamismo el arte, al final, es una imitación³².

No vamos a discutir aquí por qué razón la tradición aristotélica parece haber, de algún modo, desvalorizado el arte, aunque Xavier Zubiri³³, en su interpretación de la *Ética a Nicómaco*³⁴ nos proporcione una posible respuesta: entre todas las formas a través de las cuales el hombre puede entrar en la posesión de la verdad, el arte (τέχνη) ocupa el lugar más ínfimo, en la medida en que no permite alcanzar un saber universal necesario ni integral de aquello con lo que se relaciona; además de eso, la dificultad de conjugar la actividad teórica con la actividad manual, haría extremadamente difícil el reconocimiento de la dignidad del arte.

Plotino cimentará su teoría en la concepción platónica; para él la naturaleza, más que la globalidad de las cosas corpóreas, será la representación de un principio intelectual, el νοῦς, y la presencia del alma del mundo en la materia³⁵. Esto significa que la primera imitación no es la del arte, sino la de la propia naturaleza: es ella quien imita el alma y el intelecto ("la inteligencia es imitada por la naturaleza"³⁶), y, por eso, aun cuando el artista piensa que imita a la naturaleza, no imita sino la idea que hay en ella ("las artes no imitan los objetos visibles, sino las razones de las que procede el objeto natural"³⁷) y que, de algún modo, están también en el propio artista. Se puede así decir que el arte es, en Plotino, símbolo, porque la propia naturaleza es ya un símbolo artístico del inteligible que la "forma" y dinamiza.

El cruce del cristianismo con el neoplatonismo de Plotino configurará el filón medieval que pasa, por ejemplo, por Juan Escoto Eriúgena. Para éste la naturaleza es la esencia inteligible, una, substancia de todas las cosas y de todas las cosas creadora, pero que asume el nombre de naturaleza cuando se expresa en el

³² Cf. Aristóteles, *Física*, B, nº 2, 194 a.

³³ Cf. X. Zubiri, *Cinco lecciones de Filosofía*, Moneda y Crédito, Madrid, 21970, 17-35.

³⁴ Cf. Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 2, nº 3, 1139 b ss.

³⁵ Cf. K. Fasch, 272-273.

³⁶ Cf. Plotino, *Enneadas*, VI, 6, 7.

³⁷ Plotino, *Enneadas*, V, 8, 1.

espacio y en el tiempo³⁸ y que, a partir de esa expresión, puede ser analizada en la cuádruple división que sirve de título a su obra. Pero si el concepto de expresión espacio-temporal, al que Eriúgena llama "processio", es importante para comprender la esencia de la naturaleza, no dejan de ser menos importantes para comprender su dinamismo teleológico los conceptos de "resolutio" y de "adunatio" (que traducen el movimiento dionisiano de $\theta\acute{\epsilon}\omega\sigma\iota\varsigma$), en la medida en que señalan la "reversio" que sigue a la "processio"³⁹. Dentro del marco de la naturaleza entendida como movimiento hacia una "adunatio" en su verdadera $\acute{o}\nu\sigma\iota\alpha$ es donde debe ser entendida la concepción simbólico-participativa de la obra de arte condensada en la siguiente afirmación: "las luces materiales, tanto las establecidas naturalmente en los espacios celestes, como las que son producidas en la tierra por la artística actividad humana, son imágenes de las luces inteligibles, y, además de todas las cosas, de la propia luz verdadera"⁴⁰. Se supone aquí una aproximación de planos entre el símbolo artístico humano y el símbolo artístico divino, ya que el primero se transforma en la visibilidad de la invisibilidad del segundo, estableciendo un puente conceptual de retorno a lo que en sí mismo es inconceptualizable. Simultáneamente, esta aproximación entre el arte humano y el arte divino será fecunda bidimensionalmente, ya que si, por un lado, permite, a través de un arte visible, entender mejor un arte invisible, por otro lado, opera la transposición de la fuerza creadora, así como de la armonía y de la belleza, reconocidas como características del arte divino, al propio arte humano, como, por otra parte, Beierwaltes reconoció en un notable ensayo sobre la estética de este pensador⁴¹.

³⁸ Cf. Escoto Eriúgena, *De divisione naturae*, L. V, n° 3, Migne, PL, CXXII col. 867 A-B.

³⁹ Cf., a este propósito, C. Riccati, "Processio et explicatio". *La doctrine de la création chez Jean Scot et Nicolas de Cues*, Bibliopolis, Nápoles, esp. 123-136.

⁴⁰ J. Escoto Eriúgena, *Super Ierarchiam caelestem*, L. I, n° 3, Migne, PL, CXXII, col. 139 B.

⁴¹ W. Beierwaltes, "Negati Afirmatio: Welt als Metapher. Zur Grundlegung einer mittelalterlichen Ästhetik durch Johannes Scotus Eriugena", *Philosophisches Jahrbuch*, 1976 (83), 263: "Die Aussagen über die Tätigkeit des Künstlers stehen bei Eriugena, wie schon bei Augustinus, im Kontext der Beschreibung des göttlichen creator: er ist artifex omnium, er ist die ars ipsa, seine Ideen sind der Vorentwurf der Welt, die Welt ist sein Kunstwerk

Por otra parte, la Escuela de Chartres continuará y prolongará esta tradición eriugeniana y será determinante para la propia concepción tomista, al ver la naturaleza como imagen o semejanza de la idea divina, como su representación o un simulacro suyo, de tal modo que Calcidio, en su "Comentario al Timeo", dirá que "todo lo que existe es u obra de Dios, u obra de la naturaleza, u obra del artista que imita a la naturaleza"⁴².

Tomás de Aquino asume una concepción de naturaleza que se sitúa en la línea de Aristóteles y en el contexto del libro X de las *Leyes* de Platón, cristianizándola y reforzando el parentesco entre la naturaleza y el arte divino por la mediación del concepto de logos, que como es obvio, repercutirá en la posterior "mística especulativa" de Eckhart y de Nicolás de Cusa. De esa manera debe ser entendida la siguiente afirmación, que surge en su comentario a la *Física* de Aristóteles: "la naturaleza no es sino la razón del arte divino, puesta en las cosas, por la cual las propias cosas se mueven hacia un determinado fin"⁴³. Una vez más prevalece la dimensión inteligible sobre la dimensión corpórea y se subraya el dinamismo teleológico del propio arte divino a través del dinamismo teleológico de su producto. Es en este marco en el que es retomado el axioma de Aristóteles, según el cual el arte imita a la naturaleza en su modo de operar⁴⁴, el cual aparece también en su comentario de los *Analíticos* del Filósofo griego, donde el autor, después de afirmar que "ars imitatur naturam" tiene el cuidado de precisar a continuación "in quantum potest"⁴⁵, constituyéndose así como fuente directa de la afirmación de Nicolás de Cusa ya transcrita en el inicio de esta sección. Pero si quisiéramos tener una mayor percepción de la concepción activa y creadora del arte humano en el pensamiento tomista, es necesario detenerse, más que en los comentarios a los textos aristotélicos, en las reflexiones que el autor de la *Suma Teológica* rea-

(artificiatum), durch Harmonie, Einheit von Gegensätzen, Schönheit charakterisiert".

⁴² K. Flasch, 277.

⁴³ Tomás de Aquino, *In octo libros physicorum Aristotelis expositio*, L. 2, 1. 14, nº 268.

⁴⁴ Cf. Tomás de Aquino, *In octo libros physicorum Aristotelis expositio*, L. 2, 1. 4, nº 171.

⁴⁵ Cf. Tomás de Aquino, *In libros posteriorum analyticorum expositio*, L. I, *Proemium*, nº 5.

liza sobre la creación divina⁴⁶ y sobre el modo como el hombre imita, en sus artefactos, al propio Dios. Él crea libremente, a partir de un concepto interior de su mente⁴⁷ de forma trinitaria: el Padre actúa la creación a través de su palabra, el Hijo, y de su amor, el Espíritu⁴⁸. El hombre, como imagen de Dios, le imita en su calidad de artista, a través de la "palabra engendrada en su espíritu" y del amor de su voluntad con la que realiza sus obras, haciendo presente, de algún modo, en sí mismo, la divina naturaleza trinitaria⁴⁹. Se puede desprender de aquí que la dimensión creadora trinitaria del arte humano⁵⁰ es uno de los símbolos más significativos de la suprema Trinidad creadora en la exteriorización plástica y sensible del logos divino que la integra.

Al término de este recorrido hasta el siglo XV encontramos, pues, una concepción de naturaleza y una correlativa concepción de imitación, profundamente simbólicas, por profundamente estéticas: de los pre-socráticos a Aristóteles y del neoplatonismo al tomismo, se verifica una profunda desmaterialización, descorporalización y desestatización de la esencia de la naturaleza, a través de una progresiva afirmación de la carga inteligible que la llena y del dinamismo teleológico que la orienta⁵¹. Al mismo

⁴⁶ Cf. G. Wieland, "Zwischen Naturnachahmung und Kreativität. Zum mittelalterliche Verständnis der Technik", *Philosophisches Jahrbuch*, 1983 (90), 268.

⁴⁷ Cf. Tomás de Aquino, *Summa Theologiae*, P. I, Q. 44, art. 3.

⁴⁸ Cf. Tomás de Aquino, *Summa Theologiae*, P. I, Q. 45, art. 6.

⁴⁹ Cf. Tomás de Aquino, *Summa Theologiae*, P. I, Q. 45, art. 7.

⁵⁰ El reconocimiento de esta dimensión no siempre encuentra su contrapartida en la valoración del artefacto humano, sobre todo debido al esquema hilemórfico que domina todo el pensamiento tomista y que tiende, a pesar de todo, a una desvalorización de las "formas accidentales" en que el arte moldea la "substancia" de las cosas. Cf., a propósito de esto, K. Flasch, 268 y G. Wieland, 266.

⁵¹ No deja de ser interesante verificar cómo, al final de este siglo, y después de un paradigma científico dominante a lo largo de toda la Modernidad en que se buscó reducir la causalidad a la causalidad eficiente, se retome de nuevo, a propósito de la naturaleza, el concepto de "causalidad final", en el marco de una reflexión sobre la responsabilidad del hombre en la civilización técnica. Sobre este retorno a la causalidad final cf., por ejemplo, H. Jonas, 97-109; cf. también G. Hottois, "Une analyse critique du néo-finalisme dans la philosophie de H. Jonas", en G. Hottois y M.G. Pinsart (eds.), *Hans Jonas. Nature et responsabilité*, J. Vrin, Paris, 1993, 17-36; cf. además M. Espinosa, "Les quatre causes", en J.C. Goddard (ed.), *La Nature*, Vrin, Paris, 1991, 221-242.

tiempo, no deja de ser llamativo el paralelismo de este despliegue conceptual con la admisión de lo propiamente "humano" en su envolvente "natural": la ruptura del vínculo umbilical que el hombre mantiene con la naturaleza únicamente se realizará a partir de la revolución científica del siglo XVII, siendo en el marco anterior a esa ruptura en el que Nicolás de Cusa se mueve todavía.

7. Para poder hablar de reinterpretación cusana del "arte como imitación", hay que subrayar tres rasgos fundamentales de su concepción de naturaleza.

En primer lugar, el reforzamiento del estatuto de la naturaleza en la esfera de lo inteligible: sin rechazar, sino todo lo contrario, que la naturaleza sea el principio del movimiento, tal principio reside antes que nada en el motor formal, o sea, en la forma de las formas, que es, en la reconducción a su principio último, el verbo engendrador y creador de todas las cosas, y esa es la razón por la que el aforismo medieval según el cual "natura movetur intelligentia" puede ser asumido por el Cardenal alemán⁵².

En segundo lugar, el respectivo dinamismo, que permite cruzar el ejemplarismo platónico con el movimiento aristotélico: la naturaleza es, desde el *De docta ignorantia*, la unión del movimiento descendente de la forma hacia la materia con el movimiento ascendente de la materia hacia la forma, lo que, en lenguaje estrictamente aristotélico, se podrá designar también como el movimiento de conexión entre potencia y acto: "Y, así, del proceso ascendente y descendente brota el movimiento que los une. Este movimiento media la conexión de la potencia y del acto, porque el movimiento intermedio nace de la posibilidad móvil del motor formal. Este espíritu está difuso y contraído en todo el universo y en sus partes singulares, y se llama naturaleza. La naturaleza es, entonces, como la complicación de todo lo que acontece a través del movimiento"⁵³.

⁵² Cf. Nicolás de Cusa, *De ludo globi*, L. I, SCHR. III, 254. También en el *De venatione sapientiae*, cap. 1, H. XII, nº 3, 6, en la secuencia de la concepción platónica tratada por Diógenes Laercio, se afirmará: "Refert etiam Laertius Platonem dicere ideas principium et initium esse eorum quae natura consistunt et huiusmodi sint, qualia sunt".

⁵³ Nicolás de Cusa, *De docta ignorantia*, L. II, Cap. 10. H. I, 97. Sobre la perspectiva dinámica y casi evolucionista que atraviesa esta concepción de

La última afirmación del texto que acabamos de transcribir remite al tercero y tal vez más original rasgo de esta concepción de la naturaleza y, simultáneamente, aquél que permite mejor su articulación con el arte: la inserción de esta concepción en el esquema "complicatio/explicatio". En último análisis, y con esto se acentúa la "desconcretización" estrictamente material de la naturaleza, ella es la "complicación" de todo lo que aparece plurificado en el mundo de los entes empíricos, y el movimiento que esencialmente la caracteriza es el movimiento "explicativo" de la unidad "complicativa", como lo afirma metafóricamente el autor en *De venatione sapientiae*, al admitir que la naturaleza, como "discípulo del maestro divino" debe "explicar" el "poder-ser-hecho" del mundo, conforme a las "razones predeterminadas del intelecto divino"⁵⁴. Con esto tenemos el paradigma expresionista que caracteriza toda la metafísica cusana, y al que ya más atrás aludimos, que se extiende a su filosofía de la naturaleza, estableciendo una buena base para una concepción profundamente expresionista del arte mismo. Es, pues, con este concepto de naturaleza con el que se va a articular un abarcador concepto de arte⁵⁵, a través de una categoría extremadamente importante para su teoría del conocimiento, la categoría de "similitudo"⁵⁶, la cual empieza a aparecer, en un texto significativo del *De coniecturis*,

naturaleza, cf. R. Haubst, *Streifzüge in die cusanische Theologie*, Aschendorff, Münster, 1991, 220.

⁵⁴ Nicolás de Cusa, *De venatione sapientiae*, cap. 4, H. XII, n° 10, 13: "Hoc divinum opificium Deus oboedientis scilicet naturae ipsi posse fieri concreatae tradidit, ut posse fieri mundi secundum iam dictas praedeterminatas divini intellectus rationes explicaret (...)".

⁵⁵ Conviene tener en cuenta que Nicolás de Cusa considera bajo el concepto de arte múltiples actividades que sobrepasan lo que hoy designamos con este término, desde las técnicas alimenticias hasta el trabajo de los artesanos y a los actos más intelectuales como el conocimiento, la poesía y el propio discurso. Cf. para este amplio concepto, Nicolás de Cusa, *De coniecturis*, L. II, cap. 1, H. III, n° 178, 178-179 y *Compendium*, cap. 6, H. XI₃, n° 17 y n° 18, 13-14.

⁵⁶ Nicolás de Cusa, *De beryllo*, H. XI₁, n° 7, 9: "Hinc (intellectus humanus) creat similitudines similitudinum divini intellectus (...). Cf. a propósito de esto, M. Álvarez-Gómez, "Adecuación e identidad. Sobre la idea de verdad en Santo Tomás y Nicolás de Cusa", *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, 1964 (4), 49-50; cf. también H. Meinhardt, "Exaktheit und Mutmassungscharakter der Erkenntnis", en K. Jakobi, (ed.), *Nikolaus von Kues. Einführung in sein philosophisches Denken*, Karl Alber, München, 1972, 113-115.

como una transcripción del antiguo concepto de "imitatio": "la naturaleza es unidad; el arte es alteridad, porque es semejanza de la naturaleza"⁵⁷. ¿Significa esto que el arte se contrapone a la naturaleza y sólo se relaciona con ella por imitarla (en una perspectiva pasiva)? Sería incurrir en una lamentable precipitación emitir tal juicio a partir de estas palabras. De hecho, en primer lugar, el concepto de "similitudo" es el correlativo del concepto de "assimilatio", que no es meramente pasivo, el cual representa antes la capacidad de creación conjetural del espíritu humano. Además, si en el dominio de lo finito es imposible alcanzar el máximo absoluto o el mínimo absoluto, entonces la contraposición entre la unidad que es la naturaleza y la alteridad que es el arte no es total, sino relativa, es decir, es una contraposición que supone una cierta síntesis de los respectivos opuestos, lo que, en otras palabras, equivaldrá a decir que, aunque se distingan, no hay *naturaleza sin arte*, ni *arte sin naturaleza*. Este principio es válido, sobre todo, para la realidad divina, de la cual hablando "intelectualmente", se podría decir que es, simultáneamente, naturaleza y arte, pero a la cual, hablando "divinalmente"⁵⁸, a partir de los principios de la teología negativa, no se le podrá atribuir ni una ni otra, ni su respectiva unión⁵⁹.

En el ámbito de esta reflexión se realiza, por un lado, el repensamiento en la línea neoplatónica del concepto de "imitatio", y, por otro lado, la superación de la ruptura entre lo "natural" y lo "artificial" con una actualidad que no puede dejarnos de admirar. Por lo que se refiere al primer punto se verifica, como ya señalé, la trasposición del anterior concepto de "similitudo" en el concepto de "imitatio", abriendo el camino, mediante la profundización posterior del segundo tópico, hacia la consideración de la dimensión simbólica tanto del arte como de todo producto artístico.

De este modo, se comienza por afirmar que, en el mundo finito, nada se presenta exclusivamente "sólo como naturaleza o

⁵⁷ Nicolás de Cusa, *De coniecturis*, L. II, cap. 12, H. III, nº 131, 126.

⁵⁸ Para esta distinción entre el "discurso intelectual" y el "discurso divinal" cf. *De coniecturis*, L. I, cap. 6, H. III, nº 24, 30-31.

⁵⁹ Nicolás de Cusa, *De coniecturis*, L. II, cap. 12, H. III, nº 131, 126-127: "Deus quidem secundum intellectuatem loqualam natura pariter et ars existit absoluta, licet veritas sit ipsum nec artem nec naturam neque ambo esse".

sólo como arte, pero todo participa a su modo de ambos"⁶⁰, para añadir enseguida: "Se piensa fácilmente que la inteligencia participa del arte, en la medida en que emana de la razón divina, pero, puesto que engendra por sí el arte, vemos que es naturaleza. El arte es una cierta imitación de la naturaleza, y es evidente que unas cosas sensibles son naturales, otras son artificiales. Pero no es posible que las cosas sensibles naturales se encuentren privadas de arte, lo mismo que las sensibles artificiales no pueden estar privadas de naturaleza"⁶¹.

Se verifica aquí, en primer lugar, la superación del corte entre lo "natural" y lo "artificial", en un lenguaje tal que algunos pensadores contemporáneos, en sus reflexiones antropológicas, podrían, en gran parte, suscribir⁶². Nada hay que no sea simultáneamente naturaleza y arte: naturaleza en la medida en que todas las artes, por más "artificiales" que sean, tienen subyacente una dimensión y una productividad naturales; arte en la medida en que todo resulta del arte divino, que se exterioriza, expresa y manifiesta en los seres naturales.

Se verifica, en segundo lugar, el relieve concedido a la inteligencia, ya sea en el *pensamiento de la naturaleza*, ya sea en el *pensamiento del arte*, inteligencia que es, ella también, arte y naturaleza: arte en la medida en que es una "similitudo" operada por la razón divina que actualiza todas las cosas; naturaleza ya que es engendradora de sus expresiones, de entre las cuales merece especial atención el arte. Y es justamente en esta su dimen-

⁶⁰ Nicolás de Cusa, *De coniecturis*, L. II, cap. 12, H. III, n° 131, 127.

⁶¹ Nicolás de Cusa, *De coniecturis*.

⁶² Nos referimos particularmente, a C. Lévi-Strauss, el antropólogo que más lejos ha llevado el esfuerzo por unir la naturaleza a la cultura (o demostrar la superación de su oposición), como lo subraya F. Dosse en "Claude Lévi-Strauss: à la couture de la nature et de la culture", J.C. Goddard (ed.), 257: "L'anthropologie structurale se situe ici d'emblée sur le lieu de la couture entre la nature et la culture, entre la physique et le moral, entre le monde et l'esprit. Elle vise à unir, à reconcilier les diverses réalités humaines dans une approche englobante et totale avec la volonté de dépasser l'opposition entre nature et culture". Es evidente que, al hacer esta "reactualización" de Nicolás de Cusa no olvidamos que el estructuralismo de Lévi-Strauss es, como dice P. Ricoeur, "un kantismo sin sujeto trascendental", *Esprit*, Nov. 1963, en cuanto que el pensamiento de Nicolás de Cusa comporta no sólo la referencia a un sujeto trascendental, sino también, lo cual no es de menos importancia, la referencia constitutiva de todo el discurso a un sujeto trascendente.

sión engendradora donde la "imitatio" de la inteligencia adquiere un profundo sentido creador a un nivel interno y casi ontológico⁶³. De ahí que la contemplación y la profundización de los procesos artísticos sean una vía privilegiada para comprender la propia naturaleza: "en la medida en que el arte imita a la naturaleza, llegamos a comprender las fuerzas de la naturaleza a partir de aquello que descubrimos en el arte"⁶⁴. Hay, pues, una complementariedad entre la reflexión sobre el arte y la reflexión sobre la naturaleza. No obstante, y éste es uno de los aspectos que interesa subrayar, tal complementariedad encuentra su fundamento en la propia complementariedad real entre la naturaleza y el arte, una vez que, en diversos momentos, el Cardenal alemán afirma explícitamente que el arte ayuda a la naturaleza. Lo dice cuando se refiere a la dimensión artística del lenguaje humano⁶⁵, igual que lo vuelve a señalar cuando se refiere a la conjugación de la armonía natural con los sonidos musicales⁶⁶.

Interesa todavía subrayar, en tercer lugar, que esta importancia de la inteligencia va unida, al final, al hecho de que, por un lado, la inteligencia, entendida como la mente del artista, es el verdadero lugar de la creación, de tal forma que las artes son "explicaciones" del intelecto humano que, en sí, permanece uno e indivisible: "el intelecto humano, aun permaneciendo uno e indivisible en sí, se manifiesta visiblemente de modo diferente en sus diversas artes y en los diversos productos de las artes, aunque permanezca en todos absolutamente desconocido para la totalidad

⁶³ Podría parecer que contradicen esta interpretación dinámica y creadora de la "imitatio" las consideraciones de *Idiota de mente*, cap. 2, H. V, nº 62, 96, en donde los objetos producidos por los escultores y por los pintores son considerados como meras reproducciones imitativas de objetos exteriores, frente a la actividad verdaderamente creadora del artesano (fabricante de cucharas). No obstante, se debe tener en cuenta que el referente de la imitación aquí desvalorizada no es la actividad en sí, sino las figuras creadas que ella, a veces, tiene tendencia a imitar.

⁶⁴ Nicolás de Cusa, *De ludi globi*, L. I, SCHR. III, 226.

⁶⁵ Nicolás de Cusa, *Compendium*, cap. 3, H. XI₃, nº 7, 7: "Unde confusum signum ars dearticulat et variat, ut melius varia desideria communicet. Ita adiuvat naturam", (el subrayado es nuestro).

⁶⁶ Nicolás de Cusa, *Compendium*, cap. 9, H. XI₃, nº 27, 22: "Et hinc haec ars (musica), cum apertius naturam imitetur, gratior est et conatum naturae concitat et adiuvat in motu vitali, qui est concordantiae seu complacentiae motus, qui laetitia dicitur", (el subrayado es nuestro).

de los sentidos"⁶⁷; se une a esto, por otro lado, el hecho de que la inteligencia es un símbolo que hace presente a la forma de las formas ("forma formarum"), la cual, más que una "forma formata", es "forma formans", dando a sus concreciones y contracciones la fuerza engendradora que la caracteriza⁶⁸. Así, en último análisis, lo que es imitado en el arte es la forma en este dinamismo suyo, y entendida como centro de energía, como *verbo dinámico*, lo que vuelve a situar tal concepción del arte en el marco de la *mística del logos*, como tan adecuadamente expresa la siguiente cita: "De hecho, (el verbo) es la especie del arte que forma todo. ¿Qué podremos concebir, escribir o decir fuera de esta especie? El verbo es aquello sin lo cual nada fue hecho o puede ser hecho, porque es la expresión de quien expresa y de lo que es expresado, como la palabra de quien habla y aquello de que habla es el verbo, la concepción de quien concibe y aquello que es concebido es el verbo, el escrito de quien escribe y aquello que es escrito es el verbo, la concepción de quien crea y aquello que crea es el verbo, la formación de quien forma y aquello que forma es el verbo, y en términos generales, el hacer de quien hace y la cosa hecha es el verbo"⁶⁹. Este verbo, plenitud de sentido y dinamismo total, es el que está presente y actuante en el arte, es él el que resulta de la "imitatio" lo mismo que es él quien realiza la propia "imitatio" y hace del arte el símbolo supremo de la creación en la medida en que del "ars" se asciende al "artifex"⁷⁰ y del "artifex" se asciende al "artifex artificis" de acuerdo con la dimensión anagógica subyacente, como vimos, a toda esta concepción estética.

⁶⁷ Nicolás de Cusa, *Compendium*, cap. 8, H. XI₃, n° 24, 20.

⁶⁸ Concordamos, pues, plenamente con G. Santinello, *Il pensiero de Nicolò Cusano nella sua prospettiva estetica*, Liviana, Padua, 1958, 82, cuando afirma: "Il concetto di Dio *forma formarum* dà luogo quindi ad una concezione dinamica di Dio e del mondo. Il dinamismo formatore della forma divina è formatore di altrettanti centri di vita dinamica e formatrice, che sono le varie forme, variamente partecipanti alle cose l'essere di Dio".

⁶⁹ Nicolás de Cusa, *Compendium*, cap. 7, H. XI₃, n° 19, pp. 14-15.

⁷⁰ Cf. G. Santinello, *Il pensiero di Nicolò Cusano nella sua prospettiva estetica*, 247.

3. Expresiones significativas de la dimensión simbólica del arte.

8. Nos parece posible, a partir del recorrido efectuado hasta ahora, identificar dos aspectos relativamente diferentes de la dimensión simbólica del arte en Nicolás de Cusa: por un lado, hay que retener que si la "imitatio" es, antes que nada, "imitatio" de una actividad que el denso y etimológico significado del concepto de naturaleza expresa tan adecuadamente, entonces el arte es, en cuanto tal, e independientemente de sus productos, símbolo; por otro lado, el arte se hace presente, con toda su carga dinámica, en la obra artística, lo que hace que también esa obra pueda ser encarada en su dimensión simbólica. Acerquémonos, de momento, al primer aspecto, para, al final, hacer una referencia a la exploración simbólica de productos artísticos que también nos es proporcionada por el discurso cusano.

El móvil para una interpretación simbólica del arte y para su utilización como vía de acceso al sentido de la obra creadora divina es dado ya en el *De docta ignorantia*, en primer lugar cuando, al final del libro I, el Verbo divino es considerado como arte por respecto a las criaturas, en una actuación realizada por el Padre a través del Espíritu⁷¹, y, en segundo lugar, cuando se concluye el segundo libro con un auténtico himno al divino arte creador: "¿Quién, pues, no admirará a este artífice que se ha servido de un tal arte en los mundos, en las estrellas y en las esferas celestes, de manera tal que, sin precisión alguna, estando la concordancia de todos en la diversidad de todos, dispone en un único mundo la grandeza de las estrellas, de los lugares y de los movimientos [...]?"⁷².

A partir de esta obra, son innumerables los lugares, en los escritos cusanos, en los que la simbología del arte es utilizada para hablar de la creación. Y son diversas las artes a las que recurre el autor en tal proceso comparativo: la escultura, la fabricación

⁷¹ Nicolás de Cusa, *De docta ignorantia*, L. I, cap. 24, H. I, 51: "Et ob hoc Augustinus Verbum etiam artem ac ideam in respectu creaturarum affirmat. (...) Nam creatura ex eo, quod Deus Pater est, esse incipit; ex eo, quod Filius, perficitur; ex eo, quod Spiritus Sanctus est, universali rerum ordini concordat".

⁷² Nicolás de Cusa, *De docta ignorantia*, L. II, cap. 13, H.I, 112.

del vidrio y de objetos de madera, la pintura y la música, por referirnos sólo a algunos de los casos.

La escultura aparece en el *De quaerendo Deum*, siendo registrada en tres momentos sucesivos en su respectivo desarrollo, para poner de relieve la excelencia del "escultor máximo" que es Dios. En primer lugar, se subraya la omnipotencia del artista divino, una vez que, si es de admirar un escultor que, en un trozo de madera, reproduce el cuerpo de un rey, ¿no se deberá reconocer con mayor razón "cuán grande sería la maestría de quien fuese capaz de realizar en acto todo aquello que está en cualquier potencia?"⁷³. En segundo lugar, esa excelencia del supremo artista es reconocida a partir del hecho de que él inserta vida y dinamismo en los objetos de su creación, lo que la transforma en un proceso abierto e infinito⁷⁴. Por último, se retoma, como no podía dejar de ser, el tema de la "creatio ex nihilo", como marca distintiva ante el obrar humano: "Y es digno de una admiración inexpresable, por encima de todo intelecto, que él no sólo sepa sacar de las piedras hombres vivos, sino también (crearlos) a partir de la nada y llamar al ser a todas las cosas que no son, así como a aquellas que son"⁷⁵.

En un escrito prácticamente contemporáneo de éste, el *De genesi*, es la actividad del vidriero la que es tomada como referencia: el artesano prepara el material, lo lleva al horno y, después, bajo la acción del calor, intenta moldearlo y darle la forma que tiene en su mente, con el aire que sopla a través de un tubo. En el caso de la creación, y sin dejar de llamar una vez más la atención sobre el hecho de que no existe material previo al acto creador⁷⁶, interesa retener que también ella, aquí a semejanza de la actividad del vidriero, es guiada por la "idea" presente en la "mente" del supremo artista que permanece en la naturaleza y preside toda su actividad: "Si te percatas bien, también la naturaleza se sirve del calor del sol para formar las formas sensibles, como el

⁷³ Nicolás de Cusa, *De quaerendo Deum*, cap. 4, H. IV, n°48, 32.

⁷⁴ Nicolás de Cusa, *De quaerendo Deum*, 33: "Sed adhuc mirabilioris potentiae et scientiae est, qui ipsum granum milii creavit et in ipso hanc virtutem collocavit".

⁷⁵ Nicolás de Cusa, *De quaerendo Deum*, 33.

⁷⁶ Nicolás de Cusa, *De genesi*, cap. 3, H. IV, n° 164, 18: "Tali licet remota similitudine Deus, licet non coligat ex aliquo quod non creavit possibilitatem rerum, omnia in esse producit".

vidriero se sirve del fuego, y la naturaleza actúa como el espíritu del vidriero y es guiada por la mente del sumo artista como el espíritu del maestro es guiado por su mente"⁷⁷. Es el reforzamiento de la definición de la idea de naturaleza a partir de su principio inteligible y de su dinámica teleológica lo que está aquí presente, de acuerdo, además, con lo que señalamos en la sección anterior de este estudio.

En el *Idiota de mente* y con base en el trabajo del protagonista de los diálogos, un artesano fabricante de cucharas, vuelve a la superficie del escrito la misma idea⁷⁸, pero, debido al pormenor con que el símbolo es profundizado y desarrollado, se añade otro aspecto que es extremadamente importante para la definición de la estética cusana, es decir, el establecimiento de la proporción que permite el resplandor de lo bello⁷⁹: "por tanto corto y perforo la materia, por ejemplo un trozo de madera, con los diversos movimientos de los instrumentos que utilizo, hasta que aparezca en ella la proporción debida, en la que la forma de lo que es propio de la cuchara ('forma coclearitatis') resplandezca adecuadamente"⁸⁰.

Por otra parte, si en Nicolás de Cusa se constata la presencia de una tradición estética antigua y medieval que podría denominarse *estética de la luz*, en la cual la visión tiene prioridad y lo bello se define por la proporción, se nota también la presencia de otra tradición, que se cruza fecundamente con aquella y que tiene también raíces antiguas y prolongaciones medievales: la estética del oído y del número⁸¹. Por ese motivo, no es de extrañar que en esta misma obra en que se establece una simbología entre el

⁷⁷ Nicolás de Cusa, *De genesi*.

⁷⁸ Cf. Nicolás de Cusa, *Idiota de mente*, cap. 2, H. V, n° 62, 96.

⁷⁹ Es importante señalar que en el sermón *Tota pulchra*, 33, ya anteriormente citado, y de clara inspiración dionisiana y albertista, lo bello aparece justamente definido a partir de la proporción "(...) splendorem formae, sive substantialis sive accidentalis, super partes materiae proportionatas et terminatas, sicut corpus dicitur pulchrum ex resplendentia coloris super membra proportionata".

⁸⁰ Nicolás de Cusa, *Idiota de mente*, cap. 2, H. V, n° 63, 97.

⁸¹ Sobre los desarrollos medievales de estas dos estéticas, cf. Edgar de Bruyne, 70-85. Sobre su presencia en Nicolás de Cusa, cf. G. Santinello, *Il pensiero di Nicolò Cusano nella sua prospettiva estetica*, 41-73, 159-167 y 191-211.

divino arte creador y el arte escultórico, predominantemente visual, aflore en otro lugar la simbología correspondiente a esa tradición estética diferente, es decir, en la que el referente no es ya el objeto de visión, sino la melodía musical. Dios es, de este modo, comparado a un músico que organiza los diversos sonidos de modo tal que de su yuxtaposición resultan los acordes armónicos en que se traduce el universo: "La mente eterna actúa casi como un músico que quiere convertir en sensible su concepto: recoge una multiplicidad de sonidos y los compone en una proporción conveniente a la armonía, de modo que en esta proporción la armonía resplandezca dulce y perfectamente cuando ella se encuentra como en su lugar [...]"⁸².

Es asimismo en este diálogo donde se invoca también el arte de la pintura para explicitar la excelencia del hombre como creación divina, comparado, como ya señalamos anteriormente, a un autorretrato de Dios, dotado de una vida y de un dinamismo que lo vuelven capaz de hacerse cada vez más semejante a su modelo.

El mismo arte de la pintura es retomado en el *De visione Dei* para subrayar un aspecto que, bajo el punto de vista de una reflexión metafísica, es fundamental en la profundización filosófica de la "creatio": la relación entre la *unidad* fundante y la *multiplicidad* de los entes creados. Si Dios es unidad, identidad y plenitud absoluta de sentido, tal riqueza sólo se podrá expresar adecuadamente en una variedad infinita de concreciones, lo mismo que la plenitud de la idea de un pintor se expresa mejor en una pluralidad de cuadros que en un único cuadro. Es eso lo que Nicolás de Cusa termina por afirmar cuando, en el último capítulo de la obra escrita expresamente para los monjes de Tegernsee, se refiere a la creación en estos términos: "Tú, Señor, que realizas todas las cosas por ti mismo, creaste este universo a causa de la naturaleza intelectual, a manera de un pintor, que mezcla los diversos colores, con el fin de poderse pintar a sí mismo, con el objetivo de tener una imagen propia, en la que se deleite y su arte repose. Y, como el uno no es multiplicable, se multiplica, al menos, como puede en la semejanza más próxima. Crea, no obstante, muchas figuras porque la semejanza de su po-

⁸² Nicolás de Cusa, *Idiota de mente*, cap. 6, H. V, nº 92, 137-138.

der infinito no puede explicarse del modo más perfecto sino en muchas figuras"⁸³.

Sin pretensión alguna de haber mostrado exhaustivamente los casos que ejemplifican un recurso simbólico al arte en el discurso cusano, pensamos que es posible concluir esta breve enumeración con una referencia final a un ejemplo extraído de una de las últimas obras del autor y en la que está presente una vertiente que hasta ahora no ha sido mencionada: la vertiente ética del hombre, que se expresa en su capacidad valorativa. La metáfora que le corresponde tiene como referencia el arte de un acuñador de monedas y es desarrollada en el segundo libro de *De ludo globi*: Dios es ahí presentado como un acuñador de monedas ("no es absurda esta comparación, cuando concibes a Dios como si fuese un omnipotente acuñador de monedas el cual, a partir de su excelsa y omnipotente virtud, puede producir toda moneda"⁸⁴), en las cuales imprime la imagen de su hijo y que, de este modo, designan, en una multiplicidad de signos, a su único acuñador⁸⁵. Es, como vemos, una vez más la relación entre la unidad y la multiplicidad lo que Nicolás de Cusa pretende profundizar, pero, ahora, en una perspectiva axiológica, ya que, si el hombre, como toda criatura, es una moneda, es, sobre todo, específicamente, una moneda viva, asumiéndose también como banquero o cambista de las otras monedas, distinguiéndolas y reconociéndoles el respectivo valor: "El intelecto es aquella moneda que es también el cambista de monedas, lo mismo que Dios es también aquella moneda que es también el acuñador de monedas. Por eso el intelecto ve en sí el poder, que le es congénito, de conocer y contar toda moneda"⁸⁶.

No se piense, sin embargo, que esta utilización simbólica del arte anula la distancia que separa lo finito de lo infinito, o, en otros términos más teológicos, la criatura del creador. Una de las características del simbolismo cusano es justamente permitir la

⁸³ Nicolás de Cusa, *De visione Dei*, cap. 25, SCHR. III, 214-216.

⁸⁴ Nicolás de Cusa, *De ludo globi*, L. II, SCHR. III, 346.

⁸⁵ Cf. Nicolás de Cusa, *De ludo globi*, 348-350.

⁸⁶ Nicolás de Cusa, *De ludo globi*, 352. Ya anteriormente (348), el autor había hecho una referencia explícita a la capacidad valorativa del hombre como cambista: "Magnaque foret nummularii discretio discernendi has omnes quantumcumque varias monetas (et) numerandi, ponderandi et mensurandi omnem omnium valorem", (el subrayado es nuestro).

inserción en su discurso de la articulación dialéctica entre inmanencia y trascendencia, uno de los tópicos fundamentales de su pensamiento⁸⁷, haciendo más perceptible cómo el Absoluto, en cuanto plenitud de sentido, se contrae en lo finito pero sin reducirse a él en su extremada riqueza y en su indecible trascendencia. De ahí que, al final de esta última comparación, surja de inmediato, la pertinente observación: "Pero el arte de Dios excede infinitamente el arte del cambista, porque el arte de Dios hace el ser y el arte del cambista apenas hace el conocer"⁸⁸. Así, el arte divino es infinito y en eso excede todas las artes humanas, que de ella no son sino imágenes⁸⁹. Por eso, como infinito, el arte divino no puede ser medido por ningún otro arte, lo cual significa que el arte, como símbolo, sólo es verdadero símbolo si se tiene en cuenta la distancia que lo separa del respectivo ejemplar: "Por eso, todo el arte finito (deriva) del arte infinito. Así, es necesario que el arte infinito sea el ejemplar de todas las artes, su principio, medio, fin, metro, medida, verdad, precisión y perfección"⁹⁰. Es en este contexto como se debe también comprender la serie de analogías establecidas en la *Carta a Albergati* entre una rosa pintada, resultado del arte humano, y una rosa verdadera, resultado del arte divino actuante en la naturaleza: "Lo mismo que una rosa pintada, obra del intelecto, es a la rosa verdadera, obra de Dios, así nuestra fuerza intelectiva es a la fuerza intelectiva divina: y así como la rosa pintada es a la rosa verdadera, así la rosa verdadera es al intelecto vivo"⁹¹.

9. Pensamos que la profundización de la dimensión simbólica del arte en una perspectiva ascendente, es decir, en orden a una comprensión (que será necesariamente incomprensible) de la acción divina en cuanto absoluta posición de ser y de sentido, tiene una primacía evidente en los textos del Cardenal alemán. Eso, sin

⁸⁷ Cf. a este propósito, las consideraciones de A.L. González, en "Creador y creatura en el *De visione Dei* de Nicolás de Cusa", en *Biblia, Exégesis y Cultura. Estudios en honor del Prof. D. José María Casciaro*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 543-564, 555-557 (cit. "Creador y creatura"), que condensan sintéticamente la perspectiva cusana sobre la inmanencia y la trascendencia del Absoluto.

⁸⁸ Nicolás de Cusa, *De ludo globi*, L. II, SCHR. III, 348.

⁸⁹ Nicolás de Cusa, *Idiota de mente*, cap. 2, H. V, n° 61, 95.

⁹⁰ Nicolás de Cusa, *Idiota de mente*, cap. 2, H. V, n° 61, 95.

⁹¹ Nicolás de Cusa, *Carta a Albergati, Cusanus-texte*, IV, n° 20, 4.

embargo, no impide que reconozcamos, a partir también de esos textos, una simbolización omnidireccional, esto es, una simbolización que, sin descuidar el movimiento ascendente, se ejerce también en una perspectiva horizontal, permitiendo iluminar las múltiples actividades humanas. El texto de la *Carta a Albergati* que acabamos de citar muestra, por ejemplo, que el arte, además de ayudar a conceptualizar la fuerza creadora divina, ayuda también a plantear las características de los procesos cognoscitivos humanos, designados precisamente, sobre todo a partir de la segunda gran obra filosófica del autor, como el *arte de las conjeturas*⁹². También el segundo capítulo de *Idiota de mente*, citado ya varias veces a lo largo de este estudio, es un buen ejemplo de cómo la simbología del arte puede ser explorada ya sea en una reflexión sobre el conocimiento humano, ya sea en una reflexión sobre el propio discurso y sobre la esencia del lenguaje, puesto que, en este texto, el conocer y el hablar aparecen como actividades investigadas simbólicamente a partir del modo de operar del artesano al extraer de un trozo de madera sus cucharas⁹³. De esta manera, si tenemos en cuenta que hay una dimensión artística que caracteriza prácticamente todas las actividades humanas, y particularmente el conocimiento y el discurso, lo que se verifica es que, al mismo tiempo que cualquier arte concreto humano puede funcionar como símbolo del arte infinito, puede también funcionar como símbolo de otras artes, aunque unas en relación a las otras asuman trazos que las caracterizan específicamente: lo simbólico es, de este modo, un sentido que circula en todo el actuar humano y entre éste y el operar divino. De cualquier modo, hay siempre, sin duda, una sobredeterminación por la dirección vertical ascendente, en la medida en que, al nivel de las artes humanas, el arte de las artes es el arte de la *filiatio*, que tiende hacia la *deificatio*⁹⁴, término final del movimiento de retorno al

⁹² Cf. Nicolás de Cusa, "Prologus", *De coniecturis*, L. I, H. III, n° 4, 6.

⁹³ Cf. particularmente por lo que se refiere a la articulación con la filosofía del lenguaje, J.M. André, "O problema da linguagem no pensamento filosófico-teológico de Nicolau de Cusa", *Revista Filosófica de Coimbra*, 1993 (2, 4), 391-393, y también M. Stadler, *Rekonstruktion einer Philosophie der Ungegenständlichkeit. Zur Struktur des cusanischen Denkens*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1983, 28-37.

⁹⁴ Para una correcta comprensión del arte de la "filiatio", cf. especialmente Nicolás de Cusa, *De filiatione Dei*, cap. 2, H. IV, n° 58, 44.

principio fundante y determinante último para la comprensión de la verdadera y auténtica dimensión anagógica del arte humano.

10. Sería ahora el momento de pasar de la reflexión sobre la dimensión simbólica del arte, en cuanto tal, en que nos hemos estado moviendo, a abordar la exploración simbólica de los productos de la actividad artística. La extensión de este estudio no nos permite avanzar pormenorizadamente por tal vía, pero no podemos dejar de hacer referencia a dos casos paradigmáticos: la mirada omnividente del *De visione Dei* y el juego de la bola del *De ludo globi*.

El libro de *De visione Dei*, o tratado *De icone*, como también el autor lo designó, es todo él una reflexión que se constituye a partir de la experiencia de la contemplación de un cuadro en que está pintado un rostro con una mirada omnividente u omnidireccional: cualquiera que sea el punto desde donde es mirado y cualquiera que sea el movimiento o los movimientos efectuados en cuanto se mira el cuadro, la mirada del rostro allí representado parece fijarse en la mirada de quien lo contempla, debido al "sutil arte"⁹⁵ perspectivístico con que está pintado. Al abordar esta obra, lo que más nos interesa, de momento y en el contexto de esta reflexión, es la metodología sugerida y seguida en la exploración de este objeto artístico, la cual nos coloca claramente en el camino delineado por las tres etapas de la "symbolica investigatio", descritas en el capítulo 12 del libro I del *De docta ignorantia* en orden a un aprovechamiento filosófico-teológico de los símbolos matemáticos: "Es necesario, en primer lugar, considerar las figuras matemáticas finitas con sus pasiones y sus razones, y transferir, de modo correspondiente, estas razones a las figuras infinitas, y, después, elevar ("transsumere") las propias razones de las figuras infinitas al infinito simple, completamente desligado de cualquier figura"⁹⁶. Como ya en otro estudio tuvimos oportunidad de señalar⁹⁷, los capítulos iniciales del tra-

⁹⁵ Cf. Nicolás de Cusa, "Praefatio", *De visione Dei*, SCHR. III, 94.

⁹⁶ Nicolás de Cusa, *De docta ignorantia*, L. I, cap. 12, H. I, 24.

⁹⁷ Cf. J.M. André, "O simbolismo no discurso filosófico de Nicolau de Cusa", en *Filosofía y ciencia en el Renacimiento. Actas del Simposio celebrado en Santiago de Compostela, del 31 de Octubre al 2 de Noviembre de 1985*, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad, Santiago de Compostela, 1988, 324 y 325 (cit. "O simbolismo").

tado nos proporcionan, en primer lugar, una exploración de las características del cuadro, con base en lo que podríamos designar como la experiencia humana de la finitud de la mirada contraída, frente a las potencialidades infinitas de la mirada omnividente. A continuación, se proyectan esas características de la mirada omnividente en el mirar divino, haciéndolas sufrir la "pasión de la infinitud" y admitiendo que "nada puede aparecer en relación a la mirada del icono de Dios que no sea más verdadero en la verdadera mirada de Dios"⁹⁸. Finalmente, hay que efectuar la "transsumptio" que nos permite traspasar la "puerta del muro del Paraíso", operación que este escrito designa con el verbo "transilire"⁹⁹, lo cual permite superar la dimensión metafórica de la mirada y situarnos en la unidad simplicísima y absoluta de la realidad divina y en su "incomprensible comprensión". En esta última etapa, y a través de este tránsito, "la visión de Dios, hasta entonces explorada simbólicamente, nos proyecta hacia una *nuestra visión de Dios*, que no es puro éxtasis místico, sino *docta ignorantia* consubstanciada en conjetura mental sobre lo que escapa a los límites conceptuales de la razón humana"¹⁰⁰.

Por otro lado, y además de otros núcleos temáticos que podrían merecer nuestra reflexión a propósito de este texto en Nicolás de Cusa¹⁰¹, nos interesa especialmente llamar la atención, en seguimiento de las consideraciones anteriores, sobre dos aspectos que nos parecen esenciales: en primer lugar, el autor, en su reflexión, se desmarca efectivamente de una perspectiva alegórica del arte, para insertarse en una perspectiva claramente simbólica: el icono no es sino una mediación experiencial, asumiendo una función cognoscitivamente heurística, es decir, no se trata de tomar el cuadro en la dimensión figurativa que los "re-

⁹⁸ Nicolás de Cusa, *De visione Dei*, cap. I, SCHR. III, 98.

⁹⁹ Nicolás de Cusa, *De visione Dei*, cap. 6, SCHR. III, 116: " Qui igitur transilire debet omnem lucem necesse est, quod subintrat careat visibili luce. [...] Quando igitur (oculus) scit caliginem maiorem tanto verius attingit in caligine invisibilem lucem. Video Domine sic et non aliter innaccessibilem lucem et pulchritudinem et splendorem faciei tuae revelate accedi posse".

¹⁰⁰ J.M. André, "O simbolismo", 325.

¹⁰¹ A él se dedicó también A.L. González, "Creador y creatura". De entre la amplia bibliografía sobre esta obra, merece especial relieve *Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft*, 1989 (18) que reúne las actas de un Simposio promovido en Trier sobre el *De visione Dei*, titulado "Das Sehen Gottes nach Nikolaus von Kues".

tratos" asumen normalmente en la vivencia religiosa, sino de profundizar en una estética existencial, en la que el producto artístico funciona como apelación a una "vivencia ético-especulativa" que permite interpretar el movimiento discursivo cusano como una "pragmática figurativo-pictórica"¹⁰²; en segundo lugar, se verifica la superación de una visión objetivístico-representativa de la obra de arte¹⁰³, para admitir una íntima articulación entre imagen y verdad, entre representación y concepto, pero de un modo tal que "lo que el cuadro representa no se agota en su traducción conceptual ni en una materialización de algo que mentalmente se haya adquirido en un previo movimiento reflexivo"¹⁰⁴. En esta íntima articulación se hace presente la distancia que hace que el icono remita hacia la plenitud que lo funda¹⁰⁵, pero que él, no pudiendo agotarlo, señala solamente en su invisibilidad. El cuadro se convierte, así, en símbolo de la donación de la mirada divina, que, a su vez, es símbolo del propio don divino, en el que el ser visto de Dios no es sino su ver a aquel que lo ve¹⁰⁶.

Nos gustaría concluir esta aproximación a la simbología del arte con una referencia a otro símbolo, impregnado de profundas y múltiples connotaciones artísticas, y que permite profundizar en la situación existencial del hombre en su actividad mental y cognoscitiva y en su vertiente intrínsecamente filosofante en la búsqueda de la verdad: se trata del *juego*, que constituye el punto de referencia de una de las últimas obras del Cardenal y que, debido a esa circunstancia, permite percibir la seriedad lúdica con que llevó a cabo su propia meditación filosófica.

En el principio del diálogo, sus interlocutores, admirados por el hecho de que el Cardenal se dedique a una práctica lúdica, le

¹⁰² Cf. A. Stock, "Die Rolle der 'icona dei' in der Spekulation 'De visione Dei', *Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft*, 1989 (18), 61.

¹⁰³ Cf. N. Herold, "Bild der Wahrheit - Wahrheit des Bildes. Zur Deutung des 'Blicks aus dem Bild' in der cusanischen Schrift 'De visione Dei'", en V. Gerhart y N. Herold (ed.), *Wahrheit und Begründung*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1985, 82.

¹⁰⁴ J.M. André, "Mística y conocimiento", 123.

¹⁰⁵ Cf. J.L. Marion, *L'idole*, 198.

¹⁰⁶ Cf. Nicolás de Cusa, *De visione Dei*, cap. 5, SCHR. III, 108.

interrogan sobre el sentido que figurativamente comporta¹⁰⁷. Y, por las respuestas que van siendo formuladas y desarrolladas a lo largo de la obra, nos parece legítimo afirmar que este "juego de la bola" aparece con una dimensión estética a tres niveles relativamente distintos: al nivel de su concepción, al nivel de la realización material de los soportes e instrumentos con que se juega y al nivel del propio ejercicio del juego en sí.

En cuanto al primer nivel, hay que reconocer la actividad creadora que implica la invención de un juego nuevo y de sus reglas, y que justamente permite distinguir al hombre de los otros animales¹⁰⁸. En este caso concreto, el juego se resume, en su concepción, en lo siguiente: hay, dibujados en el suelo, diez círculos concéntricos, numerados de 1 a 10 del exterior hacia el interior, y siendo el último de los círculos un punto, que constituye el centro de todos los otros. Hay además una bola, casi semiesférica, que el jugador lanza con el fin de alcanzar el centro de los círculos. No obstante, como la bola no es totalmente maciza, sino que tiene una concavidad también ella semiesférica, en dirección a su centro, su recorrido no es rectilíneo y lineal, sino circular y en espiral, lo cual introduce en el lanzamiento un significativo movimiento aleatorio, que dificulta la prosecución del objetivo del juego.

En cuanto al segundo nivel, la actividad creadora está fundamentalmente en el arte del torneador, que debe hacer pasar a la madera la idea de la bola concebida en su mente. De ahí que el torneador también sea, por eso, un artista.

Finalmente, el último nivel estético en la consideración de este juego está en lo que se podría llamar el arte de jugar: cada jugador realiza los lanzamientos, intentando alcanzar el centro y obtener el mayor número de puntos posible.

¹⁰⁷ Cf. Nicolás de Cusa, *De ludo globi*, L. I, SCHR. III., 222: "Admiramus omnes hunc novum iocundumque ludum, forte quia in ipso est alicuius altae speculationis figuratio, quam rogamus explanari."

¹⁰⁸ Nicolás de Cusa, *De ludo globi*, L. I, SCHR. III, 250: "Cogitavi invenire ludum sapientiae. Cogitavi quomodo illum fieri oporteret. Deinde terminavi ipsum sic faciendum ut vides. Cogitatio, consideratio et determinatio virtutes sunt animae nostrae. Nulla bestia talem habet cogitationem inveniendi ludum novum".

Lo más importante, sin embargo, no está en el juego en sí, sino en su simbología, como el propio autor reconoce: "Pienso, en efecto, que este ejercicio de la bola, tan agradable para nosotros, representa una no pequeña filosofía"¹⁰⁹. En este reconocimiento de la dimensión filosófica de la actividad lúdica, Nicolás de Cusa se afilia a una tradición de inspiración platónica¹¹⁰ y hace de él un instrumento privilegiado para el desarrollo de su "aenigmatica scientia", ya sea con orientaciones ontológicas, cosmológicas y gnoseológicas, ya con orientaciones antropológicas, éticas y teológicas¹¹¹. Estas potencialidades expresivas del "juego de la bola" radican en el hecho de ser asumido como símbolo de la propia vida, pensada en el marco del pensamiento cristiano que impregna toda la filosofía cusana. Las afirmaciones siguientes condensan bien la amplitud de esas posibilidades reflexivas: "Afirmo que este juego expresa el movimiento de nuestra alma que va de su reino al reino de la vida en que está el reposo y la felicidad eterna. En su centro gobierna Jesucristo, nuestro rey y dador de vida. En la medida en que es semejante a nosotros, él mueve la esfera de su persona, de modo que repose en el centro de la vida. Ya que él dejó su ejemplo, hagamos como él hizo. Que nuestra bola siga la suya, aunque sea imposible que una bola diferente consiga el reposo en el mismo centro de la vida en que reposa la bola de Cristo. Dentro del círculo hay, en efecto, infinitos lugares y mansiones. La bola de cada uno se detiene en el punto y el átomo que le es propio y que ningún otro jamás puede alcanzar"¹¹².

¿Qué consecuencias filosóficas podríamos sacar de este símbolo profundamente artístico? En primer lugar, en el juego de la vida, cada uno es simultáneamente el jugador y la bola que por sí

¹⁰⁹ Nicolás de Cusa, *De ludo globi*, L. I, SCHR. III, 222.

¹¹⁰ Sobre las fuentes platónicas y neoplatónicas del tratamiento simbólico del juego, G. von Bredow, "Einführung", en Nikolaus von Klues, *Vom Globusspiel. De ludo globi*, Felix Meiner, Hamburg, 1952, VII-XXXI y también H. Rahner, *Der spielende Mensch*, Johannes Verlag, Einsiedeln, 1952.

¹¹¹ Para un análisis de las múltiples direcciones en que es explorado el juego, cf. G. Heinz-Mohr, *Das Globusspiel des Nikolaus von Kues. Erwägungen zu einer Theologie des Spiels*, Paulinus Verlag, Trier, 1965; para una lectura más mística, en un marco actual, cf. H. Goldschmidt, *Globulus cusani. Zum Kugelspiel des Nikolaus von Kues*, Paulinus Verlag, Trier, 1989.

¹¹² Nicolás de Cusa, *De ludo globi*, L. I, SCHR. III, 270-272.

mismo es jugada. En segundo lugar, porque nos jugamos a nosotros mismos en libertad y sin constricciones, somos responsables por la forma como jugamos. En tercer lugar, puesto que el centro de los círculos es el símbolo de la verdad, este juego es, como también lo es la caza tratada en el *De venatione sapientiae*, símbolo del "juego de la sabiduría"¹¹³, lo cual transforma, en esta perspectiva, a todo filósofo en un verdadero "homo ludens", haciendo de la actividad lúdica el símbolo más fecundo para pensar la dimensión intrínsecamente artística de la propia actividad filosófica¹¹⁴. Arte y juego se cruzan así fecundamente en el discurso cusano, porque, en último análisis, el juego es arte y el arte es juego, como la vida y el pensamiento son un juego artístico en su más profunda seriedad.

11. Con la simbología del arte lúdico concluimos este recorrido por la dimensión simbólica del arte en Nicolás de Cusa. Y si, en la introducción de este estudio, consideramos que era posible releer fructuosamente, en términos actuales, los textos de este pensador místico del siglo XV, ya sea en las relaciones postuladas por la articulación entre la naturaleza y el arte, ya en la acentuación de la simbología de la actividad estética, pensamos que con esta concepción del carácter lúdico de la actividad reflexiva se abre un paradigma filosófico cuyas potencialidades todavía hoy continúan siendo investigadas.

Es en esta riqueza conceptual donde Nicolás de Cusa nos deslumbra, siendo también él, en su discurso, un verdadero símbolo que permite realizar armoniosamente la filosofía en el propio intento del ejercicio de la Historia de la Filosofía, pensando en el Renacimiento, por un lado, sin forzar a sus autores a decir lo que efectivamente no dijeron, y por otro lado, sin abandonar los problemas que teórica y existencialmente nos preocupan como hombres del siglo XX.

João Maria André
Universidad de Coimbra
Coimbra Portugal

¹¹³ Nicolás de Cusa, *De ludo globi*, L. I, SCHR. III, 250: "Cogitavi invenire ludum sapientiae".

¹¹⁴ Cf. W. Haug, "Das Kugelspiel des Nikolaus Cusanus und die Poetik der Renaissance", *Daphnis*, 1986 (15), 360-361.