

La peonza de Dios. Nicolás de Cusa y la construcción de una metáfora teológica

Oriol Vaz-Romero Trueba

Universitat de Barcelona

Departament d'arts i conservació-restauració

ovazromerotrueba@ub.edu.

ORCID <https://orcid.org/0000/0000-0001-8192-2047>

DOI 10.54103/milanoup.115.116

Abstract

En el año 1460, el cardenal Nicolás de Cusa dio a conocer en Roma uno de sus últimos tratados, titulado *Triologus De Possesit*, una reflexión sobre la paradoja de la inmovilidad proactiva de Dios. Así como el juego de la pelota protagonizará su diálogo *De Ludo Globi* (1463), el humanista alemán recurre aquí al juego de la peonza como primera y más didáctica metáfora sobre el poder y la acción creadora de la Divina Presencia. Este milenario juguete infantil es famoso por aparentar reposo al alcanzar la velocidad máxima de su movimiento giroscópico, un efecto óptico que ilustra bien la paradoja teológica que se remonta a la filosofía de Aristóteles y, a su vez, al *Nous* de Anaxágoras y al *Logos* de Heráclito. En estas páginas trataremos de vincular las huellas materiales e iconográficas de este juguete y su presencia simbólica en la literatura erudita tardomedieval. Se trata, pues, de un recorrido que nos llevará a estudiar la hermenéutica del Cusano y su impacto en el pensamiento humanístico posterior, desde la mecánica de Leonardo, la emblemática de Henri Baude y Cristoforo Giarda hasta el gnosticismo neoplatónico de Giordano Bruno.

In 1460, the German cardinal Nicholas of Kues divulged in Rome one of his last treatises, entitled *Triologus De Possesit*, a reflection on the paradox of God's proactive immobility. Even as ball game had the leading role in his dialogue *De Ludo Globi* (1463), the Cusanus turns here to the game of the spinning top as the first and most didactic metaphor explaining the power and creative stroke of the Divine Presence. This millennial children's toy is famous for appearing to be at repose when it reaches the maximum speed of its gyroscopic movement, an optical illusion that well illustrates a theological paradox that goes back to the philosophy of Aristotle and, even more, to the *Nous* of Anaxagoras and Heraclitus's *Logos*. We will try to link the material and iconographic traces of this toy and its symbolic presence in late medieval scholarly literature. It is therefore a passage that will lead us to study the hermeneutics of the Cusanus and its impact on later humanistic thought, from the mechanics of Leonardo da Vinci, the emblems by Henry Baude and Cristoforo Giarda to the Neoplatonic Gnosticism in Giordano Bruno's work.

Nel 1460, il cardinale Nicola di Cusa presentò a Roma uno dei suoi ultimi trattati, intitolato *Triologus De Possesit*, una riflessione sul paradosso dell'immobilità propositiva di Dio. Così come il gioco della palla sarebbe stato protagonista del successivo dialogo *De Ludo*

Globi (1463), humanista tedesco si rivolge qui al gioco della trottola come prima e più didattica metafora della potencia e delbazione creatrice della Divina Presenza. Questo antiguo giocattolo per bambini è noto per il fatto di sembrare fermo quando raggiunge la massima velocità nel suo movimento rotatorio, un efecto ottico che ben illustra un paradosso teológico que risale alla filosofia di Aristotele e, più ancora, al *Nous* di Anassagora e al *Logos* di Eraclito. In queste pagine si cercherà di mettere in dialogo le evidenze materiali e iconografiche di questo giocattolo e la sua presenza simbolica nella letteratura erudita tardomedievale. Si tratta quindi di un percorso che porta a studiare hermeneutica del Cusano e il suo impatto sul pensiero umanistico successivo, dalla meccanica di Leonardo, all'emblematica di Henri Baude e Cristoforo Giarda, fino alla gnosi neoplatonica di Giordano Bruno.

Of pearies [*pegtops*] and their origin I sing:
 How at the first great Jove the lord of air
 Impelled the planets round the central sun
 Each circling within each, until at last
 The winged Mercury moves in molten fire.
 And which of you, ye heavenly deities,
 That hear the endless music of the spheres,
 Hast given to man the secret of 'Top?
 Say, was it thou, O Fun, that dost prefer,
 Before all temples, liberty and play?
 Yes, yes, 'twas only thou from the first
 Wast present when the Roman children came
 To the smooth pavement, where with heavy lash
 They chased the wooden plaything without end.¹

JAMES C. MAXWELL
 (*Torto Volitans*, 1844)

Corría el pontificado de Pío II cuando el cardenal Nikolaus Krebs, más conocido como Nicolás de Cusa (1401-1464), se aventuró a escoger el juego de la peonza como metáfora para su *Triologus De Possesit*, un tratado sobre las potencias divinas dado a conocer a la corte romana en 1460². Dicho tríologo surgía el mismo año en el que Pío II fundaba la Universidad de Friburgo, pues el toscano Piccolomini, lo mismo que el Cusano, fue uno de los más «refinados humanistas» (Totaro 1978: 96), volcado en el estudio de las letras y en el patrocinio de las artes (Capelli 2010: 215-223). Sin embargo, el Sacro Colegio nadaba en tribulaciones: siete primaveras habían transcurrido desde la caída de Constantinopla. Desde Mantua, Pío II debía preparar una nueva cruzada para tratar de recuperar

1 Maxwell 1882: 579. El título de esta «Oda a la peonza» procede de Virgilio: *Eneida*, VII, 378.

2 Bernkastel-Kues [= *Cusanus-Stift*]: Cod. Lat. Cusanus 219, f^{ols} 170r-180v; Munich: Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Lat. Monacensis 7338, f^{ols} 126r-113k.

los restos del Imperio de Constantino, en medio de una zozobra política que el ensayista Stefan Zweig retrató en 1927 con estas palabras:

La elevada cruz de Santa Sofía, que durante mil años extendió sus brazos para abarcar todo el dolor de la Tierra, se desplomaba con sordo estruendo al chocar contra el suelo. [...] Terrible, la noticia llegaba hasta Roma, hasta Génova y Venecia. Cual trueno, como una señal de peligro, resonó en Francia, en Alemania. Y estremecida, Europa se enteraba de que, gracias a su ahogada indiferencia, a través de una funesta puerta olvidada, la *Kerkaporta*, había irrumpido un fatal poder destructor que durante siglos paralizaría sus fuerzas. (Zweig 1981: 65)

Mientras la Roma de Occidente divisaba, atónita, el irremisible derrumbe de la Roma de Oriente, el humanista de Cusa, encargado a la sazón de los altos despachos de la Curia, especulaba sobre el movimiento de un juguete infantil. Obispo de Brixen desde 1450 y cardenal desde 1458 (Pavlac 1995: 131-154), el decano cardenal, lejos de negligir la geopolítica de su tiempo, trataba de defender la razón cristiana ante el creciente vendaval de herejías y tentaciones neopaganas que asolaba el corazón de Europa. De ahí que la mención a la peonza sólo ocupe un lugar preambular en su trílogo. Sin embargo, la función de la peonza es esencial para ilustrar la teoría sobre la *coincidentia oppositorum*. El arcano de la «coincidencia de opuestos», paradoja central de la teología cusana, que exige, por añadidura, una postura de una «docta ignorancia». En este sentido, la elección de la peonza no es fortuita.

Si este juguete ha dado pie a las metáforas filosóficas y teológicas que expon-dremos a continuación, junto con otras de tipo astronómico como en la obra de Kepler (Boner 2013: 145), es porque su cuerpo goza de una propiedad espacial única: la isotropía, que significa la coincidencia absoluta de todas sus direcciones. Imaginemos que pudiésemos entrar en una peonza o trompo y recorrer su eje mientras gira. Veríamos desfilan ante nosotros todas las direcciones del espacio. Ninguna de ellas destacaría sobre las demás, pues el cuerpo de la perinola no tendría razón alguna para detenerse en una dirección particular. Si nada lo perturba, el juguete gira indefinidamente y tan rápido que parece inmóvil. En él, el tiempo y las direcciones del espacio son indiferentes (Witkowski 2011: 47). Conocedor de tan paradójico comportamiento, el humanista de Cusa vio en la peonza la ocasión de ilustrar la *coincidentia oppositorum* que opera en la intimidad de Dios.

1. *De Possess*, en busca de una metáfora de lo inefable

El *De Possess* despliega un diálogo a tres celebrado durante una noche de febrero de 1460 en el castillo tirolés de Buchenstein. El personaje autorreferencial de Nicolás se encuentra calentándose junto a la chimenea del salón cuando recibe la visita de dos de sus colaboradores (*DP* 3, 2006: 22-23), ambos neoplatónicos convencidos en la ficción y en la vida real. Se trata del bávaro Bernardo de Kraiburg,

canciller del arzobispado de Salzburgo, y el secretario italiano de Nicolás, Giovanni Andrea Bussi, bibliotecario y abad del monasterio de Santa Justina de Sezzadio (Magnard 2006: 17). Éste último interpela al Cardenal para tratar de comprender el calado de las siguientes palabras, rescatadas de san Pablo a los Romanos: «Todo cuanto puede conocerse acerca de Dios se hace patente a la criatura humana: Dios mismo se lo dio a conocer, ya que sus atributos invisibles se revelan a los ojos de la inteligencia, desde la creación del mundo, por medio de sus obras» (*Rom.* 1: 20).

A continuación, mediante el neologismo *possesit* —contracción resultante del enunciado «la potencia es»³—, el Cusano trata de demostrar que el Ser divino es la perfecta y suprema unidad entre potencia y acto. De forma que podemos expresar que «en Dios, la potencia Es en su máxima plenitud», o bien que «Dios es infinita potencia en acto». Sin embargo, el debate se complica al superponer el principio aristotélico-tomista referido a la «quietud» de Dios —ὁ οὐ κινούμενος κινεῖ, «lo que mueve sin ser movido» o *primum movens* (*DC*, I, 9, 279a17-30; *ME*, XII, 7, 1072b24)—. Algunos artistas, embargados por la porfía teológica de su tiempo, osaron ilustrar tamaña paradoja. Puede apreciarse en una de las miniaturas realizadas hacia 1450 por Giovanni di Paolo (fig. 1) para una versión de *La Divina Commedia* dedicada al rey Alfonso V de Aragón (Pope-Hennessy 1993; Bollati 2006; Talvacchia 2016: 160-189; Vitale 2019: 91-118).



Fig. 1. Giovanni di Paolo, Dante y Beatrice ante la Luz del *Primum Mobile*. Novena Esfera, *Paradiso* de Dante Alighieri), c. 1444-1450. Oro y temple/pergamino, Ms. Yates Thompson 36, f°179r. BL. (© Public Domain Review, 2023)

3 La expresión *possesit* se compone de *posse*, infinitivo del verbo «poder», y *est*, que es la tercera persona en presente del verbo «ser» —«él es»—. Al fundir ambas, *possesit* es precisamente la identificación perfecta en Dios de potencia y acto. Según dicha contracción, la esencia de lo divino se define no por lo que «Él es», sino por lo que «Él puede», ya que el *ser* y el *poder* son *uno* en Él.

Lo mismo puede decirse de la pintura encargada a Rafael por Julio II para la Stanza della Segnatura, en el Palacio Pontificio (fig. 2).



Fig. 2. Raffaello Sanzio da Urbino, *Primum mobile*, 1509-1511. Pintura al fresco, Ciudad del Vaticano, Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici (© Wikipedia / Web Gallery of Art, 2023)

En el *De possess*, Bernardo reconoce que choca a su inteligencia que la Causa eficiente primera, «que todos llaman Dios» (*ST*, I, q.2, art. 3), permanezca inmóvil en el seno de su mismidad pese a su infinita potencia de creación, que es dinámica en sus efectos. El *To Θεῶν* —«Ser por excelencia»—, es definido por la filosofía griega como acto puro, perfectamente bello, indivisible e inmutable en amorosa contemplación de su Ser. Nace la decisión libre de Dios de crear el mundo por causa de la sobreabundancia de su Amor⁴ (Schnackenburg 1980: 256-277; Moingt 2010: 101-102) y, más aún, «acampa en él», entrando en

4 «Dios es amor» (1^a Jn. 4, 16) y el amor es donación (Jn. 3: 16; 15: 13).

el espacio-tiempo como Verbo encarnado; disposición divina que, desde san Pablo, los teólogos han llamado *kenosis*⁵ (Forrest 2000: 127-140; Oord 2010: 117). ¿Cómo es posible, entonces, que Dios, siendo *actus purus* (Möller 1986: 118-119), permanezca *immobilis*? Sin necesidad de recurrir a los escritos presocráticos, bastaría citar un fragmento del decimosegundo libro de la *Metafísica* de Aristóteles para hallar un amago de respuesta:

Hay pues algo, siempre movido con un movimiento incesante, y este movimiento es el circular. Esto es manifiesto no sólo en virtud del razonamiento, sino prácticamente. En consecuencia, el primer cielo debe ser eterno. Existe también algo que lo mueve. Y puesto que lo que es a la vez movido y mueve es un término medio, debe haber algo que mueva sin ser movido, un ser eterno, substancia y acto puro. (Verneaux 1982: 81-82; Wolfson 1958: 233-253)

El Primer Motor Inmóvil, en tanto principio de un imperecedero movimiento, debería mover necesariamente siempre y del mismo modo. Razón por la cual carecería de la potencialidad y de la mutabilidad propias de la materia, pues ésta, al poseer potencia puede no ser siempre lo que es en un instante dado. De modo que el Primer Motor sería, por fuerza, acto puro inmaterial, o, si se prefiere, espiritual. De ahí que Aristóteles lo llame «dios» —*θεός*—, «pensamiento del pensamiento» —*νόησις νοήσεως* (*ME* 1075a34)—: pensamiento y contemplación del más bello Ser posible, que no es otro que sí mismo. El Uno divino de Aristóteles, que se contempla a sí mismo fuera del espacio y del tiempo, mueve por su autocontemplación todo el Cosmos y los motores jerárquicamente inferiores —correspondientes a las Esferas Planetarias⁶—. Y lo hace en forma perpetua como resultado de su saciedad ontológica, es decir, como rebasamiento del sumo Bien, de la Belleza y de la suma Verdad (Botteri, Casazza 2015: 113).

El Dios del Estagirita, como lo será también para el Aquinate, consiste en el Ser inmutable que dota a la naturaleza de toda su fuerza dinámica y, con ella, la de todos los entes que la componen. En el lenguaje aristotélico y tomista, el movimiento circular del Primer Cielo, locativo y continuo, así como el que éste imprime luego en toda la Creación, responde a la atracción ejercida por la pléthora ontológica del Primer Motor, «causa primera sin causa» —*πρῶτον κινουῦν*—. Esa que el filósofo griego caracterizó como *fuerza atractora* por excelencia de todas las traslaciones y operaciones celestes, entidad eterna —*οὐσία αἰδίου*—, inmóvil —*ἀκίνητος*— y separada de lo sensible —*χωρισμένη*— (*ME* 1074a38).

5 «Qui cum in forma Dei esset, non rapinam arbitratus est esse se aequalem Deo, sed semetipsum [=ἐκένωσεν/*ekénosen*] exinanivit formam servi accipiens, in similitudinem hominum factus; et habitu inventus ut homo.» (*Phil.* 2: 6-7).

6 Según la interpretación clásica de Werner Jaeger, la relación entre el Primer Motor y los muchos motores subsidiarios permanece totalmente oscura (Jaeger 1923 : 366-392). Hemos utilizado la trad. de José Gaos «La revisión de la teoría del Primer Motor.» Gaos 1946: 242-245, esp. 402.

Quizá por eso Dante Alighieri, lector incansable de Aristóteles, como demuestra su *Convivio*, la imaginó también así en su *Canto XXVII* por boca de Beatrice; visión que, como se ha dicho, Di Paolo trató de representar con oro, tinta y temple sobre pergamino: «La natura del mondo, che quieta / il mezzo e tutto l'altro intorno move, / quinci comincia come da sua meta; / e questo cielo non ha altro dove / che la mente divina, in che s'accende / l'amor che il volge e la virtù ch'ei piove» (*Paradiso*, XXVII, 106-111; Guerri 1933: 437).

Ahora bien, constituía un equívoco aberrante para el neoplatónico Cardenal el hecho de que el Estagirita atribuyese a los primeros motores movidos o esferas planetarias una naturaleza sensible a la vez que espiritual, del mismo modo que tratase de explicar la diversidad de las criaturas mediante tres principios: forma, materia y privación (*ME* A2, 1069b29-33). Pues dicha tesis suponía atribuir a ciertas realidades sensibles, por muy celestes que éstas fueren, una perfección propiedad exclusiva del Ser divino (*DI*, lib. II, 158-159; Botteri, Casazza 2015: 29). Asimismo, Nicolás de Cusa percibió que la existencia de una Entidad única que, sin moverse, mueve como mueve lo amado —*κινεῖ δὴ ὡς ἐρῶμενον*, «como mueve el objeto de amor» (*ME* 1072b4)— no aseguraba la pluralidad que reina en la materia. Aristóteles había garantizado tan sólo la eternidad del movimiento circular del Primer Cielo, manantial necesario del movimiento subsidiario que rige las jerarquías inferiores de la naturaleza. Pero la causa intermedia resultaba insuficiente para explicar la «diversidad entitativa», igualmente ilimitada según el propio filósofo griego (Botteri, Casazza 2015: 131).

Por tanto, frente al segundo misterio de Dios, esto es, de cómo el Uno es la suma de todas las creaturas, tanto como el instante es la eternidad entera —*quomodo aeternum est omnia simul et in nunc aeternitatis tota* (*DP* 23, 2006: 44-45)—, los también neoplatónicos Bernardo y Giovanni ruegan al Nicolás que prosiga su explicación mediante una metáfora más clara e instructiva —*phantasmate manu-ducti*—. Así es como el Cusano introduce la imagen sensible del *trochus* o peonza y su giroscópico movimiento. Ahora bien, antes de proseguir con su razonamiento, surge la pregunta de si aquellos eruditos del siglo XV pudieron hallar en la peonza una imagen lo bastante familiar como para resultar esclarecedora. En otras palabras, ¿qué papel jugaba la peonza en la vida cotidiana e intelectual de Occidente durante el período en el que el *De Possess* fue redactado?

2. Giros sémicos de una peonza: de la plaza pública al manuscrito iluminado

Resulta fatigoso seguir demostrando, en contra de la opinión aún en boga, que los siglos de Proclo y Dionisio, de san Gregorio y san Alberto, de Hildegarda de Bingen y Pedro Abelardo, de Herrada de Landsberg, Hadewijch de Brabante y Christine de Pisan, de Meister Eckhardt y Nicolás de Cusa, no fueron tiempos

de eclipse intelectual sino, como aduce Jacques Le Goff, de formidables «novaciones» (Le Goff 1964: viii). Comenta el historiador francés que, entre los siglos XI y XIV, la Cristiandad occidental logró despojarse del yugo de la supervivencia para abrazar nuevos anhelos de crecimiento: «se pensaba cada vez más en arreglar la morada terrestre», en gozar de ella a la espera de merecer la morada celestial definitiva (Le Goff 1964: ix).

¿Podría tamaña transformación justificar que los hallazgos arqueológicos, el arte y la literatura de la época hayan reflejado una atención creciente hacia la infancia y sus juegos? (Riché, Alexandre-Bidon 1994: 9). Por extraño que parezca, el mismo Le Goff lo pone en duda hasta llegar al siglo del *De Passet*. El medievalista francés revalidaba así parte de la tesis de Philippe Ariès según la cual niñas y niños eran considerados sólo en forma de «adultos en pequeño», sin cualidades ni derechos adicionales que los distinguiese del resto de la comunidad (Ariès 1960: 23-28). Presentada como un dispositivo utilitario, la cultura medieval no podía apiadarse ni maravillarse ante los más pequeños del hogar, muchos de los cuales, además, perecían al poco de nacer (Le Goff 1964: 254-255). En cambio, el paleógrafo Robert Fossier matizó el pesimismo de Ariès, aduciendo:

Tras la *infantia* y durante la *pueritia*, el niño goza de un lugar particular en la sociedad: no era, como afirmaban los hombres del siglo XIX, un simple calco menor del adulto; tampoco ese ser plenamente realizado en su originalidad, como pretenden muchos de nuestros ‘pensadores’ contemporáneos. Era una obra en suspenso [...], pero cuyo papel en la evolución humana se destacaba. Era el eslabón entre el *Otro Lado*, de donde venía y cuya marca misteriosa conservaba, y su porvenir como hombre [en *Este Lado*], como la filosofía antigua y la convicción cristiana se lo habían figurado. (Fossier 2007: 61)

La imagen del niño, añade Fossier, era sacrosanta y «sus palabras eran eco de la Divinidad». En las *Vitae* y los *Miracula*, incluso sus gestos lúdicos debían interpretarse como signos trascendentes (Vaz-Romero 2016), pues el infante era depositario de la voluntad de los difuntos, expresada en sus juegos y oscuros comportamientos. Algunos Padres de la Iglesia y educadores recomendaban no complacerlos en exceso, para evitar introducir en ellos los sutiles engaños del *princeps mundi*. Es el caso, por ejemplo, del dominico florentino Giovanni Dominici, en cuyo tratado pedagógico *Regola del governo di cura familiare* (c. 1401-1403), desprecia sin tapujos los juguetes y el papel del juego en la educación de los hijos (Manson 2001: 44; Garin 1958/1971; Garin 2004: 231-254). A partir del siglo XIII, con la implantación de la *schola* en las ciudades, el papel de los padres se liberó de la educación elemental lo suficiente como para ofrecer a sus hijos ciertos cuidados y algún que otro juguete, sin desatender por ello al precepto paterno de la *auctoritas* —en especial la del Altísimo— ni a los maternos, dirigidos a velar por el buen crecimiento del cuerpo y de la mente (Fossier 2007: 62). A tal efecto, los juegos de habilidad, como la pelota y la peonza, solían

aparecer entre las recomendaciones gimnásticas para agudizar los reflejos y las aptitudes físicas de los infantes (Ulmann 1982: 149-171).

Fruto de esta «relajación» pedagógica, algunos iluminadores y copistas se esforzaron por representar un pequeño grupo de juguetes arquetípicos, asociando cada uno a una etapa concreta de la infancia y pubertad, como así ha quedado reflejado en los ciclos iconográficos de las *Edades de la Vida* (Vaz-Romero, Alsina: 2018; Vaz-Romero 2020). Como ejemplo, en febrero de 1450, el propio Pío II dirigía una epístola a Ladislao V de Hungría, aconsejando al jovencísimo monarca las recreaciones deportivas y los juegos de agilidad para su óptimo desarrollo físico (Piccolomini 1564: 965-991; Kallendorf 2008: 65-132; Pajorin 2015). Años atrás, León Battista Alberti también había dedicado una parte de su tratado *De Familiaie* (1437-1441) a los padres interesados en los juegos preferidos de sus hijos. Gracias a dichos juegos, dice Alberti, «podemos adivinar los futuros afectos del niño» (*Della Famiglia*, lib. I; 1994: 77). Filosofías semejantes habían sido llevadas a la práctica por el humanista y educador Vittorino da Feltre en su colegio de Mantua, más conocido como la Ca'Zoiosa (De'Rosmini 1801: 277-289; Salomoni 2017). La «Casa alegre» fue un novedoso proyecto encargado por la familia Gonzaga y entre cuyos muros se practicaban juegos de pelota, peonza y gimnasia, acompañados, asimismo de excursiones para observar la naturaleza.

A la luz de tales circunstancias, no parece desacertado hablar de un «derecho al juego» (Manson 1975) y establecer así ciertas similitudes entre la infancia de la Cristiandad occidental tardía y la de los antiguos griegos y romanos. Sin embargo, contra tan jovial tentación, es imprescindible traer a colación la advertencia que el arqueólogo e historiador Michel Manson formuló en 1989 al cierre de un congreso de estudios medievales:

La exhumación puntual de juguetes medievales —u objetos interpretados como tales—, no nos permite alegar que la Edad Media en su conjunto reconoció la personalidad del niño y su naturaleza lúdica. Tal afirmación es viable a condición de que los juguetes ya no procedan de una industria «ecológica» —surgida a manos del niño o de su entorno—, sino de una artesanía de mayor alcance. Lo cual implica, por añadidura, un sistema económico capaz de percibir al niño como consumidor, al tiempo que unos padres tan conscientes del derecho a jugar de sus hijos como para consignar cierta suma de dinero a dicho fin. (Manson 1989: 107)

Formulada la necesaria salvedad, ni el pesimismo petrarquista (Mommsen 1942; Nelson 2007; Baura García 2012), exagerado hasta el extremo por los pensadores antiteos modernos (Voltaire 1769: 232; Gibbon 1897: 321-329; Russell 1959, 142; Foucault 1961), como tampoco las juiciosas reservas de la *École des Annales*, podrán desmerecer que a finales del siglo XIII y principios del siglo XIV fue desarrollándose en los núcleos urbanos de Europa un «sentimiento de infancia», correspondido en las centurias siguientes por el auge de la artesanía juguetera y su comercio. Junto con los trabajos de Manson (2001: 29-96; 1990;

2007a; 2007b), los estudios ya citados de Fossier, así como los de Monique Closson (1985: 174-186) y Danièle Alexandre-Bidon (1994; 1997), Didier Lett (1997: 91-101) y Pierre Riché (2010), reúnen no pocos documentos y objetos que confirman dicho fenómeno. Que los juegos de peonza, trompo o perinola eran una realidad en la vida urbana de la Baja Edad Media lo acreditan, por ejemplo, las excavaciones realizadas en el antiguo mercado de Constanza y en las letrinas del convento de Agustinos de Friburgo, donde aparecieron varios dados de juego tallados en hueso, bolos y peonzas torneadas en madera, cuya datación oscila entre finales del siglo XIII y mediados del XIV (Closson, Alexandre-Bidon 1985: 30). En una antigua fuente de Magdeburgo, de misma época, se exhumó un listón de pino de treinta y dos centímetros que servía como látigo para acelerar el trompo. Dichas varas contaban con cordeles, hechos de fibras vegetales y, en ocasiones, con piel de anguila curtida. Parejos objetos han sido hallados en las excavaciones de Rouen⁷, Winchester y Dublín (Gilchrist 2012: 149), a cuyo inventario cabe añadir las setecientas peonzas de madera, fechadas entre los siglos X y XV, que aparecieron en los depósitos sumergidos de la ciudad rusa de Nóvgorod y en la finlandesa Turku (Rybina 1992; Luoto 2007).

Entre los siglos XIV y XV, aunque la fabricación ecológica de juguetes sea la regla y la producción artesanal la excepción, su presencia en las villas y suburbios es un hecho incontestable (fig. 3). Valga añadir que, en una aplastante mayoría, los juguetes fabricados por niños y adultos apenas han dejado rastro arqueológico; entre ellos los zancos, las vejigas a modo de globos de agua, las cuerdas trenzadas con piel de anguila para saltar y las cometas de papel. Lo mismo ocurre con las peonzas de madera y hueso, los molinillos y caballitos de palo, los sonajeros y andadores de mimbre, las muñecas de trapo y las pelotas de cuero. En este sentido, como ya desarrollamos en otra ocasión (Vaz-Romero 2018), las fuentes literarias e iconográficas afianzan un conocimiento del juguete allí donde ha desaparecido para siempre el objeto como tal. Con todo, por su propia retórica ficcional y especulativa, dichas fuentes distan mucho de ser asépticas, pues expresan un factor deontológico del que el objeto arqueológico carece.

Así, por ejemplo, los reparos acerca del papel del juguete en la educación demuestran que la pedagogía medieval heredó un pensamiento híbrido, greco-latino y cristiano. Pensamiento no exento de disensiones internas, que dio lugar, en ocasiones, a sofismas extremos como «recreación *adversus* evangelización», como en el caso citado de Dominici. Asimismo, si Giraldus Cambrensis, Felipe de Novara, Raimundo Lulio, entre otros, legitimaron con timidez la potencia lúdica del ser humano en sus primeros años de vida, para enderezarlo enseguida por medio de la *liberorum pia et christiana educatio*, es precisamente porque todos ellos, de un modo u otro, participaban de una misma vacilación moral, transmitida por los filósofos de la Antigüedad.

7 Rouen: Service régional de l'Archéologie de Haute-Normandie, inv. 382/172.

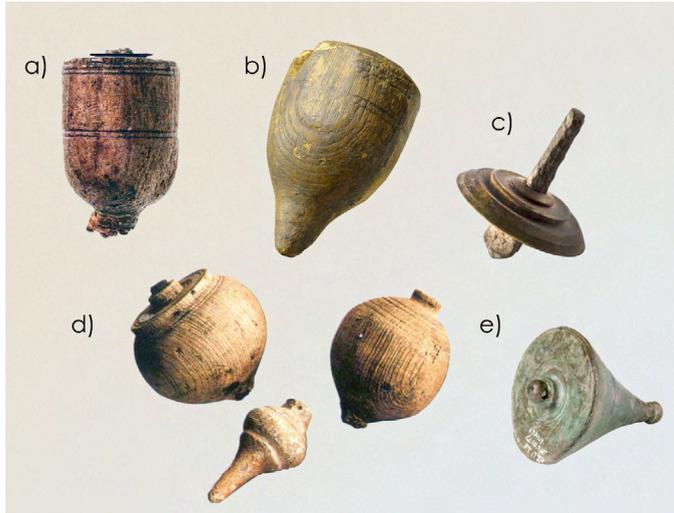


Fig. 3. Trompos y peonzas: **a)** Norte de Alemania, 1490-1500, madera torneada, hierro y cobre, Ámsterdam: Historisch Museum, inv. zdk-12-3; **b)** Iglesia de San Martín, Colonia, s. XIV-XV, madera torneada, Colonia, Kölnisches Stadtmuseum, inv. 1987/661c; **c)** París-Île de la Cité, rue Lutèce, s. XIV, hueso tallado y torneado, París, Musée Carnavalet; **d)** Excavaciones del Mercado de pescado de Constanza, Friburgo, madera torneada posterior a 1278, bibl.: *Archäologie in Deutschland*, (1), 2004, p. 30; **e)** Norte de Italia (s. XVII), bronce, Bristol Museum, FT1724 (© Oriol Vaz-Romero Trueba, 2004 = OVT 2022).



Fig. 4. Anónimo inglés, Niños jugando al trompo o peonza (detalle marginal), *Salterio de la Reina María*, Westminster-East Anglia (1310-1320), Ms. Royal 2 B VII, f°164r. BL. (© Oriol Vaz-Romero Trueba, OVT, 2008).



Fig. 5. Anónimo Italiano, Etapas de la infancia y las Cinco Edades de la Vida: una niña cabalga un caballito de madera, molinillo de palo en ristre, junto a un muchacho que hace girar una peonza con el látigo, salterio iluminado en Brujas (c. 1440), Ms. Douce 8, f^o 6r. BoL (© Oriol Vaz-Romero Trueba, OVI, 2008).

Por un lado, el pedagogo cristiano estaba llamado a digerir los versos del evangelio de san Mateo según los cuales «si no os convertís y os hacéis como niños [*sicut parvuli*], no entraréis en el Reino de los Cielos» (Mt. 18: 3-5). Por el otro, tampoco podía pasar por alto la advertencia que había recibido de los autores paganos sobre los peligros de un juego infantil sin fronteras. De ahí la apuesta por la prudencia y el intento de limitar los caprichos de la *Infantia* y la *Pueritia*. Al igual que el caballito de palo y los molinillos de juguete, la presencia de la peonza en la iconografía marginal de los manuscritos debe entenderse, en parte, como una crítica a la indefinición moral de una edad regida a la vez por la inocencia y la ignorancia; una edad apostada en la angosta frontera entre debilidad corporal e *infirmitas* espiritual, entre lícita felicidad e inclinación a la locura y el pecado (figs. 4-5). Sumado a lo anterior, los moralistas medievales manejaron la imagen popular de la peonza, con sus veloces giros, como señal de la fugacidad de la vida y la necesidad de no consumirla en trivialidades, como hacen los niños, por desconocimiento.

Enciclopedias como el *De Proprietatibus Rerum*, obra compuesta entre 1230 y 1240 por el franciscano Bartolomeo Ánglico, fue copiada e iluminada en numerosas ocasiones durante el siglo del *De Possess*. El antiguo profesor parisino la redactó en latín durante su estancia en la escuela sajona de Magdeburgo. Si bien no detalla juguete alguno, Bartolomeo especula sobre la edad de la infancia, la cual deplora, puesto que los niños, dice, no hacen más que correr, saltar y pelearse unos con otros, olvidando su porvenir: «ilz plaignent plus la perte d'une ponme que de leur heritage» (Sot 2005: 264). Su detallada descripción de la *pueritia* brindó, no obstante, la ocasión de asociarla con la figura de un muchacho enérgico, distraído en hacer girar una peonza (Manson 2001: 36). La traducción al francés del *De Proprietatibus*, realizada en 1372 por el agustino Jean Corbichon

para el rey Charles V, animó a que algunos copistas e iluminadores posteriores representasen dicho juguete. A saber, la obra realizada por el parisino Maître de Boèce (fig. 6a) y la del flamenco Maître de Boucicaut (fig. 6b). Sendos manuscritos fueron realizados en París entre 1410 y 1415.



Fig. 6. Bartolomeo Ánglico (autor), Jean Corbichon (traductor), «Las Edades del hombre», *Libre des propriétés des choses*, (c. 1410-1415). **a)** Maître de Boèce (iluminador), ms. Français 22531, f° 99v. **b)** Maître de Boucicaut (iluminador), ms. Français 9141, f°98r. BnF (© Gallica, 2023).

Por lo que se refiere a la literatura profana medieval, la presencia de la peonza responde a una dimensión mucho más emotiva que magisterial. En el intento siempre parcial de reseguirla, cabe destacar un *Hexateuco* de Canterbury, datado del siglo XI (Winter 1974: 593), en el que se representa a Isaac e Ismael jugando con pequeños objetos esféricos —¿pelotas o peonzas?—, antes de que Abraham, ante la severa petición de Sara, expulse a Agar y su hijo de sus tierras (*Gn.* 21: 9)⁸. Entre 1205 y 1215, el poeta alemán Wolfram von Eschenbach mencionaba en su *Parzival* varios juegos infantiles, entre ellos, el de las muñecas —*Tocken*— y el de la peonza —*Kreisel*— (*Parzival und Titurel*, I, cap. IV, 181; cap. VII, 372; Martin 1900-1903: 63, 130)⁹. Un fragmento de un manuscrito francés del siglo XIV describe la escena en la que un mercero o vendedor ambulante llega al mercado de Saint-Denis para publicitar a voz en grito sus artículos, entre ellos varios juguetes: “J’ai beax fresteaux à

8 Hexateuco inglés atribuido al abad benedictino Aelfric of Eynsham (c. 955-c. 1010): BL, Cotton Ms. Claudius B IV, f°35v.

9 Heidelberg: Bibliotheca Palatina, Cod. Pal. german. 339; Bern: Burgerbibliothek, Cod. AA91.

frestel, / Cabotz, torneiz et pelotes / Paternostres...”, es decir, “vendo bellas flautas, trompos, peonzas y pelotas, también rosarios” (BnF: Ms Fr. 19152, f°42).

Uno de los textos más reveladores, aunque también de laboriosa interpretación, es la lista de juegos que Jean Froissart incluyó en su poema *L’Espinette amoureuse*, compuesto entre 1365 y 1372 (Planche 1989: 389-403). El cronista evoca su infancia en el condado valón de Henao (vv. 185-248; Fourrier 1963: 53-54) y recuerda con particular claridad «la tourpoie [peonza] as amantins [cuerda para hacer girar la peonza]», con la cual se divertía «soirs et matins» (vv. 242-243 ; Fourrier 1963: 53). Tan diminuto tesoro habría sido comprado por el padre de Froissart a algún mercero o tornero de Valenciennes. Como explica Manson, la peonza movida por una fusta — «as amantins» — sólo podía fabricarse con un torno de madera, lo que la convierte en una novedad muy popular en la época. Para ilustrar la peonza de Froissart, podemos traer aquí un manuscrito lombardo procedente del círculo del pintor y miniaturista Tomaso da Modena, en cuyo tercer folio encontramos a seis niños desnudos en pleno juego (Marle 1931: 72, fig. 62; Dixon 1990: 16, fig. 11). Los dos de la parte inferior cabalgan un caballito de palo, la pareja del medio se inclina para perseguir a un saltamontes, mientras que los dos niños dibujados en la parte superior juegan con una peonza o trompo (fig. 7a). Se trata de una escena muy similar a la que un anónimo probablemente alemán realizó en un tratado de gramática latina de mediados del siglo XV. El manuscrito, perteneciente al abad benedictino de Seligenstadt, contiene ilustraciones y comentarios pedagógicos para explicar la gramática, como, en este caso, el significado del verbo *ludo* (fig. 7b). Dos siglos después, el propio François Rabelais sucumbió a la tentación de componer su propia lista: los doscientos diecisiete juegos atribuidos al gigante Gargantúa, personaje inventado hacia 1534 y progenitor de Pantagruel (cap. XXII; Gisbert, Barja 2007: 129-134; Mehl 1990: 23, 493-495).



Fig. 7a. Tommaso da Modena (autor y dibujante), *Libro dei Modelli*, Modena, c. 1370, New York: Pierpont Morgan Library, Ms. Acc. II, f° 3

Fig. 7b. Anónimo alemán, *Lateinlehre für Anfänger* (c. 1487), Upsala, Universitätsbibliothek, Ms. C 678, f°126v (© Oriol Vaz-Romero Trueba, OVT, 2023).

Recurriendo a los dialectos campesinos de las regiones de Borgoña, del Lyonnais, del Borbonés y de la antigua Turena, Rabelais se refiere a la peonza y su cuerda con vocablos como «chartevirade», «ronfle», «furon» y «virevouste», todos ellos alusivos a la potencia y velocidad de giro de nuestro objeto de estudio. De un modo cada vez más frecuente, humanistas como Erasmo de Róterdam, seguido por su discípulo valenciano Juan Luís Vives y por el teólogo de Lausana Mathurin Cordier integraron en sus coloquios algún que otro capítulo sobre los *lusus pueriles*, sumados a un conjunto de juegos adultos de competición, fuerza y estrategia (Renson 1982; Bierlaire 1982). También la literatura española del Siglo de Oro dio a luz en 1626 un tratado sobre juegos bajo la pluma de Rodrigo Caro, titulado *Días geniales o lúdricos*, dedicado al joven marqués de Tarifa. Repertorio esmeradísimo de recreos, deportes y juguetes que permaneció inédito hasta 1884, por considerarlo el propio autor obra de “niñerías” (Etienvre 1978; Bravo Villasante 1989: 277-283). En su *Diálogo IV*, Caro menciona la peonza, a la que también llama «trompo», «trocho» y «turbo» a partir de sus acepciones griega y latina. Se juega, dice Caro, de dos maneras: con un azotillo, dándole aprisa y haciéndole dar muchas vueltas alrededor o bien el trompo encordonado que imprime aún más velocidad al juguete. Coincidiendo con el pensamiento del Cusano, añade: «los trompos se mueven velocísimamente, sin apartarse de un lugar, y tan sesgos, que no parecen que se menean» (IV, 1; Caro 1884: 160). Estas y otras muchas composiciones literarias inspiraron a diversos pintores y grabadores a partir del siglo XVI, quienes, con sus pinceles y buriles, transformaron los protoinventarios de juegos en verdaderos panoramas visuales para el disfrute de su clientela. Recordemos, en particular, el famoso *Kinderspelen* de Pieter Bruegel el Viejo¹⁰, retablo suministrado por el marchante Hane van Wijk al archiduque Ernst, gobernador general de los Habsburgo entre 1593 y 1595 (Bruselas: Algemeen Rijksarchief, *Manuscripts Divers*, n.2924, f°148v; Coremans 1848; Buchanan 1990). Huelga decir que Bruegel no fue el primero en plasmar el juego de la peonza allende la reducida superficie del manuscrito. Ya a principios del siglo XV, el maestro alemán Bertram de Minden y su taller pintaron al Niño-Dios junto a una peonza y su fusta en el políptico mariano de la Iglesia de San Pedro, en la ciudad sajona de Buxtehude (fig. 8). Escena doméstica que se repite en una miniatura anónima de un breviario castellano coetáneo, añadiendo en este caso, junto a María, la figura de José con sus herramientas de carpintero (fig. 9).

Por tanto, podemos afirmar que el juego de la peonza formaba parte del paisaje cotidiano de la plaza pública medieval y, por ende, que era un objeto sobradamente conocido por Nicolás de Cusa, Giovanni Andrea Bussi y Bernardo de Kreiburg. Éste último lo confirma cuando se refiere a su movimiento giroscópico: *Videtur certe, et hoc vidimus pueri*, es decir, «ciertamente, lo hemos visto cuando éramos niños» (DP 24, 2006: 47). Más aún, hemos comprobado que ciertos poetas, eruditos y artistas incorporaron la imagen del juguete a sus trabajos,

10 Wien: Kunsthistorisches Museum, inv. 1017.

algunos de los cuales, por otra parte, debieron circular en los círculos académicos de Nikolaus Krebs. Tan sólo nos queda por determinar si el juego de la peonza tuvo también un alcance teológico anterior a 1460 y que hubiese podido inspirar al Cusano para la redacción de su *De Possess.*



Fig. 8. Anónimo castellano, La Sagrada Familia en la carpintería de san José, detalle de un *Oficio de Nona de la Beata Virgen María*, Castilla (1460-1461), témpera, tinta y oro/pergamino, Ms. Add. 18193, f°48v. BL (© Pinterest, 2023)



Fig. 9. Bertram von Minden, Visita de los Ángeles a María y Jesús, detalle del Buxtehuder Marienaltar (1390-1415), témpera y oro/tabla, Hamburg Kunsthalle, inv. 501 (da © WikiCommons).

3. La posibilidad teológica de la peonza en el «juego de Dios»

A primera vista, como recordaba el filósofo Eugen Fink, jugar y filosofar encarnan acciones humanas opuestas. Pero, «con el fin de que la sabiduría de los dioses sea comprensible al hombre, es necesario “traducirla” con palabras e imágenes humanas» (Fink 1966: 13). Ya Heráclito en el *Fragmento 52* comenta: *αἰὼν παῖς ἐστὶ παιζῶν πεσσεύων*, traducido en el *Elenchos* cristiano del siglo III como «el tiempo del mundo es un niño que juega» (Bouvier, Dasen 2020: 6; Fink 1966: 28-30). Del mismo modo, Platón concebía la relación entre dioses y hombres como un juego, a veces cómico, a veces trágico, pues el filósofo imagina que el ser humano es un *θεοῦ τι παρρηῶν*, es decir, «juguete del dios» (*Leyes*, VII, 803c; Lisi 1999: 38; Rankin 1958) o también «marioneta de la Providencia», si nos atenemos a la traducción latina de Gregorio Nacianceno (*Carmina*, I, 2: 2, 589f [PG 37, 624A]; *Orationes*, VII, 19 [PG 35, 777CD]).

Todavía más, Platón se interesa por la mecánica de la peonza como imagen de una paradoja política: «Y si [...] aseverara que los trompos están al mismo tiempo detenidos y en movimiento cuando permanecen en el mismo punto, donde se fija su púa, alrededor del cual gira [...], no lo aprobaríamos, puesto que no son las mismas partes de tales objetos las que permanecen y las que se mueven». Y concluye: «Más bien diríamos que esos objetos tienen una línea recta y una circunferencia, y que están quietos en cuanto a la recta, ya que por ningún lado se inclinan, pero que se mueven circularmente en cuanto a la circunferencia» (*República*, IV, 436d-e; Eggers Lan 2003: 228-229). Pero ¿qué llevó a Platón a escoger la peonza? ¿El juguete en sí o el comportamiento singular de su cuerpo, a la vez inmóvil y en rotación? «¿Qué habría pensado al saber que la más extraña propiedad de la peonza es que su eje permanece quieto no respecto de la Tierra, sino de las profundidades celestes, es decir, respecto de las estrellas lejanas?» (Witkowski 2011: 53). Sea como fuere, encontramos en el Libro IV de la *República* la matriz poética del problema teológico desarrollado, mil seiscientos años después, por el Cardenal.

Por el lado de las fuentes veterotestamentarias, comprobamos que Yahveh juega antes incluso de su encarnación. Que el movimiento lúdico emana de la naturaleza creadora de Dios lo sabemos por la transcripción latina de los *Proverbios*: *Cum eo eram ut artifex: delectatio eius per singulos dies, ludens coram eo omni tempore, ludens in orbe terrarum, et deliciae meae esse cum filiis hominum* (Pr. 8: 30-31), que traducimos como sigue: «Con Él estaba Yo cual artífice: era Su deleite día tras día; jugando ante Él, siempre y en todo el orbe terrestre, y mi delicia es permanecer con los hijos de los hombres». De modo que la Edad Media no necesitó de las *Leyes* platónicas ni de la *Ética* de Aristóteles para legitimar una metafísica del juego. La Vulgata de san Jerónimo ya había vinculado la Sabiduría, el juego y la creación. El mismo mundo había sido llamado al ser a través de la energía lúdica de la Trinidad cristiana. Recordemos que, en el siglo XII, Pedro

Abelardo entendió ese *ludens* como expresión del acto creador. Para él, el juego es la energía generativa trinitaria en un acto de «auto-venida al mundo» (*Theologia christiana* I, 5 [PL 178, 1136]), a semejanza de lo que había escrito, a su vez, Pedro Lombardo (« De mysterio Trinitatis », *Sentences*, I, dist. 2 [PL 192, 528]). También Tomás de Aquino lo intuyó al garantizar que el ser humano ha sido creado por el único verdadero «juego trascendente» (*ST*, I, sent. II, 2 : 5), que no es otra cosa que la potencia divina en acto. El Aquinate se refiere a un juego creador que es a un tiempo vehículo del sumo Bien, de la suma Verdad y de la suma Belleza y del que derivan todas las criaturas (Whidden III 2016)¹¹.

Pese a las similitudes formales que pueden hallarse entre el juego divino de los griegos y el *ludens* de la Vulgata, la cosmovisión cristiana se aleja en esencia de la «causa incausada» aristotélica en la medida en que esta última no se corresponde con un Ser que se preocupa personalmente de su criatura. El Cronos jugueteón de Heráclito, como el dios de Platón y del Estagirita no es Padre, no ama. Su juego eterno no tiene por objetivo maravillar a su humana criatura, como tampoco puede sentir misericordia por ella. Definido por Aristóteles como «pensamiento del pensamiento», ese Gran Arquitecto sólo puede ensimismarse y atraer hacia sí, cual fin de fines, a todos los entes, acaso como la rotación de una peonza atrae su cuerpo hacia el eje.

En cambio, el término *ludens* de la Vulgata denota la energía positiva que deleita, entusiasmo y es creadora al mismo tiempo (Carruthers 2013: 21); energía divina comunicada al hombre para que éste participe de ella. Tanto es así que la licitud del juego no sería posible en la filosofía tomista sin dicha participación. En otras palabras, el entusiasmo que el niño y el adulto experimentan en sus respectivos recreos es admitida en tanto en cuanto participa espiritualmente del juego cósmico del Creador. No en vano, la lengua griega nos recuerda que «entusiasmo» —*εὐθουσιασμός*— comporta un acto de posesión divina, esto es, “tener al dios dentro (Aguirre 2016).

Por consiguiente, si Dios es potencia infinita en acto, podemos colegir que dicha potencia hace surgir todo el universo por un juego de Amor capaz de maravillar e interpelar a la única criatura formada a su imagen. De ahí el comentario que el abad cisterciense Juan de Forde hizo, a principios del siglo XIII, sobre el libro del *Cantar de los Cantares*: «La Sabiduría de Dios jugaba ante el rostro del Padre sobre toda la extensión de la tierra, pero juega también ante el rostro de aquellos que aprenden a participar en el juego de la Sabiduría, alegrándose y maravillándose [*ludenti sapientiae exultando atque admirando alludere didicerunt*]» (*Sermo XIV*, 6; CCCM, XVII, 198). Recordando a Johan Huizinga, la «*Poiesis* es una

11 Podría establecerse un símil con la teoría hindú del लीला o *lilā*, donde todo lo que acontece en el universo es también resultado del juego divino. «[En la filosofía de la escuela *Nyāya*] se postula que las creaciones y destrucciones sucesivas en el universo tienen lugar según la ley de causa y efecto que ata a los seres o debido quizá a un mero juego [*līlā*] de Īshvara [Dios].» (Dasgupta 1922: 324-325).

función clave del juego. Pues la *Poiesis* actúa en el patio de recreo de la mente, en un mundo propio que ésta ha creado para sí» (1949: 119). La *poiesis* humana —la *inventio* latina— participa de la *poiesis* lúdica divina. Al hablar así, hemos dejado atrás la dureza del racionalismo aristotélico para injertar en la teología cristiana la plasticidad que nos brinda el emanantismo platónico.

Pese a las diferencias ya descritas con la tradición griega, el conceptualismo abelardiano sobre el juego creador en el seno de la Trinidad conservó cierto tinte platónico en la medida en que Dios conduce el universo imprimiéndole una rotación directa y, otras, lo deja ir, haciendo que el mundo gire sobre sí mismo, pero en sentido contrario. Como si de un juego de niños se tratase, Dios lo vuelve a tomar y lo lanza de nuevo, y así sucesivamente (*Político*, 268d; *Leyes*, IV, 713a; Schuhl 1947: 89 y sigs.). También en esta línea, hacia 1380, el erudito francés Évrart de Conti comparó la acción creadora de Dios con el misterioso «mouvement de toupies ou de sabos de quoy li enfans gieuent» (BnF, Ms. Fr. 24282, f°245r).

Quien sabe si Giovanni Andrea Bussi, que había trabajado en la biblioteca romana del Cusano —luego trasladada en su mayor parte al Hospital de San Nicolás de Bernkastel-Cues—, se topó, allende la Vulgata y las traducciones de Platón, con alguna de las obras de Forde, Lombardo y Abelardo, pues el cardenal contaba con una de las bibliotecas más ricas del Palatinado (Miglio 1972: 565-572; Bianca 1983; 1993: 2;). Gracias al testimonio de Bussi, sabemos que el archivo cusano rebosaba de obras de los Padres Orientales, pero también de Proclo, Rabano Mauro, Ramón Llull y del Maestro Eckhart. Nicolás de Cusa, que había estudiado en Heidelberg, Padua y Colonia (Meuthen, Hallauer 1976-1996), leyó también a los nominalistas, como Guillermo de Ockham y el citado Abelardo. Recopiló textos diversos sobre el debate metafísico entre albertistas y tomistas, así como algunas obras herméticas y pseudo-herméticas, pero sobre todo comentarios del Areopagita, a quien denominaba el «máximo teólogo» (Vansteenberghe 1928; Ullman 1938; Mantese 1962) y del que acaso pudo extraer, como veremos a continuación, algunas lecciones sobre el «juego de Dios» (Beierwaltes 1998: 130-171; Senger 2002: 228-254).

El *Corpus areopagiticum* aparece envuelto en un velo de misterio hacia principios del siglo VI, acaso como colofón de la patrística capadocia y de los concilios ecuménicos de Éfeso y de Calcedonia. Las traducciones latinas posteriores, como las que caerán en manos de Nicolás, presentan la cosmovisión de Pseudo-Dionisio como un universo jerárquico (Roques 1954), a la manera de Aristóteles y también de Proclo. No obstante, el Areopagita se distancia de los neoplatónicos paganos por su modo de entender la gradación de las criaturas. A diferencia del emanantismo plotiniano, el *Corpus areopagiticum* no comprende que dicha gradación sea un resultado del pecado, esto es, una caída escalonada o *degradatio* de la Sabiduría divina que se desparrama hasta agotarse al llegar a su grado más bajo y defectivo. Muy por el contrario, Pseudo-Dionisio considera

la diversidad de criaturas como el resultado de un juego amoroso, querido *ab origine* por Dios. El mundo se le antoja como un todo armónico, organizado de forma que las criaturas inferiores participan de las naturalezas superiores, en las cuales hallan una realización más perfecta que en ellas mismas; un progreso espiritual que concluye con la ascensión en Dios, que es causa y fin de todo ser.

En la cosmología areopagítica, base de la cusana, el drama de la libertad individual es desplazado por «una teúrgia, un solemne juego cósmico y litúrgico que escapa al panteísmo y al emanatismo gracias al abismo que separa a Dios de su creación y la preserva en un modelo trascendente absoluto» (Riou 1973: 39). Una lectura superficial de la doctrina dionisiana podría llevarnos a pensar que la ordenación de las criaturas al Creador y el movimiento que Éste imprime en cada jerarquía establecen un vínculo con Dios que prescinde del Pecado original, de la Encarnación y de la Redención en la Cruz (Meyendorff 1969: 143). Es menester aguardar a la síntesis que llevó a cabo Máximo de Constantinopla sobre el *Corpus areopagiticum* para alcanzar un modelo claro y plausible en términos dogmáticos, que lleva a comprender el misterio de la Condescendencia divina y de la Encarnación como parte de ese «juego divino».

Desde luego, es Máximo el Confesor quien, haciéndose eco del *Corpus* y de los escritos de san Gregorio Nacianceno, retoma de este último la idea de un *Logos* cuya potencia en acto consiste en jugar con las formas de todos los modos posibles, acción generativa de la diversidad de seres y jerarquías: «La Sublime Palabra juega en toda clase de formas, juzgando su mundo como Él quiere, de este lado y de aquel» (*Ambigua ad Jobannem*, 71 [PG 91, 1408]; Consta 2012: 313). San Máximo utiliza el verbo *παίζειν* —«jugar»— únicamente en las referencias explícitas a pasajes de san Gregorio, substituyéndolo, cuando se trata de su propia exégesis, con el vocablo *παίγνιον* —«objeto de juego» o simplemente «juguete»— (ibid.: 372; Steel 1994: 282). Nótese que para el teólogo de Constantinopla, como replicará posteriormente la pedagogía medieval de Occidente, el juego con juguetes —*παίγνιον*— se oponía a la prudencia—*φρόνησις*— (*Amb.* 71: 2 [PG 1409 B])¹², del mismo modo que su idea del juguete infantil se relacionaba, a priori, como Platón, con la de simulacro —*απείκασμα*—, es decir, una imagen o figura que «carece de verdad y de realidad» —*ἀληθινῶ τινι καὶ ὄντι πράγματι*—. Sin embargo, san Máximo aplica la fórmula platónica «juguete de Dios» —*παίγνιον Θεοῦ*— a toda criatura que se mantiene a igual distancia de los extremos por su estado de «reposo fluido» —*ἐπιρρότον*— y «mutable» —*στάσιν*— o, mejor dicho, por ser un fluir que permanece en reposo.

De hecho, Nicolás de Cusa se refiere en varias ocasiones a san Máximo como uno de los primeros y más ilustres comentaristas del Areopagita, especialmente a propósito de la *via negativa* dionisiana, igual que la de Juan Escoto

12 En las líneas siguientes, el teólogo califica el juego con juguetes como una *στέρησις*... *φρονήσεως* o «privación de prudencia»: *Amb.* 71.3 (PG 91, 1409 B).

Eriúgena, que es el sustento conceptual de su docta ignorancia (*DI*, lib. II: 20). Dios permanece incomprensible y sólo puede ser conocido siendo «verdadera y fielmente negado en todas las cosas». Este *Deus absconditus* sólo podría ser conocido a través de su Teofanía, esto es, por la manera como se manifestaba a Sí Mismo en este mundo (Beth 1964: 24). Por la misma razón, es probable que el pensamiento de Máximo el Confesor, sumado al de Platón, le brindase la ocasión de reflexionar sobre ese «juego de Dios» como potencia infinita en acto y sobre su «juguete» resultante, que no es sino la Creación universal, con todas sus jerarquías y criaturas fluyentes, aunque dañadas o distorsionadas por el Pecado original y necesitadas de una Redención igualmente universal. Es más, el teólogo de Constantinopla ya había formulado una paradoja extrapolable a la de la futura peonza cusana. Pues, en su *Ambigua*, contempla un estado de reposo que siempre fluye dejándose llevar por la Providencia en el tiempo histórico —*στάσιν ἀεὶ ῥέουσιν*— y un fluir que no se mueve por orden de esta última —*ῥέυσιν ἀκίνητον*— (*Amb.* 71: 5 [PG 1412 B]). De modo que la idea de una «dinámica perpetua», que se mantiene misteriosamente estable, conduce a san Máximo hacia la metáfora explícita del juguete cósmico¹³. El teólogo bizantino la convierte también en una exégesis antropológica pues utiliza la expresión «juguete de Dios» —*παίγνιον... τοῦ Θεοῦ*— como nombre propio de los seres humanos, que nacen, «se convierten en niños y [...] a la manera de las flores del campo, que se marchitan con rapidez, se ajan con las arrugas de la vejez y, muriendo, son transferidos a la vida futura» (*Amb.* 71: 10 [PG 1416C]). El argumento principal para comparar nuestra vida terrenal a la de un juguete movido por la Sabiduría o juego divino, como en el pasaje citado de las *Leyes* platónicas, es su común «insubstancialidad» —*ἀνοσιώτερος*—, su permanecer cual mero simulacro, pues, como en el Areopagita, Dios es el Único que posee substancia (*DN*, IV: 3; Suchla 1990: 146). De forma que el juego de Dios implica que el juguete humano no puede ascender por sí mismo para dejar de ser simulacro sin la ayuda del propio Dios, esto es, si no es elevado por el poderoso juego de Dios que llamamos la Gracia (Kurdybaylo 2021: 251). Mientras que, para san Gregorio, la expresión «juguete de Dios» sólo podía aplicarse a las gentes paganas, excluyendo, por tanto, a la persona bautizada, san Máximo extiende dicha expresión a toda la humanidad, pues todos necesitamos del juego de Dios en nosotros para dejar atrás al «hombre de pecado» y para abandonar nuestra naturaleza mortal e insubstancial (ibid.: 251-254).

Las nociones de juego y juguete de Dios en la obra de san Máximo permanecen, no obstante, como arcanos complicados y desconcertantes. Aunque no existe evidencia de que el Cusano pudiese acceder a la versión griega del

13 Cabe destacar que en el *De creatione hominis*, atribuido a Gregorio de Nisa, se usa la oposición de «flujo» y «estabilidad» para explicar la creación del hombre a imagen de Dios según los versículos del *Génesis* (1:26): *τῆς ἀκινήτου φύσεως εἰκῶν ἢ ῥευστῆ καὶ τῆς ἀμόρφου ἢ μεμορφωμένη*, Gregorio de Nisa, *De creat. Hom.*, cit. In: Hörner 1972: 11; cf. Rahner 1967: 14-16.

Ambigua, como tampoco a las de san Gregorio, la doctrina moral e incluso el lenguaje poético de san Máximo en lo relativo al juego divino están presentes en toda su teología. Ahora bien, el *De Possess* va más allá de la visión de los teólogos griegos y bizantinos. Expone un enfoque más positivo del juego humano. Nicolás desarrolla la metáfora teológica de la peonza en dos fases. La primera, de carácter descriptivo, dice así:

El niño lanza hacia delante su peonza [*proicit puer trochum*] y, al mismo tiempo que la proyecta, la impulsa con la cuerda que ha enrollado a su alrededor. Cuanto mayor es la fuerza ejercida por el brazo, tanto más rápida es la rotación de la peonza sobre sí misma, de modo que al alcanzar su máxima velocidad [*maiori motu*], ésta parece fija [*stare*] y en reposo [*quiescere*], y es cuando los niños dicen, a la sazón, que parece inmóvil. (DP 23, 2006: 47)

A lo que Giovanni Andrea Bussi, responde:

Cuando el movimiento alcanzase una velocidad infinita [*infinitae velocitatis*], los puntos móviles [diametralmente opuestos en la peonza] coincidirían, en un mismo instante, con un punto fijo del círculo externo [...], de modo que no habría movimiento, sino reposo, pues en ningún momento los dos puntos móviles confundidos se apartarían del punto fijo citado. (*Loc. cit.*)

El Cardenal, que da la razón a su secretario, concluye que el movimiento máximo de la peonza sería, al mismo tiempo, el más mínimo y nulo —*maximus ergo motus esset simul et minimus et nullus*—. He ahí la paradoja de la peonza de Dios que recupera de Platón. Mas, la conversación avanza distinguiendo entre el círculo interno, en movimiento, simbolizado por la rotación de la peonza en el espacio/tiempo, y el círculo externo, estático, que representa la eternidad de Dios. Bernardo y Giovanni comprenden entonces que todo cuanto en el universo resta distante en el tiempo es, delante de Dios, un mismo presente —*quae in tempore distant in hoc mundo, sunt in praesentia coram deo*—, y lo que queda distante u opuesto en la tierra forma, a ojos del Creador, un solo conjunto —*quae distant opposite sunt ibi coniuncte*—, y lo que aquí abajo destaca por su diversidad es, allí arriba, una misma unidad —*quae hic diversa ibi idem*— (DP 26, 2006: 49). Sigue la apofática del Areopagita, según la cual el *Logos* trasciende toda diferencia, toda diversidad y alteridad, más allá del tiempo, del espacio y de los opuestos que rigen en su Creación.

Es entonces cuando Nicolás lleva a cabo la reconciliación de todas las doctrinas filosóficas y teológicas precedentes mediante su célebre método de la coincidencia de los opuestos. Reuniendo tantos puntos de vista diferentes, el Cardenal aspira a saturar todas las posibilidades lógicas en un único conjunto sistemático (Magnard 2006: 51, n.1):

En adelante, comprenderéis con mayor facilidad cómo concertar entre ellos a los distintos teólogos. Uno dice que la Sabiduría divina es más móvil que todo móvil [*sapientiam quae deus omni mobili mobiliorem*], que su Verbo corre a toda velocidad [*verbum velociter currere*], lo penetra todo, se extiende por doquier y se dirige hacia toda criatura [cf. *Sb.* 7, 24; 8; *FO*, lib. I, cap. IX, 143 = *PG* 94]. Pero otro dirá que el primer principio [*primum principium*] permanece en reposo, fijo e inmóvil [*stare in quiete*], a pesar de dotar de movimiento a todo ente [cf. *AF*, III, β, I, 201a 27; *ME*, XII, Λ, 6, 1072a 25; Boecio, *De consolatione Philosophiae*, III, IX, = *PL* 63; *ST*, I, q. 2a. 3; Eckhart, *Expositio Libri Genesis*, I, 47, 143, 159].

Y prosigue con su holística:

Otros prefieren decir que Él está simultáneamente en reposo y en movimiento [*quod neque stat neque movetur*. cf. *CP* VI, 1076, 34b; *DN*, V, 10, 825 B1; *De mystica theologia*, 1048 a.]. Alguien más sostendrá que Él permanece en todo lugar sobre el modo de la generalidad [*generaliter in omni loco*; cf. *Jr.* 23, 24; *Ps.* 138, 8], mientras que sus contrarios¹⁴ defenderán que está en todas las cosas sobre el modo de la singularidad [*particulariter in quolibet*; cf. *Is.* 66, 1-2; *Ps.* 113 B16]; los siguientes proferirán que Dios no responde a ninguno de ambos modelos. (*DP* 28, 2006: 53)

Tan pesada y heterogénea carga de argumentos, reconoce el cardenal, se comprende mejor a la luz de la metáfora de la peonza, que las engloba todas, pues unas y otras están en Dios —*haec omnia sint in deo*—, siendo Dios, no obstante, la simplicidad misma —*ipse deus simplex*—, de forma infinitamente mejor que los modelos que acabamos de mencionar.

Pero, como apuntábamos, el alcance de la metáfora lúdica no concluye aquí. Acto seguido, el cardenal se fija en «los esfuerzos que hace el niño por dar vida a su peonza muerta o desnudada de movimiento» —*quomodo puer volens trochum mortuum seu sine motu facere vivum*—, pues el pequeñuelo imprime la semejanza del movimiento al juguete gracias al genio inventivo de su inteligencia —*per inventum sui intellectus ingenium*—. Los niños son creativos, constata el autor, como creativo es el juego del Creador. Lanzándola y empujándola con la fusta, imprimen a su peonza un movimiento inesperado, que se añade a la propia rotación «natural» de la peonza —*supra naturam trochi*—. El niño hábil es capaz de imprimirle virajes más o menos grandes en función del *impetus*, al tiempo que el juguete gira sobre sí mismo, como ocurre en el cielo —*circulariter moveri ut caelum*—. ¿No es esta imagen lúdica, se pregunta Nicolás, una metáfora de nuestro Padre Creador, que anhela otorgar el espíritu de vida a la materia sin vida? Lo confirma el historiador y filósofo Maurice de Gandillac:

Todo recalca aquí la analogía entre el gesto del niño y el del Creador; ambos proceden de una libre invención, que exige pensamiento y acción a un tiempo, esto

14 *Apud.* Juan Escoto Erígena, *De divisione Naturae*, V, 31 (*PL*, 122).

es, articulación de los opuestos. El juguete escapa a su pesadez y, por una suerte de gracia, permanece de pie, girando sobre sí mismo *ut caelum*. Dos simbolismos se superponen, a riesgo de parece contradictorios [...]. El movimiento rápido — que, por la persistencia retiniana, da la ilusión de estatismo —, sugiere primero la idea de una coincidencia entre lo temporal y lo eterno; pero el mecanismo por el cual el jugador pone en marcha la peonza, arrancándola de la atracción del suelo, lo convierte ahora en un lejano imitador del *primum movens*, asemejándose a una causa final y suscitando la amorosa moción del Primer Cielo, al menos como causa voluntaria y libre de un impulso que, en cierto modo, «sobrepasa la naturaleza» (Gandillac 1982 : 346).

Esta última cuestión —*Nonne hic est similitudo creatoris spiritum vitae dare non vivo volentis* (DP 28, 2006: 53)— es de una originalidad extraordinaria, pues compara el juego del niño al juego de Dios y también el animismo lúdico que el niño realiza en sus juguetes con el *ruah* o «soplo divino», que Dios introduce en la materia inanimada para convertirla en viviente. En definitiva, Nicolás de Cusa sorprende por el modo tan elevado con el que mide el juego infantil. Tras largas horas de observación del juego de la peonza en la plaza pública, y acaso también su representación en las miniaturas de los manuscritos, el Cardenal constata que cualquier niño es capaz de dar vida al objeto imprimiéndole dos movimientos inversos casi simultáneos: el del brazo, que lo impulsa hacia delante, y el de la fusta, que se retrae hacia atrás. Esta apariencia de vida, que no dura más que el instante del juego, es para el humanista una alegoría de la vida humana, considerada en su escala cósmica, como dice Manson, «breve destello antes de retornar al fango» (2001: 42). A diferencia de sus predecesores, que veían en el juguete un gasto superfluo y un goce potencialmente inicuo, Nicolás atribuye a las niñas y los niños que juegan con su peonza un poder demiúrgico semejante al de la *poiesis* divina. Esto es algo radicalmente nuevo en la teología de finales de la Edad Media y principios del Renacimiento. Tanto es así que el propio Bernardo, en el mismo *Triologus*, agradece a su maestro el haber escogido la metáfora de la peonza por todo lo que ésta le ha permitido desentrañar: *Ago tibi immensas gratias, pater optime, quoniam multa dubia et quae videbantur impossibilia hoc aptissimo trochi aenigmate facta sunt mihi non solum credibilia sed necessaria* (DP 29, 2006: 55). Lo cual justifica la afirmación de que «Nicolás pretendía ser un filósofo de la Edad Media, aunque concediéndose más libertades; resultó, por ello, y sin quererlo, un filósofo moderno, aunque más reservado» (Falckenberg 1880: 3).

4. La peonza de Dios tras el *De Possess*: Baude, Leonardo, Giarda y Bruno

Las corrientes humanistas del siglo XVI multiplicaron el valor sémico de la peonza: para algunos autores, este juguete representaba la versatilidad humana;

también un temperamento tornadizo. Otros vieron en él un símbolo del equilibrio del Universo, en perpetuo movimiento; para los pedagogos y miniaturistas, el juego de la peonza seguía evocando la ignorancia moral y espiritual del niño. Sus apelativos también se multiplican: el *στροβίλος* —«strobilos»—, *στρομβός* —«strombos»— o *βέμβιξ* —«bembix»— de los antiguos griegos, así como el *turbo* o *turben* de los romanos fueron substituidos por *cabotz* o *torneiz*, *tourpoi as amantins*, como en Froissart; por *baudufle*, *baudufe*, *baudufon* e incluso *bordufle* en las lenguas de Provenza y Languedoc, de cuyos vocablos deriva el catalán *baldufa*. También hemos vistos el uso de *trochus* o *trochi* por parte del teólogo alemán. Robert Estienne acuña *toupil* en su *Dictionarium latinogallicum* (1538: 696). Junto a las expresiones ya citadas de Rabelais, éste añade la expresión *Aber-geiss*, que puede traducirse por «cabra de avena», utilizada en la región de Estrasburgo y Alemania para describir el sonido que produce la peonza al girar sobre el suelo. El creador de Gargantúa también recoge *Piroete* o *Pyrouette*, voces que ya circulaban por el corazón de Francia a mediados del siglo XV.

Contemporáneo de Nicolás de Cusa, el literato Henri Baude, célebre por su retórica mordaz, que no perdía ocasión de asestar en el agitado entorno político del siglo (Zumthor 1978), compuso un conjunto de poemas satíricos titulado *Dictz moraulx pour faire tapisserie*, en el que la imagen de la *pirouette* jugó un papel relevante. Baude escribió esta obra para Jean y François de Robertet, pertenecientes, como el propio autor, al ducado borbónico. El éxito que Baude paladeó gracias a estos proverbios queda atestiguado por las diez versiones manuscritas que se conservan, cinco de las cuales están ricamente ilustradas (fig. 10). Los objetos y personajes escenificados en los *Dictz moraulx* conforman una antología miniaturizada de lugares comunes de la ética cristiana, como la oposición que existe entre las delicias espirituales de la renuncia y los falsos placeres mundanos. Algunos de los poemas de Baude, como *La Pirouette*, fueron reproducidos en pinturas arquitectónicas y tapices (fig. 11), destinados a varios castillos y residencias burguesas, verbigracia la Sala de Guardias de Plessis-Bourré, en el Maine-et-Loire, los muros del Castillo de Busset, en la región del Allier, así como el Castillo de Branzac, en Loupiac. El tapiz de la *Pirouette* fue realizado en los Países Bajos españoles a principios del siglo XVI y se inspira en el *Dict XLIII* (Massing 2001), cuyos versos en francés antiguo rezan así:

Je qui tourne soubz autruy main
 Nay seurete ne soir ne main
 Car sil soubz quelle main je tourne
 Si soubdainement sen retourne
 Quil nattend nehuy ne demain. (Lecoq 1987: 56)

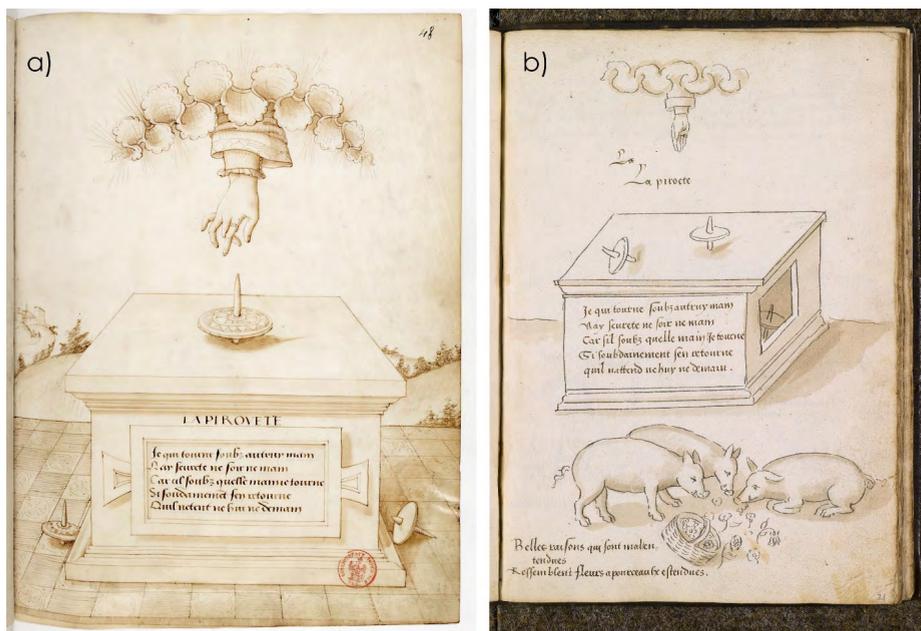


Fig. 10. Henri Baude (autor), Anónimo francés (ilustrador), *Dictz moraulx pour faire tapisserie*, tinta parda/pergamino, principios del siglo XVI. **a)** *La Pirovete*, París, BnF, Ms. Français 24461, f°48r; **b)** *La Piroete*, Chantilly, Musée Condé, Ms. 509, f°21r (© Gallica, 2023 / Open Edition Journal, 2023).

El significado no deja lugar a dudas: « Yo, que doy vueltas por obra de Otro, de certidumbres carezco noche y día, pues Aquél bajo cuya mano pivoto, se revuelve tan de pronto que no espera ni hoy ni mañana». La peonza es la que fija nuestro sino siempre y en todo lugar. En cuanto a la composición gráfica de los diversos manuscritos, poco anteriores al tapiz flamenco de Cluny, la moraleja no puede ser más cristalina y eficaz: arriba el Cielo inmarcesible, abajo la tierra corrompida. En el manuscrito de París (fig. 10a), como en el tapiz (fig. 11), el horizonte contiene boscajes, colinas, una torre y murallas puramente pictogramáticas. Sobre las losas del suelo, se alza una mesa suntuosa o altar. Una peonza o piroveta ocupa el centro del ara en posición vertical, de lo cual deducimos, siguiendo al Cusano, que gira a gran velocidad. Otras dos peonzas yacen sobre el pavimento: por su inclinación, parecen inmóviles. Las líneas de fuga del embaldosado convergen en la muñeca de una misteriosa mano surgida de entre las nubes. En el manuscrito de Chantilly (fig. 10b), el artista ha reducido el horizonte a una simple línea horizontal y ha eliminado las baldosas del suelo. En cambio, agrega una piara de cerdos comiendo flores de un cesto caído: una escena relacionada con varias alegorías de la inmoralidad y la locura,

que volvemos a encontrar en manuscritos franceses como el *Speculum principis*¹⁵. El dibujante completa el drama de la piara con el siguiente verso: «Belles raisons qui sont malentendues / Ressemblent fleurs a pourceaulx estendues», cuyo paralelo directo se encuentra en san Mateo: «No deis lo santo a los perros, ni echéis vuestras perlas delante de los puercos; no sea que las pisoteen, y se vuelvan y os despedacen» (*Mt.* 7: 6).



Fig. 11. Anónimo Flamenco, *La Pyrouette*, primer cuarto del siglo XVI, lana y seda, 180 x 160 cm, inv. Cl. 23752. Musée de Cluny, Paris. (© Oriol Vaz-Romero Trueba, OVT, 2009).

En todas las versiones ilustradas del *Dict XLIII*, la mano celeste puede identificarse con la potencia de Dios, la Providencia en acto. Sin embargo, Lecoq sostiene que podría tratarse de una mano femenina, a juzgar por la delicadeza de los dedos, el anillo y el puño de camisa bordado. Sin detrimento de lo anterior, podríamos presumir de una alegoría de la Dama Fortuna. En tal caso, el emblema señalaría, no sin ironía, a quienes, habiendo renunciado a su voluntad y a su amor propio, devienen peles o, retomando la fórmula platónica, «juguetes del dios», y que acaban en el suelo, exánimes y desprovistos de toda substancia. Desde una lectura más prosaica, la peonza de Baude podría aludir, de forma peyorativa, al «esclavo de Cupido» o también al válido sometido a su señor. En el primer caso, la mano correspondería a la amada esquiva; en el segundo, a la del poderoso terrateniente. Vale la pena señalar que la Dama Fortuna vuelve a aparecer en el manuscrito de Chantilly, esta

15 Washington: National Gallery of Art, inv. 2006.11.41.

vez de cuerpo entero y sujetando en su mano izquierda un gran molinillo de juguete, pues esta bagatela, como la peonza, gracias al movimiento circular de sus aspas movidas por el viento, simboliza los giros imprevistos de la Providencia. En este folio, dedicado a las temeridades de Juventud, la Fortuna contempla a una joven desnuda, que monta un caballo desbocado sin pensar en su destino¹⁶.

Podemos considerar las distintas versiones de *La Pirouette* como precursoras de los *Emblematum liber* de Andrea Alciato, una de las obras más influyentes del humanismo durante el Renacimiento y Barroco europeos; también de los innumerables emblemas estampados entre los siglos XVII y XVIII, y en lo que podemos distinguir una mano prodigiosa salida de un mar de nubes, que manipula objetos simbólicos, tales como piezas de ajedrez arrojadas a un saco, una ostra abierta para buscar la perla, un cañón puesto a punto y un martillo levantado para moler un frágil objeto abandonado sobre un cojín (Lecoq 1987: 57).

La polisemia de la peonza —moral, filosófica y religiosa— de la peonza impactó también en los círculos científicos de Leonardo, acaso porque el italiano fue un ávido lector de Nicolás de Cusa (Duhem 1909: 99-100). Durante la última década del siglo XV, la primera edición de sus obras, entre ellas el *De Possess*, ya circulaba por Roma, Florencia y Venecia (ibid.: 102). A semejanza del Cardenal, Leonardo entendía lo divino como síntesis de la Creación —*complicatio*— y la Creación como desarrollo de Dios —*explicatio*—. De modo que el estudio de la naturaleza mediante el dibujo, la geometría y las matemáticas le permitían revelar, por así decir, los movimientos del Dios inefable.

Inspirado por la metáfora del *De Possess*, Leonardo se volcará en describir el movimiento de la peonza que «muere», desvelando así la lucha del *impetus* de circunvolución contra la gravedad natural. Si la fuerza de esta última se ve contrariada por dicho *impetu* es porque el centro de gravedad de la peonza no se encuentra ya en su eje físico. De ahí que, en vez de permanecer erguida, tienda a inclinarse antes de pararse. En el *Manuscrito E*, redactado entre 1513 y 1514, Leonardo desarrolló varias teorías relacionadas con sistemas de drenaje, la gravedad terrestre, el vuelo de los pájaros, la geometría, la pintura, las corrientes acuosas y aéreas. En el folio 42 trata de las helicoidales, de los cuerpos compactos sujetos a fuerzas giroscópicas y la formación de serpenteos y espirales varias. En el folio 50, Leonardo dedica tres dibujos a los efectos que el *impetus* lúdico del niño provoca en la rotación, trayectoria y final inclinación de la peonza (fig. 12), seguido de un comentario:

16 Chantilly: Musée Condé, Ms. 509, f°20r.

La peonza que, debido a la rapidez de su circunvalación, causada a su vez por el ímpeto que la domina, pierde la potencia que la disparidad de su peso alrededor del eje le brinda, es un cuerpo que no tenderá al abajamiento [...], excepto que la potencia del ímpeto motor sea menor que la potencia dada por la desigualdad de su cuerpo. Mas, en el caso de que la potencia de la desigualdad sobrepasase la potencia del ímpeto, entonces la primera se convertiría en centro del movimiento de circunvalación, y así este cuerpo, conminando a permanecer inclinado, consumiría sobre su centro el resto del susodicho ímpeto. (Ms. 2176, f°50v)



Fig. 12. Leonardo da Vinci, «De los movimientos de la peonza», *Manuscrito E*, 1513-1514, tinta parda/papel, París, Bibliothèqne de l'Institut de France, Ms. 2176, f°s 42r y 50v (© WikiCommons).

La primera etapa cinética de la peonza se caracteriza por el *impetus* que supera la fuerza gravitatoria y suprime, por ende, la influencia de esta última sobre el objeto. Sólo así la peonza es liberada de su peso y puede adoptar movimientos inesperados (Duhem 1909: 218). La retórica de Leonardo se desentiende de toda disquisición metafísica, pues sus investigaciones están dirigidas a producir artefactos como principios transformadores del mundo físico desde un punto de vista técnico y estético (Chastel 1988: 239). Sin embargo, el *Manuscrito E* pertenece a la producción tardía del florentino, cuando más calaron en él los influjos del neoplatonismo mediceo (Bayer 1933; Chastel 1964). Las investigaciones que llevó a cabo sobre la *Divina proporzione*, inscrita silenciosa pero visiblemente en las formas y los comportamientos de todas las criaturas, así como su atracción por los misterios de la luz y del movimiento de los cuerpos, desde los planetas hasta una simple peonza, constituyen

pruebas de su búsqueda de un Orden superior que penetra y mueve el mundo sin, por ello, confundirse con él, lo que le emparenta con la metafísica cusana. Además, su noción del *homo faber* se eleva a ese estado de demiurgo semi-divino, igualmente central en la filosofía de Nicolás de Cusa: ambos consideran la mano humana, la del *puer artifex* y la del *artifex polytechnes*, como principio transformador, esto es, como *interpres mundi* mediante el *ludus*, articulador de las conjeturas racionales metafísicas y matemáticas sobre el plano del mundo físico y viceversa (*DI*, lib.I.1: 14-23; Cuozzo 2019: 80-86).

Conocedor de la física de Leonardo y de la metafísica del Cusano, el obispo y profesor de retórica Cristoforo Giarda publicó en 1626 el tratado *Icones Symbolicae*, un elogio de las artes liberales y, en particular, del arte de elaborar emblemas, situándose así en la órbita alegórica de Baude, Alciati y Cesare Ripa. Giarda, a la par que el cardenal alemán, quiso instruir a la vez que entretener con esta obra a los miembros de su congregación, apostada en el Colegio de los Padres Barnabitas de Milán. Ahora bien, los *Icones symbolicae* utilizan un lenguaje alegórico mucho más próximo al de textos gnósticos neoplatónicos que la propia retórica del Cusano (Leisegang 1924: 13). Para la generación de Ficino, Pico y Giarda, la Revelación se hizo por medio de las Sagradas Escrituras, con la salvedad de un conocimiento en imágenes, leyendas y mitos, oscuros en su trasfondo, aunque repletos de surcos explorados con acierto por los «antiguos padres de Oriente» —así llama Pico a Hermes Trismegistos, a Zoroastro, a Platón y los griegos iniciados en los ritos de Orfeo—. Nos detenemos en el caso de Giarda tan sólo en lo relativo a su emblema titulado *Mathematica* (fig. 13). La figura principal permanece de pie, envuelta en un vestido bordado con números, compases, estrellas y pentagramas musicales, mientras sujeta, con un ojo abierto y otro cerrado, una caja repleta de instrumentos geométricos. La alegoría se rodea de objetos de ingeniería: un molino de viento, una polea, un obelisco y una fuente, pero también una peonza, custodiada por la figura de un niño, que se esconde tras ella. También para Giarda el juego de la peonza resulta del conocimiento matemático y permite estudiar las leyes universales en la línea del *interpres mundi* leonardesco y del cusano. Quizá por eso dicho juguete se convirtió, en los siglos posteriores, en tema recurrente de la emblemática (Borrelli 1963).

Hasta cierto punto, la cosmovisión de Giarda transcurrió por senderos similares a los del cardenal, pues bebe de la obra del Areopagita, de Proclo y Plotino. Por ello, a diferencia de Leonardo, artes y ciencias no son para él conceptos abstractos que el intelecto pueda emplear para la creación de artificios técnicos. Giarda ve dichas artes como el canal mediante el cual conectar con las «entidades espirituales», próximas a la noción de *ψυχὴ κόσμου* o *anima mundi* platónica: Ideas celestialmente vírgenes, emanadas de la Sabiduría divina y que fulguran a perpetuidad en el mundo inteligible, por ende, inaccesibles en su plenitud para la mente humana. Según Giarda, dichas Ideas «toman la iniciativa» de

convertirse en una vasta colección de símbolos o *ludus iconae* —como los *ludus trocchi* y *ludus globi* del cusano—, cuya apariencia sensible los convierte en mensajeros divinos acomodados a nuestro entendimiento. Así lo había expresado también Leonardo a propósito del juego pictórico (*Cod. Urbinas Lat.* 1270, f^{os} 227v-228r). No es el hombre el constructor de los símbolos, sino Dios mismo que los comunica a su humana criatura para atraerla hacia sus Moradas celestes. Pero mientras que en la *Iconologia* de Ripa (1593) subyace una didáctica continuadora de la ortodoxia escolástica, afín al Cusano, los emblemas de Giarda se recubren de un mayor velo hermético, que roza, al menos en su retórica, el animismo de Plotino y Giordano Bruno (D’Amico 2014).



Fig. 13. Cristoforo Giarda, «Mathematica», *Bibliothecae Alexandrinae Icones Symbolicae*, Milán (?), Giovanni Battista Bidellinin, 1628, p. 107, Múnich, Bayerische Staatsbibliothek (© WikiCommons).

La *iconologia* de Giarda se presenta como una red de entidades visuales dotadas de vida propia, conferida por el soplo divino que todo lo penetra, mueve y transforma. Si para san Gregorio Magno, la función de las imágenes debía ser

un sustituto de las palabras, situando ambos lenguajes en una relación equidistante e ilustrativa, la tradición neoplatónica, desde Plotino, ya había situado a la imagen muy por encima de la palabra. En este modelo, ejemplificado en los *Icones Symbolicae*, la intuición visual, así como la sensualidad de las formas y colores formados en la mente del espectador superan, en el intento de ascenso hacia el Uno, al discurso escrito, racional y aristotélico. Así lo defendía, por ejemplo, Pico della Mirandola en su *Heptaplus* (1489). Por tanto, sólo el genio del artista debidamente iniciado puede desvelar las Ideas que permanecen ocultas en la mente del *Deus absconditus*, por retomar la expresión del Areopagita (*DN*, I, 1, 588A). Dichas Ideas tan sólo serían perceptibles en un instante de éxtasis, próximo al asombro propugnado por el Cusano y al *furore* de Marsilio Ficino — quizá por eso el neokantiano Ernst Cassirer vio en las metáforas utilizadas por Nicolás a un precursor de Ficino (1927: 50-53) —. Tanto es así que la Naturaleza en sí misma es vista como un libro de símbolos. Para Giarda, la suma de las criaturas inertes y vivientes, entre las que debemos incluir la peonza y el niño que juega con ella, conforma, por así decir, la «biblioteca del Universo» que espera ser leída y descifrada por el *artifex polytechnes*.

En cierto modo, la docta ignorancia que el Cusano se exige a sí mismo y a los suyos, únicamente dulcificada por la metáfora lúdica, suponía una gnosis superior: la de la coincidencia de los opuestos o estado de unidad de toda la diversidad. Esta forma conocimiento negativo, heredada del Areopagita, desbordaba la razón aristotélica, reducida a un simple método operativo. En el Uno, la curva coincide con la recta, el día con la noche, pues el centro universal, dirá el autor del *De Possess*, está en todas partes y la circunferencia en ninguna¹⁷. Tamaña paradoja se sumaba a la de la peonza y sus propiedades giroscópicas, operadas por las mismas leyes matemáticas estudiadas por Leonardo y espiritualizadas por Giarda. Se ha dicho que Pico fue el último gran seguidor del neoplatonismo de Proclo y que Nicolás de Cusa fue, acaso, el penúltimo (Faivre 2000: 110-111). Sin duda, el cardenal gustaba de pisar terrenos resbaladizos, por los que fácilmente podía desembocar en el animismo panteísta y el ecumenismo religioso. De hecho, la acentuada defensa que Giordano Bruno hizo de su *coincidentia oppositorum*, extirpándola de su contexto teológico y generando una falsificación de las doctrinas allí contenidas, produjo un oscurecimiento de la figura del cardenal en los siglos siguientes. No obstante, nosotros, como el filósofo Hans Blumenberg, consideramos que Nikolaus von Kues se esforzó por preservar la

17 La paradoja trazada por el Cusano parece proceder en su casi literalidad de una de las tesis herméticas contenidas en el *Liber viginti quattuor philosophorum* del siglo XII: *Deus est sphaera infinita cuius centrum est ubique, circumferentia nusquam* («Dios es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia no está en ninguna»). Tesis VII: *Deus est sphaera cuius tot sunt circumferentiae quot puncta*. *Deus est principium sine principio*; tesis XIX: *Deus est semper movens immobilis* (Hudry 1997: 13, 26). A propósito del texto y sus relaciones con la figura de Hermes Trismegistos: (Baumker 1913: 214).

trascendencia divina sin moverse un ápice del *Credo* niceno-constantinopolitano; por otra parte, puesto en peligro por el auge del neoplatonismo pagano, la decadencia de la escolástica y el hundimiento de Bizancio.

He ahí la diferencia insalvable con Bruno. Para el nolano, la Naturaleza agota por completo todas las posibilidades del Ser, haciendo imposible que la divinidad hubiese realizado, después de la creación, el hecho histórico de la Redención (Blumenberg 2008: 558). Por cierto, si alguna vez Bruno prestó atención al juego de la peonza, a la que llamó *spaccastrommola* en su comedia teatral *Il Candelaio* (1582), lo hizo con desdén, pues, a diferencia de su admirado maestro alemán, la consideraba «un juego de *putti*», indigno de filósofos y alquimistas. En cambio, para el Cusano, Dios es causa eficiente, formal y final de todo lo creado. Así como el escultor talla el bloque de mármol —su propósito queda inmóvil en su alma, al mismo tiempo que ésta mueve la mano del artista y ésta a sus instrumentos—, lo mismo ocurre con el Espíritu de Dios, que lo mueve todo mientras permanece inmutable en tanto juego poiético, juego «de» y «por» amor. Bruno quiso ver un paralelismo entre el *ludus trochi* del Cusano y su propio concepto de *anima mundi*, próximo al *ludus mundi* de Heráclito. Sin embargo, el inmanentismo de Bruno le llevó a caracterizar al alma del mundo como «artífice interno y único», cuya particular coincidencia de opuestos, lejos de ocurrir en el Ser que los precede a la manera de Nicolás, provoca que unos antes se transformen en otros en el seno mismo de la Naturaleza como forma de explicar su diversidad interna. En ella, cree el herético astrónomo, «lo uno resuena en lo múltiple», pues Dios no es mayor ni distinto de lo creado. Por el contrario, la metáfora cusana de la peonza venía a ilustrar aquella *pluralitas rerum exoriatur eo, quod Deus est in nihilo* (DI, II: 3), es decir, «la pluralidad nace de la presencia de Dios en la nada» (Gandillac 1942: 114; Muralt 1995: 81-85). De suerte que los múltiples nombres atribuidos a Dios durante la historia para expresar perfecciones particulares vienen a converger en una sola cifra inefable que alberga infinitas cualidades. Nicolás de Cusa se enfrentó así, varios siglos antes de Kant, a la antinomia del infinito y quiso deshacerla con la paradoja del círculo cuyo centro está en todas partes y su máximo movimiento en la máxima quietud (Gombrich 1948).

Las reapariciones de la peonza en la literatura filosófica nos llevarían a nuevos escenarios en la historia del egologismo moderno. Pensemos en las obras de Copérnico, Spinoza, Hobbes, Kant, Goethe y Hegel, más cercanas al imaginario de Bruno que a la doctrina del Cusano. Sin embargo, queremos concluir nuestra disertación con el célebre lienzo pintado por Jean-Siméon Chardin, titulado *El niño de la peonza* (fig. 14). Se trata del retrato de Auguste-Gabriel, hijo del joyero, banquero y coleccionista Charles Godefroy. Como es costumbre en las pinturas de Chardin, nos encontramos ante una escena *extempore*. El pequeñuelo, vestido con una elegante casaca y peluca anudada con un *catogan*, al gusto burgués de la época, permanece de pie, absorto en la contemplación de su juguete. Una

peonza de marfil gira sin desplazarse sobre la misma mesa en la que el niño se apoya. Mas, ¿qué debe estar sucediendo en la mente de Auguste-Gabriel? Aunque no lo sabemos, podemos jugar a adivinarlo.



Fig. 14. Jean-Siméon Chardin, *L'enfant au toton*, 1738, óleo/lienzo, 67 x 76 cm. Paris, Musée du Louvre, inv. RF 1705 (© WikiCommons)

El artista ha logrado plasmar una escena de sosiego doméstico y de felicidad infantil. La sensibilidad de la que hace gala no dista mucho de la que había demostrado el propio Nicolás de Cusa al rematar la metáfora de su *ludus trochismi*: *ne hic est similitudo creatoris spiritum vitae dare non vivo volentis*. El juego del niño es como el juego del Creador. La serena mirada del niño podría parangonarse, asimismo, con la del Dios trascendente. Como el *Primum movens* y *Primum principium*, el pequeño burgués, observa, tan inmóvil como satisfecho, los efectos de su *poiesis* sobre el objeto, *semper movens immobilis*. Contempla el misterioso giro de su peonza con la tranquilidad de saberse todopoderoso en esa improvisada mesa de juegos, que es, por un instante, *su* Universo todo.

Sin duda, el óleo de Chardin nos acerca de forma inesperada a una meditación sobre el vacío, el infinito y el no-tiempo. La capacidad de su pincelada ha captado para siempre y con singular maestría el aire que rodeaba a la peonza mientras ésta gira y gira, *ad infinitum*. Pues el pintor nos coloca ante uno de esos

instantes de la existencia en los que sentimos, como el niño, que la posibilidad de la duración indefinida es real, más real incluso que nosotros mismos, seres mortales. Trescientos años después de Nikolaus Krebs, Chardin pintó aquí la misma experiencia del infinito que palpita en el *De Posseset*, en un intento semejante de explicarla a los suyos mediante la imagen de una simple peonza en movimiento. Quizá ahora, comprendamos mejor el alcance de la *Oda a la peonza* con la que abrimos este capítulo, escrita por el matemático y físico escocés James Clerk Maxwell con tan sólo trece años: «¿cuál de vosotras, deidades celestes, que percibís la inefable música de las esferas, dio al hombre el secreto de la peonza? ¿Fuiste tú, Eterno Gozo cuyo corazón prefiere la libertad y el juego a todos los templos erigidos en tu honor?»

Antes de retomar nuestro silencio tras este océano de palabras, retengamos al menos lo que, a nuestro juicio, resulta lo más novedoso de la ciencia del Cardenal: la comparación inédita del juego creador del niño con el juego de las esferas divinas y, aún más, la idea de que incluso la pauta del mismo juego de la peonza está sujeta a la inventiva de quien lo diseña y de quien lo juega, haciendo así del hombre un *creator* a semejanza del Creador de todo el Universo, haciendo del juego y del juguete un cosmos en miniatura. Gracias a tan elevado don, el ser humano, desde su más tierna infancia, es capaz de elevarse por encima de los límites impuestos a las bestias, de buscar la satisfacción que su alma añora.

Abbreviazioni

AF	=	<i>Physica</i> (Aristotele)
Amb	=	<i>Ambigua ad Johannem</i> (Massimo il Confessore)
BL	=	British Library, London
BoL	=	Bodleian Library, Oxford
BnF	=	Bibliothèque nationale de France, Paris
CCCM	=	<i>Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis</i>
CP	=	<i>Commentarium in Parmenidem</i> (Proclo)
DC	=	<i>De Caelo</i> (Aristotele)
DI	=	De Docta Ignorantia (N. Cusano)
DN	=	De Divinis Nominibus (Dionigi l'Areopagita)
DP	=	<i>Dialogus De Posseset</i> (N. Cusano), ed. P. Magnard, 2006
FO	=	<i>De Fide Orthodoxa</i> (G. Damasceno)
ME	=	<i>Metaphysica</i> (Aristotele)
PG	=	PATROLOGIA <i>Graeca</i> (J.-P. Migne)
PL	=	<i>Patrologia Latina</i> (J.-P. Migne)
ST	=	<i>Summa Theologiae</i> (Tommaso d'Aquino)

Bibliografia

- AGUIRRE J. 2016, *Téchne and Enthousiasmós in Plato's Critique of Poetry*, in «Revista Portuguesa de Filosofia» 72, 1, pp. 181-198.
- ALEXANDRE-BIDON D., RICHÉ P. 1994, *Les soins donnés à l'enfant*, in *L'Enfance au Moyen Âge*, Seuil-BnF, pp. 52-77.
- ALEXANDRE-BIDON D., LETT A. 1997, *Les enfants au Moyen Âge, V^e-XV^e siècle*, Hachette.
- ARIÈS P. 1960, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Plon.
- BAEUMKER C. 1913, *Das pseudo-hermetische «Buch der vierundzwanzig Meister» (Liber XXIV philosophorum): Ein Beitrag zur Geschichte des Neupythagoreismus und Neuplatonismus im Mittelalter*, Herder.
- BAURA GARCÍA E. 2012, *El origen del concepto historiográfico de la Edad Media oscura. La labor de Petrarca*, in «Estudios Medievales Hispánicos» 1, pp. 7-22.
- BAYER R. 1933, *Léonard de Vinci: La Grâce*, Félix Alcan.
- BEIERWALTES W. 1998, *Der Verborgene Gott. Cusanus und Dionysius*, in *Platonismus in Christentum*, Klostermann.
- BETH H. 1964, *Johannes Scotus Erigena. A Study in Medieval Philosophy*, Russell & Russell.
- BIANCA C. 1983, *La biblioteca romana di Niccolò Cusano*, in M. Miglio, P. Farenga, A. Modigliani (a cura di), *Scrittura, Biblioteche e Stampa a Roma nel Quattrocento*, Atti del 2° Seminario (6-8 maggio 1982), Scuola vaticana di paleografia, diplomatica e archivística, pp. 669-708,
- BIANCA C. 1993, *Niccolò Cusano e la sua biblioteca: note, 'notabilia', glosse*, in E. Canone, *Bibliothecae selectae. Da Cusano a Leopardi*, Lessico Intelletuale Europeo, pp.1-12.
- BIERLAIRE F. 1982, *Le jeu à l'école latine et au collège*, in P. Ariès, J.-C. Margolin (éds.), *Les jeux à la Renaissance*, Actes du XXIII^e colloque international d'études humanistes (Tours, juillet 1980), Vrin, pp. 489-498.
- BLUMENBERG H. 2008, *La legitimación de la edad moderna*, Pre-Textos.
- BOLLATI M. (a cura di) 2006, *La Divina Commedia di Alfonso D'Aragona re di Napoli: Manoscritto Yates Thompson 36*, Franco Cosimo Panini, 2 vols.
- BONER P. J. 2013, *Kepler's Cosmological Synthesis: Astrology, Mechanism and the Soul*, Brill.
- BORRELLI M. 1963, *Lo "strummolo": soggetto d'emblematica*, in «Lo Scugnizzo» 13 (2), pp. 3-4.
- BOTTERI G., CASAZZA R. 2015, *El sistema astronómico de Aristóteles. Una interpretación*, Biblioteca Nacional de Argentina.
- BOUVIER D., DASEN V. (éds.) 2020, *Héraclite: le temps est un enfant qui joue*, Presses Universitaires de Liège.
- BRAVO VILLASANTE C. 1989, *Ensayos sobre literatura infantil*, Universidad de Murcia.

- BUCHANAN I. 1990, *The Collection of Nicolaes Jonghelinck: II. The "Months" by Pieter Bruegel the Elder*, in «Burlington Magazine» 132, pp. 541-550.
- CAPELLI G. M. 2010, *L'Umanesimo italiano da Petrarca a Valla*, Carocci.
- CARO R. 1884, *Días geniales ó lúdricos*, Sociedad de Bibliófilos Andaluces.
- CARRUTHERS M. J. 2013, *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, Oxford University Press.
- CASSIRER E. 1927, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Vieweg & Teubner Verlag.
- CHASTEL A. 1964, *Leonardo da Vinci e il Neoplatonismo*, in *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Einaudi, pp. 412-451.
- CHASTEL A. 1988, *L'artista*, in E. Garin (a cura di), *L'uomo del Rinascimento*, Laterza, pp. 239-269.
- CLOSSON M., ALEXANDRE-BIDON D. 1985, *L'Enfant à l'ombre des cathédrales*, Presses Universitaires de Lyon-Éditions du CNRS.
- CONSTAS N. (ed.) 2014, *Maximos the Confessor. On Difficulties in the Church Fathers. The Ambigua* (vol. 2), Harvard University Press.
- COREMANS, V. A. 1848, *L'Archduc Ernest, sa cour, ses dépenses, 1593-95*, in «Comptes rendus des séances de la Commission R. d'Histoire» 13, pp. 85-147.
- CUOZZO G. 2019, *Mano e viso. La filosofia dell'espressione in Leonardo da Vinci e Marsilio Ficino*, in «Patristica ed Mediaevalia» 40 (2), pp. 79-92.
- DASGUPTA S. 1922, *A History of Indian Philosophy* (vol. 1), Cambridge University Press.
- D'AMICO C. 2014, *Nicolás de Cusa en diálogo con sus fuentes: la redefinición del platonismo*, in «Mirabilia» 19, pp. 80-103.
- DE'ROSMINI C. 1801, *Idea dell'ottimo precettore nella vita e disciplina di Vittorino da Feltre e de'suoi discepoli*, Remondini.
- DIXON A. 1990, *The Morgan Model Drawings and the Genesis of the "Tacuinum Sanitatis" Illustrations*, in «Arte Lombarda» 92-93, pp. 9-20.
- DUHEM P. 1909, *Nicolas de Cues et Léonard de Vinci*, in *Études sur Léonard de Vinci. Seconde série. Ceux qu'il a lus et ceux qui bon lu*, Librairie Scientifique A. Hermann.
- EGGERS LAN C. (ed.) 2003, *Platón. Diálogos* (vol. IV, República), Gredos.
- ETIENVRE J.-P. (ed.) 1978, *Rodrigo Caro. Días geniales o lúdricos*, Espasa Calpe.
- FAIVRE A. 2000, *Fuentes antiguas y medievales de los movimientos esotéricos modernos*, in A. Faivre, J. Needleman (eds), *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*, Paidós, pp. 37-116.
- FALCKENBERG R. 1880, *Grundzüge der Philosophie des Nicolaus Cusanus: mit besonderer Berücksichtigung der Lehre vom Erkennen*, Verlag von Wilhelm Koebner.
- FINK E. 1966, *Le jeu du monde*, Editions de Minuit.

- FORREST P. 2000, *The Incarnation: a philosophical case for kenosis*, in «Religious Studies» 36 (2), pp. 127-140.
- FOSSIER R. 2007, *Ces gens du Moyen Âge*, Fayard.
- FOUCAULT M. 1961, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge Classique*, Plon.
- FOURRIER A. (éd.) 1963, *Jean Froissart, L'Espinette amoureuse*, Klincksieck.
- GANDILLAC M. DE 1942, *Oeuvres choisies de Nicolas de Cues*, Aubier.
- GANDILLAC M. DE 1982, *Symbolismes ludiques chez Nicolas de Cues*, in Ph. Ariès, J.-C. Margolin (éds.), *Les Jeux à la Renaissance*, Actes du colloque international d'études humanistes (Tours, Juillet 1980), pp. 345-365.
- GAOS J. 1946, *La revisión de la teoría del Primer Motor*, in W. Jaeger (ed.), *Aristóteles. Bases para la historia de su desarrollo intelectual*, Fondo de Cultura Económica, pp. 392-419.
- GARIN E. 1958, *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, Giuntine/Sansoni.
- GARIN E. (a cura di) 1971, *Educazione umanistica in Italia*, Laterza.
- GARIN E. 2004, *L'image de l'enfant dans les traités de pédagogie du XV^e siècle*, in D. Julia, E. Becchi (éds.), *Histoire de l'enfance en Occident* (t. 1), Seuil, pp. ...
- GIBBON E. 1897, *Decline and Fall of the Roman Empire* (vol. 7), Methuen.
- GILCHRIST R. 2012, *Medieval Life: Archaeology and the Life Course*, Boydell Press.
- GISBERT G., BARJA Y.J. (eds) 2007, *François Rabelais, Gargantúa*, Akal.
- GOMBRICH E. H. 1948, "Icones Symbolicae": *The Visual Image in Neo-Platonic Thought*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 11, pp. 163-192.
- GUERRI D. (a cura di) 1933, *Dante Alighieri. La Divina Commedia*, Laterza, coll. «Scrittori d'Italia».
- HÖRNER H. (ed.) 1972, *Gregorii Nysseni opera, supplementum*. Brill.
- HUDRY F. (ed.) 1997, *Liber viginti quattuor philosophorum (CCCM)*, Brepols.
- HUIZINGA J. 1949, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, Routledge & Kegan Paul.
- JAEGER W. 1923, *Aristoteles. Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung*, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung.
- KALLENDORF C. W. 2008, *Humanist Educational Treatises*, Harvard University Press.
- KURDYBAYLO D. 2021, *Some Notes on "playing Logos" in Ambiguum 71 of St Maximus the Confessor*, in «Scrinium» 17, pp. 239-254.
- LE GOFF J. 1964, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Arthaud.
- LECOQ A.-M. 1987, "La Pironette": *un emblème baroque au début du XVI^e siècle*, in «Revue de l'ard», 75, pp. 56-57.
- LEISEGANG H. 1924, *Die Gnosis*, A. Kröner Verlag.
- LETT D. 1997, *L'enfant des miracles. Enfance et société au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècle)*, Aubier.
- LISI F. (ed.) 1999, *Platón. Diálogos* (vol. 9. *Leyes, VII-XII*), Gredos.

- LUOTO K. 2007, *Artefacts and enculturation. Examples of toy material from the medieval town of Turku*, in V. Immonen, M. Lempiäinen, U. Rosendahl (eds), *Hortus Novus. Fresh Approaches to Medieval Archaeology in Finland*, «Archaeologia Medii Aevi Finlandiae» 14, pp. 10-20.
- MAGNARD P. 2006, *Nicolas de Cues. "Trialogus De Possess"*, Edizione bilingue, latino-francese di P. Caye, D. Larre, F. Vengeon, Vrin.
- MANSON M. 1975, *Le droit de jouer pour les enfants grecs et romains*, in «Recueil de la Société Jean Bodin» (39), pp. 117-150.
- MANSON, M. (1989), *L'enfant au Moyen Âge: Littérature et civilisation*, CUERMA-Université de Provence, série «Sénéfiance» 9.
- MANSON M. 1990, *Le rôle des objets de jeu dans la pratique des jeux d'adresse à la Renaissance*, in J. Céard, M.-M. Fontaine, J.-C. Margolin (éds.), *Le Corps à la Renaissance*, Actes du XXXe colloque de Tours 1987, pp. 357-376.
- MANSON M. 2001, *Jouets de toujours: de l'Antiquité à la Révolution*, Fayard.
- MANSON M. 2007a, *Les jouets et les jeux des enfants sont sur la place (1560-1660)*, in L. Baudoux-Rousseau, Y. Carbonnier, P. Bragard (éds.), *La place publique urbaine du Moyen-Âge à nos jours*, pp. 69-77.
- MANSON M. 2007b, *Il giocattolo nello sviluppo dell'infanzia: una lunga elaborazione storica, dal XVI al XIX secolo*, in A. Nuzzaci (a cura di), *Infanzie invisibili, infanzie negate. Educare al presente per un futuro di pace*, pp. 208-219.
- MANTESE G. 1962, *Ein notarielles Inventar von Büchern und Wertgegenständen aus dem Nachlass des Nikolaus von Kues*, in «Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft» 2, pp. 86-116.
- MARLE R. VAN 1931, *Les agréments de la vie du noble*, in *Iconographie de l'art profane au Moyen âge et à la Renaissance...* (vol. 1, *La vie quotidienne*), Martinus Nijhoff.
- MARTIN E. (Hrsg) 1900-1903, *Wolfram von Eschenbach, Parzival und Titarel*, Buchhandlung des Waisenhauses.
- MASSING J.-M. 2001, *Proverbes en Rimes and "Dictz moraux pour faire tapisserie"*, *New Material on Some Old Topics*, in «Emblematica» 11, pp. 458-462.
- MAXWELL J. C. 1882, *Torto volitans sub verberibus turbo quem pueri magno in gyro vacua atria circum intenti ludo exercent*, in L. Campbell, W. Garnett (eds), *The Life of James Clerk Maxwell with a selection from his correspondence and occasional writings*, p. 579.
- MEHL J.-M. 1990, *Les jeux au royaume de France du XIII^e au début du XV^e siècle*, Fayard.
- MEUTHEN E., HALLAUER H. 1976-1996, *Acta cusana. Quellen zur Lebensgeschichte des Nikolaus von Kues*, Felix Meiner Verlag.
- MEYENDORFF J. 1969, *Le Christ dans la théologie byzantine*, Cerf.
- MIGLIO M. 1972, *Bussi Giovanni Andrea*, in «Dizionario Biografico degli Italiani» 15, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 565-572.
- MOINGT J. 2010, *Dios que viene al hombre (II/1De la Aparición al nacimiento de Dios: La Aparición*, trad. M. Montes, M. M. Leonetti, Sígueme.

- MÖLLER J. 1986, *Actus purus*, in J. Höfer, K. Rahner (Hrsg), *Lexikon für Theologie und Kirche* (1^a ed. 1957, vol. 1, part. 2, Herder).
- MOMMSEN T. E. 1942, *Petrarch's Conception of the 'Dark Ages'*, in «*Speculum*» 17 (2), pp. 226-242.
- MURALT A. DE 1995, *La métaphysique cusaine de l'Un*, in *Néoplatonisme et aristotélisme dans la métaphysique médiévale*, Vrin, pp. 77-99.
- NELSON J. L. 2007, *The Dark Ages*, in «*History Workshop Journal*» 63, pp. 191-201.
- OORD T. J. 2010, *The Nature of Love: A Theology*, Chalice Press.
- PAJORIN K. T. 2015, *La pietà di Pio. Ladislao Postumo nella corrispondenza di Enea Silvio Piccolomini*, in L. Rotondi Secchi Tarugi (a cura di), *Pio II nell'epistolografia del Rinascimento*, Atti del XXV Convegno internazionale (Chianciano Terme-Pienza, 18-20 luglio 2013), Franco Cesati, pp. 23-32,
- PAVLAC B. A. 1995, *Nicolans Cusanus as Prince-Bishop of Brixen (1450-64)*, *Historians and a Conflict of Church and State*, in «*Historical Reflections*» 21 (1), pp. 131-154.
- PICCOLOMINI E. S. [=PP. Pius II] 1564, *Tractatus de Liberorum Educatione*, in *Aeneae Silvii Piccolominei Senensis... Opera Omnia*, Basilea, pp. 965-991.
- PLANCHE A. 1989, *Culture et contre-culture dans l'Épinette amoureuse de Jean Froissart: les écoles et les jeux*, in AA.VV. *L'enfant au Moyen Âge: Littérature et civilisation*, «*Sénéfiance*» 9, CUERMA-Université de Provence, pp. 389-403.
- POPE-HENNESSY J. W. 1993, *Paradiso: The Illuminations to Dante's Divine Comedy of Giovanni di Paolo*, Thames and Hudson.
- RAHNER H. 1967, *Man at Play*, Herder.
- RANKIN H. D. 1958, *Toys and Education in Plato's Laws*, in «*Hermathena*» 92, pp. 62-65.
- RENSON R. 1982, *Le jeu chez Juan Luis Vives (1492-1540)*, in P. Ariès, J.-C. Margolin (éds.), *Les jeux à la Renaissance*, Actes du XXIII^e colloque international d'études humanistes (Tours, juillet 1980), Vrin, pp. 469-488.
- RICHÉ P., ALEXANDRE-BIDON D. 1994, *L'Enfance au Moyen Âge*, BnF-Seuil.
- RICHÉ P. 2010, *Être enfant au Moyen Âge. Anthologie de textes consacrés à la vie de l'enfant du V^e au XV^e siècle*, Fabert.
- RIOU A. 1973, *Le monde et l'Église selon Maxime le Confesseur*, Beauchesne.
- ROMANO R., TENENTI A. (a cura di) 1994, *Leon Battista Alberti, I Libri della Famiglia*, Einaudi.
- ROQUES R. 1954, *L'univers dionysien: Structure hiérarchique du monde selon le Pseudo-Denys*, Aubier.
- RYBINA E. A. 1992, *Recent finds from excavations in Novgorod*, in M. A. Brisbane (ed.), *The Archaeology of Novgorod, Russia. Recent results from the town and its hinterland*, Society for Medieval Archaeology, pp. 160-192.
- RUSSELL B. 1959, *Wisdom of the West*, Macdonald.

- SALOMONI D. 2017, *Scuole, maestri e scolari nelle comunità degli stati gonzagheschi ed estensi. Tra Tardo Medioevo e prima Età Moderna* (PhD Thesis), Università degli Studi Roma Tre.
- SCHNACKENBURG R. 1980, *El amor como esencia de Dios*, in R. Schnackenburg (ed.), *Cartas de San Juan*, trad. de C. Gancho, Herder, pp. 256-277,
- SCHUHL P.-M. 1947, *La fabulation platonicienne* Presses universitaires de France.
- SENGER H. G. 2002, *Ludus Sapientiae: Studien zum Werk und zur Wirkungsgeschichte des Nikolaus Von Kues*, Brill.
- SOT M. et al. (éds.) 2005, *Histoire culturelle de la France* (vol. 1, *Le Moyen Âge*), Seuil.
- STEEL C. 1994, *Le jeu du Verbe: À propos de Maxime, Amb. Ad Iob. LXVII*, in A. Schoors, P. van Deun (eds), *Philobistór, Miscellanea in Honorem Caroli Laga Septuagenarii*, Peeters, pp. 281-293.
- SUCHLA B. R. (ed.) 1990, *Corpus Dionysiacum* (I: *Pseudo-Dionysius Areopagita. De divinis nominibus*, De Gruyter.
- TALVACCHIA B. 2016, *Paradise emblazoned and embodied in Giovanni di Paolo's illumination of Dante's Commedia*, in F. Brazes-Moly, F. Marini (eds), *Medieval Charm: Illuminated Manuscripts for Royal, Aristocratic and Ecclesiastical Patronage*, TDO Editions, pp. 160-189.
- TOTARO L. 1978, *Pio II nei suoi Commentarii: un contributo alla lettura della autobiografia di Enea Silvio de Piccolomini*, Patron.
- ULLMAN B. L. 1938, *Manuscripts of Nicholas of Cues*, in «*Speculum: A Journal of Mediaeval Studies*» 13 (2), pp. 194-197.
- ULMANN J. 1982, *De la gymnastique aux sports modernes. Histoire des doctrines de l'éducation physique*, Vrin.
- VAZ-ROMERO TRUEBA O. 2016, *Puer senex o el niño en la pintura de El Greco y de sus contemporáneos españoles, entre neoplatonismo y naturalismo*, in M. E. Almarcha Núñez-Herrador et al. (eds), *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 907-930.
- VAZ-ROMERO TRUEBA O. 2018, *La naturaleza en juego. Poéticas del juguete artesanal en el arte europeo*, in T.-M. Sala, I. Gras Valero (eds), *Poétiques de la natura: espais per a l'espiritualitat*, «*Quaderns d'Art i Natura*», pp. 35-64,
- VAZ-ROMERO TRUEBA O., ALSINA GALOFRÉ E. 2018, *El niño en la iconografía de las Edades de la Vida: cuando los juguetes conquistan las pinturas arquitectónicas de Italia (1360-1476)*, in R. J. Payo Hernanz, E. Martín Martínez de Simón et al. (eds), *Vestir la Arquitectura*, vol. 1, Publicaciones de la Universidad de Burgos, pp. 703-708.
- VAZ-ROMERO TRUEBA O. 2020, *Juegos infantiles en los ciclos de las Edades de la vida*, in «*Locus Amoenus*» 18, pp. 75-98.
- VANSTEENBERGHE E. 1928, *Quelques lectures de jeunesse de Nicolas de Cues d'après un manuscrit inconnu de sa bibliothèque*, in «*Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*» 3, pp. 275-284.

- VERNEAUX R. 1982, *Textos de los grandes filósofos: edad antigua*, trad. M. L. Medrano, Herder.
- VITALE, V. 2019, *L'impero di Alfonso il Magnanimo nella Commedia Aragonese*, in M. Ciccuto, L. Livragi (a cura di), *Dante visualizzato. Carte ridenti II*, Cesati, pp. 91-118.
- VOLTAIRE 1769, *Du roi de France Louis XI*, in *Essai sur les Mœurs et l'esprit des nations* (t. 2), Cramer, pp. 217-236,
- WHIDDEN III D. L. 2016, *The Theology of Play and the Play of Theology in Thomas Aquinas*, in «The Thomist: A Speculative Quarterly Review» 80 (2), pp. 273-284.
- WINTER J. M. 1974, *Sport en spel in de middeleeuwen*, in «Spiegel Historiae: maandblad voor geschiedenis en archeologie» 9 (11/12), pp. 591-599.
- WITKOWSKI N. 2011, *Petite métaphysique des jouets. Éloge de l'intuition enfantine*, Éditions de la Martinière.
- WOLFSON H. A. 1958, *The Plurality of Immobile Movers in Aristotle and Averroës*, in «Harvard Studies in Classical Philology» 63, pp. 233-253.
- ZUMTHOR P. 1978, *Le masque et la lumière. La poétique des Grands Rhétoriques*, Seuil.
- ZWEIG S. 1981, *Gesammelte Werke in Einzelbände* (v. 10, *Sternstunden der Menschheit*), Fischer Verlag.