

---

# EL VIAJE MÍSTICO Y EL SIMBOLISMO DE LA LUZ: DEL PSEUDO-DIONISIO AEROPAGITA A SUGER DE SAINT-DENIS

Adrián Pradier Sebastián

---

## Introducción

Es mi pretensión en las siguientes páginas delimitar filosóficamente la concepción del *viaje místico* en el marco de la estética medieval. Dada la enorme cantidad de textos y autores que podríamos subsumir bajo el ámbito citado, nos fijaremos en una corriente de pensamiento que, tomando el método anagógico como vía ascendente de contemplación de las cosas visibles a las invisibles, genera las condiciones para el estímulo de la creación de determinados artificios y elementos perceptibles por los sentidos que pueden servir como medios para el acceso místico a la contemplación de la divinidad. La proyección plástica de tales medios y las características del propio viaje generan motivos vinculados al peregrinaje no sólo para los fieles, autóctonos o no, cuanto también para los curiosos movidos por motivaciones distintas a las propias de la moral o la liturgia cristiana. Este *viaje místico* requiere de una concreción material que, de un lado, condiciona la génesis de lo que ha venido en llamarse la época de las catedrales, y de otro, propone la forma de crear artísticamente los conceptos y planteamientos filosóficos que constituyen la más original propuesta del pensamiento estético medieval, como fue la *estética de la luz*. Para ello nos fijaremos en la tradición que recoge Suger de Saint-Denis, quien iniciara una gran reforma de la iglesia de Saint-Denis en la que ejercía las funciones de abad hacia el año 1136, y de cómo su pro-

pia terminología se sirve de una determinada e influyente concepción del *viaje místico*. El interés radica en que la filosofía cristiana, al menos en esta dimensión, se muestra no sólo en los textos, sino en las propias imágenes talladas en la piedra o coloreadas en las vidrieras.

## § 1. Un mismo nombre para cuatro individuos

Hablar de san Dionisio implica una pregunta sobre su verdadera identidad. Y ésta no es baladí ni se refiere únicamente a historias santorales, pues en la larga historia del santo se unieron hasta cuatro individuos distintos bajo el mismo nombre.<sup>1</sup> Si nos dirigimos a las fuentes, el obispo Gregorio de Tours sitúa la evangelización de las Galias hacia mediados del siglo III, bajo pontificado del papa Sixto y dominio del emperador Decio, quien inició la primera gran persecución contra los cristianos por todo el imperio.<sup>2</sup> Según nos cuenta, siete obispos fueron enviados a las Galias en estos tiempos, en cuya relación completa se nombra a un tal Dionisio, enviado a París, del que se sabe que sufrirá un terrible martirio que culminará con su decapitación. Pero existían, sin embargo, otros tres dionisios excelsos además del obispo enviado a Roma. Pablo de Tarso, otro viajero infatigable, llegó un día a Atenas y pasando por delante de los dioses griegos se encontró con un altar vacío adscrito “al dios desconocido”.

---

Dirigiéndose a los atenienses allí reunidos<sup>3</sup> en la colina de Areópago, comenzó un discurso acerca de ese dios al que rendían homenaje sin tener noticia alguna. Muy pocos le tomaron en serio, y de entre ellos Lucas nos da únicamente dos nombres: el de una mujer, llamada Damaris, y el de un tal Dionisio, que pasará a llamarse el Areopagita.<sup>4</sup> Esta figura es fundamental para la génesis de la tradición griega en torno a la figura del santo, y de hecho en los *Menaea Graeca*, martirologios en que se refieren las *synaxaria* o conmemoraciones de los mártires para la liturgia en cada día del año, compuestas entre los siglos III y X d. C., se relata la vida de este ateniense convertido al cristianismo así como de su martirio, que también concluye con su decapitación en la villa de los parisi. Por su parte, en Roma también se sabía de la existencia de un Dionisio el Areopagita, primer obispo de Lutecia, que fue igualmente decapitado.

Al evangelizador de las Galias y al griego converso ha de unírseles un tercer dionisio, famoso entre los filósofos, al que ahora conocemos por el ingrato nombre de Pseudo-Dionisio Areopagita (precisamente para distinguirlo de ese otro Areopagita bíblico). Probablemente discípulo de Proclo, fue un pensador neoplatónico del que se ha dicho tanto que cristianiza el platonismo cuanto que platoniza el cristianismo. Nacido probablemente entre los años 450 y 520 d. C., fue autor de varias obras de enorme influencia en la Edad Media, cuyo conjunto pasó a denominarse *Corpus Dionysiacum*. Y resta todavía un cuarto Dionisio que Eusebio de Cesarea, en su *Historia Ecclesiastica*, distinguirá del Areopagita, tratándose de un obispo de Corinto en el siglo III, autor de unas epístolas a las Iglesias de Asia, al que Pedro Abelardo atribuirá la redacción del *Corpus* (también erróneamente).

En resumen, tenemos noticia de un obispo que fue enviado a París para evangelizar a los galos

bajo la encomendación de Clemente I, primer sucesor de Pedro al frente de los cristianos, en tiempo de las persecuciones imperiales (s. I); sabemos también de un converso de origen griego llamado Dionisio, proveniente de Atenas y apodado el Areopagita, que fue discípulo de Pablo; hay constancia de un obispo de Corinto llamado Dionisio, probable autor de siete cartas apostólicas de gran influencia en todo el Mediterráneo entre los siglos II y III d. C., fragmentos de las cuales conserva Eusebio de Cesarea; y también hay un filósofo, de habla griega, cristiano y dotado de una férrea formación clásica, que habría escrito sus obras entre mediados del siglo V y comienzos del VI. Sean quienes sean resulta evidente que son cuatro personajes distintos. Pero parece ser que las tradiciones orales comenzaron a reunir a tres de ellos bajo un mismo nombre, dejando fuera al obispo de Corinto.

Ya en el II Concilio de Constantinopla (553) se decretó que el filósofo y el converso eran la misma persona. Hacia el siglo IX los textos griegos del *Corpus Dionysiacum* fueron traducidos al latín por Juan Scoto Eriúgena, tomando como base la traducción que hiciera Hilduino, abad de Saint-Denis, ejerciendo así una influencia fuera de precedentes en toda la Baja Edad Media, lo que ayudó evidentemente a que la identificación entre ambos individuos se asentara como una realidad irrefutable y no pocas veces interesada. Por otro lado, la primera de las hagiografías latinas escritas sobre san Dionisio,<sup>5</sup> *Gloriosae*, atribuida dudosamente a Venancio Fortunato, asume ya la identidad del converso y el obispo, dando así por sentado que la evangelización de las Galias habría comenzado en el siglo I. Sin embargo, ni Gregorio de Tours en la *Historia francorum*, ni Sulpicio Severo, historiador y obispo de Poitiers hacia el año 400, autor asimismo de una *Historia sacra*, sitúan la evangelización de las Galias tan pronto, sino que ésta habría comenzado hacia mediados

del siglo III, con motivo de las persecuciones decretadas por Decio. Así las cosas, no queda más remedio que aceptar que Gregorio de Tours y Sulpicio Severo mienten o que, en el mejor de los casos, se han equivocado, pues si Dionisio el Areopagita era, además del converso discípulo de Pablo, el primer obispo de París, la evangelización de las Galias habría comenzado no en el siglo III, como afirma Gregorio, sino en el siglo I, como niega Sulpicio, en tanto que éste afirmó que las tres grandes persecuciones (bajo Nerón, Domiciano y Trajano) no habían irrumpido en tierras galas. Éste es sólo uno de los problemas historiográficos devenidos de la identificación de los cuatro dionisios que, como veremos, suscitaron mucho interés e “intereses” en un agitado momento de la historia de Francia y su iglesia.

## § 2. Vida de san Dionisio<sup>6</sup>

Para una adecuada comprensión del entramado iconográfico de la Catedral de Saint-Denis que vamos a presentar en este trabajo, y en virtud de su potente raigambre filosófica, es necesario introducir, siquiera brevemente, algunos apuntes sobre la vida de san Dionisio. Para ello tomaremos la relación de los hechos que, frente a otros autores, redactara en su *Legenda Aurea Sanctorum* el dominico Jacobo da Varagine hacia el año 1255. La elegimos debido a su afán compilador, su enorme influencia en los programas iconográficos de la Baja Edad Media y en tanto que recoge todas las tradiciones sobre los distintos santos, resultando de ello la más completa y sintética de las vidas de los santos en general, y de san Dionisio en particular. En este punto, y sabiendo las distintas tradiciones que operan en la forja narrativa de nuestro personaje, nuestro buen dominico recoge la creencia más generalizada de que Dionisio el Areopagita es, de hecho, uno de los nueve enviados a evangelizar las Galias, tocándole en suerte la antigua ciudad romana de

Lutecia, construida sobre un antiguo asentamiento, villa de los parisi. Y asimismo es el autor del *Corpus Dionysiacum*, de ahí que se dedicara “al estudio de la filosofía; y se le llamaba también el teósofo, es decir, el hombre versado en la ciencia de Dios.”<sup>7</sup> A este respecto se le atribuye, antes de su conversión al cristianismo, la predicción de un fenómeno meteorológico acaecido precisamente el mismo día en que murió Jesús, momento en que toda la superficie de la tierra se oscureció, siguiendo siempre el testimonio de las Escrituras:<sup>8</sup> “se cuenta que Dionisio, en presencia de este fenómeno, habría dicho a sus compatriotas: *Esta noche nueva presagio el próximo advenimiento de una luz nueva, por la que el mundo entero será iluminado.*”<sup>9</sup> Los textos generalmente llamados apócrifos tienen la ventaja, frente a los sinópticos, de enlazar unas historias con otras a partir de cierta función pragmática de su discurso: así, es normal que sin ningún problema enlacen con el texto canónico en aquellas partes que interesan al desarrollo de la escena, y que lo abandonen cuando cada uno de los discursos sigue sendas separadas. En este caso, el interés por identificar a ambos individuos, el converso y el filósofo, propician el hecho de que el mismo día de la muerte de Cristo ocurra un eclipse total y que en la península griega, visto el fenómeno por los sabios y científicos de la época, haya uno en especial que sea capaz de predecirlo de manera científica y que sin embargo logre trascender la naturaleza del mismo esperando algo más allá de la tiniebla repentina: nada menos que una *nova lux* gracias a la cual el mundo entero será iluminado nuevamente, si bien que desde un punto de vista mucho más lejano que el del propio sol. Esto retoma una larguísima tradición de pensamiento, que arranca en el canon veterotestamentario, y que encuentra su más plena formulación en el libro de la *Sabiduría*, compuesto en griego helénico por un autor del Egipto de los lágidas hacia el siglo II o I a. C. En unos versículos que

han devenido lugar común no sólo para los estudiosos del pensamiento medieval, cuanto también para la joven disciplina de la estética que le es propia, su autor escribirá lo siguiente en contra de filósofos y paganistas: “Dan vueltas a sus obras, las investigan y se dejan seducir por su apariencia, pues es hermoso lo que ven. Pero con todo, ni siquiera éstos son excusables; porque, si fueron capaces de saber tanto, que pudieron escudriñar el universo, ¿cómo no encontraron antes a su Señor?”<sup>10</sup> Conocer a Dios a partir de sus obras requiere de un tipo de conocimiento que trascienda el fenómeno y busque una causa, pero no una cualquiera, sino aquélla que viene dada por la Historia Sagrada y la Palabra Revelada: de lo contrario, sucede como a Sócrates, quien profundamente desengañado de los filósofos naturalistas, buscaba una segunda navegación a partir de la búsqueda de un principio intelectual del universo que fuera, de hecho, la causa universal de todos los fenómenos habidos en el mundo entorno, puesto que son muchos “los que andan a tientas como en tinieblas, adoptando un nombre incorrecto” y denominándolo “como causa”.<sup>11</sup> Introducida por Jacobo la formación filosófica del Areopagita, así como su capacidad para *speculare* (“ver más lejos”), nuestro hagiógrafo retoma el texto relativo a la evangelización de Pablo en el Areópago de Atenas, donde Dionisio se dirigió al santo inquiriéndole acerca de la naturaleza de ese Dios desconocido del que él se decía predicador, en tanto que “éste es el único Dios verdadero”, dirá el filósofo, “pero se oculta a nosotros y para nosotros es desconocido.”<sup>12</sup> Y así, en agradable plática griega, un ciego pasa entre ellos y Dionisio le pide al de Tarso que, de ser cierto que él habla en nombre del Dios crucificado y resucitado, haga que el ciego recobre la vista, pero no por vía de fórmulas mágicas, sino antes bien mediante las palabras que el mismo filósofo le diga. Aceptando así el reto, Dionisio le conminará a que recite lo siguiente: “¡En el nom-

bre de Jesucristo, nacido de una Virgen, después crucificado, después resucitado de los muertos y ascendido al cielo, recobra la vista!”<sup>13</sup> El texto tiene delito: en efecto, nada más ridículo a ojos de un maestro griego que una virgen pueda engendrar, y que un hombre pueda resucitar de entre los muertos y ascender al cielo, de lo que se da testimonio en los Hechos: “Al oír la resurrección de los muertos, unos se burlaron y otros dijeron: *Sobre esto ya te oiremos otra vez.*”<sup>14</sup> Y sin embargo, el ciego recobra la vista, en un juego dialéctico entre la visión y la ceguera, paralelo con la vocación de Dionisio, que cae rendido ante la misma evidencia que él mismo había predicho meses antes. El texto prosigue con el bautismo del filósofo y el de su mujer Damaris (sin duda alguna, aquí Jacobo recoge dos tradiciones en torno a la identidad de esta mujer, sobre la que no se indica nada aparte de su nombre en el texto evangélico): a partir de ese momento, fue instruido duramente por el mismo Pablo durante un período no inferior a tres años, hasta que acabó siendo ordenado obispo de Atenas. Durante los años posteriores describió en sus libros, “con una claridad y una abundancia perfectas, la jerarquía de los ángeles, sus órdenes, disposiciones y oficios. Nos habla de todo aquello como si, en lugar de haberlo tomado de otros lugares, él mismo hubiera sido conducido al tercer cielo. Y hubiera tenido también el don de la profecía, tal como vemos por la carta que escribió al evangelista Juan, exiliado en la isla de Pathmos.”<sup>15</sup> Jacobo da noticia de dos obras consagradas en los tiempos de redacción de la *Legenda* y pertenecientes al *Corpus Dionysiacum* (la *Jerarquía celeste* y la *Carta a Juan el apóstol*), con lo que se ofrece un testimonio convencido de la identidad del obispo de Atenas, el griego converso y el filósofo a pesar de las correspondientes distancias cronológicas. Queda todavía dar cuenta de la tradición franca por la que Dionisio fue, además, primer obispo de París y evangelizador de las Galias.

El dominico recoge aquí los textos de la segunda *Vita* de san Dionisio, llamada *Post beatam et gloriosam*, y que continúa la primera escrita hacia fines del siglo V llamada *Gloriosae*: En ésta se sitúa la vida y martirio de san Dionisio hacia fines del siglo I d. C., bajo pontificado de Clemente I, inmediato sucesor de Pedro. Esta ubicación temporal retrasa los inicios de la iglesia apostólica parisina a tiempos apostólicos, si bien no se atribuyen al santo ni la autoría del *Corpus*, ni el título de apóstol, aun cuando añada con intenciones alegóricas trinitarias la compañía de sus dos buenos amigos, Rústico (un sacerdote) y Eleuterio (un diácono), quienes también sufrieron martirio en compañía de Dionisio (obispo). Por su parte, será la *Post beatam* la que identifique al Dionisio, autor del *Corpus*, con Dionisio de París y le atribuya, por vez primera, el milagro de la cefaloforía que trataremos más adelante. Será Hilduino, abad de Saint-Denis, quien en la *Vita Sancti Dionysii* compuesta hacia el 835 asocia a Dionisio de París con Dionisio el Areopagita, identificado a su vez con el autor del *Corpus*, lo que retrotraerá definitivamente la evangelización de París a una generación de hombres coetáneos de los doce. De ahí que, frente a las tres hagiografías más importantes habidas en la época sobre la vida del santo, Jacobo da Varagine recoja todas las versiones, resultando de ello que el santo a quien se le dedica la festividad del 9 de octubre fuera, como hemos visto, el mismo converso que siguiera a Pablo desde el Areópago ateniense y que fuera nombrado primer obispo de Atenas; el autor del *Corpus Dionysiicum*; y, a partir de los tres textos anteriores, primer evangelizador y obispo de París en tanto que, tras haber presenciado las muertes de Pedro y de Pablo, Clemente “envió a Dionisio al país de los Francos, dándole como acompañantes a Rústico y Eleuterio.”<sup>16</sup>

Ya en París, el culto pagano comenzó a disminuir de forma alarmante desde la llegada de aquel

obispo cristiano, fenómeno que sucedía en todo el imperio, por lo que el diablo “inspiró al emperador Domiciano el pensamiento inhumano de ordenar que cualquiera que descubriera a un cristiano, habría de sacrificarle a los ídolos, bajo pena de ser él mismo severamente castigado.”<sup>17</sup> Fescenio, prefecto enviado por Roma a las regiones galas, prendió a Dionisio predicando ante el pueblo en compañía de sus dos ayudantes. Asimismo, una mujer noble afirmó que su marido había sido embaucado en la fe cristiana por los tres impostores, por lo que el prefecto ordenó la muerte de su esposo y la flagelación de los tres condenados nada menos que por doce soldados. Tras ello, fueron cargados de cadenas y encerrados en prisión. Al día siguiente, Dionisio padeció las mismas lides que san Lorenzo sobre una parrilla ardiente, desde donde pidió gracias a Dios por concedérsele el honor de sufrir el mismo martirio que Cristo; fue después arrojado a un foso donde rugían bestias feroces, previamente excitadas por el hambre prolongado de varios días, pero el santo les hizo el signo de la cruz y rápidamente se calmaron, le rodearon y se postaron ante él dulcemente; profundamente irritado, Fescenio le hizo crucificar al tiempo que se le aplicaron distintos tipos de torturas, y el griego nunca dejó de guardar su fe en el Salvador, por lo que fue conducido a prisión y allí, en compañía de sus amigos y de otros varios cristianos, celebraron una misa. En ese momento Jesús se apareció a los tres, “rodeado de una inmensa luz”, y dijo a Dionisio ofreciéndole el pan: “Toma esto, hijo mío, en testimonio del reconocimiento que te es debido.”<sup>18</sup> Al día siguiente, “después de otros suplicios”,<sup>19</sup> fueron decapitados los tres ante una efigie del dios Mercurio, como así se llamaba en tiempos de dominación romana el monte en que se hiciera la matanza, y que en tiempos de la Cristiandad recibiera el nombre de Mont-Martre (monte del mártir). Aquí propiamente comienza la cefaloforía, un extraño viaje que anunciábamos al

comienzo de este ensayo, de aproximadamente dos millas, pues el cuerpo de Dionisio, escoltado por dos ángeles<sup>20</sup> (o uno, dependiendo de la tradición), caminó esa distancia desde la colina del Mont-Martre hasta el lugar donde, siempre según la leyenda, reposan sus restos hasta el día de hoy: en la cripta de la Basílica de Saint-Denis, ubicada al norte de París (fig. 1).

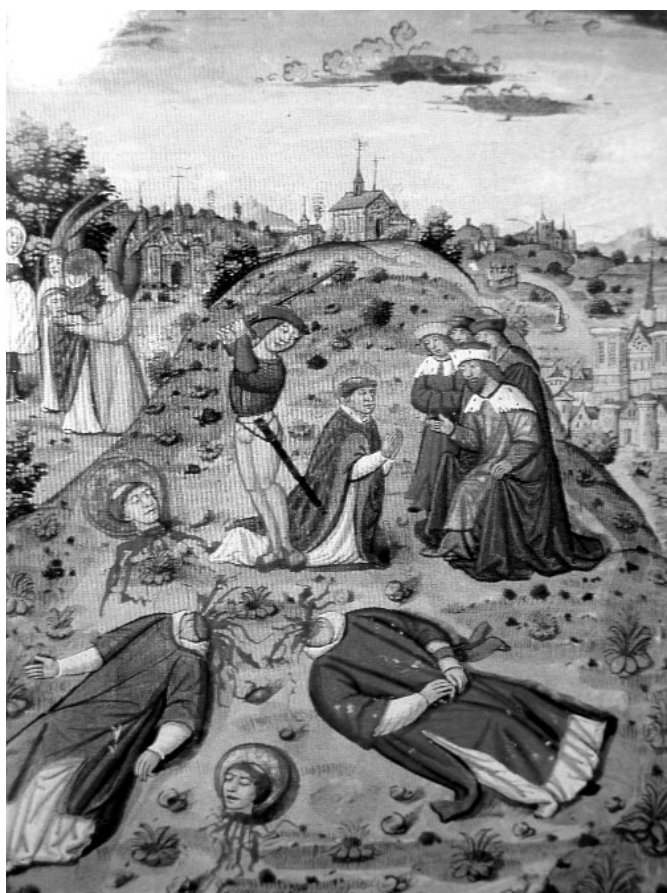


Figura 1

La escena de la captura queda recogida en una elocuente composición inscrita en el tímpano que corona la entrada norte, mientras que en la puerta sur los escultores tallaron de forma majestuosa el brillante momento de la misa celestial (fig. 2): sobre nubes reverberantes que sugieren movimiento por sus curvas delicadas, así como un brillo celestial sugerido a partir de las distintas alturas de los pliegues en el contorno, Cristo se ayuda

de un grupo de seis ángeles ayudantes, de los cuales cuatro retiran la nube y dos de ellos sujetan, respectivamente, un incensario y lo que parece ser una patena. Por su parte, Jesús ofrece la forma a Dionisio, quien a su vez preside la mesa en el mundo terrenal sobre la que descansa un enorme cáliz. El obispo se rodea de sus dos asistentes: Rústico, el sacerdote, quien sostiene las dos vinajeras, y Eleuterio, diácono, que sujeta un ejemplar abierto de las Sagradas Escrituras. La imagen refleja la celebración del sacramento de la comunión, si bien es cierto que los dos mundos se encuentran, aun cuando sólo sea un momento, para que los mártires reciban la hostia nada menos que de manos del mismo Cristo, quien atraviesa con su mano la nube luminosa que, motivo muy común en la literatura e iconografía apócrifas, señala la efectiva presencia de lo divino y su irrupción en el mundo profano. El análisis de la imagen concluiría con la identificación de Catulla que, siguiendo a Jacobo, se trataría de una mujer convertida que rogó por la piedad de Fescenio. Éste se sienta a la derecha representando el poder imperial, aun cuando sobre su propia altura se eleve en dignidad y majestad la propia cárcel en que se hallan encerrados los tres cristianos, rodeados asimismo por guardias dormidos y verdugos dotados de hachas.



Figura 2: Tímpano de la torre norte (posterior al abadiato de Suger)

El momento de la decapitación de san Dionisio queda reflejado en el tímpano que corona la

entrada de los Valois, llamada así por la donación de una capilla funeraria de planta circular hoy desaparecida y comandada por Caterina de Médicis en honor de Enrique II, el año 1559. El conjunto, que representa la captura, martirio, última comunión y cefaloforía de san Dionisio pertenece al siglo XII (h. 1160<sup>21</sup>). En el centro mismo se ve a Dionisio tomando su cabeza bajo la atónita mirada del verdugo y del guardia que vigila las ejecuciones. Rústico, a la izquierda, deja entrever en su faz un gesto de sorpresa ante los movimientos del cuerpo sin vida del santo, mientras que Eleuterio, a la diestra del santo arrodillado, aguarda en silencio, como ajeno a lo que sucede, el golpe del filo homicida (fig. 3).



Figura 3: Tímpano de la entrada norte del transepto (entrada de los Valois)

### § 3. El simbolismo de la luz

Los dos conjuntos escultóricos que hemos analizado pertenecen a la iglesia parroquial, catedralicia y basilical de Saint-Denis (san Dionisio), en el norte de la ciudad de París. Allí se alza majestuosa una mole gigantesca, cuyos elementos estéticos más sobresalientes son los que proyectara Suger de Saint-Denis en una magnífica reforma comenzada el año el año 1136, y continuada hasta su muerte en 1151.<sup>22</sup> No serviría de nada desarrollar un ensayo sobre Suger de Saint-Denis sin tener en mente lo que pensara y proyectara en

sus escritos Erwin Panofsky en uno de los textos más elaborados y excelsos sobre la abadía de Saint-Denis y sobre el más ilustre de sus abades, obra de cuyo potente academicismo no podemos ni debemos liberarnos.<sup>23</sup> Lo que aquí me interesa resaltar es el concepto de viaje místico que defendía Suger de Saint-Denis y para cuya concreción efectiva desarrolló toda la reforma de la iglesia abacial de Saint-Denis introduciendo en Francia, por vez primera en su historia, diversos componentes que condicionaría la génesis del posterior gótico *rayonnant* (h. 1230<sup>24</sup>) en tanto que la reforma contemplaba, *grosso modo*, tres tratamientos distintos y definidos por sus propios objetos: en primer lugar, un nuevo pensamiento sobre el espacio arquitectónico de lo sagrado; en segundo lugar, una reforma iconográfica de los sistemas escultóricos; y en tercer lugar, la introducción de un aparato vitral como nunca antes se había conocido en virtud, precisamente, de su función, que trascendía la mera pedagogía para propiciar una verdadera experiencia mística. La explicación simbólica a que se subsumen los tres tratamientos la ofrecerá el mismo Suger dentro del sistema de pensamiento que sustenta la metafísica de la luz, quizá la aportación original más potente y hermosa del pensamiento medieval, así como de las consecuencias estéticas que le son propias.

Paralelamente al aparato simbólico que nos interesa, es de notar en este punto el proyecto de Suger al vincular políticamente a san Dionisio con la historia de Francia en general, y con su realeza en particular, erigiéndose así en patrón de la realeza francesa y, por extensión, de gran parte del conjunto aristocrático europeo: esto se constata en tiempos de Luis el Gordo, cuando Suger le entregara, frente a la amenaza de invasión por parte de Enrique V, emperador de Alemania, el estandarte de la abadía. Los ejércitos galos, unificados bajo esta llamada de Francia (*ajuracio*

*Franciae*) impulsada por Suger, portaron el estandarte hasta las líneas donde se asentaban las tropas alemanas, quienes decidieron batirse en retirada ante la espartana unidad del enemigo. El rey fue proclamado vasallo de la abadía, y tras su muerte el estandarte pasó a conocerse durante no menos de tres siglos como la *Oriflamme* (oriflama) de los franceses, “símbolo visible de la unidad nacional”.<sup>25</sup> De esta última intención política devino la consideración de Saint-Denis como la mayor necrópolis que haya conocido Europa a lo largo de su tormentosa historia, en tanto que una larga lista de reyes y reinas, príncipes y princesas, duques, condes e infantes hallaron allí, las más de las veces bajo propio deseo, cristiana sepultura hasta los expolios y exhumaciones acaecidos en época de la Revolución Francesa.<sup>26</sup> Habida cuenta de esta línea de investigación, la descartamos para nuestro cometido en tanto que nos desviaría del motivo principal de este ensayo, cual es el de mostrar el concepto de viaje místico que tenía en mente Suger, apoyado en un entramado filosófico que hemos ido apuntando brevemente a lo largo de esta exposición, y que halla una magnífica proyección plástica que recoge toda una larga tradición de pensamiento estético medieval, arrancando de las traducciones latinas del *Corpus Dionysiacum* que llevara a cabo Juan Scoto y que alcanzaría su máximo esplendor, precisamente, en la reforma que llevara a cabo en la iglesia abacial de Saint-Denis este abad francés, benedictino negro, dotado de una profunda formación clásica, hombre de estado, diplomático de Francia frente a la Santa Sede, constructor, pensador, teólogo y exitoso regente durante la ausencia de Luis, hijo de Francisco I de Francia, con motivo de la Segunda Cruzada que impulsara desde el seno eclesiástico su íntimo amigo Bernardo de Claraval, el máximo impugnador espiritual que vio Europa durante el transcurso del agitado siglo XII de su historia.

Con anterioridad veíamos la dialéctica establecida entre la *visión* (*visio*), la *ceguera* (*caecitas*) y la necesidad de trascender los fenómenos visibles, operando a partir de la contemplación de los mismos y trascendiéndolos seguidamente mediante ardidés interpretativos. Hallados los tres elementos en el relato de Jacobo da Varagine. Desde esta perspectiva, una escena que atrae poderosamente nuestra atención es la pseudo-profecía del santo ante el eclipse acaecido por la muerte de Cristo, y que él, aun sin estar presente en el momento de la crucifixión, entienda el suceso desde un punto de vista físico y, sin embargo, logre trascenderlo hasta alcanzar la certeza de que se acerca el “advenimiento de una luz nueva, por la que el mundo entero será iluminado”. En este punto se pone en juego un lugar común de vital importancia para aproximarse a una historia de la estética medieval que quiera caminar sobre terreno seguro, cual es la importancia del conocimiento analógico de Dios descrita por el autor del libro de la *Sabiduría*, donde se dice que “por la grandeza (*μεγέθους*) y belleza (*καλλονής*) de las criaturas se descubre, por analogía (*ἀναλόγως*), a su Creador.” La *Vulgata* traduce el término *ἀναλόγως* por *cognoscibiliter*, que viene a significar “de tal forma que pueda ser conocido”, es decir, “cognoscitivamente”, sin incidirse en qué tipo de conocimiento pueda ser éste. Quizás una buena traducción, aunque un tanto arriesgada, hubiera sido *proportionaliter*, en tanto que el término *ἀναλογία* pasa al latín precisamente bajo la versión de *proportio*,<sup>27</sup> indicándose una serie sucesiva de correlaciones que a su vez son puestas en relación por un tipo de conocimiento que busca afirmar *lo mismo* en *el otro* de forma aproximada, tentativa, teniendo en cuenta que eso *otro* es precisamente *lo absolutamente otro*. Esta tradición de pensamiento, que apoya la existencia del mundo bajo la tesis de la Creación que remite siempre al Creador,<sup>28</sup> se apoya indudablemente en los autores estoicos (especialmen-

te en Crisipo y Posidonio, adecuadamente filtrados por Cicerón en el *Natura Deorum*), en Platón por vía del *Timeo* y antes que ellos en Diógenes de Apolonia y en Anaxágoras.<sup>29</sup> Las obras remiten al creador a causa de la belleza de las mismas y la grandeza del conjunto, y viceversa: de ahí que san Dionisio cumpla a la perfección esa calidad que le distingue de sus congéneres, filósofos e idólatras, quienes “tal vez andan extraviados buscando a Dios y queriendo encontrarlo. Dan vueltas a sus obras, las investigan y se dejan seducir por su apariencia, pues es hermoso lo que ven. Pero con todo, ni siquiera éstos son excusables; porque, si fueron capaces de saber tanto, que pudieron escudriñar el universo, ¿cómo no encontraron antes a su Señor?”<sup>30</sup> En efecto, fueron incapaces de trascender el fenómeno, como de hecho logra Dionisio: evidentemente, no se hace una *analogía* tal cual, pero el camino que sigue el conocimiento analógico se corresponde con aquello que hace el que fuera obispo de Atenas, a saber, seguir un camino ascendente al tiempo que trascendente. La secuencia podría expresarse de la siguiente manera: el fenómeno remite a una causa, en el caso del eclipse y siguiendo el famoso versículo, *a causa de su grandeza*, que lo enlaza con la grandeza del resto de los fenómenos naturales. De ahí que podamos ascender a partir de su *visión* a la *causación* del mismo, toda vez que se admita la validez de un conocimiento que era más que común para los griegos desde que Platón lo pusiera tantísimas veces en práctica y Aristóteles lo definiera certeramente.<sup>31</sup> Vale decir: la regularidad de los fenómenos naturales y dentro de éstos, la ocurrencia de fenómenos extraordinarios, remite para estos autores, cuanto menos, a un principio intelectual, ordenador, regulador y, en el caso judeo-cristiano, Creador. El eclipse siempre remitirá a algo más, si bien que para quien no ha dispuesto del testimonio de la Historia Sagrada, la Ley, la Palabra Revelada o el mismo Evangelio, resulte imposible colegir toda la sabiduría conte-

nida en los libros sagrados: de ahí el balbuceo profético del Dionisio Areopagita acerca del advenimiento de esa *nova lux* que entra en relación con las *tenebrae* (tinieblas) resultantes del eclipse. Aun cuando sea capaz de superar los límites de la mera ocurrencia del fenómeno y dejarse engatusar por ciertos tintes de revelación, no acierta a delimitar la naturaleza de esa *lux* de que habla en el relato y que entronca con la doctrina evangélica de san Juan en su primera carta apostólica: “Dios es luz”, y “en él no hay tiniebla alguna”.<sup>32</sup> Cristo es *lux mundi*, o dicho de otro modo, el medio que tiene Dios para hacer llegar su luz a todos los hombres, iluminando de un lado la tiniebla del mundo corruptible y de otro la ignorancia de los hombres acerca de su propia existencia, de su sacrificio por todos ellos y de la redención de los mismos. Ésta es la Buena Noticia que trae Pablo de Tarso al Areópago, coincidente con el mensaje universalista del Evangelio que por vía de Juan se provee de un aparato simbólico que con el tiempo acabará por hacer referencia a las luces del mundo que conducen a la luz verdadera y a la fuente de toda luz. Volveremos a hablar de este conocimiento analógico y su vinculación con la simbología de la luz con posterioridad, pues es tiempo ya que de nos introduzcamos en la teoría del Pseudo-Dionisio hasta donde sea menester para la delimitación sugeriana del *viaje místico*.

El punto con que se inicia su particular teofanía lumínica (no pocas veces llamada “material”) es la contundente afirmación de que “de ninguna manera debe uno atreverse a hablar ni a pensar nada sobre la Deidad supraesencial y misteriosa fuera de lo que nos ha sido divinamente revelado por las Sagradas Escrituras.”<sup>33</sup> El marco de interpretación será, siempre y en todo momento, el de los textos sagrados en la medida en que conocer “*lo que es*” *supraesencialmente*, desborda con mucho las capacidades y límites del conocimiento humano, pobre y limitado, reflejo a su vez de la

endémica debilidad entrevista por Pablo de Tarso en su *videmus nunc per speculum et in aenigmate*.<sup>34</sup> Tal es así que las normas se cifran, en primer lugar, en un respeto hacia los límites de esa iluminación, en tanto que su poder se hace gradativamente y “en la medida permitida”, y en segundo lugar, hacia la propia aproximación que ha de hacer uno mismo “con la debida rectitud” hasta el Rayo “que los ilumina”. Conocimiento, respeto, prudencia, piedad y temor... pilares básicos en el inicio de un ascenso místico que al cabo se convierte en una teofanía de naturaleza simbólica y que arranca de las Sagradas Escrituras en cuanto que son sus rayos los que “nos iluminan. Y al ser iluminados por ellos de manera extraordinaria recibimos la luz que nos impulsa a entonar himnos divinos y estamos configurados para las divinas alabanzas y, además, para contemplar las luces divinas que ellos nos han proporcionado convenientemente, y para alabar al Principio dador de bien que concede toda manifestación de luz divina, como se ha manifestado Él a sí mismo en las Sagradas Escrituras.”<sup>35</sup> El texto sagrado ilumina con luces divinizantes, que para el Pseudo-Dionisio viene a ser lo mismo que cargadas de inteligibilidad (es decir, susceptibles de ser comprendidas y captadas por el humano entendimiento), de tal manera que los misterios pueden ser disfrutados “de forma apropiada a nosotros a través de los sagrados velos, pues por amor al hombre, las Escrituras y tradiciones jerárquicas ocultan a los sentidos las cosas inteligibles y a los seres lo que es superior a ellos y da forma y figura a las cosas sin forma y sin figura, y completa y da forma con variedad de símbolos divididos a la simplicidad sobrenatural.”<sup>36</sup> Las tradiciones jerárquicas remiten a las liturgias sagradas que dentro del marco del *Corpus Dionysiacum* se hallan en *La jerarquía eclesiástica*: ésta funciona también a modo de *speculum* reflectante, cuando lo que ejerce la iluminación sobre aquélla es *La*

*jerarquía celeste*, de la que no es otra cosa que un trasunto en el mundo terreno. Así sucede de hecho en el conjunto escultórico de la torre sur de Saint-Denis en que, por expresarlo mediante analogía, Rústico y Eleuterio son a Dionisio lo que los ángeles asistentes son a Cristo, resultando de ello que la jerarquía celeste ilumina la propia jerarquía eclesiástica, o dicho de otro modo, que ésta participa de aquélla por vía de la iluminación de las Sagradas Escrituras.

Por su parte, los velos sagrados refieren los símbolos litúrgicos: así, ambos elementos, tradiciones jerárquicas y símbolos litúrgicos, encuentran asiento seguro en las Escrituras, donde las cosas inteligibles y los seres superiores están ocultos “por amor al hombre”, si bien que con un matiz diferenciador respecto de tradiciones anteriores: en efecto, se trata de ocultar, codificar, cifrar mediante formas visibles el acceso a las cosas sagradas, no tanto por temor a que el hombre sea destruido en la contemplación de las mismas sin la presencia de estos intermediarios, cuanto a que de lo contrario ni siquiera podría ponerse en camino. Sabemos que *ver* lo divino sin mediación alguna acabaría por *dañarnos*, ya desde Platón,<sup>37</sup> o inclusive por *destruirnos*, lugar común de la cultura judeo-cristiana.<sup>38</sup> Por ello es necesaria una ayuda, cual es la función primordial de estos dos elementos. He aquí, por tanto, a los intermediarios dionisianos que operan en esta complicada dialéctica de emisión originaria (Dios como unidad) y remisión original (de las criaturas a Dios). De éstos nos interesan, una vez que hemos delimitado la presencia de las tradiciones jerárquicas en el aparato iconográfico del tímpano de la torre sur de Saint-Denis, los símbolos que efectúan su potente actividad en toda la iglesia abacial. Para ello necesitamos limitar la potencia semántica del *símbolo*, lo que Suger entiende por el mismo y las propiedades que se le adscriben.

**§ 4. Intermediarios materiales para el viaje místico: la conducción de la materia (*materiali manuuctione*) por la senda del trabajo (*labor*), el material (*materiei*) y los símbolos (*symbola*)**

Existen, en el *Corpus*, dos vías de creación simbólica para referirse a las cosas invisibles: aquélla que sigue el camino de la máxima adecuación *en la medida de lo posible*, que se corresponde con *lo permitido* y *piadoso*, procediendo “por medio de imágenes semejantes a las formas sagradas”; y por otra parte una segunda vereda que recorre la peligrosa, por seductora, apuesta por las “figuras desemejantes hasta lo totalmente diferente y absurdo”.<sup>39</sup> Para lo invisible es mejor esta segunda vía, de la que se sirven sus autores para referirse a lo invisible mediante términos que “no ocasionan una degradación, sino que los ensalzan y con ello intentan demostrar que esos órdenes son eminentemente superiores a todos los seres materiales. Y pienso también que ninguna persona sensata podrá negar que las desemejanzas sirven mejor que las semejanzas para elevar nuestra mente. Pues es probable que usando las figuras más nobles alguno cometiera el error de pensar que los seres celestes son hombres de oro, luminosos y resplandecientes, de bella apariencia, con vestidos brillantes, inofensivamente llameantes, y con cuantas otras hermosas figuras ha asemejado la teología a las inteligencias celestes.”<sup>40</sup> Se trata aquí de los ídolos paganos que rechaza el Pseudo-Dionisio siguiendo una larga tradición veterotestamentaria, prefiriendo la vía negativa del conocimiento de tal modo que, sorteado el agrado sensible, se favorezca la “elevación de la parte superior del alma”.<sup>41</sup> Mas, sin embargo, si el Pseudo-Dionisio se distingue en algo de Plotino es en tanto que sigue su filosofía filtrada ya por su discípulo Proclo,<sup>42</sup> quien frente a aquél se negaba a que la materia no participara en algún grado de la “emanación” lumínica del Sol-Idea-Bien. Lejos de ello,

y no pudiendo caber en su mente creacionista que algo no tuviera otra función que la de desviarnos del verdadero camino, asume de un lado que ninguna de las cosas existentes carece por completo de belleza, sino que en función de su cercanía al Bien, así resultará su belleza, mientras que de otro lado entiende que podemos conseguir “hermosas contemplaciones a partir de todas las cosas. Incluso a partir de cosas materiales”:<sup>43</sup> Proclo, incluido en esa tradición que reconoce cierta posibilidad de *ascensión* a partir de un sano reconocimiento de la materia, entiende que la luz neoplatónica también ilumina la materia haciéndola participar de una mínima dosis de inteligibilidad, dejando ya de adscribirse a una absoluta oscuridad. La materia puede así, siguiendo la ruta de un determinado conocimiento analógico que opera por eliminaciones, elevarnos de las cosas visibles a lo invisible, tradición que recoge igualmente Juan Damasceno en el marco de la primera polémica de iconoclastas e iconódulos.

En este punto es interesante ver que el Pseudo-Dionisio no rechaza la vía apofática, que corre el riesgo evidente de incurrir en la idolatría y conseguir justamente aquello contrario de lo que pretende, a saber, un desvío contemplativo que impida a la mente elevarse por la ofuscación de los sentidos ante la belleza de la materia: de alguna manera, el problema del becerro de oro lo constituye su efectiva hermosura, aspecto que no se discute en ningún manuscrito de la Edad Media. Pero precisamente por ser conocedor del poder seductor de la materia, elige la vía de lo absolutamente otro, prefiriendo imágenes desemejantes que incidan en esa desemejanza, siempre y cuando sea permisible por cierta ortodoxia no del todo definida: “La hermosura de Dios, tan simple, tan buena, origen de toda perfección, carece en sí absolutamente de toda desemejanza, pero dispensa a todos su propia luz, según la condición propia de cada uno, y los perfecciona con

la perfección más divina de acuerdo con la forma en que más se parezcan a Él.”<sup>44</sup> Esta misma idea la recoge Scotus Eriúgena a la hora de traducir al Pseudo-Dionisio, resultando normal que esta “fábrica universal del mundo sea un grandísimo resplandor compuesto por muchas partes como por muchas luces para revelar las puras especies de las cosas inteligibles e intuir las con la vista de la mente, introduciendo en el corazón de los sabios fieles la divina gracia y la ayuda de la razón. Con acierto, pues, llama el teólogo [Dionisio] a Dios el padre de las luces, porque de Él son todas las cosas, por las que y en las que se manifiesta y en el resplandor de la luz de su sabiduría las unifica y las hace.”<sup>45</sup> La materia está iluminada, por lo que adecuadamente tratada, puede llegar a constituirse en símbolo: en este punto Suger unió a la *iluminación de la materia* el tratamiento del *símbolo* que llevara a cabo Hugo de San Víctor (1096 – 1141), a la sazón, gran conocedor de la obra del Pseudo-Dionisio y autor de un comentario sobre la misma titulado *Expositio in Hierarchiam Caelestem*. Maestro de la abadía de los canónigos agustinos de Saint-Victor en París, fue de seguro leído y estudiado por Suger, de quien toma la siguiente definición del concepto de símbolo: *Symbolum est collatio formarum visibilium ad invisibilium demonstrationem*.<sup>46</sup> La materia está iluminada, por lo que la materia trabajada de forma que constituya un símbolo se torna en un adecuadísimo medio para alcanzar la contemplación de Dios. En términos de Panofsky, “todo el universo material se convierte”, a partir de Scotus Eriúgena, “en una gran ‘luz’ compuesta por incontables luces pequeñas igual que otras tantas candelas [...]; toda cosa perceptible, fabricada por el hombre o natural, se convierte en símbolo de lo que no es perceptible, un escalón en el camino del cielo; la mente humana, abandonándose a la ‘armonía y luminosidad’ (*bene compactio et claritas*), que es el criterio de la belleza terrestre, se encuentra ‘guiada hacia lo

alto’, hacia la causa trascendente de esta ‘armonía y luminosidad’, que es Dios.”<sup>47</sup> Esta referencia a la armonía no rechaza la estética de las proporciones, pero se hace eco de la tradición capadocia que, *grosso modo*, asume la vía katafática del conocimiento analógico y entiende que la belleza devenida de la armonía es tal, no tanto por la misma proporcionalidad, cuanto por la luz que desprende.<sup>48</sup> ambas quedan conjugadas de ese modo en el pensamiento dionisiano y en el de su impulsor latino más importante, Scotus Eriúgena.

El problema se cifraría ahora en la proyección plástica de todo este aparato filosófico, que se resuelve por el mismo precepto con que arrancaban *Los nombres divinos* del Pseudo-Dionisio, a saber: nada será dicho ni expresado con sentido sobre las realidades supraesenciales, si no se hace con arreglo a los límites impuestos por las Sagradas Escrituras que, veíamos, ejercen su propia iluminación. Del mismo modo que las imágenes desemejantes pueden ser utilizadas para señalar lo divino por vía negativa y apuntan a justificar filosóficamente la efectiva aparición de seres monstruosos, demoníacos o infernales, el simbolismo de la luz y su condición de *medio* apoya el surgimiento de una nueva concepción del espacio en virtud de la consecución de la máxima *luminosidad*, así como de una cada vez más recurrente utilización de determinados materiales para la reproducción artificial de esa luz, todo ello en aras de ayudar al creyente en el inicio de su propio *viaje místico*. Pero también se abre la senda para la utilización de alegorías simbólicas: el símbolo, conjunto de cosas visibles para mostrar las invisibles, constituye así una vía de acceso a Dios que permite la elevación, el tránsito que incide en una general traslación del alma a otra región del universo aun cuando sea de forma temporal. No obstante, puede ser *repetido* y, al cabo, termina por asemejar el alma de quien transita a

la naturaleza de los objetos contemplados, como llegará a decir el mismo Dionisio en términos de *acostumbramiento*.

Ésta es, por tanto, la primera característica del *viaje místico*, a saber, el componente de *entrenamiento y perfeccionamiento* resultante del mismo. Así lo expresa en muchas partes, como un “continuo ejercicio de la contemplación mística” que “abandona las sensaciones y las potencias intelectivas”.<sup>49</sup> Lo que se expresa aquí son los caracteres de cierto modo de *viaje de formación* en tanto que en una remisión permanente al Padre de las Luces, acabamos por inundarnos de ese reflejo de la poderosa Luz que acaba proyectándose sobre nosotros, aun cuando el espacio sagrado esté constituido, como en la teoría de los tres grados de Gregorio Nacianceno, por la más absoluta tiniebla: recordemos que para el capadocio el primer momento es el de la gracia, muy cercano al concepto de revelación; el segundo, el de la nube, cifrado en la necesidad de proceder analógicamente (de las cosas que *vemos, tocamos, oímos, olemos y gustamos* hemos de reconocer la existencia de Dios y alcanzar sus características por vía negativa). En este segundo instante el alma se va pareciendo cada vez más a un espejo que fuera pulido una y otra vez, y que con el tiempo y con los viajes suscitados por la piedad y el reconocimiento de aquello a que remiten los símbolos, acaba por sumirnos en un proceso de perfeccionamiento espiritual en tanto que, mediante una *catártica enajenación*,<sup>50</sup> llegamos a unirnos con el Padre de las Luces. Desde el punto de vista del Pseudo-Dionisio y su traductor latino, al conocimiento analógico es necesario añadir el método anagógico, que podríamos definir en este punto como un *abandonarse en la contemplación visual* para dar paso a la *ascensión*. La diferencia entre ambas sendas es muy sutil: en general, proceder por conocimiento analógico supone un conocimiento en tanto que afirmamos *lo mismo*

en *lo otro*, que en el caso de Dios impone una distancia infinita; vale decir que en esta dimensión del viaje místico el conocimiento analógico se sirve del método anagógico, en tanto que ambos reconocen el valor de los sentidos y mediante el último de ellos se logra una *ascensión* a partir de los mismos. Así, lo divino se muestra en el mundo, de forma natural, por medio de símbolos y figuras, que son susceptibles de ser re-creados para que tal elevación, mediante una adecuada utilización de las artes, se condicione en aras de una exitosa consecución. Todo ello unido al simbolismo de la luz, *de luz en luz* hasta la *Luz verdadera*, incide en una llamada a las puertas de un fuero que ya no se corresponde en absoluto con el de la percepción sensible, aun cuando ésta sea vital en el comienzo. En realidad, la contemplación de los símbolos nos remite al adagio de Pablo, según el cual vemos las cosas *per speculum et in aenigmate*:<sup>51</sup> así, a partir del dominio del *ars*, podemos hacer que el espejo y los enigmas sean adecuados y el artífice disponga así de instrumentos y figuraciones que subsuman la capacidad visual a la capacidad contemplativa, quedando la primera relegada a un reconocimiento iconográfico que, en cierto sentido, pronto se introduce en el terreno de una iconología muy peculiar: “Una vidriera que exhiba unos temas de carácter más bien alegórico que tipológico (por ejemplo, los profetas que llevan el grano a un molino accionado por san Pablo, o el Arca de la Alianza rematada por la cruz<sup>52</sup>) ‘nos eleva de lo material a lo inmaterial’.”<sup>53</sup>

Si nos fijamos en la nave radial del centro del ábside de Saint-Denis, se conservan todavía dos vidrieras de la época, orientadas respectivamente hacia noreste y sureste. En esta segunda nos interesa el motivo iconográfico que diseñara el mismo abad y que se convertiría en un auténtico icono de la Cristiandad, presente, por ejemplo, en otra fuente inagotable de alegorías simbólicas

como fuera la Catedral de Chartres: a partir de la contemplación de esta imagen alegórica que recoge un sueño del profeta Isaías,<sup>54</sup> es posible trascender el material *de la misma vidriera* y aspirar a lo *inmaterial* a que apunta. Los elementos que la componen, además de la misma selección iconográfica (la figura de Jesús unida a la de Cristo por medio de un árbol genealógico que incluye a un profeta, dos reyes y la virgen), son diversos y se acogen todos ellos a los principios estéticos de la teoría de Hugo de San Víctor sobre el símbolo,<sup>55</sup> del que nos interesa sobre todo lo relativo al concepto de *species*, que no se refiere a otra cosa sino a la forma visible. Téngase en cuenta que para este buen canónigo “nuestro espíritu no puede alcanzar la verdad de las cosas invisibles, a no ser ilustrado por la observación de las visibles, de manera que juzgue que las formas visibles son imágenes de la belleza sensible... [...]”. Sin embargo, existe cierta semejanza entre la belleza visible y la invisible, gracias a la imitación que el artífice de la invisible realizó entre ambas, en la cual, como en un espejo, de diversas proporciones se conforma una sola imagen. Por esta vía, pues, la mente humana convenientemente impulsada, asciende de la belleza visible a la invisible.<sup>56</sup> Esta forma visible se vincula “en el análisis puramente estético [...] sobre todo al color o al contorno”,<sup>57</sup> que, tal vez por mera casualidad, se corresponde con el primer nivel de significación del método iconológico diseñado por Erwin Panofsky para su historia de las formas artísticas.<sup>58</sup> En resumen, formas adecuadamente entrelazadas, proporcionadas y dotadas de colorido simbólico, además de atravesadas por una luz que *se colorea*, confieren a la imagen una capacidad de ser la puerta de *traslación* al otro mundo, de *entrenamiento y formación* en el acto de contemplación de aquello que en el día del Juicio será para el creyente algo completamente novedoso y terrible, siempre y cuando no lo haya experimentado antes. Para ello sirven las formas

ridículas y monstruosas (especialmente las figuras demoníacas del tímpano central de Saint-Denis), pero también las proyectadas en las vidrieras, las pinturas y los conjuntos escultóricos: ejercen una función de puente, de intermedio para el momento del hospedaje temporal en la tiniebla.



Figura 4: Tímpano de la entrada oeste (nártex)

En síntesis, Suger posará su atención para la reforma de Saint-Denis en tres elementos fundamentales: el simbolismo de la luz y su vinculación con la materia, y la misma definición de *símbolo* dada por Hugo de San Víctor. Ambos le servirán de apoyatura filosófica para la profusión de conjuntos escultóricos y motivos de vidrieras, en tanto que abren la vía del alegorismo salvándose así el problema del desvío en la contemplación, y al mismo tiempo del propio entramado conceptual relativo a la *luz*, que opera no sólo como símbolo, sino más allá como medio de acceso a la divinidad y presencia efectiva de la misma. El *viajero* se sirve de las guías dispuestas en el templo, entre las cuales destaca una por su peculiaridad, cual es la del mismo Suger en tres ocasiones. De hecho, sobre el dintel de la puerta principal ordenó el abad la elaboración de un enorme tímpano con Cristo pantocrátor rodeado de ángeles portadores de los atributos de la Pasión, así como de

los once discípulos *in disputatione* acompañados de la Virgen (detalle sutilísimo de la corriente devoción mariana) y, bajo ellos, un momento del apocalipsis narrado en el estrecho marco de un friso donde los resucitados vuelven a la vida.<sup>59</sup> Éstos se reconocen por las lápidas que levantan y porque todos ellos miran al Jesús-Juez bordeado de su mandorla sagrada... que es atravesada por la cabecita de un orante resucitado, vestido con la túnica de una orden religiosa (figs. 4 y 7). Hoy desaparecida, antaño había inscrita una leyenda en ese mismo dintel que decía: *Suscipe vota tui, Judex districte, Suger; Inter oves proprias fac me clementer haberi* (“Recibe, severo Juez, los votos de tu Suger; haz que sea acogido con clemencia entre tus propias ovejas”): Suger mismo autoincluido en calidad de icono, se lo pide a Cristo dentro ya de la mandorla, que ejerce la misma función divisora que las nubes reverberantes del capítulo de la captura y la eucaristía dionisianas. Su alma está tan acostumbrada al *viaje místico* que puede hacerle incluso traspasar la mandorla de lo divino, en tanto que el buen benedictino, como aquel san Dionisio que estaba enterrado bajo los restos de la iglesia de Santa Genoveva, ha practicado esa traslación permanente del mundo profano al mundo de lo sagrado. He aquí un ejemplo concreto de la importancia entre la identificación del converso del Areópago y del autor del *Corpus*. Otro caso, quizás el más importante, lo constituye su aparición en las puertas de la basílica. Compuestas por dos enormes batientes coronados por dos estrofas redactadas por el mismo Suger, se presentan ocho escenas de los últimos días de Cristo. Forjadas en bronce dorado e instaladas en la parte más noble de la fachada, se circunscribe su intención a la de mostrar el modo como hemos de guiarnos *desde lo material* hasta *lo inmaterial*, en términos de Scoto Eriúgena traduciendo al Pseudo-Dionisio, o bien *desde lo invisible* hasta *lo invisible*, en términos de Hugo de San Víctor.



Figura 5: Medallón de la Ascensión (batiente dcho. de la entrada principal)

De la relación que el mismo Suger lleva a cabo en torno a los motivos de la puerta, enmarcados por una orla que sugiere la separación de la Historia Evangélica (y por ello, sagrada), delimitada en el tiempo por las Escrituras, de aquella otra dimensión corruptible sugerida por los motivos vegetales y florales que decoran ambos batientes en su totalidad, el abad nos dice que en ellas se contiene la *passio Salvatoris et resurrectio vel ascensio continetur*, “pasión del Salvador y la Resurrección o más bien ascensión”.<sup>60</sup> En la partícula latina *vel*, que indica una objeción inclusiva, matiz a lo anteriormente dicho que no lo rechaza, sino que lo incluye, se expresa que hay una Resurrección que cede paso al pasaje más fantástico de la historia de Cristo, cual fue su ascensión al Reino Celestial (fig. 5): Jesús, entre cuatro apóstoles de los que reconocemos a Pedro y Juan (la Piedra de la Iglesia y el Evangelio de la luz), se alza sobre ellos atravesando de nuevo la frontera de nubes reverberantes y luminosas. Esta corrección es inclusiva en tanto que hay un medallón con el motivo de la Resurrección, en concreto la escena en que Cristo sale de la tumba con majestuoso movimiento mostrando al espectador los estigmas de su martirio; pero también está el medallón analizado en que Cristo se eleva. La *ascensión* a las nubes luminosas, presencia

efectiva de lo divino, es una ascensión que culmina todo el entramado filosófico y estético cifrado en el *anagogicus mos* y que se contrapone a la resurrección de la carne: la carne no viene aureolada de ninguna presencia sagrada, cosa que no sucede en la ascensión, donde carne y espíritu son elevados.



Figura 6: Medallón del camino de Emaús (batiente dcho. de la entrada principal)

Desconocemos los motivos exactos, pero Suger, al igual que hará en las vidrieras de la nave radial del eje central de la nave principal, vuelve a autoincluirse en otra imagen. Ésta es particularmente importante, en tanto que no es otra que la escena del *Camino de Emaús*.<sup>61</sup> En el texto evangélico, Cristo resucitado se encuentra con dos transeúntes que comentan los sucesos acaecidos tres días antes sobre la muerte de un tal Jesús de Nazaret.<sup>62</sup> En ese momento, sentado con ellos a la misma mesa, Jesús levanta el pan, lo bendice y lo parte entregándoselo a los caminantes. Éstos le reconocen en seguida toda vez que, en primer lugar, han reconocido en ese medio *signico* (todo *signus* establece una relación inequívoca entre el signo y el referente) al mismo hombre que partiera el pan y lo entregara a sus discípulos diciendo... *et caetera*: no en vano, “contaron lo que había pasado en el camino y cómo le habían conocido al partir el pan”;<sup>63</sup> y en segundo lugar, el

espectador genuinamente medieval reconoce que se trata de un *símbolo* (la liturgia de la Eucaristía es entendida por el Pseudo-Dionisio como una *liturgia simbólica*), es decir: un conglomerado de formas sensibles que muestran, en una permanente remisión, la presencia de una forma invisible. La eucaristía, en tanto que Sacramento, es “un signo sensible de la realidad sagrada y una forma visible de la gracia invisible”.<sup>64</sup> Suger, a modo de guía y orientador, se incluye en esta imagen atravesando nuevamente la orla sagrada, acaso pidiendo que Cristo le acoja entre sus propias ovejas (fig. 6). Es de notar que todos los medallones siguen a rajatabla los principios de “adaptación al marco” desentrañados por el medievalista Henri Focillon, lo cual es un signo evidente que busca la contraposición entre éstos y la presencia de Suger atravesando uno de ellos, rompiendo el espacio corruptible de ése otro incorruptible. Pero además de incluirse en calidad de *icono guía*, con su propio significado y sus propias referencias simbólicas, lo que hace es conducir al espectador, en concreto, a los peregrinos cuyos atributos coinciden precisamente con el sombrero de viaje y las capas de dormir de los dos viajeros de Emaús. Así, el peregrino, en calidad de viajero que alcanzaba las puertas de Saint-Denis con el deseo de contemplar las reliquias<sup>65</sup>



Figura 7: Detalle de Suger orante (tímpano de la entrada oeste)

del santo, comprendía cuáles eran los motivos que habían llevado a tanto fasto (las puertas eran de oro y las letras de cobre dorado), aspecto que enlazaba directamente con la doble presencia de Suger en el medallón y en el tímpano.

Son estos *Versiculi* un lugar común para la historia de la estética en general, y del pensamiento estético medieval en particular, que se anuncian precisamente a todo el mundo, pero en especial, a los *viajeros y curiosos* que nunca tuvieron noticia de los motivos por los que esta abadía se erigió, con mucho, como la más fastuosa y lujosa de su tiempo<sup>66</sup> (no se olvide que la actual Notre-Dame comenzó a construirse hacia el año 1163 bajo mandato de Luis VII e influencia del obispo Maurice de Sully, muerto en 1196):

### Batiente izquierdo

Quienquiera que seas, si buscas encomiar el honor de estas puertas,

no te maravillas del oro y del gasto, sino del trabajo de la obra.

Luminosa es la noble obra; mas, siendo noblemente luminosa,

debe iluminar a los espíritus de modo que éstos viajen (*eanit*) por las luces verdaderas,

### Batiente derecho

a la verdadera luz donde Cristo es puerta verdadera.

En qué manera esté inherente en este mundo, la puerta dorada lo define:

El torpe espíritu se eleva (*surgit*) a la verdad por medio de lo que es material y,

al ver esta luz, resurge (*resurgit*) de su anterior sumersión.

Las puertas bronceas revestidas de oro y escritas sus letras con cobre dorado propician una mejor elevación por conjugar de forma adecuada las imágenes de los medallones (que siguen ciertas leyes de proporción), la ordenada distribu-

ción de los temas y la intención pedagógica, con la propia simbología de la luz inmersa en la imagen de Emaús por vía de Suger, y en la Ascensión, que entronca directamente con el tímpano del Juez-Dios Pantocrátor. Atravesar esas puertas suponía así introducirse en un mundo que recrea la Jerusalén celeste (*Ierosolima*) frente a la terrenal (*Jerusalem*), que busca como resultado y mediante una *experiencia estética* de profundo calado, la brutal y tranquilizadora anestesia de los sentidos y las preocupaciones devenidas de las cosas externas (*ab extrinsecis*): el viaje místico arranca así de la contemplación de la materia, que por conducción de la misma, *materiali manu-ductione*, y siguiendo el método anagógico, es decir, por un camino que conduce a la cima, el alma *asciende* hacia la verdadera Luz. El conocimiento analógico, por su parte, opera desde la contemplación de las luces y, una vez trascendidas, de la tiniebla frente a la totalidad de la luz. Es de notar el hincapié de Suger sobre la necesidad de contemplar el *trabajo de la obra* (*operis mirare laborem*) y no tanto el oro o el coste de la misma (*aurum nec sumptus*): en la *Apología ad Guillelmum abbatem*<sup>67</sup> Bernardo se pregunta justamente por el sentido de tantos gastos en la decoración de los claustros y de las iglesias en varios sentidos, apuntando entre ellos al económico. Un texto de la apología citado hasta la saciedad concluye con la siguiente sentencia: “[...] tanta y tan admirable variedad de formas diversas aparece por todas partes, que agrada más leer en los mármoles que en los códices, y ocupar todo el día admirando estas cosas singulares, que meditando en la ley de Dios. ¡Por Dios!, si no se avergüenzan de estas tonterías, ¿por qué, al menos, no se arrepienten de los gastos?”<sup>68</sup> No ha de fijarse el ojo de quien percibe la belleza de las puertas en el gasto, sino en el trabajo, en la delicadeza de la obra, que no revertía tanto en los bolsillo del abad, cuanto en el hecho de que se buscaba la *ascensio* ya desde la puerta, para que

el peregrino pronto supiera que su viaje físico concluía ante aquellas puertas. Esta crítica y esta referencia al término *sumptus* ha ocasionado que muchos autores consideren la estética de Suger como una *estética de la suntuosidad*, que rebaja con mucho la importancia de la ubicación de su obra en la historia de la estética medieval, en tanto que lo “suntuoso” (por su cercanía a “presuntuoso”) tiene en castellano, al igual que en latín, una carga peyorativa que sólo logra eliminarse tras mucho esfuerzo, y aun con todo, no pasa de ser algo “costoso” por “grande”. Otro posible motivo del desconocimiento de las intenciones estéticas de Suger puede deberse al descenso del culto dionisiano a partir del año 1297, momento en que el rey de los francos Luis IX fue canonizado por Bonifacio VIII y sus restos depositados en Saint-Denis, por lo que el aparato iconográfico enmarcado en la supuesta obra del santo fue perdiendo su sentido en virtud de una creciente veneración hacia san Luis, rey de Francia, reforzando no obstante el prestigio y la importancia política de la iglesia abacial. Esto ocasionó que el cuidado argumentativo expresado en los *Versiculi*, con que Suger guiaba a los fieles al tiempo que justificaba su amor por el lujo y la belleza a partir de su seguimiento de las teorías del *Corpus*, careciera de sentido. Así sucedió igualmente con sus intenciones de que san Dionisio fuera símbolo no sólo de la unidad nacional, sino de la misma Francia.

Pero en tiempos de Suger el peregrino se sumergía en una muestra de la ciudad celestial que, siguiendo nuevamente a Hugo, era bella (*pulchra*) para los ojos en tanto que era visible, y había de apoyar una ascensión que liberara de las preocupaciones externas. Era además susceptible de ser compartida por el resto de los sentidos: el incienso y la cera perfumada de las velas que embriagaban el olfato; los cantos de los monjes benedictinos, el propio silencio de la abadía, el

suave salmodiar de los pájaros que se introducía en el oído; el ansia de tocar las estatuas proporcionadas o las santas reliquias guardadas en el interior de los maravillosos relicarios; el paladeo de los frutos del bosque, el olor a comida de las calles medievales de la Ville de Saint-Denis... vista, olfato, gusto, tacto y oído, los cinco sentidos anagómicamente seducidos por distintos tipos de bellezas, bajo denominaciones diferentes, si bien las últimas cuatro rinden homenaje a la reina de todas ellas: la vista. Dice el Pseudo-Dionisio: que “nuestro entendimiento no puede ser elevado a la imitación y contemplación inmaterial de las jerarquías celestes si no es ayudado por los medios materiales, según requiere su naturaleza, considerando las hermosas imágenes que vemos como signo de misterios sublimes, los buenos olores que percibimos como signos de la comunicación intelectual, las luces materiales como signo de la copiosa efusión de luz inmaterial, las distintas disciplinas sagradas corresponden a la plena capacidad contemplativa del entendimiento, los órdenes de los grados de aquí abajo corresponden al estado perfecto y acorde con lo divino, la recepción de la sagrada Eucaristía es signo de la participación con Jesús, y todo lo demás, que a nosotros se nos concede de manera simbólica pero a los seres del cielo se les da de forma trascendente.”<sup>69</sup> Esto fue así para el Pseudo-Dionisio, para Scoto Eriúgena que lo tradujo, para Hugo de San Víctor, cuyas “diferencias conceptuales van posibilitando generar un vocabulario estético cada vez más refinado, más preciso, más cualificado”;<sup>70</sup> y, por fin, para Suger de Saint-Denis, quien recoge toda esta tradición e intenta *recrearla* para que sea una experiencia en soledad, y sin embargo compartida por muchos. No es necesario disponer tanto de grandes conocimientos, cuanto de un conocimiento adecuado de la naturaleza humana, susceptible de ser *trasladada* de lo material a lo inmaterial por medio de formas visibles de contenido alegórico o simbóli-

co: surgió entonces el problema de los peregrinos y los mismos habitantes de la villa dado que, en las fiestas de san Dionisio, la Feria y otras muchas reuniones, “percibíamos y experimentábamos una incomodidad, pues la exigüidad del espacio hacía que las mujeres, cuando se acercaban al altar, caminaran sobre las cabezas de los hombres como sobre un pavimento, provocando mucho daño y un ruidoso tumulto”, de ahí que hubiera de comenzarse una ampliación (*amplificatio*) del recinto sagrado, “triplicando el espacio del atrio ante las puertas y levantando altas y nobles torres.”<sup>71</sup> La presencia iconográfica de las mujeres es asombrosa en Saint-Denis, y en esto Suger se mostraba taxativo: hombres y mujeres podían entrar en los recintos sagrados, recibir las bendiciones del santo, elevarse de lo material a lo inmaterial. Esto le valió numerosas críticas por parte de la Orden del Císter, igualmente benedictinos, en tanto que ellos no permitían la presencia femenina en los templos, como tampoco en las abadías: el de Suger se dotaba de cierto componente de *universalidad* más allá de géneros, como también de intenciones deshonestas a ojos de su gran impugnador, Bernardo de Clairvaux, impulsor de la orden del Císter en toda Europa y guía espiritual de la misma durante el siglo XII: “Cierta es que Suger abolió todo género de irregularidades en la Abadía, pero también lo es que no la transformó en un lugar donde ‘ningún seglar tiene acceso a la casa de Dios’, donde ‘los curiosos no son admitidos a los objetos sagrados’, donde ‘el silencio y una perpetua lejanía de todo tumulto mundano obligan a la mente a meditar sobre las cosas celestiales’.”<sup>72</sup> La ampliación del espacio ha de entenderse en la iglesia abacial en dos sentidos: de un lado, pretendió Suger que un nutrido grupo de fieles lograra entrar siempre que quisiera en el templo bien en los días festivos, bien en los días normales; también invitaba así a los mismos peregrinos que viajaban de todas las partes de Europa para visitar las reliquias del santo; y de

otro lado, se buscaba la posibilitación del *viaje místico* a partir de una *experiencia estética* que podía ser compartida por muchos individuos: habitantes de la villa, hombres, mujeres, campesinos, señores de la nobleza, movidos por la piedad, o simplemente curiosos. Esto generó un importante movimiento de peregrinaje en toda la Cristiandad haciendo que muchos viajaran desde puntos muy apartados de Saint-Denis para venerar las reliquias, para contemplar la belleza y grandeza de la abadía y así, *anagóricamente*,<sup>73</sup> al tiempo que podían elevarse hasta la reflexión de la “eterna tiniebla” en términos del Pseudo-Dionisio. Así lo atestiguan, entre otras, las majestuosas *Chroniques du religieux de Saint-Denis* escritas hacia los siglos XIII-XIV por un monje de la misma abadía, si bien que ya en tiempos del culto a san Luis. El viaje de formación que se sumaba así al *viaje místico* de Suger, y en tanto que compartido, condicionaba la génesis de un movimiento de *peregrinaje* por tierras francesas en un tiempo europeo ciertamente agitado por las guerras, los males y las epidemias de la época.<sup>74</sup> Y, sin embargo, esto también le llevó a enfrentarse con la orden del Císter.

### § 5. El *viaje místico* y el *ascetismo monástico*: la crítica cisterciense

Los cistercienses se mostraron muy críticos con el exceso de lujo y ornato, propio de la abadía de Saint-Denis. Pero aun cuando ellos dispusieran de un aparato crítico contundente, éste no era del todo original, en tanto que ya en la *Sancta Regula*<sup>75</sup> de san Benito se informa a los abades y monjes benedictinos acerca de la función de los *artífices*, es decir, aquéllos que sabían ejercer un arte<sup>76</sup> que estaban ciertamente limitados en su actividad. La rígida regla del fundador de la orden no impedía que dentro del mismo monasterio los monjes se aplicaran en todas aquellas artes que guardaban de alguna manera la convivencia y la

propia manutención del monasterio, de tal modo que los artífices dedicados al ornato eran incluidos en este capítulo de la regla, en que se indicaba únicamente que la pericia en tal o cual arte no podía servir a la soberbia: esto equivaldría a romper la delicada trama de la *Sancta Regula* en torno a la humildad reinante en la orden desde que el santo fundara su primer monasterio y redactara su dura regla. Sólo mediante la humildad podía uno conocer su propia miseria, reconocerla en los demás, sentir compasión y no vergüenza a la hora de ser caritativo y de pedir la caridad, aspecto que desarrollaba sobre todo en una perspectiva como de abajo arriba en relación a la obediencia que había de profesar el monje hacia el abad, el abad a sus superiores y así sucesivamente. Para ello se diseñaba un capítulo que aseguraba una buena convivencia y cierta recreación de la *civitas Dei* intramuros al monasterio: *Quae sunt instrumenta bonorum operum*, “cuáles son los instrumentos de las buenas obras”, en el que se ofrecen hasta setenta y ocho medidas de comportamiento práctico bajo forma de sentencias impositivas concretas. Estos instrumentos sirven para poder ascender los diez grados de la humildad que expone san Benito en el séptimo capítulo de la *Regula*, que serán los mismos que retomará san Bernardo en una de sus obras más trabajadas y perfiladas, cual es *De los grados de la humildad y de la soberbia*. Parece que los historiadores de la estética y la filosofía en general concilian su acuerdo con la afirmación de que el abad cisterciense desarrolló todo su pensamiento generando una estética de corte espiritualista, aspecto que hereda del platonismo, pero tendente también hacia un ascetismo de corte religioso, dimensión que integra en sus escritos a partir de Agustín de Hipona y los planteamientos teológicos del Pseudo-Dionisio. Tal es así que desdoblada en sus dos ramales básicos, su estética deviene *ascética* en cuanto al pensamiento sobre el arte y *espiritualista* en cuanto a su teoría de lo

bello: en palabras de Tatarkiewicz, “la estética de este místico no era mística”<sup>77</sup> en tanto que sus intenciones se centraban no tanto en un rechazo infundado de la belleza corporal, cuanto en un abandono de la misma en la medida en que ésta es ubicada solamente en los primeros escalones del camino de la Verdad tramado a través de tres grados de posesión de la misma que recogen el espíritu benedictino en su más pura esencia.

El primer grado de posesión de la verdad se corresponde con los doce grados de la Regla de san Benito a la que se adscribe la Orden del Císter como integrante de la Congregación Benedictina. Estos doce grados encuentran un lugar común en san Bernardo, que lo toma igualmente del fundador de su orden, cual es la figura de la escalera que Jacob, hermano gemelo de Esaú e hijo de Isaac, que durante un sueño que tuvo camino de Mesopotamia vio una escalera que “apoyándose sobre la tierra, tocaba con la cabeza en los cielos, y que por ella subían y bajaban los ángeles de Dios.”<sup>78</sup> La escala, tomada en su sentido alegórico, es la misma por la que pueden subir los seres a quienes se les ha otorgado la gracia, es decir, todos los ángeles y los santos, así como a los hombres que se encaminen hacia el primer grado de posesión de la verdad, cual es la humildad que viene definida como “una virtud por la cual el hombre, teniendo un conocimiento muy verdadero de sí mismo, se hace menospreciable a sus propios ojos.”<sup>79</sup> Pero también es signo de nuestra vida en el mundo, en tanto que a medida que el corazón se va humillando procura su elevación hacia el Señor que habita en el cielo.<sup>80</sup> Tal reconocimiento de la propia miseria abarca tanto la tiniebla espiritual cuanto al mismo tiempo la propia miseria del cuerpo, sujeto de por siempre a la corruptela de la carne. Esto nos retrotrae hasta la impericia que, según Boecio, se adscribe al que contempla la belleza material de las cosas: *Igitur te pulchrum videri non tua natura, sed oculorum*

*spectantium reddit infirmitas*.<sup>81</sup> La belleza del cuerpo ha de ser entonces vista por los ojos del humilde como aquello que es en verdad, a saber, algo que sólo reposa en los primeros escalones de la escala de Jacob, algo transitorio, por caduco, y transitivo en tanto que aspira a ser superado. *Mirar* con los ojos (*per oculos*) es *mirar* de forma desviada, equivocada, de ahí que *mirar con curiosidad* como hacía el personaje bíblico de Dina sea para san Bernardo el primer escalón de la soberbia, correspondiente con el duodécimo de la humildad que se desciende cuando se asciende aquél. Dina, la hija que Jacob tuvo con Lía, sale de su tierra con unos cabritillos, si bien que no para apacentarlos, sino movida por la curiosidad de ver a las hijas de los siquemitas. Siquem, hijo de Jamor y príncipe de aquella tierra, la violó haciendo estallar una terrible tensión entre el pueblo judío y el de Siquem, resultado para san Bernardo de la impertinente curiosidad de Dina.<sup>82</sup> En la exposición del mismo, somete a la curiosidad a una dura crítica, en tanto que por esta pasión (*passio animae*), el alma, "...viniendo a ignorarse a sí misma, sale afuera para apacentar cabritos. Por los cabritos, que significan el pecado, creo que se pueden justamente entender los ojos y las orejas, pues por estas ventanas entra la muerte en el alma, del mismo modo que entró en el mundo por el pecado."<sup>83</sup>

Comienza así la soberbia en su grado primero a partir de un desvío provocado por los sentidos o, en otros términos, por un general deseo de *salir afuera*. Lo que Suger y Bernardo ven como inevitable en lo que se refiere a la percepción visual, aquél lo entiende como el camino necesario, que ha de ser educado estéticamente; por su parte, Bernardo lo entiende como el inicio de un creciente y pernicioso desinterés por el espacio interior, a lo que Bernardo contesta que "si te consideras a ti mismo con atención, será difícil que puedas aplicarte a ninguna otra cosa."<sup>84</sup>

Desvío cognoscitivo y moral será por tanto aquél en que incurra todo individuo movido por la curiosidad y se dedique a cosas distintas de buscar un camino de perfección y máximo conocimiento que en este primer grado de la verdad se corresponde con la humildad y por lo mismo con el reconocimiento de la propia miseria, para lo que hay que dirigir la mirada al interior de uno mismo, en ningún caso a reliquias, oros,<sup>85</sup> dorados o figuras monstruosas, desemejantes, que apunten por vía katafática a las formas invisibles. Se ve así que el *viaje místico* de Suger genera deseos de peregrinaje, mientras que el viaje clavalesense condiciona la profundización en uno mismo, en el reconocimiento de la propia miseria, corporal y espiritual, lo que indudablemente genera el *rechazo de la sensación* frente al *reconocimiento* sugeriano de la misma. El *viaje místico* equivale en Suger a un *sedentarismo del fuero interno*. Hasta tal punto es así, que el único viaje que defendió el terrible cisterciense fue la necesidad de reconquistar la tierra santa tras la caída, en 1144, del estado franco de Edesa a manos de las tropas del sátrapa Zengi, gobernador de Mosul. El año 1146 Bernardo fue comisionado por el papa Eugenio III para predicar en favor de la Segunda Cruzada,<sup>86</sup> hazaña que, de haberla vivido, de seguro habría censurado un gran amante de la paz como fue Suger.

En resumen, Bernardo entiende que para alcanzar a Dios no ha de recurrirse al *artificio*, sino antes bien a la *meditatio* que implica un recogimiento interior.<sup>87</sup> En términos de Georges Duby, cuya cuidadosa interpretación seguimos en este punto, el "término medio que Bernardo invita a construir no es una basílica. Él piensa en el alma que, añade, no debe mostrar 'curiosidad por espectáculos placenteros'. La fiesta suntuosa se efectuaba en Cluny, en Saint-Denis en la exteriorización de un espectáculo, de una decoración extendida por todas partes, como la ostensión de

un tesoro real. En Cîteaux,<sup>88</sup> se hace la misma fiesta de modo interior. [...]. El descubrimiento de las verdaderas riquezas se opera, sin trucos materiales, en el curso de estas visitas furtivas en que Dios consiente honrar la morada [interior] purificada.”<sup>89</sup> Este proceso de crítica ya se anunciaba en el Capítulo General de la Congregación Benedictina de 1182, en cuyas *Institutiones*<sup>90</sup> se avisa de la necesidad de retirar “los ventanales de color” en el plazo de dos años; la reforma de Saint-Denis se había hecho en 1136. No debe olvidarse no obstante que la *Apología* de san Bernardo fue redactada hacia 1124, por lo que la crítica no hizo otra cosa sino proyectarse hacia el futuro, hasta que adquirió forma definitiva en el capítulo citado, sumida la Congregación Benedictina bajo el influjo insoslayable de la Orden Cisterciense.

### § 5. Epítome

El siguiente testimonio de Suger, nuevo lugar común con el que terminamos, representa la otra cara, quizá complementaria, de este rechazo del sensualismo estético devenido de esta nueva consideración hacia la materia: “Con frecuencia contemplamos, motivados por nuestro amor a la Madre Iglesia, estos diferentes ornamentos, nuevos y viejos, y vemos la maravillosa cruz de san Eloy junto con otras más pequeñas, y el incomparable ornamento, comúnmente llamado ‘Crista’, colocados sobre el altar dorado; entonces digo suspirando desde lo profundo del corazón: ‘Toda piedra preciosa es tu ornamento, sardónice, topacio, jaspe, crisolita, ónice, berilo, zafiro, carbunco y esmeralda’. [...]. Entonces, cuando por causa del amor por el decoro de la casa de Dios, el agradable aspecto de las piedras de múltiples colores me distrae de cosas externas (*ab extrinsecis*), mientras una meditación

apropiada me induce a reflexionar sobre la diversidad de virtudes sagradas, trasladándome de lo material a lo inmaterial, creo encontrarme de algún modo en cierta extraña región del universo que no existe en absoluto ni en el fuero de la tierra ni en la pureza del cielo, y creo poder, por gracia divina, ser transportado de este mundo inferior a ese mundo superior por método anagógico.”<sup>91</sup>

Indudablemente, un modelo de pensamiento estimula los viajes físicos frente al otro, que niega toda posibilidad de alcanzar a Dios por vía del sensualismo sugeriano. Por otro lado, mientras que Bernardo insiste una y otra vez en la necesidad de reconocer la propia miseria del ser humano y la consiguiente corrección a base de la *meditatio*, Suger entiende el *viaje místico* como una liberación (an)estética de las preocupaciones externas (*ab extrinsecis*) en tanto que en el momento de la contemplación se alcanzan los resplandores de la Jerusalén celestial: se trata, en resumen, de traspasar la línea fronteriza que marcan, en el aparato iconográfico de Saint-Denis, las nubes reverberantes y luminosas que enmarcan las escenas sagradas. La sofisticadísima proyección plástica de este buen benedictino, concretada en el simbolismo de la luz, en la consideración de la materia y en el *artificio*, triunfó en su abadía frente a las durísimas críticas de sus otros hermanos de orden. Y de igual manera triunfó en el gótico posterior, reinante en toda Francia y en muchas partes de la Europa cristiana, estimulando inclusive ahora el viaje de los peregrinos, o simple y llanamente, de curiosos como el que suscribe estas palabras. Bien es cierto que la abadía sufrió numerosas reformas con posterioridad a las intervenciones sugerianas, pero en su sentido más hondo, todavía hoy

son perceptibles las huellas originarias de la reforma de Suger.

A medida que fueron pasando los años tras la muerte del abad, la tradición de que el cuerpo que yacía enterrado bajo la catedral era el del mismo Dionisio comenzó a languidecer, así como los problemas en torno a la identidad de los tres dionisios (el converso, el filósofo y el evangelizador). Es apasionante el enfrentamiento entre Pedro Abelardo y Suger a cuenta precisamente de los descubrimientos que aquél, inquieto investigador, había hecho públicos en referencia a la posibilidad de las discordancias sobre el converso ateniense y el filósofo de las luces,<sup>92</sup> que Suger soslayará no sin dificultad. Además, ya hacia el 870 Adon de Viena había expresado sus dudas, así como el mismo Scoto Eriúgena poco después de la muerte de Hilduino. En 1216 una bula del papa Inocencio III interrogaba sobre este asunto, en tanto que a lo largo del siglo XIII fueron apareciendo varias reliquias de san Dionisio provenientes del monasterio de Ratisbonne, cuyos monjes aseguraban tener el cuerpo del santo, mientras que la abadía de Longpont guardaba la cabeza y en Notre-Dame de París se encontraba el cráneo, polémica esta última que enfrentó en 1410 a los monjes benedictinos y a los canónigos. Para acallar un hecho cada vez más palpable, volvió a reescribirse una hagiografía entre 1223 y 1233 titulada *Vita et Actus*. Pero otro monje, Yves, volverá a escribir en 1317 una nueva pasión encomendada por el abad Gilles de Pontoise, lo que le llevará a descubrir nuevas incoherencias, siendo cada vez más puesta en tela de juicio esa supuesta.<sup>93</sup> Es normal, por lo mismo, que el aparato iconográfico de Saint-Denis, muestra palpable de la riqueza del pensamiento estético medieval, resulte al profano de hoy de lo más desconcertante, paradójico y enigmático.

## NOTAS

<sup>1</sup> Para una magnífica relación de las distintas tradiciones orales y escritas en torno a la figura de este santo, puede consultarse el texto del conservador de la Catedral de Saint-Denis en París Branislav BRANKOVIC: *Saint-Denis. Un saint, une légende*, Paris: Castelet, 1994.

<sup>2</sup> Antes hubo persecuciones en tiempos de Nerón (54 – 68), Domiciano (81 – 96) y Trajano (98 – 117), pero no será hasta este momento cuando un sentimiento de susceptibilidad hacia todos los cristianos se haga evidente por parte de toda la ciudadanía romana.

<sup>3</sup> Hch. 17, 16 – 19.

<sup>4</sup> Hch. 17, 34.

<sup>5</sup> En griego, disponemos de los martirologios dionisianos de san Método de Constantinopla (con quien san Cirilo inventara el alfabeto que lleva su nombre), san Miguel Syncelle (que sufriría martirio bajo el emperador León el Armenio, uno de los protagonistas iconoclastas de la polémica que enfrentó a las iglesias romana y bizantina) y san Simeón Metafraste (obispo de Atenas en el siglo X).

<sup>6</sup> La primera vida latina de que disponemos, llamada *Gloriosae*, se le atribuyó en primer lugar a san Venancio Fortunato, el que fuera un prolífico autor de hagiografías así como de poemarios de corte religioso y relativos casi siempre a las figuras del santoral. Sin embargo, algunas incongruencias condicionan que sea un texto de autor anónimo que habría compuesto la obra entre el siglo VI y el VII; otro autor desconocido redactó la *Post beatam et gloriosam*, hacia el siglo IX; pero de entre todas ellas es la más famosa y sin lugar a dudas la *Vita Sancti Dionysii*, escrita entre el año 835 y 840 por Hilduino, abad de Saint-Denis (Dionisio, en francés) de París; entre los años 1223 y 1233 se escribe en la misma abadía las *Vitas et Actus*, la siguiente hagiografía después de la de Hilduino, pero la que nos va a ocupar en esa introducción será la que escribiera, en el marco de su *Legenda Aurea Sanctorum*, el hagiógrafo y obispo de Génova Jacobo da Varagine, ya en el siglo XIII

(entre 1260 y 1263), en la medida en que recoge y sintetiza muchas de las versiones anteriores con graciosa elegancia.

<sup>7</sup> JACOBO DA VARAGINE: *Legenda Aurea Sanctorum*, CLI, 9-X, I (el primer número romano se corresponde con el capítulo, los dos segundos con la fecha exacta en el santoral, y el tercero con la numeración crítica de las secciones del capítulo). La traducción de los textos es mía.

<sup>8</sup> Mt. 27, 45; Mc. 15, 33; Lc. 23, 44.

<sup>9</sup> JACOBO DA VARAGINE: *Legenda...*, *loc. cit.*

<sup>10</sup> Sb. 13, 7 – 9.

<sup>11</sup> PLATÓN: *Fedón*, 99b.

<sup>12</sup> JACOBO DA VARAGINE: *Legenda...*, *op. cit.*

<sup>13</sup> *Loc. cit.*

<sup>14</sup> Hch. 18, 32.

<sup>15</sup> JACOBO DA VARAGINE: *Legenda...*, *op. cit.*

<sup>16</sup> *Loc. cit.*

<sup>17</sup> *Loc. cit.*

<sup>18</sup> *Loc. cit.*

<sup>19</sup> *Loc. cit.*

<sup>20</sup> En Notre-Dame de París, en la puerta central del inmenso nártex y en el conjunto escultórico izquierdo, el santo lleva su cabeza entre ambas manos y es escoltado a lados de dos ángeles, mientras que sosteniéndole en la base hay un verdugo en forzadísimo escorzo portando un hacha.

<sup>21</sup> Cf. PRACHE, Anne: “L’architecture de l’abbaye de Saint-Denis” en *Dossiers d’archéologie*, 261/marzo 2001 (24 – 37), pág. 33; cf. PLAGNIEUX, Philippe: “La sculpture de Saint-Denis à l’époque de Suger” en *ibid.* (50 – 59), págs. 54 – 55.

<sup>22</sup> Es muy basto el conjunto relativo a la literatura sobre la vida de Suger, al margen de la biografía que escribiera su discípulo GUILLAUME DE SAINT-DENIS, *Vita Sugerii abbatitis Sancti Dionysii. Epistola encyclica conventus Sancti Dionysii de morte Sugerii* (1152), cuyo original se encuentra en la Bibliothèque Nationale de París, 14192 (antiguo Saint-Germain 1085/2), s. XIII, con 24 cartas enviadas o recibidas

por Suger. Una obra accesible, seria y cuidadosa en el tratamiento de los materiales, además de relativamente reciente, es la que escribiera el profesor de la Universidad de Nancy II, el medievalista Michel BUR: *Suger. Abbé de Saint-Denis. Régent de France*, Malesherbes: Perrin, 1991 (*vid.* especialmente la cuidadosa selección bibliográfica), así como el brillantísimo texto de Erwin PANOFSKY: *Abbot Suger: On the abbey church of St. Denis and its art treasures*, Princeton: Princeton University Press, 1979 (hay traducción castellana: *El abad Suger. Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*, Madrid: Cátedra, 2004. Trad. María Condor y Rosario López).

<sup>23</sup> PANOFSKY, Erwin: “El abad Suger de Saint-Denis” en *El significado en las artes visuales*, Madrid: Alianza, 1998, págs. 131 – 170. Trad. Nicanor Ancochea.

<sup>24</sup> Cf. ERLANDE-BRANDENBURG, Alain: “Las vidrieras en Francia” en BARRAL i ALTET, Xavier (dir.): *Vidrieras medievales en Europa*, Barcelona/Madrid: Lunwerg, 2003, págs. 35 – 64. Trads. Ramón Ibero, Marga Latorre, Lluís Miralles, Carlos Vitale.

<sup>25</sup> PANOFSKY, E.: “El abad Suger...”, *op. cit.*, págs. 135 – 136.

<sup>26</sup> En el Musée Carnavalet de París se expone una emblemática obra del pintor Hubert Robert realizada hacia el año 1793 en que se muestra “La violación de las tumbas de Saint-Denis”; en un grabado anónimo compuesto hacia 1800, perteneciente a colección privada, su autor presenta “El interior de la Basílica transformado en granero”, dos testimonios visibles que entroncan con la obra *Memorias de ultratumba* de Chateaubriand, donde se queja del lamentable estado de la catedral en tiempos de la revolución de 1848 [*mem.*].

<sup>27</sup> Cf. GADOFFRE, Gilbert, PERKIN, Walker y TRIPET, Armand: “Les hommes de la Renaissance et l’analogie” en AA. VV.: *Analogie et connaissance. Tome I*, París: Maloine, 1980 (págs. 47 – 53), págs. 47 – 49.

<sup>28</sup> Cf. DE BRUYNE, Edgar: “Esthétique païenne, esthétique chrétienne. A propos de quelques textes patristiques” en *Revue Internationale de Philosophie*, Bruselas, 31/9(1955), 130 – 144, pág. 131.

- <sup>29</sup> Cf. JAEGER, Werner: *La teología de los primeros filósofos griegos*, Madrid: FCE, 1993, págs. 165 - 169. Trad. de José Gaos.
- <sup>30</sup> Sb. 13, 6 – 9. Habría mucho que objetar a la traducción presentada, en tanto que incurre en cierta identidad entre *los sabios* y *los físicos*, reduciendo aquéllos a los segundos. No obstante, el sentido no varía.
- <sup>31</sup> Cf. ARISTÓTELES: *Ética a Nicómaco*, 1131a31.
- <sup>32</sup> 1 Jn. 1, 5.
- <sup>33</sup> PSEUDO-DIONISIO AREOPAGITA: *Los nombres divinos*, I, 1.
- <sup>34</sup> 1 Cor. 13, 12.
- <sup>35</sup> PSEUDO-DIONISIO AREOPAGITA: *Los nombres divinos*, I, 3.
- <sup>36</sup> *Ibid.* I, 4.
- <sup>37</sup> PLATÓN: *República*, 515e – 516b.
- <sup>38</sup> Ex. 3, 6; 19, 21; 33, 20; Lv. 16, 2; Nm. 4, 20; Jn. 1, 18; 6, 46; 1 Jn. 4, 12.
- <sup>39</sup> Ambas citas en Id., *La jerarquía celeste*, II, 3.
- <sup>40</sup> *Loc. cit.* Late, de fondo, la distinción capadocia entre *teología katafática* y *teología apofática*.
- <sup>41</sup> *Loc. cit.*
- <sup>42</sup> Cf. PROCLO: *In Parmenidem*, *passim*.
- <sup>43</sup> PSEUDO-DIONISIO: *La jerarquía celeste*, II, 4.
- <sup>44</sup> *Ibid.*, III, 1.
- <sup>45</sup> JUAN SCOTO ERIÚGENA: *Comentario a la jerarquía celeste*, I.
- <sup>46</sup> “El símbolo es una conjunción de formas visibles para mostración de las invisibles.” HUGO DE SAINT-VÍCTOR: *Expositio in Hierarchiam caelestem* (Migne, P. L. 175, c. 941).
- <sup>47</sup> PANOFSKY, E.: “El abad Suger...”, *op. cit.*, págs. 151 – 152.
- <sup>48</sup> Este pensamiento queda recogido especialmente en san BASILIO DE CESAREA: *Homilia in Hexaëmeron*, II, 7.
- <sup>49</sup> PSEUDO-DIONISIO: *Teología mística*, I, 1.
- <sup>50</sup> *Loc. cit.*
- <sup>51</sup> 1 Cor. 13, 12.
- <sup>52</sup> El arca de la alianza aparece, custodiada por un ángel *orante*, en la arquivolta más cercana al tímpano de la torre norte, donde se narra la escena de la captura de san Dionisio y sus amigos. El depósito de la Ley se bordea nuevamente de una nube, que ejerce aquí la función de *frontera* entre lo divino y lo profano, y sin embargo susceptible de ser atravesada mediante la puesta en práctica del método que aquí delimitamos.
- <sup>53</sup> PANOFSKY, E.: “El abad Suger...”, pág. 152.
- <sup>54</sup> Is. 11, 1 – 2: “Y brotará un retoño del tronco de Jesé / y retoñará de sus raíces un vástago.”
- <sup>55</sup> Sigo el magnífico artículo de Ricardo PIÑERO MORAL: “La teoría del arte en Hugo de San Víctor” en *La ciudad de Dios*, CCXIV/2001(145 – 162), págs. 156 – 157.
- <sup>56</sup> HUGO DE SAN VÍCTOR: *Expositio in Hier. Coelest.*, II, PL 175, c. 949 *apud* PIÑERO MORAL, R.: *op. cit.*, pág. 150.
- <sup>57</sup> PIÑERO MORAL, R.: *op. cit.*, pág. 157.
- <sup>58</sup> Cf. PANOFSKY, E.: “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento” en *El significado...*, págs. 45 – 76.
- <sup>59</sup> Ap. 20, 13: “Y el mar devolvió los muertos que guardaba, la Muerte y el Hades devolvieron los muertos que guardaban, y cada uno fue juzgado según sus obras.”
- <sup>60</sup> SUGER DE SAINT-DENIS: *De rebus in administratione sua gestis*, XXV, hallado en la Bibliothèque Nationale de Francia: Manuscritos latinos 13855. En Migne, P. L., 186 cols. 1211-2 y 1227-48 *apud* JACQUES PI, Jéssica: *Estética del románico y del gótico*, Madrid: Machado libros (La balsa de la Medusa), 2003, pág. 241 – 256. Trad. Josep Montserrat Torrents. La traducción del latín es mía.
- <sup>61</sup> Mc. 16, 12 – 13; Lc. 24, 13 – 35.
- <sup>62</sup> Mc. 16, 12 – 13; especialmente en Lc. 24, 13 – 35.
- <sup>63</sup> Lc. 24, 35.

64 Así se expresará en el Concilio de Trento, en la Sesión XIII, de 11 de octubre de 1551, bajo el *Decretum de Ss. Eucharistia*, cap. 3, DS: 1638.

65 Del latín *reliqua*, “lo que resta”, “lo que queda” en el sentido de “lo que permanece” de algo a lo largo del tiempo.

66 No ha de olvidarse que la actual Notre-Dame comenzó a construirse hacia el año 1163 bajo mandato de Luis VII e influencia del obispo Maurice de Sully, muerto en 1196.

67 SAN BERNARDO, *Apología ad Guilhelmum abbatem*, Migne, P. L. 182, cols. 914 – 6.

68 *Ibid.* La traducción es mía.

69 PSEUDO-DIONISIO: *La jerarquía celeste*, I, 3.

70 PIÑERO MORAL, R.: *op. cit.*, pág. 157.

71 Ambas citas en SUGER DE SAINT-DENIS: *De rebus...*, XXV.

72 PANOFSKY, E.: “El abad Suger...”, pág. 143.

73 Como puede apreciarse, se trata de una variación de importante significado sobre Sb. 13, 5.

74 El mismo Suger murió el 13 de enero de 1151, víctima de la malaria.

75 SAN BENITO, *Sancta Regula*, LVII.

76 SAN ISIDORO, *Et.*, XIX, 2: “*Artifex* (artífice): en general se llama así porque *artem facit* (ejerce un arte), como *aurifex* se llama el que trabaja el oro; los antiguos empleaban la palabra *faxo* por *facio*.” Asimismo, un *arte* es un *saber hacer* basado en reglas y preceptos que lo determinan en cuanto tal (*Et.*, I, 2).

77 TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *Historia de la estética. II. La estética medieval*, Madrid: Akal, 1989, pág. 194. Trad. Danuta Kurzyka.

78 Gen. 28, 12 – 15.

79 BERNARDO DE CLAIRVAUX, *De los grados de la humildad y de la soberbia*, I, 2.

80 *Ibid.*, VII.

81 “Así pues, el que te considere hermoso no será por tu naturaleza, sino a causa de la debilidad de los ojos de aquél que te contempla.” BOECIO, *De consolacione philosophiae*, III, 8.

82 Gen. 34, 1 – 3.

83 BERNARDO DE CLAIRVAUX, *op. cit.*, X, 28.

84 BERNARDO DE CLAIRVAUX, *ibid.*, X, 28.

85 En el capítulo XXV del *Exordium Cistercii-Summa Carta Caritatis* de 1134 se dice claramente que “no se permitirá la posesión de oro, plata, piedras preciosas y seda. [...] La totalidad de los ornamentos del monasterio, vasos sagrados y resto de instrumentos que se usen no tendrán oro, plata o joyas, pero el cáliz y la cánula y sólo estas dos cosas podrán ser de plata o doradas; pero de ningún modo de oro”. La traducción es mía.

86 No en vano fue Bernardo de Clairvaux quien redactara una obra titulada *De laude nova militiae ad milites Templi* con motivo del reconocimiento papal por parte de Honorio II de la Orden de los Pobres Caballeros de Cristo en 1128, más tarde llamados “templarios” en tanto que su ubicación oficial tras la I Cruzada sería la del antiguo y semiderruido Templo de Salomón.

87 NIETO ALCAIDE, Víctor: *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid: Cátedra, 1997, pág. 79.

88 Primera abadía cisterciense fundada por Robert de Molesme hacia el año 1098. Afectado profundamente por la relajación que reinaba en los conventos benedictinos, renunció a su cargo de abad de Molesme y se retiró con varios compañeros a Cîteaux, inhospitalario lugar próximo a Dijon, donde edificó varias celdas que fueron el fundamento de la nueva comunidad cisterciense.

89 DUBY, Georges: *Saint-Bernard. L'art cistercien*, París: Flammarion, 1979, pág. 93 (hay traducción castellana: *San Bernardo y el arte cisterciense*, Madrid: Taurus, 1986. Trad. Luis Muñoz).

90 *Institutiones capituli generalis* 1182: 11.

91 SUGER DE SAINT-DENIS: *De rebus...*, XXXIII.

92 Cf. PANOFSKY, E.: “El abad Suger...”, págs.

93 Cf. BRANKOVIC, B.: *Saint-Denis...*, pág. 13.