

## Mauricio Oviedo Salazar

### **Una presentación de *De materialibus ad immaterialia transferendo*. El influjo de la filosofía del Pseudo Dionisio Areopagita en la reforma arquitectónica de la Iglesia de la abadía Real de Saint Denis en la época del abad Suger, de Edgar Mauricio Ulloa Molina (texto publicado como número 139 [extraordinario], mayo–agosto de 2015, de la *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*)**

---

Me gustaría iniciar esta breve intervención con una cita que se encuentra en las conclusiones generales del autor. La cita pertenece a un artículo del famoso historiador del arte alemán Aby Warburg (1866-1929), intitulado “El arte del retrato y la burguesía florentina”, publicado originalmente en 1902, en donde dice:

No sólo en el artista debemos buscar las fuerzas que determinan la evolución del arte [...]. No debemos perder de vista que entre el [artista] y el [mecenas] se establece un contacto íntimo, que cada época de gusto refinado ha hecho surgir entre ambas influencias recíprocas con efectos estimulantes o inhibitorios [...]. [L]as obras de arte nacen de la responsabilidad compartida entre comitente y artista, y, por tanto, han de ser consideradas desde un principio como fruto del compromiso entre quien encarga [la obra] y el maestro que [la] realiza (Warburg, 2005, 149).

De cierta manera, estas ideas se encuentran de forma implícita a lo largo del *De materialibus...*, y es que, de acuerdo con lo explicado desde el capítulo 3 hasta el capítulo 4 por parte del autor, el abad Suger tendía a involucrarse en forma activa en los diferentes aspectos de los proyectos que tenía pensado elaborar. Si bien no podemos decir con certeza que Suger era un

experto en las diversas ramas de la arquitectura, sus escritos nos permiten suponer que el abad trabajó de cerca con los maestros masones y artesanos a cargo de la construcción, y que la disciplina arquitectónica no era ajena a él, ya que son notables una serie de exigencias en cuanto a las formas de diversos componentes arquitectónicos y constructivos, vinculadas a su vez con el programa iconográfico que se impuso en sus reformas a la estructura (Ulloa, 2015, 88). No debemos olvidar que la abadía de Saint Denis no era cualquier recinto eclesiástico, sino que estaba vinculado con la casa real francesa, por lo que el abad Suger intentó, a través de sus reformas, darle un papel primordial al sitio en lo interno de la política francesa del momento (Ulloa, 2015, 90).

El papel del abad como una de las figuras principales en la conformación del programa iconográfico creado en conjunto con las reformas estructurales de la iglesia, que a su vez se dieron a su cargo, es fundamental en la investigación, la cual, en pocas palabras, tuvo como propósito establecer el influjo que asumieron ciertos elementos de la filosofía del Pseudo Dionisio Areopagita, contemplada en el *Corpus Dionisiacum*, en las innovaciones arquitectónicas a las que se vio sometida la iglesia, especialmente, por supuesto, al momento de la presencia del abad Suger en dicho recinto, a mediados del siglo XII (Ulloa, 2015, 19). Si bien esta empresa ya tiene sus raíces en trabajos como los del historiador alemán del arte Erwin Panofsky (1892-1968), no

se había elaborado hasta el momento un examen lo suficientemente meticuloso como para crear los vínculos pertinentes entre las formas arquitectónica, escultórica y vitral, con el programa iconográfico, en el que es inevitable considerar la presencia del Pseudo Dionisio Areopagita en las decisiones que ejerció Suger sobre el inmueble. Con un análisis tan ambicioso, Ulloa (2015, 23) pudo categorizar qué componentes del Pseudo Dionisio resultan más significativos para las intervenciones del edificio.

Hemos de tener claro, antes de proseguir, que el Pseudo Dionisio se convirtió, en el imaginario de la Francia del siglo XII que estaba vinculado con la Abadía, en la fracción intelectual de la figura mítica del santo patrón, San Dionisio, primer obispo de París, y compartió esta vida construida por diversos autores y leyendas, con Dionisio Areopagita, discípulo de San Pablo (Ulloa, 2015, 24). En este sentido el análisis de la influencia del Pseudo Dionisio se vuelve aún más fascinante y, por supuesto, mucho más complicado, ya que las alusiones al *Corpus Dionisiacum* se llegaron a entremezclar con las vidas del Dionisio parisino y del Dionisio bíblico, creando así un programa iconográfico impresionante.

Ahora bien, por motivo de la extensión del libro, y por la cantidad de tiempo de la que dispongo, en vez de intentar hacer una presentación general del texto, me gustaría más bien concentrarme en ciertas secciones específicas, concernientes principalmente al ámbito de la historia del arte. La intención de lo que voy a exponer aquí es mostrarles aunque sea una pequeña fracción del trabajo tan meticuloso que ha elaborado Edgar Ulloa M., y su importancia para las disciplinas tanto de la filosofía, como de la historia del arte. Los componentes a los que aludiré giran alrededor de las renovaciones principales que se llevaron a cabo en la iglesia de Saint Denis en el siglo XII, particularmente las referidas a la transformación de la fachada occidental alrededor del 1130-1140; y, por otro lado, a la pertinencia de la luz en la construcción del *chevet*, entendido aquí como el coro, el ábside y el deambulatorio en su conjunto, entre 1140 y 1144 (Ulloa, 2015, 21).

Los objetivos aquí descritos me obligan a dar mayores explicaciones, aunque siempre breves, de ciertas exposiciones filosóficas contenidas en el

*Corpus Dionisiacum*, notables tanto en el *chevet* como en la fachada occidental de la iglesia.

La comprensión del cosmos por parte del Pseudo Dionisio se compone por la participación de todo en la deidad, la cual es supratrascendente. Esto significa que de lo Uno emanan todos los entes, pero de la misma manera, el Uno los trasciende a todos. Esta emanación se estructura de forma jerárquica, es decir, la Luz Divina se proyecta y multiplica, y conforme se distancia de la Unidad, se opaca y oscurece, pero no desaparece (Ulloa, 2015, 49). De esta manera, la producción de criaturas es producto de la luz, pero, si bien todo elemento de la creación es partícipe de la luz, su grado de participación varía en conformidad a la intensidad de la luz, condicionada por la cercanía o distancia de la fuente divina (Ulloa, 2015, 51). Esta postura del Pseudo Dionisio tiene como resultado que el cosmos esté

[...] compuesto por procesiones de la luz divina que, descendiendo, alcanzan la esfera de lo material y lo sensible a través de una jerarquía celeste. Y dado que hasta la más humilde de las cosas creada tiene algo de la esencia de Dios, el proceso es legítimamente reversible, de manera tal que es posible ascender desde lo burdo material hasta la contemplación intuitiva, ya que no racional, de lo sagrado (Ulloa, 2015, 51).

Estas ideas se ligan con el método anagógico, en el que el ascenso va dirigido a lo inteligible, desde lo material hasta lo inmaterial, proceso que pretende ser producido por la forma en que se llegó a construir el *chevet*, y también las fachadas, especialmente los portales. La vía anagógica es explicada por la imposibilidad de contemplar al Uno en forma directa, por lo que resulta necesaria la creación de velos creados a partir de metáforas, analogías y alegorías, entre otras cosas, que nos permitan iniciar la ruta anteriormente descrita; es decir, a través de símbolos disímiles estamos en capacidad de ascender de forma anagógica desde la contemplación de lo material, hasta donde nos sea posible trascender la materialidad, dirigiéndonos a la unidad con lo Uno supratrascendental (Ulloa, 2015, 54).

Ahora sí, concentrémonos en el chevet. El trabajo minucioso por parte del autor en cuanto a las explicaciones técnicas de construcción y restauración, con todos los diversos problemas que estos procesos conllevaron, se justifican a través de los vínculos notables que tienen dichos aspectos formales con el programa intelectual que al parecer se estaba pretendiendo en la iglesia. En este sentido, la luz en su carácter natural se llega a transformar, a través del vitral, en un dispositivo sobrenatural, vinculado directamente con el principio metafísico de la luz del Pseudo Dionisio, el cual es imprescindible para la transformación constante de la materia que conforma el espacio arquitectónico interno. Para que dicho proceso sucediera, era necesario componer un espacio que pudiese favorecer el poder de la luz sobrenatural (Ulloa, 2015, 24). Ahondemos un poco más en este tema.

Desde el capítulo 1, dedicado al concepto de lo gótico, el autor explora la importancia de la luz en el desarrollo compositivo de lo que entendemos como catedral gótica, lo que permite visualizar la construcción como un evento condicionado a una serie de consideraciones simbólicas e intelectuales particulares. Las vidrieras no se ven como simples ventanas por las que entra luz en un espacio arquitectónico, sino como un “muro traslúcido” que posibilita dotar de un carácter metafísico y dinámico al espacio, en el que la materia que conforma el inmueble nunca es la misma, sino que se transforma a través de sus relaciones con la luz. Estos muros transformadores de la luz posibilitan que el interior de la iglesia se convierta en una zona trascendente, distinta del entorno externo y mundano que rodea la estructura (Ulloa, 2015, 36).

No obstante, si bien la concepción de la luz en la catedral tiene su máxima expresión en lo interno de la iglesia, principalmente en su cabecera, esta a su vez necesita de una invitación externa para ingresar en tal experiencia. Esto implicó que la ornamentación de la iglesia de Saint Denis se sometiera a ser una herramienta visual para la comprensión del método anagógico, ya comentado con anterioridad (Ulloa, 2015, 24). Quisiera explicar un poco más esto, y para ello me voy a enfocar en el pórtico central de la fachada occidental de la iglesia, esto por razón de

que, por un lado, tal y como lo dice el autor, es una de las partes de la estructura que ha llegado hasta el día de hoy en el mejor estado de conservación, y con las menores intervenciones a través de los años (Ulloa, 2015, 94). Por otro lado, la selección de dicho portal para esta intervención recae en que, en mi opinión, en él se elabora uno de los análisis iconográficos más sobresalientes de todo el documento. Por supuesto, no voy a dar una explicación exhaustiva del análisis construido por el autor, pero sí me gustaría por lo menos evidenciar algunas de las afirmaciones relativas a la presencia del *Corpus Dionisiacum* en el programa iconográfico de Saint Denis. En este sentido, debe quedar claro que aquí no me referiré a las conexiones que se establecen en el pórtico entre el *Corpus* y los pasajes bíblicos referentes a Dionisio el Areopagita, discípulo de San Pablo, lazos justificados a partir de la consideración de ambos personajes como rasgos de un solo Dionisio. Tampoco hablaré de la presencia de la teología de san Aurelio Agustín (354-430) en este programa. La omisión de estos elementos, y otros tantos, la propongo, claro está, como una invitación a leer con detalle y detenimiento esta parte del trabajo elaborado por Edgar Ulloa M.

Describamos brevemente lo que comprende el portal central. De acuerdo con Suger, había una puerta de bronce en la que estaban representadas ocho escenas relativas a la vida de Cristo, entre las que estaban la Pasión, la Resurrección y la Ascensión. Además, las puertas contenían una inscripción, fundamental para el autor en los vínculos entre el proyecto del abad y la filosofía del Pseudo Areopagita, la cual dice:

Quienquiera que seas, si deseas ensalzar la gloria de las puertas,  
Que no te deslumbre el oro ni el gasto, sino la labor de la obra.  
La obra noble brilla, pero que esta obra que brilla con nobleza  
Ilumine las mentes para que siguiendo verdaderas luces  
Lleguen a la luz verdadera, donde Cristo es la Verdadera Puerta.  
La puerta dorada define de esta manera esta luz interior:  
La mente aletargada se eleva hacia la verdad pasando por lo material

Y primero sumida en el abismo, resurge a la vista de esta luz. (Panofsky, 2004, 65)

A su vez, en las jambas de dicha puerta vemos representaciones de la parábola de las diez vírgenes, propia del *Evangelio según Mateo*, la cual forma parte de las explicaciones por parte de Cristo a sus discípulos respecto de las señales de su segunda venida y de la culminación de los tiempos. Estas imágenes se vinculan con lo representado en el tímpano, en conjunto con la primera archivolta, el cual es explícitamente el tema del juicio final y, por la tanto, la segunda venida de Cristo. En las tres archivoltas que restan ubicamos a la Trinidad, rodeada por los veinticuatro ancianos, procedentes de la visión celestial que encontramos en *Apocalipsis* (Ulloa, 2015, 95-97). Estas piezas en el portal central llevaron a Ulloa a elaborar la siguiente aseveración:

[...] el pórtico central inicia –en la puerta de bronce- con los eventos desatados por la Pasión y termina –en las tres últimas archivoltas- con la consumación de la historia universal con la fundación del cielo nuevo (Ap. 21: 1), la Nueva Jerusalén. De esta forma, en el portal central domina un movimiento de ascenso desde la esfera de lo terrenal, en las puertas de bronce, hasta el mundo inmaterial e inteligible de la divinidad trinitaria e incognoscible, en las tres archivoltas exteriores, acerca de cuya naturaleza misteriosa e inefable versa, particularmente, el *Corpus Dionisiacum* (CD) del Pseudo Dionisio Areopagita (Ulloa, 2015, 97).

En forma consistente, el autor concluye con esto que el portal central de la fachada occidental de la iglesia de Saint Denis es, en sí mismo, un gran dispositivo anagógico, que va desde las escenas finales de la vida de Cristo como mortal, a la segunda venida del Verbo como espacio intermedio, momento del Juicio Final, hasta llegar a la Trinidad divina, que en términos del Pseudo Dionisio, sería supratrascendente (Ulloa, 2015, 101). Ulloa (2015, 100) robustece estos vínculos en gran medida gracias a la inscripción anteriormente citada que se encontraba en las puertas de bronce del portal central, elemento que el abad

Suger mandó colocar, lo cual corrobora a su vez la idea del abad como figura primordial en la conformación del programa iconográfico de la iglesia. Por supuesto tal composición tiene una función para los creyentes, en tanto que posibilitaba iluminar sus mentes en el momento de la contemplación, convirtiéndose en una guía inicial para trascender y llegar a Cristo, la luz divina. Entonces, con el trabajo en el pórtico, se lograba crear una puerta en la que quedase visualmente representada, a través de velos simbólicos que el individuo pudiese entender, la idea del mundo como una emanación lumínica descendente, de la que todas las cosas creadas participan, de acuerdo con su configuración ontológica, de la luz verdadera. Asimismo, la comprensión jerárquica aquí dispuesta nos habla de la posibilidad de un proceso reversible en el que, por vía del método anagógico de ascenso, el espíritu esté en capacidad de trascender el mundo, en busca de la unidad (Ulloa, 2015, 100).

Estos rasgos, todos depositados en el portal occidental, nos permiten pensar en el siguiente paso que debía seguir el creyente, el cual es, por supuesto, la entrada en la iglesia, espacio interno cuya metafísica es provocada, de forma más directa, por la luz sobrenatural producto de los “muros translucidos” que constituyen el inmueble, principalmente, en este caso, los del chevet. De esta manera, la experiencia e invitación a iniciar un proceso de ascenso, bajo los principios del Pseudo Areopagita, se muestran de forma evidente en el diseño de la iglesia producto de las reformas del abad en el siglo XII.

A manera de conclusión, me gustaría terminar con dos citas, una del autor de este magnífico documento, al cual espero haberle hecho justicia con mi breve comentario, y otra del mismo abad Suger. En ambas se encierra lo visto aquí:

El principio rector de todo el diseño de la iglesia era [...] la luz, la luz física que iluminaba el edificio, y la luz mística que, a través del método anagógico, exigía elevarse de la contemplación de las cosas materiales a la meditación acerca de las espirituales (Ulloa, 2015, 115).

Por eso, cuando la belleza de la casa del Señor o el esplendor multicolor de las piedras preciosas me alejan, por el placer que producen, de mis propias preocupaciones, y cuando la digna meditación me invita a reflexionar sobre la diversidad de las santas virtudes, trasladándome de las cosas materiales a las inmateriales, me parece que resido en una extraña región del orbe terrestre, que no llega a estar por completo en la faz de

la tierra ni en la pureza del cielo, y que, por la gracia de Dios, puedo trasladarme de un lugar inferior hacia otro superior de un modo anagógico (Panofsky, 2004, 81).

**Mauricio Oviedo Salazar** (mauricio.oviedo.salazar@gmail.com). Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Costa Rica. Investigador del Instituto de Investigaciones en Arte (=IIARTE) de la Universidad de Costa Rica.