

Capítulo IV

La nueva iglesia abacial de Saint Denis

Este capítulo estará consagrado a las intervenciones arquitectónicas y artísticas llevadas a cabo en la iglesia de la abadía de Saint Denis en época del abad Suger. Debido, sin embargo, a que la forma del edificio venía determinada en buena parte por las construcciones anteriores en la zona de la iglesia, deberemos estudiar la historia constructiva del sitio de la abadía en las épocas precedentes.

En consecuencia, el primer acápite de este capítulo estará dedicado a un resumen de nuestro conocimiento arqueológico acerca de las diversas edificaciones que se realizaron en la zona de la abadía desde el periodo romano hasta el siglo once.

En el segundo acápite, se establece el enfoque a través del cual se enfrentará el estudio de las renovaciones arquitectónicas del siglo doce que produjeron la primera estructura gótica en Occidente.

En el siguiente acápite se analiza la primera etapa de renovación arquitectónica que corresponde al extremo occidental de la iglesia. En él se detalla, asimismo, la iconografía escultórica de los portales de la fachada occidental de la iglesia abacial de Saint Denis.

Por su parte, el último acápite estudia la creación del extremo oriental, es decir, el *chevet*, y analiza en forma general la iconografía de algunas de las vidrieras de las capillas radiales de aquel.

(IV.I) La villa de Saint Denis y el sitio de la abadía antes del siglo doce

Diversas excavaciones arqueológicas han mostrado que desde, al menos, el neolítico temprano (4700-4000 a. C.) hubo presencia esporádica de seres humanos en la actual comuna de Saint Denis (Wyss y otros, 2008, *Before Saint-Denis. Fifth millennium BCE to the second century CE*), la cual está ubicada en el departamento de Sena-Saint Denis en la región de la Île-de-France y es, asimismo, la subprefectura del distrito de Saint Denis. Esta comuna se encuentra a poco menos de diez kilómetros al norte de la ciudad de París. Fue allí, donde san Dionisio, el primer obispo de París y santo patrón francés llegó —de acuerdo con su hagiografía (*supra*, 62)—, caminando, para morir finalmente, mientras cargaba su cabeza en las manos, tras ser martirizado mediante la decapitación en un montículo cercano a París.

Rápidamente, como veremos a continuación, tras el suplicio del Apóstol de Francia y sus dos compañeros, Rústico y Eleuterio (*supra*, 62), se desarrolló una veneración en torno suyo. Al poco tiempo se construyó una iglesia por instigación, según la leyenda, de santa Genoveva, patrona también de Francia (*supra*, 59). La orientación de esta edificación estuvo determinada por la putativa sepultura de san Dionisio. A la vez, la disposición general de la iglesia merovingia se vio, en buena parte, establecida por la construcción primitiva de santa Genoveva. Idénticamente sucedió con la basílica carolingia respecto de la edificación previa del periodo de los merovingios.

Cuando Suger fue elegido abad de Saint Denis fue esa basílica carolingia la que heredó. Como ya tendremos oportunidad de ver, tal como había sucedido con las construcciones anteriores, en más de una forma, la edificación carolingia afectó las reformas arquitectónicas llevadas a cabo durante su administración.

Por todo lo anterior, es necesario conocer, al menos de manera sumaria, la historia arqueológica de la villa de Saint Denis y, particularmente, del sitio de la abadía, previa al siglo doce, para poder

ubicar en su contexto material las significativas modificaciones arquitectónicas efectuadas en la iglesia abacial de Saint Denis en la época del abad Suger.

(IV.I.I) *Vicus Catulacensis*?

A mediados del siglo cuarto a. C., la villa de Saint Denis –y, particularmente, el sitio en el que se encuentra actualmente la basílica– estuvo ocupada de forma continua. Las excavaciones han revelado la presencia de varios edificios de piedra. Una zanja perimetral contenía restos de un taller que se dedicaba a la confección de prensas de hueso para el cabello. Tomados en conjunto, estos restos sugieren la existencia de un reducido asentamiento rural. Este pequeño establecimiento se puede identificar con el *vicus Catulacensis* –mencionado en la leyenda de san Dionisio, primer obispo de París–, el dominio del llamado Catulo, el cual es el patronímico más antiguo conocido para la villa actual de Saint Denis (Wyss y otros, 2008, Early history. From late Antiquity to the early Merovingian period).

(IV.I.II) ¿La sepultura de San Dionisio, primer obispo de París?

De igual manera, los estudios arqueológicos han confirmado el establecimiento de una necrópolis contemporánea. Allí, los fallecidos fueron depositados en ataúdes de madera o en sarcófagos de piedra (Wyss y otros, 2008, Early history. From late Antiquity to the early Merovingian period). Se supone que en esta necrópolis san Dionisio habría sido enterrado en torno del año 250 (*supra*, 58).

Actualmente, en la cripta arqueológica de la basílica, hay un gran hoyo que se considera la ubicación de la tumba del protomártir parisiense. Al poco tiempo, el sitio de descanso del santo dio lugar a una peregrinación, la cual debe haber atraído una importante cantidad de fieles. Para proteger la sepultura de la afluencia de los fieles se construyó un recinto o presbiterio del cual sólo sobrevive hoy en día un pilar policromado encontrado en 1947 (Wyss y otros, 2008, Early history. From late Antiquity to the early Merovingian period). (**Ilustración 33**).

(IV.I.III) La primera iglesia primitiva de santa Genoveva

Por encima de esta tumba y correspondiendo con su orientación, se construyó la primera basílica. Para la base de esta edificación se reutilizaron bloques esculpidos tomados de un mausoleo galorromano, localizado en las cercanías del sitio. La base de esta primera estructura medía nueve metros de ancho y más de veinte metros de largo (Wyss y otros, 2008, Early history. From late Antiquity to the early Merovingian period). (**Ilustración 33**). Entre los objetos recuperados asociados a esta construcción hay un grupo de antefijas de terracota. Estos eran una pieza vertical que se colocaba en el extremo inferior de las tejas de las cubiertas. Este elemento posee su origen en la Antigüedad. Las edificaciones en Saint Denis durante este periodo mantenían un aspecto romano y las antefijas encontradas en el sitio representan una cara humana coronada por una cruz y proceden del siglo quinto (*ibidem*).

(IV.I.IV) La iglesia y su contexto en el período merovingio: La institución de la feria de Saint Denis y el establecimiento de la primera comunidad monástica

A finales del siglo quinto la aristocracia de los francos eligió Saint Denis como su sitio de sepultura. Para ello iniciaron la creación de una necrópolis bajo la primera basílica. Los muertos eran enterrados en sarcófagos de piedra (*ibidem*).

La basílica merovingia construida por el rey Dagoberto fue el resultado de, al menos, dos extensiones de la iglesia original. En su estado final la estructura era de casi sesenta metros de largo (**Ilustración 34**). Los vestigios encontrados debajo de la basílica actual apuntan a que la iglesia merovingia poseía un coro original con un ábside semicircular en toda su anchura. La nave se amplió hacia el oeste en dos ocasiones distintas. En la segunda intervención la parte delantera de la estructura incluyó un vestíbulo central flanqueado por dos recintos. Hacia el norte se descubrieron, asimismo, los cimientos de un pórtico (**Ilustración 33**). La investigación arqueológica no ha podido determinar si existió en el periodo merovingio un pórtico similar a lo largo del lado sur del edificio (Wyss y otros, 2008, *The Merovingian basilica and its architectural setting (7th century)*).

Al norte de la basílica existió una extensa necrópolis. Las excavaciones han descubierto allí más de doscientas tumbas (Wyss y otros, 2008, *Early history. From late Antiquity to the early Merovingian period*).

En el borde de este cementerio había, por lo menos, tres iglesias, dedicadas a san Bartolomeo, san Pedro y san Pablo. Los edificios estaban conectados por galerías que podrían haber tenido la forma de pórticos cubiertos con los lados expuestos. A juzgar por los sarcófagos que se encuentran en casi todas las habitaciones y galerías, este complejo monumental posiblemente tenía una función funeraria (Wyss y otros, 2008, *The necropolis, city of the dead. Merovingian period*).

Tanto las iglesias como las galerías estaban decoradas con estuco y yeso pintado de amarillo y rojo, en conformidad con lo que señalan los fragmentos descubiertos a través de la excavación. Varios capiteles y pequeñas columnas también pueden haber sido parte de estas estructuras. Algunos de estos capiteles, que se conservan todavía, poseen las cuatro caras decoradas con una corona de hojas de acanto. Las hojas están talladas debajo de cada uno de los cuatro ángulos y fueron trabajados en bajorrelieve. Sus volutas están cubiertas con un ábaco curvo (*ibidem*).

Estas tres iglesias eran atendidas, claro está, por una comunidad de clérigos. Bajo el reinado de Dagoberto se les otorgaron a estos clérigos diversos privilegios y exenciones. Estas prerrogativas les permitieron organizar la circulación de bienes en todo su vasto dominio (Crosby, Hayward y otros, 1981, 13). Al elegir la basílica como lugar de descanso, Dagoberto concedió a Saint Denis el estatuto de necrópolis real (Wyss y otros, 2008, *The necropolis, city of the dead. Merovingian period*).

En el siglo séptimo Clodoveo II (639-657) creó la feria de Saint Denis, la cual se celebraba el nueve de octubre, aniversario del martirio de san Dionisio y era, asimismo, la fecha de una peregrinación anual a la tumba del protomártir parisiense. Bajo el mandato de los carolingios, comerciantes sajones y de Frisia asistieron a esta feria a vender lana y paño de lana, así como a comprar vino y miel. Después de la segunda mitad del siglo noveno, diversas incursiones vikingas, sin lugar a dudas, perturbaron estas relaciones comerciales. Empero, a partir del siglo once (*supra*, 75), los monjes del monasterio revivieron la feria (Wyss y otros, 2008, *The necropolis, city of the dead. Merovingian period*), lo que contribuyó a la riqueza de la abadía.

Después del establecimiento de esta feria, la reina Batilda de Ascania (626 ó 627-680), esposa de Clodoveo II, excluyó a Saint Denis de la supervisión del obispo de París y estableció los estatutos legales de la primera comunidad monástica en el sitio. Se puede suponer que los primeros monjes se instalaron en los edificios que estaban situados al sur de la actual basílica (*ibidem*).

(IV.I.V) La basílica del abad Fulrad y la villa de Saint Denis desde el periodo carolingio hasta el siglo once

Con la llegada al poder de los primeros carolingios, la importancia política de Saint Denis se incrementó. Con el funeral de Carlos Martel (686-741), en el año 741, empezó una nueva serie de entierros reales. Idénticamente, en el año 754 se llevó a cabo, en la basílica, la coronación de Pipino el Breve

por el papa Esteban II (715-757) (Wyss y otros, 2008, *The royal abbey. 7th century to 869*). De forma similar, en 867 el rey Carlos el Calvo, nieto de Carlomagno, se convirtió en abad laico de Saint Denis y el monasterio fue elevado al rango de abadía Real para proveerle de la mayor protección posible de los saqueos normandos que asolaban el norte y el centro de Francia (Crosby, Hayward y otros, 1981, 13).

Entre 769 y 775, el abad Fulrad de Saint Denis (710-784) (Stoclet, 1985) reconstruyó la iglesia de la abadía (Crosby, 1949, 347-361) en forma de basílica columnar y esta fue consagrada el veinticuatro de febrero de 775 (Crosby, Hayward y otros, 1981, 13) (**Ilustración 35**). Esta estructura fue diseñada siguiendo la línea de las basílicas romanas. En el lado este, el crucero daba paso a un ábside semicircular. El extremo oeste del edificio incluía un portal masivo que se considera que puede corresponder con la ampliación construida por Carlomagno sobre la tumba de su padre Pipino, quien fue enterrado ante la puerta de la basílica en el año 768 (Wyss y otros, 2008, *The royal abbey. 7th century to 869*).

Las fuentes escritas nos dicen que dentro del monasterio había un dormitorio, un comedor, una sala con calefacción, una cocina, baños, una panadería, una bodega y talleres. En la entrada al monasterio había un hospicio para que los monjes cumplieran con su deber de dar asistencia a los pobres y a los enfermos. En el 832, el abad Hilduino de Saint Denis amplió la basílica mediante la adición de una capilla a la cabecera (**Ilustración 33**). Por voluntad del abad, ocho monjes celebraban misa, tanto de día como de noche (Wyss y otros, 2008, *The royal abbey. 7th century to 869*).

La reconstrucción de la basílica del abad Fulrad realizada por *L'Unité d'Archéologie de la ville de Saint-Denis* se basó, principalmente, en la información suministrada por las excavaciones de Sumner Mcknight Crosby (1909-1982) y la reciente revisión de los vestigios, que permanecen aún en la cripta arqueológica de la iglesia actual, por parte de Werner Jacobsen y Michaël Wyss (Wyss y otros, 2008, *The Carolingian basilica at the center of the monastic town (9th century)*).

Esta edificación representó una iglesia completamente nueva, en la cual se adoptó la planta de una basílica de tres naves y de nueve bahías de largo. La nave central estaba separada de las laterales por dos hileras de columnas cuyas bases se conservan *in situ*. El edificio estaba cubierto por un solo techo, y el cuerpo occidental poseía un vestíbulo flanqueado por dos torres. Hacia el este, la nave poseía un crucero que sobresalía ligeramente (Wyss y otros, 2008, *The Carolingian basilica at the center of the monastic town (9th century)*). El ábside semicircular tenía incluida una cripta anular cuyos dos corredores son todavía parcialmente visibles. Además poseía pilastras en el exterior (**Ilustración 33**). Este edificio fue la primera iglesia carolingia.

La cripta románica actual –denominada “capilla de Hilduino”– al parecer conserva un rastro de la extensión inicial de la cabecera carolingia, que tenía la forma de una capilla, la cual, en la reconstrucción hipotética de *L'Unité d'Archéologie de la ville de Saint-Denis*, comprende un piso superior. La notable desviación de la capilla respecto del eje de la basílica no puede atribuirse a limitaciones de índole geográfica. Al contrario, la evidencia apunta a que se debe haber ajustado a la alineación del monasterio del siglo doce (Wyss y otros, 2008, *The Carolingian basilica at the center of the monastic town (9th century)*). (**Ilustración 33**). Esto último, a la vez sugiere la existencia de estructuras monásticas carolingias de las cuales, sin embargo, no sobrevive ninguna evidencia arqueológica.

En el siglo once se agregó una bahía rectangular a la fachada de la iglesia. De esta manera, la edificación carolingia adquirió un cuerpo occidental (*Westwerk*) (**Ilustración 36**). La disposición tripartita de esta construcción poseía una recámara central con una abertura que daba a la nave. El gran número de tumbas que fueron excavadas allí sugiere un uso funerario de esta habitación, ubicada en un nivel algo inferior en relación con la nave. Esta cámara funeraria cerraba la entrada central de la fachada original de la basílica. Sin embargo, el acceso a esta desde el extremo occidental puede haber sido asegurado por las puertas situadas en el nivel de las dos bahías laterales (**Ilustración 33**). A juzgar por el grosor de sus basamentos, la fachada oeste podría haber albergado también capillas en una planta superior (Wyss y otros, 2008, *The pre-Romanesque basilica and the reshaping of its monumental environment (11th century)*).

De igual manera, al este, la nave de la basílica también se extendió con dos anexos colocados en las esquinas entre las naves laterales y los brazos del crucero. Estas dos criptas laterales se encontraban parcialmente por debajo del nivel del suelo y fueron dispuestas simétricamente con unas puertas que conducían hasta el interior de la iglesia. Al igual que la recámara hundida del cuerpo occidental, estas criptas laterales parecen haber tenido también un papel funerario (Wyss y otros, 2008, *The pre-Romanesque basilica and the reshaping of its monumental environment (11th century)*). (**Ilustración 33**). Al norte de la basílica, el complejo monumental fue asimismo remodelado.

En el año 869, el rey Carlos el Calvo ordenó la construcción de la primera fortificación en Saint Denis con el fin de proteger el monasterio de las incursiones vikingas. Esto lo conocemos tanto por fuentes escritas, como mediante la investigación arqueológica. La decisión del rey de confiar a un delegado militar la protección, de lo que al tiempo devendría en el llamado *castellum Sancti Dionysii*, representó una seria intrusión en la vida espiritual del monasterio. Eventualmente, los monjes demostraron que la muralla había sido construida en un terreno que había sido suyo durante mucho tiempo y, en el año 898, su derecho a la inmunidad se extendió a todos los terrenos ubicados dentro del *castellum* (Wyss y otros, 2008, *The castellum from 869 to the early 11th century*).

(IV.II) Las reformas arquitectónicas en la iglesia de la abadía Real de Saint Denis durante la administración del abad Suger

Al parecer, desde los acontecimientos de 1124 (*supra*, 70-71) Suger tuvo en mente la reforma de la iglesia carolingia existente hasta ese momento en la abadía, edificada, como vimos, por el abad Fulrad en 775 y ligeramente modificada a principios del siglo once. No obstante, hasta más o menos el año 1130 no comenzaron las obras.¹⁹ El proceso de renovación (cf. Clark, 1986) que produjo las primeras estructuras góticas en el mundo occidental se llevó a cabo en dos etapas: I) Alrededor de los años 1130-1140 se renovó la fachada occidental, la cual fue flanqueada por dos torres y decorada con un extenso programa escultórico en los tímpanos y las archivoltas de sus tres pórticos y un rosetón en el segundo registro. Detrás de la fachada se construyó un nártex de dos niveles que comprendía tres naves en la parte baja y tres grandes capillas en la superior, con bóvedas de crucería, y II) entre los años 1140 y 1144 se edificaron la cabecera y el coro nuevos. Esta estructura consiste en un deambulatorio doble del cual brotan nueve capillas radialmente con bóvedas de crucería. Estas capillas fueron decoradas con dos grandes ventanales cada una, embellecidos con un extenso programa iconográfico figurativo.

Una aproximación inicial al asunto de las renovaciones arquitectónicas en la abadía de Saint Denis (**Ilustración 37**) en época del abad Suger que podría resultar fructífera es acercarse a estas desde el punto de vista de la resolución de problemas (Baxandall, 1989). Podemos plantear una específica situación hipotética a la cual se le dio una solución que dé cuenta racionalmente, de ese modo, de la obra de arte. La solución del problema es, en esta medida, el *rationale* de la obra de arte. Esto supone reconstruir, en una obra cualquiera, un propósito o intención (Baxandall, 1989, 29), y hacerlo en relación con tres variantes y sus interacciones mutuas: el problema o problemas, la solución o soluciones y, finalmente, las circunstancias contextuales, las cuales involucran no solo las circunstancias materiales específicas, sino también el ámbito de las ideas y la cultura:

Entonces, por el momento, digamos que el creador de [una obra] u otro artefacto histórico es un hombre que aborda un problema cuya solución concreta y terminada es el producto. Para

19 Sumner Mcknight Crosby, quien ha realizado extensas excavaciones en la abadía, considera que hay buenas razones arqueológicas, literarias y de otro tipo para ubicar la instalación de los talleres en Saint Denis en los primeros años de la década de 1130 (Crosby, 1948, 14).

entenderlo, intentaremos reconstruir tanto el problema específico para cuya solución estaba diseñado como las circunstancias específicas a partir de las cuales lo había abordado. Esta reconstrucción no es idéntica a la que aquél experimentó en su interior: va a ser simplificada y limitada a lo conceptualizable, aunque también estará operando en una relación recíproca con [la obra] propiamente [dicha], que aporta, entre otras cosas, modos de percibir y sentir. De lo que nosotros vamos a estar tratando son relaciones –relaciones de los problemas con sus soluciones, de ambos con sus circunstancias, de nuestras construcciones mentales conceptualizadas con una [obra] cubiert[a] por una descripción y de una descripción con un[a] [obra] (Baxandall, 1989, 30). [Las sustituciones son mías].

Antes de reconstruir los problemas a los que se enfrentó el abad Suger, debe quedar claro que es evidente que ya no es posible aferrarse al mito romántico que quería ver en Suger al arquitecto de las reformas en la iglesia de la abadía. El arquitecto no, por supuesto, con el significado moderno, sino en el sentido del operario especializado que ejecutó el diseño de las formas arquitectónicas y el proceso constructivo, es decir, el maestro masón (*master mason*) (Pevsner, 1942, 549). Ciertamente que al menos un caso conocemos de un clérigo que también asumió las funciones que asociamos con un operario de este tipo: La *Historia I. Translationis Sanctæ Witburgæ* contiene una referencia a Æthelwold de Winchester como “in fundandis et reparandis monasteriis theoreticus architectus” (Pevsner, 1942, 553). Aquí *architectus* no se refiere al arquitecto profesional como en la Antigüedad, según Vitruvio (1955, I, i), ni tampoco designa al artesano medieval, quien era tanto el diseñador como el constructor, tal como aparece, por ejemplo, en Beda (*Hist. Eccl.*, v, 21; *Sermo in Natale Sancti Benedicti Episcopi*, 3), sino más bien, un clérigo con suficientes conocimientos teóricos respecto de la arquitectura como para ser capaz de llevar a cabo su propia planificación. Como lo ha resaltado correctamente Nikolaus Pevsner (1909-1983), este caso es atípico, y no tenemos razones para suponer que cada clérigo mencionado en relación con una edificación fuese más que el mecenas de esta, a pesar de que se utilicen verbos tales como *fecit* o *construxit*, o bien sustantivos como *ædificator* o *fabricator* (Pevsner, 1942, *ibidem*).

Difícilmente podemos imaginar que Suger haya tenido tiempo durante su ocupada agenda –consagrada a la dirección del monasterio y a las diversas responsabilidades asociadas a su posición como consejero del rey, las cuales lo obligaban con frecuencia a ausentarse– para familiarizarse lo suficiente con el conocimiento técnico de los artesanos masones como para haber asumido la planificación de las revolucionarias formas arquitectónicas de la reforma del edificio de la iglesia.

El abad Suger había, sin embargo, viajado, como parte de sus diversas embajadas, por la mayoría de los territorios franceses y buena parte de Italia, entre otros lugares, y esto le permitió familiarizarse con diversas escuelas y estilos arquitectónicos y constructivos. Así, Suger nos cuenta como “artifices peritiores de diversis partibus convocavimus” (Adm., XXXII) [mandamos venir de diversos lugares a expertos artesanos (Panofsky, 2004, 75)].

Dada la tendencia manifiesta en Suger a vincularse íntimamente con todos los aspectos de las empresas que decidía llevar a cabo, debemos suponer que el maestro o los maestros masones y artesanos en jefe han de haber trabajado en cercanía con el abad y que este ha de haber tenido exigencias particulares respecto de las formas arquitectónicas y constructivas así como respecto del programa iconográfico de la decoración, tanto escultórica como en las vidrieras y en los objetos litúrgicos que renovó con lujo.

Los escritos del mismo Suger dan evidencia de lo anterior. En el *Libellus Alter De Consecratione Ecclesie Sancti Dionysii* (Cons., III) se nos relata –por ejemplo– una historia sin duda hiperbólica, pero no por ello menos sintomática. El abad confiesa cómo, estando necesitado de unas vigas de madera de considerables dimensiones para la iglesia, fue a inquirir, con unos campesinos de su zona y de París también, dónde podría procurarse la madera que requería. Todos ellos le contestaron que debido a la escasez de bosques aledaños apenas se encontraba madera y que debían traerse, por lo tanto, del distrito de Auxerre. Preocupado por las dimensiones de tal empresa y por los costos, Suger pasó una noche desvelada, pensando que debía ir a recorrer él mismo los bosques de la zona para tratar de encontrar la

madera. Temprano, la mañana siguiente, Suger salió con los carpinteros y con las medidas de las vigas que necesitaba. En los bosques preguntó a sus guardianes, bajo juramento, si por allí podían encontrarse árboles adecuados para construir unas vigas con esas medidas. Los guardianes, sorprendidos ante la pregunta, sonrieron, pues allí ya no quedaba nada con esas dimensiones. Ignorándolos, comenzó el abad a inspeccionar el bosque y en la primera hora encontró un árbol adecuado; pocas horas después ya había marcado doce árboles idóneos –que era lo que necesitaba–, ante la sorpresa de todos los presentes.

Aclarado lo anterior, reconstruir el problema que enfrentó el abad Suger respecto de la iglesia de la abadía de Saint Denis es, en principio, relativamente sencillo: renovar una iglesia cuya edificación era ya en extremo vieja y que se había vuelto inadecuada para satisfacer las necesidades que debía enfrentar. Desde el punto de vista estrictamente práctico, Suger debía solucionar un problema en particular: organizar, ordenar y agilizar el movimiento de los peregrinos dentro de la iglesia, de manera que tuviesen acceso a las capillas y a las diferentes reliquias –singularmente las de los restos del santo patrón y sus dos compañeros en la cripta del edificio– sin interrumpir o importunar los servicios litúrgicos. Él mismo nos ha contado cómo durante los días festivos, especialmente durante la feria anual (Foire du Lendit) y el día de san Dionisio (nueve de octubre), el viejo edificio de la iglesia era incapaz de contener a la multitud, poniéndola en peligro:

Verum [...], inspirante divino notu propter eam quam sæpe diebus festis, videlicet in festo beati Dionysii et in Indicto et in aliis quamplurimis, et videbamus et sentiebamus importunitatem (exigebat enim loci angustia ut mulieres super capita virorum, tamquam super pavementum, ed altare dolore multo et clamoso tumultu current) ad augmentandum et amplificandum nobile manuque divina consecratum monasterium virorum sapientum consilio, religiosorum multorum percibus, ne Deo sanctisque Martybus displiceret, adjutus, hoc ipsum incipere aggrediabar (Adm., XXV).

[Sin embargo [...], me vi inspirado por la voluntad divina a aumentar y ampliar la noble iglesia consagrada por la mano de Dios: al ver sentir a menudo lo incómoda que era la iglesia en los días festivos, especialmente en el día de San Dionisio y en la semana de la Feria y en otros muchos días (pues la estrechez del lugar obligaba a las mujeres a abalanzarse con mucho esfuerzo y gran alboroto sobre el altar, por encima de las cabezas de los hombres, como si fuera sobre el pavimento), me dispuse a emprender esta obra ayudado por el consejo de hombres sabios y las oraciones de muchos monjes, para no disgustar a Dios ni a los santos Mártires (Panofsky, 2004, 61).]²⁰

20 En el *Libellus Alter De Consecratione Ecclesiæ Sancti Dionysii* (Cons., II) relató esta anécdota de forma más pintoresca, como motivación para las intervenciones arquitectónicas en la iglesia:

Hujus brevitatis egregiæ grata occasione, numerositate fidelium crescente et ad suffragia Sanctorum crebro confluente, tantas præfata basilica sustinere consuevit molestias, ut sæpius, in solemnibus videlicet diebus, admodo plena per omnes valvas turbarum sibi ocurentium superfluitatem refunderet, et non solum intrantes non intrare, verum etiam qui jam intraverant præcedentium expulsus exire compelleret. Videres aliquando (mirabili visu), quod innitentibus ingredi ad venerationem et deosculationem sanctorum reliquiarum, Clavi et Coronæ Domini, tanta congestæ multitudinis opponebatur repugnata, ut inter innumera populorum millia ex ipsa sui compressione nullus pedem movere valeret, nullus aliud ex ipsa sua constrictione quam dicit statua marmorea stare, stupere, quod unum supererat, vocifare. Mullieram autem tanta et tam intolerabilis erat angustia, ut in commixtione virorum sicut prelo depress, quasi imaginata morte exsanguem faciem exprimere, more parturientium terribiliter conclamare, plures earum miserabiliter decalcatas, pio virorum suffragio super capita hominum exaltatas, tamquam pavimento abhorreret incedere, multas etiam extremo singultantes spiritu in prato fratum, cunctis desperantibus, anhelare. Fratres etiam insignia Dominicæ passionis adventantibus exponentes, eorum angariis et contentionibus succumbentes, nullo divertere habentes, per fenestras cum reliquiis

Sin embargo, el edificio de la iglesia de la abadía de Saint Denis no era una construcción cualquiera secular o privada. Se trataba, más bien, de una edificación eclesiástica –lo cual ya imponía unas exigencias particulares específicas. Pero tampoco era una iglesia cualquiera. La abadía de Saint Denis, como ya sabemos, ostentaba una relación especial con la casa real francesa desde tiempos de la dinastía merovingia, relacionada particularmente con ser el recinto del santo patrón de la realeza franca. Conciuntamente, la iglesia de la abadía de Saint Denis, en oposición a un edificio cualquiera, representaba un monumento. Como pudimos constatar, anudado a lo anterior, el abad Suger, desde los eventos de 1124 (*supra*, 70-71), realizó una serie de esfuerzos para consolidar el papel oficial de la abadía dentro del complejo entramado de la política francesa del periodo. Precisamente las renovaciones arquitectónicas llevadas a cabo en la iglesia de la abadía de Saint Denis por parte del abad eran una pieza basamental de dicho empeño.

En resumen, el abad Suger hubo de tomar en consideración variantes diversas respecto de preocupaciones eminentemente prácticas. Debía preocuparse porque la construcción expresase, mediante sus formas, su papel preeminente entre los monumentos religiosos del reino franco. La iglesia habría de ser un edificio digno de su posición. En relación íntima con lo anterior, debía dejar de manifiesto que se trataba de la casa de San Dionisio, el santo patrón de la dinastía real de Francia y expositor de unas particulares filosofía y teología. Finalmente, Suger debía desvelarse porque, de alguna manera, el edificio de la iglesia patentizase los íntimos vínculos de dependencia y primacía entre Saint Denis y la casa real franca.

Hemos reconstruido, entonces, plausiblemente –al menos de forma general y sintética– los problemas a los cuales se enfrentó el abad Suger respecto de las reformas arquitectónicas de la Iglesia de la abadía Real de Saint Denis. Veamos, a continuación, las soluciones que dio a dichos problemas.

multoties effugerunt. Quod cum scholaris puer inter fratres erudirer audiebam, extra juvenis dolebam, maturus corrigi affectuose appetebam.

[Por una feliz circunstancia relacionada con esta singular pequeñez, –el aumento del número de fieles que acudían cada vez más a implorar a los santos–, esta basílica se acostumbró a soportar tantas molestias que, a menudo, los días de fiesta especialmente, llena a rebosar, expulsaba por todas sus puertas a la multitud sobrante que allí acudía y no solo impedía a los recién llegados entrar sino también obligaba a salir a los que ya habían entrado empujados por los primeros en entrar. Había que ver algunas veces, algo difícil de creer, cómo los que se afanaban por entrar para venerar y besar las santas reliquias, el Clavo y la Corona del Señor, chocaban contra la oposición de una multitud tan apiñada. Entre tantos miles de personas no se podía poner ni un pie por lo apretado que estaba uno, ni hacer otra cosa por esta misma presión que estarse de pie como estatua de mármol, permanecer paralizado por el estupor o, cuando no quedaba otra cosa, gritar. Había tantas mujeres y la estrechez era tan insoportable que era un horror verlas chillar terriblemente como suelen hacerlo las parturientas, en medio de un enjambre de hombres corpulentos, aplastadas como en un lagar, el rostro descompuesto del que se halla ante la muerte, algunas de ellas, horriblemente pálidas, sujetadas en brazos por la bondadosa ayuda de los hombres por encima de las cabezas de la multitud, avanzaban como en un pavimento, y muchas jadeaban ante la desesperación de todos y exhalaban el último suspiro en el claustro de los hermanos. Por otra parte, los hermanos que presentaban las insignias de la Pasión del Señor a los que llegaban se rendían ante tanta ansiedad y peleas y, no teniendo ningún otro sitio por donde salir, huían muchas veces por las ventanas con las reliquias. Siendo niño, yo oía esto cuando me formaba entre los hermanos, de joven lo lamentaba desde fuera y de adulto deseaba con toda mi alma remediarlo (Panofsky, 2004, 103-105).]

(IV.III) La primera etapa de renovación arquitectónica en la iglesia de la abadía de Saint Denis: la fachada occidental y el *Westwerk*

En el transcurso de la Edad Media y particularmente durante el periodo románico, diversas zonas francesas tales como Provenza, Normandía y Borgoña desarrollaron diferentes escuelas regionales con tradiciones artísticas y constructivas propias muy fuertes. No era este el caso del territorio de la Île-de-France. En ese vacío creó Suger lo que rápidamente devendría el arquetipo de las catedrales francesas (**Ilustración 38**).

En el extremo occidental de la iglesia, alejado un poco de la fachada del antiguo edificio del abad Fulrad, se inició la erección del nuevo masivo cuerpo occidental (*Westwerk*) (**Ilustración 39**, **Ilustración 40**). Durante el siglo diecinueve el nivel del pavimento fue elevado y se crearon bases nuevas para los pilares centrales y para los pilares empotrados de los muros exteriores, son estas las que vemos hoy en día (Crosby, 1968, 39). En conformidad con Crosby (*ibidem*), las intervenciones del siglo diecinueve no reproducen la forma ni las dimensiones de los elementos originales. A partir de excavaciones realizadas en las bases por Viollet-le-Duc en 1847, por Jules Formigé (1879-1960) en 1959 y por el mismo Sumner McKnight Crosby en 1962 y 1967, este último fue capaz de reconstruir la planta original del cuerpo occidental de la iglesia de Saint Denis (**Ilustración 41**). Crosby cayó en la cuenta, examinando las secciones de las bases originales descubiertas durante estas excavaciones, de que los ábacos de los capiteles de cada uno de los pilares reproducen de manera bastante cercana la forma de las bases originales de cada pilar.

La traza de la planta del cuerpo occidental de la iglesia de Saint Denis posee una serie de rasgos característicos. Sobresale particularmente el diseño asimétrico de los enormes pilares, ninguno de los cuales posee algún lado con la misma medida o la misma disposición de las proyecciones que cualquier otro de los pilares. Estos inmensos pilares fueron diseñados desde el principio como basamentos para las torres gemelas que debían coronar la fachada occidental del edificio. Dado que los lados de los pilares se encuentran dispuestos de manera diagonal en relación con el eje norte-sur o este-oeste de las bahías, los espacios que se forman entre ellos son octogónos de distinta forma y tamaño, esto último debido al diseño diferenciado de cada una de las bases. Como puso de manifiesto Crosby (1968, 40), el factor que organiza y controla esta compleja asimetría procede de la repetición del diseño especular o en reverso de los lados norte y sur del eje central este-oeste. Este investigador también ha mostrado los posibles procedimientos geométricos mediante los cuales pudo generarse la planta del cuerpo occidental de la iglesia de Saint Denis (*idem*, 40-43). Estos procedimientos requieren únicamente de cuerdas tensadas entre dos puntos para establecer ángulos, así como para actuar como compases para describir círculos o secciones de arcos (**Ilustración 42**).

Como parte del cuerpo occidental, se construyó un nártex de dos niveles que comprendía tres naves en la parte baja y tres grandes capillas en la superior (**Ilustración 48**, **Ilustración 49**, **Ilustración 50**). La nave central y las naves laterales del *Westwerk* se encuentran separadas, vimos, por enormes pilares compuestos asimétricos (**Ilustración 51**), diseñados desde el principio para servir de soporte a bóvedas. En ambos registros dominaba la bóveda de crucería y el arco ojival (**Ilustración 45**, **Ilustración 46**, **Ilustración 47**). Las bóvedas del nártex poseen una apariencia sólida y pesada y carecen, por lo tanto, del aspecto ligero que caracteriza a las que se erigirán en el extremo opuesto de la iglesia, en el *chevet*, durante la segunda campaña constructiva.

Las torres gemelas de la fachada (solamente una de ellas llegó a construirse en época del abad Suger) —altamente desarrolladas por constructores normandos— forman parte integral de todo el cuerpo occidental de la iglesia, esto se consiguió al disponerlas de forma que las torres no están alineadas con el plano de la fachada sino que fueron colocadas en relación con las masas de las bahías de la entrada. La parte inferior de la fachada está dominada por los tres portales arqueados, adyacentes uno al otro y

separados por masivos contrafuertes que se alzan ininterrumpidos a través de los primeros dos registros (**Ilustración 43, Ilustración 54**). El portal central es mayor que los laterales y esta discrepancia se traslada a los registros superiores. Esta disposición recuerda los arcos triunfales romanos, como por ejemplo el arco de Constantino en Roma, el cual Suger debió conocer. Sobre estos portales hay un ventanal flanqueado por dos ventanas ciegas articuladas mediante columnillas (**Ilustración 43**). En las bahías laterales, el tercer registro está organizado de manera similar, a saber, por medio de un ventanal flanqueado por dos ventanas ciegas articuladas por columnillas, pero esta vez las proporciones de los ventanales son más esbeltas, así se ponen de manifiesto las relaciones trinitarias (**Ilustración 43**). Sobre estos ventanales se encuentran cuatro nichos arqueados, separados por pequeñas columnas y decorados con esculturas, estos nichos y esculturas son agregados del siglo diecinueve (*infra*, 94). La bahía central, por el contrario, posee —a la altura del tercer registro— el primer rosetón (**Ilustración 44**) que forma parte integral de una fachada de una iglesia en la historia del arte occidental. En Saint Denis, el rosetón se abría a la capilla central del piso superior del nártex y podía contemplarse desde el coro de la iglesia en el extremo opuesto. La parte superior de la fachada está coronada por merlones, lo cual representa una característica inusitada pues es un rasgo típico de la fortificación de castillos (**Ilustración 43**). El abad Suger se refirió explícitamente a esta particular característica: “Turrim etiam et superiora frontis propugnacula, tam ad ecclesiae decorem quam et utilitatem, si opportunitas exigeret” (Adm., XXVII) [Acordamos también reforzar la torre y las fortificaciones superiores de la fachada, ambas para embellecer y ser de utilidad a la iglesia (Panofsky, 2004, 65)].

Las bandas horizontales que separan los registros de la fachada, los arcos de las ventanas y las columnas y sus capiteles están decorados mediante tallas de acantos, foliados y formas figurativas de gran variedad (Clark, 1986, 107-108). El diseño de la fachada se encuentra articulado a través de estos elementos que se encuentran en medio de los contrafuertes. De esta manera, a pesar del fuerte acento vertical de estos masivos soportes, se expresa con claridad la organización horizontal de los tres registros que conforman la fachada del cuerpo occidental de la iglesia de Saint Denis y su relación con los dos pisos del nártex interior (**Ilustración 48**).

El diseño general del cuerpo occidental con sus torres, como ya se dijo, recuerda los arcos triunfales y las puertas romanas, como la Puerta romana norte en Colonia (**Ilustración 52**), y procede, en general, de tradiciones normandas románicas. Las diferencias, sin embargo, con los frentes de las iglesias románicas de esta zona son aún más sorprendentes que su dependencia. Mientras que en ellas la fachada es solo la base para las torres, como sucede en Saint-Étienne de Caen, la cual es más bien sobria y cuyas ventanas no interrumpen el ritmo vertical de los contrafuertes (**Ilustración 53**), en Saint Denis, al contrario, las torres ya no dominan la fachada, el acoplamiento es más complejo y el avance vertical de los contrafuertes está contrapuesto mediante el ritmo determinado por los tres registros que organizan las tres bahías del cuerpo occidental (von Simson, 1982, 123-126). En relación con la procedencia de las prácticas constructivas y escultóricas en los portales de la fachada occidental, Crosby cree que:

The entire construction must stem from northern traditions, reflecting the massive Carolingian west-works, as well as the trend toward the Gothic harmonic facade, especially notable with the early upper rose window. The heavy, often awkwardly constructed rib vaults, identify the construction as proto-Gothic, if not Gothic, but the ensemble must be considered as developing out of basically Romanesque traditions (Crosby, 1948, 14).

[La construcción entera debe provenir de tradiciones septentrionales, reflejando el masivo cuerpo-occidental Carolingio, así como la tendencia hacia la fachada armónica Gótica, especialmente notable en el temprano rosetón del registro superior. Las pesadas, a menudo torpemente construidas bóvedas de nervadura [*i. e.*, de crucería], identifican la construcción como proto-gótica, si no gótica, pero el conjunto debe ser considerado como desarrollado a partir básicamente de tradiciones Románicas.]

En las capillas del piso superior del nártex hay, a media altura, una discontinuidad en la mampostería. Esto ha llevado a formular, con plausibilidad, la hipótesis de la existencia de dos maestros masones diferentes a cargo del proyecto (Gardner, 1984). El segundo habría sido el responsable, de igual manera, de la renovación posterior del *chevet*, en el extremo oriental de la iglesia.

Por otro lado, para evaluar el significado arquitectónico del cuerpo occidental, debemos recordar que Saint Denis no era solamente el lugar de entierro de los reyes franceses desde la dinastía merovingia y la casa del santo protector de la monarquía franca, sino que era, asimismo, el custodio de las *regalia*: la corona, la túnica, la espada y las espuelas que se utilizaban en las ceremonias de coronación. Así, tomando en cuenta todo lo anterior, desde el punto de vista del contenido, los elementos arquitectónicos más conspicuos de la fachada de la iglesia de Saint Denis representan –con toda probabilidad– el poder secular, es decir, la autoridad real. La fachada constituye, luego, una encarnación del concepto de *defensor regni*, el cual, como ya sabemos, Suger estaba particularmente interesado en promover y consolidar. El abad, sin embargo, insiste en que los pórticos triples representan la Trinidad (Adm., XXVI).

(IV.III.I) La decoración escultórica de los tímpanos de la fachada occidental de la iglesia de la abadía de Saint Denis

El portal central (**Ilustración 55**) de la iglesia de Saint Denis es, ya lo sabemos, de mayor tamaño que los laterales. Su tímpano está decorado por una escena del juicio final y se encuentra rodeado de archivoltas ornamentadas por esculturas figurativas (**Ilustración 58**). Las archivoltas están sustentadas por ocho columnas, las cuales originalmente eran estatuas-columna (**Ilustración 68**). Las jambas a ambos lados de la puerta (la cual era originalmente de bronce) están decoradas por imágenes de las vírgenes prudentes y de las vírgenes insensatas (**Ilustración 60**) (*infra*, 96), basadas en la parábola de las diez vírgenes de acuerdo con el *Evangelio según Mateo* (Mt. 25: 1-13). Es esta la primera instancia de este tema artístico en la fachada de una iglesia y en un programa escultórico monumental.

El tímpano del portal izquierdo (**Ilustración 56**) posee actualmente un conjunto escultórico del siglo diecinueve que representa la captura y el encarcelamiento de san Dionisio y sus dos compañeros, Rústico y Eleuterio. Originalmente, en conformidad con Suger, este tímpano estaba decorado por un mosaico, una técnica, como el mismo abad reconoce, ya pasada de moda: “sub musivo, quod et novum contra usum hic fieri et in arcu portæ imprimi elaboravimus” (Adm., XXVII) [bajo un mosaico que, aunque en desuso, mandamos realizar y colocar aquí, en el arco del tímpano de la puerta (Panofsky, 2004, 63-65)]. Si el conjunto escultórico del siglo diecinueve reproduce el tema y la composición del mosaico original del tímpano, no lo sabemos. En las jambas del portal izquierdo se encuentran representados los signos del zodiaco (**Ilustración 66**).

La escultura del tímpano del portal derecho (**Ilustración 57**) conserva fragmentos originales y representa la aparición milagrosa de Cristo ante san Dionisio y sus compañeros durante su reclusión carcelaria. Las jambas de este portal poseen representaciones de las labores de los meses (**Ilustración 64**) (*infra*, 105-107).

Cada uno de los portales laterales ostenta tres archivoltas, de las cuales solo dos están adornadas con esculturas figurativas. Las archivoltas de estos pórticos descansan sobre seis columnas (tres a cada lado de la puerta) y –como es el caso en el portal central– estos soportes eran, originalmente, estatuas-columna (**Ilustración 66**, **Ilustración 69**).

Como el *Westwerk* de la iglesia de la abadía de Saint Denis se había edificado unos metros adelante de la antigua, la nave central se aumentó hasta alcanzarla. Todo esto se terminó hacia 1140 (Crosby 1968, 39-43).

(IV.III.I.I) Intervenciones y restauraciones en la fachada occidental

Mediante el diario de Ferdinand-Albert Gautier (1748-1825), el último organista prerrevolucionario en Saint Denis, conocemos de las intervenciones y restauraciones llevadas a cabo en la abadía durante el año 1771 (Lieber Gerson, 1970, 13). En esa ocasión la totalidad de la fachada fue blanqueada, el parteluz del portal central –identificado por Gautier como san Dionisio– se removió. Asimismo, se retiraron las estatuas-columna de los tres portales, se creó un relieve escultórico para sustituir el mosaico en el portal izquierdo que Suger había mandado hacer y, finalmente, se reemplazaron las puertas de los portales laterales (*ibidem*).

Durante el periodo de la Revolución francesa la abadía, dados sus vínculos con la monarquía, fue blanco de ataques. Sin embargo, la mayoría de los daños a la escultura fue perpetuada contra las tumbas de los reyes y las reinas. En 1794 las tres puertas de bronce y el techo de plomo fueron fundidos. Poco después, Napoleón Bonaparte (1769-1821) mostró interés en la abadía y en 1806 ordenó la renovación de la iglesia (*idem*, 15). En 1835 iniciaron las labores de restauración en la escultura de la fachada occidental bajo la dirección del arquitecto francés François Debret (1777-1850). Irónicamente, estas intervenciones fueron las que provocaron los mayores daños a la escultura de los pórticos de la fachada occidental, particularmente porque se decidió recortar la totalidad de la superficie de las esculturas (*idem*, 16).

Durante estas restauraciones se agregaron ornamentos en la parte superior de la fachada y alrededor del rosetón se añadieron esculturas en relieve que representan al tetramorfo con los cuatro símbolos de los evangelistas (*ibidem*). En la zona de los pórticos el trabajo inició en 1839 y fue llevado a cabo por el escultor Joseph-Sylvestre Brun (1792-1854), bajo la dirección de Debret (Blum, 1986). Durante este proceso se volvió a sustituir el relieve escultórico del tímpano izquierdo –el cual se había partido en dos– por otro, ejecutado por J.-S. Brun (Blum, 1986, 209) (**Ilustración 65**). En 1846 la torre norte que Debret había construido amenazó con derrumbarse y debió ser demolida. Ese mismo año François Debret fue sustituido por Eugène Viollet-le-Duc, quien estuvo en la dirección del proyecto hasta 1879 (*idem*, 17). Para el estudio de la escultura en Saint Denis, la consecuencia inmediata de lo anterior es que el análisis y la evaluación estilística se tornan particularmente difíciles e incompletos, imprecisos o no concluyentes.

De los tres pórticos, el central es el que ha llegado hasta nosotros en mejor estado y con menores intervenciones, tanto en la escultura del tímpano como en la de las archivoltas (**Ilustración 58**). El tímpano derecho (**Ilustración 63**) fue intervenido intensamente, por lo que podemos estar seguros del tema representado y de buena parte de los detalles iconográficos, pero no necesariamente de todos (Blum, 1986), mientras que el tímpano izquierdo es una invención moderna cuya relación o no con el mosaico original de Suger desconocemos. Por su parte, las esculturas de las dovelas de las archivoltas de los portales laterales fueron también intensamente intervenidas y, en algunos casos, completamente sustituidas.

Como ha mostrado Paula Lieber Gerson (1970, 34-43), mediante la consideración de evidencia textual y arqueológica, los tres portales de la fachada occidental de la abadía de Saint Denis han de haber poseído dinteles de diverso grosor, a pesar de que actualmente ninguno de los portales posee dinteles.

El dintel central habría medido alrededor de 23 centímetros y tendría, por lo tanto, suficiente espacio para contener la inscripción que Suger afirma haber mandado tallar en él: “Suscipe vota tui, iudex districte, Sugerii; Inter oves propinas fac me clementer haberi” (Adm, XXVII). [Acoge, juez implacable, las oraciones de tu hijo Suger, / Haz que por tu clemencia yo esté entre tus ovejas. (Panofsky, 2004, 65)].

Por su parte, el dintel del portal derecho habría sido de cerca de 47 centímetros, mientras que el dintel del portal izquierdo mediría alrededor de 8 centímetros y entonces habría sido, extrañamente, solo una delgada banda. Estos dinteles fueron retirados, con toda probabilidad, durante las intervenciones de 1771.

El asunto de los dinteles de los portales de la fachada occidental de Saint Denis está vinculado, claro está, con una evaluación de las esculturas de las jambas de cada uno de ellos. Como ya se dijo, en las jambas del portal central se representan las diez vírgenes prudentes e insensatas (**Ilustración 60**). Las jambas del portal derecho están adornadas por doce medallones con representaciones de las labores de los meses (**Ilustración 64**), mientras que las jambas del portal izquierdo poseen dieciocho paneles con representaciones de diez signos del zodiaco y ocho tableros decorativos (**Ilustración 66**).

La escultura de las jambas de los portales de la fachada occidental fue de las secciones más intensamente intervenidas durante las restauraciones decimonónicas. Parece, además, que en algunos casos su orden fue alterado en 1771, cuando se removió el parteluz del portal central y también, probablemente, el dintel de cada uno de los pórticos. En el portal derecho se realizó la menor cantidad de cambios, parece que los bloques con las escenas de los meses en la parte superior de ambas jambas fueron recortados y encima de ellos se insertaron unos bloques rectangulares en los que se talló un desnudo femenino reclinado (**Ilustración 64**). Estos bloques fueron colocados allí, probablemente, para rellenar el espacio donde el dintel se juntaba con las jambas (Lieber, Gerson 1970, 44-45).

En el portal izquierdo la secuencia de los meses está en parte alterada y actualmente solo vemos diez –cinco en cada jamba– de los doce signos zodiacales (**Ilustración 66**). Los dos signos de la parte superior de las jambas de este portal carecen de los marcos que poseen todos los demás paneles y son de factura moderna. Asimismo, estos paneles parecen haber sido intercambiados: el ciclo inicia en la parte inferior de la jamba izquierda con el signo de Acuario (enero), le sigue Piscis (febrero), luego Aries (marzo) y posteriormente Tauro (abril). Sin embargo, el último panel de la jamba izquierda es, actualmente, Virgo (agosto). En el panel superior de la jamba derecha se representa a Geminis (mayo), directamente debajo de este el orden se restituye y en el panel siguiente aparece Libra (septiembre), luego Escorpión (octubre), Sagitario (noviembre) y, en la parte más baja, Capricornio (diciembre). Para completar el ciclo del zodiaco faltan, por lo tanto, los signos de Cáncer (junio) y Leo (julio) (*idem*, 45-50). Dado que es deseable imaginar que la secuencia del ciclo zodiacal estaba completa originalmente y que la virtual ausencia de dintel en este pórtico hace improbable que los signos zodiacales faltantes se representasen en él, Gerson (*idem*, 49-50) ha propuesto que estos podrían haberse encontrado representados en ménsulas en la parte superior de las jambas, las cuales habrían ayudado a soportar el tímpano casi carente de dintel que poseía la decoración en mosaico. Por lo tanto, si se intercambian los paneles superiores de las jambas, coronados cada uno por las hipotéticas ménsulas, el orden usual del zodiaco se restituye.

Mediante el resumen inmediatamente anterior acerca de los cambios que la fachada occidental de la iglesia de Saint Denis ha sufrido a través del tiempo, pudimos evaluar críticamente el monumento en la forma en que ha llegado hasta nosotros. Idénticamente, esta información nos ha facultado para reconstruir mentalmente la fachada –de manera parcial– en una imagen aproximada a la forma intencional de sus creadores. Esto nos coloca, luego, en un terreno más firme desde el cual ocuparnos del programa iconográfico de Suger para la decoración de la fachada de la iglesia de Saint Denis. A esto nos dedicaremos a continuación.

(IV.III.I.II) El portal central de la fachada occidental

En la puerta de bronce original del portal central de la fachada occidental (destruida, como vimos, durante la Revolución francesa), Suger nos informa (Adm., XXVII) que mandó representar, en medallones, ocho escenas que incluían la *Pasión*, la *Resurrección* y la *Ascensión de Cristo*; en ella también se colocó la siguiente inscripción:

Portarum quisquis attollere quæris honorem,
 Aurum nec sumptus, operis mirare laborem,
 Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret
 Clarificet mentes, ut eant per lumina vera
 Ad verum lumen, ubi Christus janua vera.
 Quale sit intus in his determinat aurea porta:
 Mens hebes ad verum per materialia surgit,
 Et demersa prius hac visa lure resurgit (Adm., XXVII).
 [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).]

Rodeando la puerta de bronce, están las jambas con las representaciones de la parábola de las diez vírgenes (**Ilustración 60**). En el *Evangelio según Mateo*, Cristo narra esta alegoría como parte de un conjunto de parábolas que son su respuesta a ciertos interrogantes planteados por sus discípulos –mientras se encontraban en el monte de los Olivos– respecto de las señales de Su venida y de la consumación de los tiempos (Mt. 24: 3). El texto del *Nuevo Testamento*, donde se narra la parábola, dice:

Entonces el reino de los cielos será semejante a diez vírgenes, que tomando sus lámparas, salieron a recibir al esposo.

Y cinco de ellas eran prudentes y cinco insensatas; porque las insensatas, al tomar las lámparas, no tomaron consigo aceite; mas las prudentes tomaron aceite en sus vasijas, juntamente con sus lámparas.

Y tardándose el esposo, cabecearon todas y se durmieron.

Y a la medianoche se produjo un clamor: ¡He aquí el esposo; salid a su encuentro!

Entonces todas aquellas vírgenes se levantaron, y arreglaron sus lámparas.

Y las insensatas dijeron a las prudentes: Dadnos de vuestro aceite; pues nuestras lámparas se están apagando.

Pero las prudentes respondieron, diciendo: Id más bien a los que venden y comprad para vosotras mismas, no sea que no haya suficiente para nosotras y vosotras.

Pero mientras iban a comprar, llegó el esposo y las preparadas entraron con él a la fiesta de bodas, y fue cerrada la puerta.

Y luego, las otras vírgenes también llegan diciendo: ¡Señor, señor, ábrenos!

Mas él, respondiendo, dijo: De cierto os digo: No os conozco.

Velad, pues, ya que no sabéis el día ni la hora (Mt 25: 1-13).

La parábola de las vírgenes prudentes y las vírgenes insensatas representa, entonces, una advertencia a estar siempre atentos y vigilantes ante la llegada del juicio final, la segunda venida de Cristo o Parusía. Se representa alegóricamente, así, en las jambas, lo que en el tímpano se encarna literalmente. Por su parte, en las jambas del portal central de la iglesia de Saint Denis, solamente se encuentran cuatro vírgenes a cada lado, a la izquierda las prudentes y a la derecha las insensatas (**Ilustración 60**). Las dos vírgenes faltantes se encuentran cada una sobre la jamba correspondiente a cada extremo de la parte inferior del tímpano (**Ilustración 58**), enmarcando la resurrección de los muertos. Allí, la virgen prudente de la izquierda encuentra una puerta abierta, mientras que la virgen insensata de la derecha está ante una puerta cerrada. De esta manera, la parábola escatológica se vincula física y alegóricamente con el tema principal representado en el tímpano de la puerta central.

En este tímpano y en la primera archivolta se representa el juicio final (**Ilustración 58**) en conformidad con el *Evangelio según Mateo*. Además, Suger está presente en el registro inferior como donante, postrado en un gesto y en una postura suplicante a los pies del Salvador (**Ilustración 62**), apenas por sobre la resurrección de los muertos, en la parte inferior del tímpano, del lado de los elegidos. En la primera archivolta se encuentran representados los elegidos en el lado izquierdo (la derecha del Cristo representado en el tímpano) (Mt. 25: 34) y los condenados en el lado derecho (la izquierda del Cristo representado en el tímpano) (Mt. 25: 41). En las tres archivoltas restantes se representa en el ápice a la Trinidad (**Ilustración 61**) (de factura decimonónica, pero repite la iconografía original del siglo doce), rodeada a ambos lados por los venticuatro ancianos, de acuerdo con la visión celestial del *Apocalipsis* (4: 1-11), al igual que como aparecen, por ejemplo, en el tímpano del portal sur de la iglesia de la abadía de Saint-Pierre de Moissac (ca. 1110-1130). En Saint Denis esta escena simboliza el último estado de gracia al final de los tiempos.

Así, 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.

La inclusión de la Trinidad en una representación del juicio final es inusitada y es esta la primera vez que aparece en un programa escultórico monumental (Lieber Gerson, 1986, 192-194). La Trinidad era importante para el abad de Saint Denis por diversas razones. En primer lugar, a pesar de que en nuestro resumen de la filosofía del Pseudo Dionisio Areopagita en el capítulo II de este texto –el cual no pretendía ser exhaustivo– no hayamos reparado en el papel de la Trinidad en el CD, esta definitivamente juega un rol crucial en el pensamiento del Pseudo Dionisio Areopagita. Por ejemplo, la *Teología Mística* inicia con las siguientes palabras: “Trinidad supraesencial, Sumo Dios, Suprema Bondad, guardián de la sabiduría divina de los cristianos” (Areopagita, 2002, MT, I, 1). Similarmente, en la *Jerarquía Eclesiástica*, la deidad supratrascendente, la cual es a la vez una y trina, produce todas las cosas mediante la bondad (*amor Dei, supra*, 57) y es, asimismo, el origen del orden jerárquico que rige al mundo todo (*supra*, 49-50):

Principio de esta jerarquía es la fuente de vida (Jer. 2: 13; 17: 13; Sal. 36: 9), el ser de bondad, la única causa de todas las cosas, la Trinidad que con su amor crea todo ser y bienestar. Esta bienaventurada Deidad, que trasciende todas las cosas, una y trina, por razones incomprensibles para nosotros, pero evidentes para sí, ha decidido darnos la salvación y también a los seres superiores a nosotros (Areopagita, 2002, EH., I, 3).

En segundo lugar, en conformidad con la leyenda del santo patrón de la abadía, san Dionisio y sus dos compañeros, Rústico y Eleuterio, habían sido martirizados, ya lo sabemos, profesando su fe, no en Cristo o en Dios Padre, sino en la Trinidad (*supra*, 62).

La representación de la Trinidad (**Ilustración 61**) en el portal central es, asimismo, insólita, así como lo es su combinación con los ancianos del Apocalipsis, los cuales comúnmente se representan en juicios finales, pero rara vez en conjunción con la Trinidad. En la cumbre de la archivolta exterior está la paloma que representa al Espíritu Santo y en la archivolta inferior, debajo de la paloma, se encuentra Dios Padre sosteniendo un medallón con una representación de un cordero con una cruz detrás de él; del cuerpo de Dios Padre solo vemos la cabeza, las manos y los pies. La sustitución de Cristo por el cordero es poco común en la iconografía de la Trinidad. Un antecedente significativo –aunque es poco probable que Suger lo haya conocido– es el *Beato de Saint-Sever*, llamado también como *Beato de San Severo* o *Apocalipsis de Saint-Sever* (mediados del siglo XI, París, Bibliothèque Nationale, MS lat. 8878), una

ilustración del *Comentario al Apocalipsis* del Beato de Liébana (ca. 730-ca. 800) y de unos *Comentarios sobre el Libro de Daniel* de San Jerónimo (ca. 340-420). En el folio 121^v, en el cual se ilustra la *Visión de san Juan del Apocalipsis* (Ap. 7: 9-17), se representa una Trinidad en Majestad con el cordero sustituyendo a Cristo, rodeada por el tetramorfo y –significativamente para nosotros– acompañada por los veinticuatro ancianos del Apocalipsis.

Por su parte, el formato redondo del medallón que sostiene Dios Padre y en el que se encierran las representaciones del cordero y la cruz en Saint Denis, podría estar relacionado con los diseños circulares con los que esquemáticamente, desde la Antigüedad tardía, se solía representar el universo en ilustraciones cosmológicas. Es probable, luego, que en Saint Denis se haya escogido representar al cordero para enfatizar el papel crucial de la crucifixión –el sacrificio representado por el cordero– en la salvación de la humanidad y en la historia universal, así como para recalcar el vínculo entre el evento de la crucifixión y san Dionisio (*infra*, 99-100).

Por otro lado, es importante destacar que la combinación de temas iconográficos del portal central es, definitivamente, inusitada, pues en fachadas de iglesias se encuentran en portales, con bastante frecuencia, ciclos de la pasión o juicios finales, pero no la combinación de ambos (Lieber Gerson, 1970, 98-99).

Como vimos en nuestro capítulo II, en el *Nuevo Testamento*, concretamente en *Hechos* 17: 22-34, san Pablo relacionó, en su prédica ante los atenienses, la inscripción en un altar griego dedicado “A UN DIOS DESCONOCIDO” con el Dios cristiano e hizo referencia, en el mismo contexto, a la pasión de Cristo, a la resurrección y al juicio final (Hch. 17: 31). Con este discurso Pablo consiguió la conversión de Dionisio el areopagita (Hch. 17: 33-34). Vimos, asimismo, cómo, en una de sus cartas, el Pseudo Dionisio Areopagita afirmó haber contemplado el eclipse milagroso que tuvo lugar durante la crucifixión de Cristo (Areopagita, 2002, Epist., VII, 2). Con el paso del tiempo, ambos episodios fueron vinculados en la leyenda que creció alrededor del protomártir parisino y, de igual forma, estos eventos fueron enriquecidos con variopintos detalles (por ejemplo, en el texto del arzobispo Hincmaro de Reims [806-882], *Miracula Sancti Dionysii* [834]). Así, la erección del altar griego se relacionó causalmente con la observación del eclipse milagroso por parte de Dionisio y otros atenienses, los cuales creyeron que se refería a la muerte de alguna deidad para ellos desconocida y por ello edificaron el ara. Ulteriormente, san Pablo les explicó que el eclipse se produjo por la crucifixión del Hijo de Dios y esto provocó la conversión de Dionisio, quien se transformó, luego, en ferviente discípulo del Apóstol de los gentiles. De esa manera, tanto en el relato de *Hechos* como en las ampliaciones del relato en las leyendas de San Dionisio y sus milagros, los eventos de la pasión, de la resurrección de Cristo y del juicio final se encuentran vinculados y se relacionan con un acontecimiento fundamental en la vida del santo patrón francés: su conversión. De igual importancia, durante la fiesta de san Dionisio, el nueve de octubre, el pasaje bíblico que se leía era, precisamente, el de *Hechos* relativo a la conversión de Dionisio areopagita. De forma tal que esto explica, plausiblemente, por qué Suger combinó estos temas –a través de su importancia para la hagiografía del primer obispo de París y santo patrón de la abadía y la monarquía franca– en el portal central de la fachada occidental de la iglesia de Saint Denis.

Por su parte, la inscripción dedicatoria del dintel extraviado (*supra*, 94) (Adm, XXVII), alude indirectamente a la identificación de Cristo con el buen pastor que aparece en el *Evangelio según Juan* (10: 11-18) y hace, a un mismo tiempo, referencia directa (“Inter oves propinas”) a un pasaje relativo a la segunda venida de Cristo en el *Evangelio según Mateo* (25: 32-33):

y serán reunidas delante de Él todas las naciones; y los apartará unos de otros, como el pastor separa las ovejas de las cabras, y colocará las ovejas a su derecha, y las cabras a la izquierda.

De esta manera, la inscripción del dintel se relaciona, por un lado, con las escenas representadas en las puertas de bronce y su inscripción y, por otro lado, con el *Juicio final* representado en el tímpano, a la vez que enlaza ambas partes del portal central.

En la parte inferior del tímpano (**Ilustración 58**), en el primer registro, se representa la resurrección de los muertos (1Co. 15: 12-18), esta escena está flanqueada –ya sabemos– por la última de las vírgenes prudentes a la izquierda y la última de las vírgenes insensatas a la derecha. En el eje central del tímpano, cubriendo los tres registros, se encuentra una figura monumental de Cristo sentado en un trono ante la cruz, con las manos extendidas sosteniendo dos inscripciones. Estas inscripciones son de factura decimonónica, pero repiten los lemas originales del siglo doce (Lieber Gerson, 1986, 189). La inscripción de la izquierda (la mano derecha de Cristo): VENITE BENEDICTI PATRIS ME, proviene de *Mateo* 25: 34: “Entonces dirá el Rey a los de su derecha: *Venid, benditos de mi Padre*, heredad el reino preparado para vosotros desde la fundación del mundo” [la cursiva es mía]. Por su parte, la inscripción de la derecha (la mano izquierda de Cristo): DISCEDITE A ME, MALEDICTI, procede de *Mateo* 25: 41: “Entonces también dirá a los de su izquierda: *Apartaos de mí, malditos*, al fuego eterno que ha sido preparado para el diablo y para sus ángeles” [la cursiva es mía]. Estas inscripciones están, es patente, vinculadas con la archivolta interna, donde se representa a los elegidos para entrar al paraíso a la izquierda y a los condenados al infierno en la derecha.

Sobre la banda inferior que contiene la resurrección de los muertos, en el segundo registro del tímpano central, se encuentran como intercesores –a cada lado de Cristo bajo sus brazos– la Virgen a la izquierda y san Juan Evangelista a la derecha, conformando, así, una variación del tipo iconográfico de la Déesis (Lieber Gerson, 1986, 191-192), de origen tradicional bizantino (*infra*, 100). Estos están rodeados por los restantes apóstoles y en cada uno de los extremos de los grupos hay un ángel. La presencia de los apóstoles es común en representaciones del juicio final y es importante recordar que su presencia se cimienta en *Mateo* 19: 28:

Y Jesús les dijo: De cierto os digo que en la regeneración, cuando el Hijo del Hombre se sienta en su trono de gloria, vosotros, los que me habéis seguido, también os sentaréis sobre doce tronos, para juzgar a las doce tribus de Israel.

En el registro superior del tímpano, el tercero, sobre la figura de Cristo y la cruz flotan cuatro ángeles –dos a cada lado– con los símbolos de la pasión.

En la archivolta interior, donde se representan el cielo y el infierno, continúan las referencias al *Evangelio según Mateo*. En la parte superior dos ángeles flanquean a Cristo y le presentan cada uno un alma, a las que el Salvador bendice. Inmediatamente debajo de esta escena se representa, del lado izquierdo, a Abraham con figuras en su seno, seguido de los elegidos para ser recibidos en el paraíso y, del derecho, una figura retorcida siendo rechazada por un ángel, seguida de los demás condenados al infierno. Ambas imágenes derivan de *Mateo* 8: 11-12:

Y os digo que muchos vendrán del oriente y del occidente y se reclinarán a la mesa con Abraham, e Isaac y Jacob en el reino de los cielos; mas los hijos del reino serán echados a las tinieblas de afuera. Allí será el llanto y el crujido de los dientes.

Vale la pena resaltar que el Cristo monumental del tímpano del portal central posee características insólitas, únicas. En la parte superior la figura de Cristo tiene los brazos extendidos ante la cruz –como aparece comúnmente en las escenas de la crucifixión– y en la parte inferior parece descansar sus pies sobre la base de un trono y está rodeado por lo que aparenta ser media mandorla –como suele aparecer en las representaciones de la *Maiestas Domini*, *Cristo en majestad* o *Pantocrátor*. Ciertamente existen imágenes del juicio final y de Cristo en majestad en los que aparece la cruz. Sin embargo, en ellas la mandorla encierra por completo el cuerpo de Cristo y la cruz se coloca a su lado, arriba de aquel o en el interior de su halo. El tímpano de Saint Denis es el único en el que la parte superior del cuerpo se coloca en la cruz y la mandorla solo en la parte inferior. Este motivo iconográfico innovador no parece que haya vuelto a repetirse nunca más.

Por su parte, en conformidad con Lieber Gerson (1986, 191), la particular iconografía del Cristo del tímpano del portal central se desprende del tratado *De Trinitate* (Libro I, § 13), de san Agustín de Tagaste (354-430), redactado entre los años 400-416, el cual, con toda probabilidad, el abad Suger conocía y al cual tenía acceso. Allí, el obispo de Hipona consideró cuál de las tres personas de la Trinidad estará presente durante el Juicio final. Este papel, de acuerdo con san Agustín, le corresponderá a Cristo. A continuación, el Padre de la Iglesia trata de reconciliar afirmaciones contradictorias del *Nuevo Testamento* respecto del Juicio final. Por un lado, en conformidad con *Mateo* 25: 31-32, corresponderá al Hijo del Hombre sentarse en el trono y pasar sentencia, pero por otro lado, de acuerdo con *Juan* 12: 47, Cristo no vino a “juzgar al mundo, sino para salvar al mundo”. Para evitar la contradicción, Agustín apela a la doble naturaleza de Cristo (Hijo del Hombre e Hijo de Dios). Cristo juzgará al mundo como Hijo del Hombre –tal como apareció durante la crucifixión– porque los malvados no pueden verle en la forma en la que Él es idéntico a la naturaleza de Dios padre (Hijo de Dios). Por otro lado, los justos sí le contemplarán en su forma como Hijo de Dios. De esta manera, es posible para Cristo afirmar, a la vez –de acuerdo con Agustín–, que Él va a juzgar y que no va a juzgar. Así, la imagen de Cristo en el tímpano del portal central parece una representación casi literal de la solución agustiniana respecto de la doble naturaleza del Salvador durante el Juicio final.

Ahora bien, para comprender por qué el abad de Saint Denis creó una figura tan insólita partiendo del tratado trinitario del obispo de Hipona, debemos entender que para la vida de san Dionisio la crucifixión representa un momento central, pues durante este suceso se produjo el eclipse milagroso, el cual eventualmente desató su conversión al cristianismo cuando san Pablo le explicó el origen del portentoso natural que había contemplado junto a Policarpo, posteriormente obispo de Esmirna (Areopagita, 2002, Epist., VII, 2). Probablemente por la misma razón, Suger colocó las figuras dolientes de la Virgen y de san Juan Evangelista a los lados del Cristo juez, pues estas derivan y son, a su vez, una variante del tipo iconográfico bizantino de la Déesis, en el que la Virgen y san Juan Bautista aparecen al lado del Cristo Pantocrátor. A la vez, imágenes del tema iconográfico, que luego se denominará *Stabat Mater Dolorosa* –en las cuales se representa a la Virgen y a San Juan Evangelista, ambos de pie, a los lados de la crucifixión– son, por supuesto, muy comunes desde inicios de la Edad Media. Al parecer, entonces, Suger combinó ambas imágenes para enfatizar la relación de Cristo con la cruz en el juicio final. Así se resaltaba un evento crucial en la vida del protomártir parisino y se lo vinculaba íntimamente con Cristo y su suplicio, el cual tuvo como resultado la salvación de la humanidad y los eventos representados en el tímpano del portal central.

Para comprender la sutileza y complejidad de la labor del abad Suger de Saint Denis como iconógrafo, debemos volvernos hacia la inscripción que mandó que se colocara en las puertas de bronce del portal central de la fachada occidental de la iglesia de Saint Denis. Esta inscripción (*supra*, 96) (Adm., XXVII) es una forma poética –aplicada al significado del portal central– de las operaciones relativas al método de ascenso a lo inteligible mediante imágenes sensibles (“Mens hebes ad verum per materialia surgit”), asociado con la filosofía del Pseudo Dioniso Areopagita, denominado modo anagógico (*anagogicus mos*) (*supra*, 52-54) y su dependencia de la emanación de la luz divina por medio de la cual la deidad supratrascendente se manifiesta y produce las criaturas todas (*supra*, 50-52). La noble obra (“Nobile [...] opus”) esta allí, luego, para iluminar la mentes (“Clarificet mentes”) de quienes la contemplen para ayudarles a trascenderla y a alcanzar la puerta que es Cristo (“Christus janua vera”), luz verdadera (“verum lumen”). La imagería alude, asimismo, a la comparación, en el *Evangelio de Juan* (10: 7-10), de Cristo con la puerta de las ovejas, a través de la cual se obtienen la salvación y vida abundante. En este poema se afirma, entonces, lo mismo que ya habíamos visto en el CD: el mundo es una emanación lumínica descendente, y dado que todas las cosas creadas participan, según su capacidad, de la luz verdadera, el proceso es legítimamente reversible, de manera tal que, con un espíritu bien dispuesto, es posible trascender el mundo, no negándolo, sino absorbiéndolo y superándolo en un proceso ascendente en busca de la unidad (*supra*, 52-54).

Así, mediante analogías y asociaciones, Suger creó un entramado iconográfico complejo pero claro y ordenado. La iconografía del portal se dispone mediante la conjugación y la coordinación de vastas referencias al *Evangelio según Mateo*, complementadas por alusiones a otros textos bíblicos y al *De Trinitate* de san Agustín, todo estructurado alrededor de elementos significativos respecto de san Dionisio –ya sea en su aspecto de discípulo de san Pablo o de escritor del CD– y su relación con Cristo. Valdría la pena recordar en este momento que la estatua del parteluz, al parecer, representaba a san Dionisio, primer obispo de París. Con todo lo anterior, Suger creó un compuesto de capas sobre capas de significados y relaciones simbólicas en distintos niveles. Un buen ejemplo de lo anterior es el conjunto de asociaciones alrededor del símbolo de la puerta: de la entrada literal que es el portal central de la iglesia, pasando a la puerta de bronce y de allí a la puerta metafórica que es Cristo. Estos estratos de significación resuenan, a su vez, con la puerta de ingreso a la fiesta de bodas de la parábola de las vírgenes prudentes e insensatas, la cual representa la entrada al paraíso celeste para alcanzar la unidad final con la divinidad trinitaria, que figura, asimismo, en las tres archivoltas externas.

Por lo tanto, el portal central de la fachada occidental de la iglesia de Saint Denis constituye, en su totalidad, un grandioso dispositivo anagógico, el cual está configurado compositivamente por el movimiento dominante de ascenso desde las puertas de bronce –donde se representan las escenas de la vida final de Cristo como mortal–, pasando por el tímpano y la archivolta interna –donde se representan la segunda venida de Cristo, así como el paraíso y el infierno–, hasta alcanzar las archivoltas exteriores –donde se representa la trinidad divina supratrascendente.

Como pudimos constatar, las importantes intervenciones y restauraciones que padeció la fachada occidental de la iglesia de la abadía de Saint Denis impiden que podamos analizar y caracterizar estilísticamente la escultura de sus decoraciones. Podemos, sin embargo, hacer algunos comentarios generales y dado que la escultura del portal central fue la que llegó hasta nosotros con menores cambios, este es el momento para hacerlo. Si –siguiendo a Otto von Simson (1982, 126-127) y a otros investigadores– comparamos la escultura del tímpano central de la iglesia de Saint Denis con el tímpano sur de la abadía de Saint-Pierre de Beaulieu-sur-Dordogne (**Ilustración 59**) en el Languedoc, las diferencias ayudarán a resaltar las características compositivas novedosas en Saint Denis. En ambos se representa el mismo tema, el juicio final. En Beaulieu un grupo prieto de figuras agitadas se apiñan y tuercen en un espacio estrecho alrededor de Cristo en su trono con la cruz a su lado derecho. En comparación, el tímpano central de la fachada occidental de Saint Denis parece calmo y sereno. A diferencia de Beaulieu, en Saint Denis todo está organizado mediante unos principios geométricos sencillos y diáfanos. En el tímpano central de Saint Denis, Cristo no está separado de la cruz, esto permitió imponer una rigurosidad geométrica al diseño y organizarlo alrededor de la figura del Cristo y la configuración axial de la cruz, los cuales conforman el eje central de la composición. Este eje continúa en las archivoltas mediante la representación de la Trinidad. Idénticamente, los grupos escultóricos de los distintos registros están colocados en estricta simetría alrededor de este eje central. Este principio axial ordena también las esculturas de las dovelas de las archivoltas. Alrededor del ápice de la primera archivolta se alinean los elegidos a la derecha del Cristo del tímpano y los condenados a su izquierda. Las tres archivoltas restantes contienen los venticuatro ancianos del apocalipsis, situados simétricamente alrededor de sus cimas.

Finalmente, cualquier análisis y relación estilística específica de la escultura de los tímpanos y las archivoltas de la fachada occidental de la iglesia de Saint Denis ha de proceder oblicuamente, derivando las características fundamentales de los monumentos en los que los estudiosos han creído descubrir la influencia directa de la escultura de Saint Denis, particularmente en las decoraciones escultóricas del *Portail Royal* u occidental de Notre Dame de Chartres (**Ilustración 70**). Esto se encuentra, empero, más allá de los límites de este trabajo. En términos generales, no obstante, la evidencia apunta, al parecer, a una precedencia para los artistas de Saint Denis que luego, con toda probabilidad, pero sin ninguna seguridad, conformaron en parte los talleres de la catedral de Chartres (Vöge, 1996, 147). Por lo tanto, todo indica que bajo supervisión del abad Suger se estableció el prototipo de las fachadas de las catedrales del primer gótico.

Con esto es suficiente acerca del portal central. Debemos, ahora, estudiar la iconografía de los portales laterales de la fachada occidental de la iglesia de la abadía de Saint Denis. Sin embargo, debido a que las vicisitudes del tiempo afectaron en mayor medida la escultura de los portales laterales –particularmente la del izquierdo– con respecto de la del portal central, nuestra discusión acerca de la iconografía de los programas de estos ha de ser, por fuerza, de naturaleza sumaria y general.

(IV.III.I.III) El portal izquierdo de la fachada occidental

Comencemos por el portal izquierdo (**Ilustración 56**). En la cima de la segunda archivolta aparece Cristo en una aureola, rodeado por dos ángeles, entregando las tablas de la ley a Moisés a la izquierda y la vara florida a Aarón a la derecha. De acuerdo con la evidencia arqueológica (Blum, 1986, 209), a pesar de que las figuras son en gran medida de factura decimonónica, parte de los atributos de ambas son originales y el resto son restauraciones de los elementos del siglo doce y, por lo tanto, podemos estar seguros de la identidad de estas dos figuras como Moisés y su hermano mayor Aarón.

La iconografía de Moisés recibiendo las Tablas de la Ley corresponde al siguiente pasaje bíblico:

Y Moisés se volvió y descendió del monte llevando en su mano las dos tablas del testimonio, tablas escritas por ambos lados, escritas por un lado y por el otro. Y las tablas eran obra de Dios, y la escritura era escritura de Dios grabada sobre las tablas (Ex. 32: 15-16).

En la literatura exegética de los primeros padres de la Iglesia, Moisés se entiende como un tipo de Cristo, y en su iconografía cristiana muchas veces es como tal que se lo representa. De manera tal que las tablas que contienen la antigua ley son, en este contexto, una referencia tipológica a la nueva ley, la cual consumó a la antigua y luego la suplantó. Esto último se sustenta en Mt. 5: 17: “No penséis que vine a abrogar la ley o los profetas; no vine a abrogar, sino a dar cumplimiento”.

Por su parte, la iconografía de Aarón, el primer sacerdote, y la vara florida proceden de Nm. 17: 8: “Al día siguiente, aconteció que Moisés fue a la Tienda del Testimonio, y he aquí que la vara de Aarón, de la casa de Leví, había reverdecido y echado flores, y había arrojado renuevos y producido almendras”.

En el contexto cristiano, Aarón se interpreta, comúnmente, como una alegoría del sacerdocio y del Templo y se entiende, asimismo, como un tipo para la Iglesia. A la vez, la vara florida representa una alusión tipológica a la Virgen, quien engendró la flor (*flos*) que es Cristo. Idénticamente, mediante una asociación de palabras, la vara o rama (*virga*) se enlazaba conceptualmente con Virgen (*virgo*), con base en la traducción de san Jerónimo de Estridón (ca. 340-420) del pasaje de Isaías 11: 1, en la versión de la Biblia llamada Vulgata: “et egredietur virga de radice Iesse et flos de radice eius ascende”. [Pero saldrá una vara del tronco de Isaí, Y un vástago retoñará de sus raíces]. En esta cita se vincula, además, la vara con el árbol de Jesé (Isaí). Posteriormente, los evangelios interpretaron este pasaje de Isaías acerca de la venida del mesías judío como una profecía referida a Jesús. Así anudaron el árbol de Jesé con la genealogía real de Cristo (Lc. 3: 23-38; Mt. 1: 1-17). Ulteriormente, el padre de la Iglesia latina, Quinto Septimio Florente Tertuliano (ca. 160-ca. 225), reforzó estas correspondencias en el capítulo XXI de su escrito polémico contra diversas herejías de la gnosis cristiana, intitulado *De Carne Christi*:

An quia ipse est [Jesús] *flos* de *virga* profecta ex radice *Iesse*; radix autem *Iesse*, genus David; *virga* ex radice, Maria ex David? *Flos* ex *virga*, filius Mariæ, qui dicitur Iesus Christus, ipse erit et fructus [Lo agregado y la cursiva son míos].

[Él [Jesús] es un retoño del tronco de Jesé. Pero así como la raíz de Jesé es la familia de David, y el tronco de esa raíz es María, descendiente de David, y el retoño del tronco es el hijo de María, llamado Jesucristo, ¿No será él, por tanto el fruto? (Bastero de Eleizalde, 2001, 21.)
[Lo agregado es mío].

Este complejo conjunto de relaciones entre el *Antiguo Testamento* y el *Nuevo Testamento*, de atributos y de tipos iconográficos, no parece ostentar, sin embargo, ningún vínculo distintivo –al menos distante– con la vida del santo patrón de la abadía y de los franceses, especialmente con su martirio, que es lo que actualmente se representa en el relieve escultórico del tímpano izquierdo, el cual –ya lo sabemos– sutituye al mosaico colocado allí por Suger.

En la segunda archivolta, debajo de Moisés, hay un grupo con tres figuras de pie, las cuales parecen estar una detrás de la otra y, en el lado opuesto, debajo de Aarón, hay un grupo similar (**Ilustración 65**). El examen y la evaluación arqueológica de estos grupos determinaron que buena parte de ellos procede del siglo doce, con reparaciones o sustituciones modernas, particularmente en algunas de las cabezas y de las manos de las figuras (Blum, 1986, 216-217, fig. 21b y fig. 21d). Qué sea, por otro lado, lo que estos conjuntos de tres figuras representan es un problema complejo que no se ha resuelto, ni parece que sea posible resolverlo con el estado de cosas actuales. Más adelante nos referiremos a por qué esto es así (*infra*, 104).

El tímpano y la primera archivolta son una creación por entero moderna cuya relación con el mosaico de Suger –como ya se resaltó con anterioridad– desconocemos por entero. Por lo tanto, es inútil, para nuestros propósitos, analizarlos.

Por su parte, los signos del zodiaco de las jambas (**Ilustración 66**) siguen una iconografía y un orden canónico, el cual fue establecido desde la Antigüedad tardía (*infra*, 105-107). La única otra imagen que puede identificarse con certeza es la de las viejas puertas de bronce carolingias que Suger reutilizó para este portal (Adm., XXVII). Jean Mabillon describió estas puertas (Mabillon, 1704, 253 y ss.). Según él, ellas contenían un retrato de un monje de nombre Airardo (Airardus), obsequiando unas puertas a San Dionisio, quien iba vestido como obispo. Esta imagen estaba acompañada por la siguiente inscripción:

Hoc opus Airardus cælesti munere fretus,
Offert ecce tibi Dionysi pectore miti.
[Ofrecido a san Dioniso por Airardo,
asistido por el auxilio celestial y dedicado a su patrón].²¹

Mabillon también reprodujo la figura del donante, pero sin la ofrenda. En conformidad con Panofsky (2004, 171), Jean Mabillon y, a partir de este último, Michel Félibien, identificaron a *Airardus monachus* con un Airardus que aparece mencionado en los *Miracula Sancti Dionysii* (I, 15) –a los cuales ya nos referimos anteriormente (*supra*, 98)– en relación con una salvación milagrosa por parte de san Dionisio en la que se vio involucrado.

Este tal Airardo fue enviado, por el abad Fulrad de Saint Denis, a retirar unos andamiajes de la construcción ya acabada de un campanario localizado, aparentemente, entre la iglesia abacial de Saint Denis y la iglesia de San Pedro, un pequeño templo al noreste del crucero de la iglesia abacial. Cuando se encontraba en las alturas del campanario, las sogas que sujetaban un madero se soltaron y la tabla golpeó a Airardo, quien cayó al suelo ante la iglesia de San Pedro. Airardo salió del accidente incólume por intercesión de San Dionisio (Panofsky, 2004, 171). De acuerdo con Erwin Panofsky Airardo/Airardo no sería otro más que el *operarius* principal de la iglesia carolingia de Saint Denis, “un modesto precursor de Guillermo de Sens, que, casi exactamente catocientos años después, sufrió un accidente similar aunque menos inocuo en Canterbury” (Panofsky, 2004, 172). Así, Airardo donó las puertas de bronce en razón del milagro del cual salió beneficiado.

21 La versión al español se realizó a partir de una traducción francesa del singular latín del poema:
Offert à saint Denis par Airard, assisté du secours céleste et dévoué à son protecteur (d’Ayzac, 1861, 206).

Debemos suponer, luego, que Suger decidió reutilizar estas viejas puertas carolingias porque en ellas se representaba un evento relacionado con una acción milagrosa del protector de la abadía y de la monarquía, san Dionisio, primer obispo de París.

Lamentablemente esto es, sustancialmente, todo lo que podemos decir, con cierta certeza, respecto del portal izquierdo de la fachada occidental de la iglesia de Saint Denis. En el portal central y –como más abajo veremos– en el portal derecho, el programa escultórico representa, desde el punto de vista iconográfico, una unidad en la que todos sus elementos se encuentran íntimamente entrelazados y supeditados, además, a un principio rector general. Es deseable imaginar, entonces, que lo mismo sucedía con el portal izquierdo y un análisis iconográfico satisfactorio de este debería mostrar cómo es posible integrar todos los *disiecta membra* que actualmente conforman el tímpano izquierdo de la fachada occidental de la iglesia de Saint Denis en un programa claro en el que los elementos se encuentren sólidamente entretejidos entre sí y coordinados con la iconografía de los otros dos portales de la fachada.

Pamela Z. Blum (1986, 209-218) ha propuesto una interpretación iconográfica del portal izquierdo basada en la *Jerarquía Eclesiástica* del Pseudo Dioniso Areopagita, en conformidad con la cual en el mosaico del tímpano del portal izquierdo se representaba un triunfo de la Virgen (1986, *idem*, 212) (un conjunto con la Virgen, ya coronada, sentada a la derecha de Cristo, compartiendo su trono). Por su parte, para Blum los dos grupos escultóricos de tres figuras en la segunda archivolta, cada uno debajo de Moisés y Aarón, representan el ritual del bautismo según es expuesto por el Pseudo Dioniso Areopagita en la *Jerarquía Eclesiástica*. El grupo de la izquierda mostraría la etapa inicial de la ceremonia, mientras que el grupo de la derecha los momentos finales de aquella (1986, *idem*, 215). Los elementos de esta propuesta son, definitivamente, sugestivos, pero su estatuto es esencialmente especulativo, ya que el fundamento empírico sobre el que se erige es demasiado exiguo. Parecer ser, entonces, que solo podremos resolver el problema respecto de la iconografía del portal izquierdo si, mediante un oportuno hallazgo, se lograra determinar el tema que se representó en el mosaico que mandó colocar Suger en él. Esto tal vez nos proveería la clave para desenredar la iconografía de los distintos elementos del portal izquierdo y de este en su totalidad. Dado el estado general deplorable del portal izquierdo hoy en día y el sensible vacío producido por la ausencia del mosaico del tímpano y de la decoración de la archivolta interna y de su sustitución por un conjunto escultórico de factura enteramente decimonónica, cualquier estudio o comentario del portal izquierdo está destinado a permanecer, al menos por el momento, en el insatisfactorio ámbito de las generalizaciones sin ninguna coordinación.

(IV.III.IV) El portal derecho de la fachada occidental

Es este el momento, luego, de que nos ocupemos de la iconografía del conjunto escultórico del portal derecho (**Ilustración 57**) de la fachada occidental de la iglesia de la abadía de Saint Denis.

Afortunadamente, el portal derecho ha llegado hasta nosotros en mejores condiciones que el portal izquierdo. Este monumento es verdaderamente significativo ya que representa la primera vez en que se consagró el tímpano y una archivolta de la fachada principal de una iglesia al santo al que el edificio está consagrado. En el tímpano se representa un suceso de la leyenda de san Dionisio que proviene del capítulo veintinueve de *Post Beatam ac Salutiferam* (PBS), la vida del santo redactada por el abad Hilduino de Saint Denis, la cual estudiamos sumariamente en nuestro capítulo II. De acuerdo con ese capítulo de la PBS, la noche antes de su ejecución, mientras en la prisión san Dionisio celebraba la Santa Misa con sus dos compañeros, Rústico y Eleuterio, al momento de la eucaristía apareció milagrosamente, en medio de una luz deslumbrante, Jesucristo, acompañado de una multitud de ángeles. Cristo entregó la hostia del sacramento de la comunión a san Dionisio diciéndole que aceptara la oblea pues el fin estaba cerca y su recompensa sería grande cuando fuese recibido en Su reino:

Accipe hoc, chare meus, quod mox complebo tibi una cum Patre meo: quoniam mecum est maxima merces tua, et his qui audierint te, salus in regno meo. Nunc facies fortiter, et memoria tua erit in laude, Dilectio autem et benignitas, quam habes semper, pro quibuscunque petierit, impetrabit (Hilduini Sandionysiani, 1844, § xxix).

[Recibe esto, caro mío, que presto te hará uno con mi Padre, puesto que conmigo se encuentra tu máxima merced; y a quienes te escucharen, la salvación en mi reino. Ahora fuertemente (expón) el rostro y tu memoria será encomiada. Mientras que la dilección y la benignidad que tienes siempre por cualquiera que pidiere, impetrará.] [Lo añadido es mío].

Es este episodio, precisamente, el que se representa en el tímpano del portal sur de la fachada occidental de la iglesia de Saint Denis (**Ilustración 63**). El relieve escultórico y la archivolta interna de este portal fueron intensamente intervenidos durante las restauraciones decimonónicas, su superficie entera fue recortada y la mayoría de las cabezas y de las manos de las figuras son sustitutos modernos (Blum, 1986, 206-209). Por su parte, la segunda archivolta es una invención del restaurador del siglo diecinueve J.-S. Brun (*supra*, 94).

En el centro del relieve del tímpano se encuentra san Dionisio, con la mitra de obispo, dentro de la prisión, flanqueado por sus dos compañeros, ante un altar que tiene un cáliz colocado encima. En la parte superior, Cristo aparece entre nubes, rodeado por un grupo de ángeles, entregando la hostia a san Dionisio. La prisión en la que se encuentran los mártires es un edificio de piedra con dos torres. A la izquierda, ante la entrada de esta, hay dos figuras masculinas, las cuales podrían representar a los verdugos. En el extremo inferior derecho de la composición se encuentra, sentado en un trono, el prefecto Pescenio Sisinio, quien concertó la persecución de san Dionisio y lo sentenció (*supra*, 61), acompañado por otra figura cuya identidad es, por el momento, imposible de determinar debido a la falta de atributos diferenciados. A su vez, en el extremo inferior opuesto, el izquierdo, aparece una mujer, esta figura podría ser Catulla, quien rescató los cuerpos de los dos compañeros del protomártir parisino y construyó un monumento en su honor (*supra*, 62), o bien, podría tratarse de Larcia, la mujer que entregó a san Dionisio, pero que se convirtió al cristianismo durante el tormento del santo y sus dos compañeros (Hilduini Sandionysiani, 1844, § xxvii).

La archivolta interna, por su parte, se refiere al martirio de san Dionisio, Rústico y Eleuterio. En la parte inferior, a ambos lados, se encuentran de pie cuatro verdugos —en grupos de dos— con los instrumentos del suplicio. Por sobre el grupo de los dos verdugos de la izquierda, san Dionisio está de pie sobre una nube con la mitra de obispo entre sus manos. Del lado opuesto, encima del grupo de los dos verdugos de la derecha, se encuentran Rústico y Eleuterio también de pie sobre una nube. En el ápice del arco flota un ángel que está entregando la corona del martirio a san Dionisio.

(IV.III.IV) Las jambas de los portales laterales y las estatuas-columna de la fachada occidental

En las jambas del portal derecho se representan, como ya sabemos, las Labores de los meses (**Ilustración 64**) y en su contraparte del portal izquierdo los signos del zodiaco (**Ilustración 66**). Estas dos series, que generalmente aparecen juntas, poseen una larga historia que se remonta, al menos, hasta la Antigüedad tardía y poseen un sentido cosmológico general. El antecedente más antiguo que ha llegado hasta nosotros es un friso helenístico del siglo primero o segundo antes de Cristo, encajado actualmente en la fachada de la iglesia bizantina de Agios Eleftherios en Atenas. Allí, los meses se representan mediante personificaciones en forma de dioses o diosas y, en algunas ocasiones, estas se acompañan por representaciones de ceremonias religiosas relacionadas con ese periodo del año. Debemos resaltar que ya en este relieve corresponde a los signos del zodiaco separar los meses entre sí e identificarlos (Webster, 1938, 5-13).

Desde el periodo romano las imágenes de los meses como personificaciones ceden el paso, poco a poco, a representaciones de escenas dinámicas de la vida contemporánea. Esto puede verse en el famoso *Cronógrafo del 354*, realizado para un romano cristiano acaudalado, llamado Valentino, e inscrito por el calígrafo del Papa Dámaso I (ca. 305-384), Furio Dionisio Filócalo (siglo IV) (*idem*, 14). El manuscrito original no sobrevivió, pero conocemos las ilustraciones mediante dos copias: un códice en Viena del siglo quince (Vindobonensis MS. 3416, Österreichische Nationalbibliothek) y otro en Roma del siglo diecisiete (Codex Vaticanus Barberini Latinus 2154, Biblioteca Apostolica Vaticana). Ambos fueron copiados, a su vez, de una copia del siglo noveno del manuscrito original extraviado (*ibidem*). Este desarrollo fue impulsado poderosamente desde los inicios del periodo medioeval y existe evidencia de que en la época carolingia la representación de los meses en la forma de actividades contemporáneas prosperó en los manuscritos iluminados de la escuela de Salzburgo desde, al menos, inicios del siglo noveno (*idem*, 49). Esta tendencia se profundizó y consolidó durante los dos siglos siguientes; un sacramentario de Fulda (967, BSB Clm 10077, Bayerische Staatsbibliothek, Múnich) (*ibidem*) y el Calendario de Saint-Mesmin (ca. 1100, MS. Reginensis Latinus 1263, Biblioteca Apostolica Vaticana) (*idem*, 50) son buenos ejemplos.

Durante el siglo doce en Francia —donde el tema de los meses fue particularmente popular— el ciclo alcanzó una mayor estabilidad y las representaciones de las labores de cada mes siguen de cerca las actividades de cada estación. Pueden, incluso, distinguirse dos grupos más o menos unitarios. El primero de ellos es el más cohesivo y constante, está asociado con la región de Saintonge-Poitou. En este grupo, el ciclo de las labores, acompañado de los signos del zodíaco, aparece en conjuntos escultóricos monumentales en las archivoltas de pórticos sin tímpano, típicos de la arquitectura románica de esa área. Así los encontramos en Notre-Dame de l'Assomption en Fenioux (*idem*, 66-68), también en las archivoltas de la fachada de la iglesia de Saint-Léger de Cognac (*idem*, 69), en las archivoltas de la iglesia de Saint-Pierre d'Aulnay (*idem*, 69-70), así como en las archivoltas del pórtico central de la iglesia de San Nicolás de Civray (*idem*, 68), la cual sí posee un pequeño tímpano. El segundo grupo se vincula con la región de Borgoña y es menos estable. En este, los signos y las labores de los meses se colocan, intercalados, en medallones separados en las archivoltas de portales con tímpanos decorados con relieves escultóricos. Los mejores ejemplos del grupo borgoñón son: la Catedral de San Lázaro en Autun, la Basílica de Santa Magdalena de Vézelay en Yonne y la Iglesia de San Lázaro de Avallon (*idem*, 75-77).

Suger, disponía, por lo tanto, incluso considerando solo suelo francés, de una rica tradición por detrás. La invención más significativa en la fachada occidental de la iglesia de Saint Denis fue, luego, separar ambos ciclos: el de las labores de los meses y el de los signos del zodíaco, cada uno en un portal lateral distinto. El ciclo de los meses en Saint Denis, sin embargo, no se apega estrictamente a ninguno de los grupos franceses prominentes mencionados anteriormente.

En el portal derecho la serie de las Labores de los meses inicia en la parte inferior de la jamba derecha con una representación inusitada en el mes de enero. En este panel vemos a un dios Jano de dos cabezas, la de la izquierda con facciones jóvenes y la de la derecha con aspecto de anciano, quien se encuentra entre dos edificaciones trasladando un objeto de uno a otro. En el panel superior, febrero está representado por dos figuras sentadas, una frente a la otra, calentándose ante un fuego, a la derecha una mujer lee un libro mientras que a la izquierda un hombre aviva la llama con un hurgón. La poda de las vides se representa en el panel siguiente, correspondiente a marzo, en el que se observan a dos hombres a cada lado de una planta, el de la izquierda con una pala y el de la derecha con un corvillo. Abril se encuentra representado en el panel superior mediante una figura que toma unas ramas florecidas de dos arbustos que le rodean. En el panel que corresponde a mayo se ve una figura masculina con un bastón ante un caballo, no está claro si se trata de un pastor o de un jinete desmontado. En el último panel de la jamba derecha, dedicado a junio, se representa a un hombre con una guadaña realizando la siega.

En la jamba izquierda del portal derecho el ciclo continúa con el mes de julio, representado por un hombre cosechando grano con una hoz. En agosto se ve a un hombre trillando los granos con un mayal. En el panel de septiembre dos hombres llenan de vino un barril. Para representar octubre un

hombre sacude un roble para alimentar unos cerdos. El panel correspondiente a noviembre nos muestra un hombre cortando un cerdo con un cuchillo sobre un barril con otro cerdo colgando en la parte de atrás. De nuevo, al igual que con la imagen de enero, se trata de una escena insólita. La acción para diciembre, en el panel inferior de la jamba izquierda, representa un banquete. Un sirviente con un recipiente se encuentra al lado de un hombre con un sombrero puntiagudo que sostiene un tazón ante una mesa con un mantel. En el hogar hay un fuego encendido.

Como ya dijimos, estos dos ciclos poseen asociaciones cosmológicas generales, uno indica el paso del tiempo en el nivel estelar y el otro a escala terrestre. Suger, al separar ambos ciclos y mudar sus representaciones de las archivoltas a las jambas de los portales laterales, creó temáticamente un marco cosmológico a ambos extremos de los portales de la fachada occidental de la iglesia de Saint Denis. Ya antes habíamos llamado la atención de que el ciclo de los signos del zodíaco inicia en el panel inferior de la jamba izquierda del portal izquierdo, avanza hacia los paneles superiores de la misma jamba y luego pasa al panel superior de la jamba derecha y continúa hasta el último de los paneles en ella. Como acabamos de ver, el ciclo de las labores de los meses comienza con el panel inferior de la jamba derecha del portal derecho, progresa en dirección ascendente por sobre dicha jamba y luego continúa en el panel superior de la jamba izquierda y desciende por ella hasta el último panel de ese lado. De manera tal que el movimiento general de las decoraciones de las jambas de los portales laterales es hacia el portal central. Así, los eventos incorporados en el tímpano central representan el final del orden natural cosmológico que enmarca la fachada.

Resta discutir las estatuas-columna que originalmente sostenían las archivoltas de los portales de la fachada occidental de la iglesia de Saint Denis, ocho en el portal central y seis en cada uno de los laterales. Estas son las primeras de este tipo en figurar en una fachada gótica. Aunque fueron destruidas, conocemos algo de su aspecto general a través de los grabados de Antoine Benoist (1632-1717) que publicó Montfaucon en el volumen primero de *Les monuments de la monarchie française* (1729, 193-194 y láminas XVI-XVIII) (**Ilustración 67, Ilustración 68, Ilustración 69**). A partir de estos grabados solamente una de las estatuas-columna puede ser reconocida con cierta certeza. Se trata de una de las estatuas-columna del portal derecho que sostiene unas tablas en sus manos y por lo tanto se cree que es Moisés. La identificación positiva de las demás imágenes es casi imposible porque no poseen atributos distintivos y si estos existían en los soportes sobre los que las estatuas descansaban, estos no fueron reproducidos en los grabados de Benoist. Además, ya que las estatuas en los grabados fueron traducidos mediante la particular sensibilidad y estilo del siglo dieciocho, tampoco es posible evaluarlas estilísticamente.

Como se estableció en la introducción de este texto, los monjes benedictinos mauristas, Montfaucon y Mabillon, fueron los primeros en tratar de definir el significado de estas estatuas-columna (*supra*, 22-23). En conformidad con ellos, estas esculturas representaban los antiguos gobernantes de Francia, particularmente de la dinastía merovingia. Idénticamente, estaban convencidos de que estas eran contemporáneas con los reyes que representaban.

Abbé-Jean-Lebeuf (1687-1760) rechazó esta teoría en 1751, señalando que muchas de las estatuas-columna de Saint Denis representaban figuras del Antiguo Testamento (Lieber Gerson, 1970, 142). Para él las esculturas expresaban diversos temas aislados en oposición a un programa unificado, uno de ellos era la concordancia entre el Antiguo y el Nuevo Testamentos y otro la relación entre *regnum* y *sacerdotium*. De sus sugerencias, la última fue la que tuvo la mayor fortuna crítica posteriormente.

Hasta el final del siglo diecinueve no se propuso una nueva teoría, por parte del importante historiador del arte alemán Wilhelm Vöge (1868-1952), en *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter: Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik*, publicado en Estrasburgo en 1894 (Vöge, 1996). De acuerdo con Vöge, las estatuas-columna de la fachada occidental de la catedral de Chartres (**Ilustración 70**) representan la genealogía de los ancestros de Cristo en conformidad con el *Evangelio según Mateo* y lo mismo era cierto de las estatuas-columna de las demás catedrales góticas francesas (*idem*, 127). Émile Mâle en un principio aceptó y luego rechazó esta hipótesis, resaltando que

la distribución en Chartres debía ser accidental y que era imposible encontrar en ningún otro portal gótico francés a los ancentros de Cristo debido a la diversa disposición de las figuras femeninas y masculinas y a las diferencias en número de estatuas-columna entre las distintas fachadas. Para Mâle, las estatuas-columna de las fachadas góticas representaban, básicamente, a los reyes, reinas y patriarcas del Antiguo Testamento (Lieber Gerson, 1970, 144).

Tiempo después, al final de un ensayo respecto de la Capilla Palatina en Palermo, Ernst Kitzinger (1912-2003) reintrodujo la idea de *regnum* y *sacerdotium* (Kitzinger, 1949, 91-92). Esta noción fue retomada y ampliada por el discípulo de Erwin Panofsky, Adolf Katzenellenbogen (1901-1964), quien además la aplicó a las estatuas-columna de la fachada occidental de Chartres (1964, 27-36). Este veía en las figuras de los reyes de las columnas de Saint Denis prototipos de la realeza —es decir, del poder temporal— y en las figuras clericales o de los profetas del Antiguo Testamento prototipos del sacerdocio —a saber, del poder espiritual— (*idem*, 33-36). Esta idea es atractiva por varias razones: en primer lugar, por la posición de Saint Denis como abadía real y en segundo lugar, por el significativo papel que jugó Suger en la querrela de las investiduras, papel al cual nos referimos en el capítulo III de esta investigación.

No mucho más, lastimosamente, es posible decir respecto de las estatuas-columna en la fachada occidental de Saint Denis, las cuales permanecen como uno de los tantos problemas iconográficos que actualmente no es posible resolver. Es deseable, empero, imaginar que las estatuas-columna fueron inventadas en Saint Denis como una manera de extender la iconografía de cada portal y de los tres portales considerados como unidad en un programa iconográfico unificado, de manera tal que cualquier interpretación futura deberá dar cuenta de estas esculturas en relación con la iconografía particular de cada uno de los portales y con la fachada en su totalidad para que sea satisfactoria.

* * *

Resumiendo, acerca de nuestro análisis de la primera campaña de intervención en la iglesia de la abadía de Saint Denis en tiempos del abad Suger, podemos estatuir los siguientes puntos centrales.

En primer lugar, que en la fachada occidental de la iglesia de la abadía de Saint Denis, los elementos arquitectónicos más distinguidos, los cuales proceden de la arquitectura civil de fortificaciones —a saber, los masivos contrafuertes articulados que dominan la fachada, los cuales se proyectan poderosamente por sobre el plano de la misma así como las almenas que la coronan— y la configuración general de la fachada —que recuerda las puertas romanas o los arcos triunfales— nos faculta para afirmar que, desde la perspectiva del contenido, arquitectónicamente la fachada de Saint Denis representa el poder secular, llamado también la espada temporal, concretamente la idea de *defensor regni*. Esto está, por supuesto, en relación con el papel de san Dionisio como patrón y protector real y con la posición particular de la abadía como uno de los dominos reales. Era, además, una manera de profundizar y consolidar la relación de dependencia entre la corona y la abadía que el abad Suger había afianzado desde los eventos de 1124, cuando el emperador intentó invadir Francia (*supra*, 70-71).

En segundo lugar, que en términos generales, las decoraciones de los tímpanos y las archivoltas de los portales versan sobre el poder espiritual. Si arquitectónicamente la fachada remite al poder temporal y la escultura al espiritual, entonces el *Westwerk*, considerado en su totalidad, se refiere a las dos nociones combinadas, es decir, al concepto de *regnum* y *sacerdotium*. Si, además, Katzenellenbogen tiene razón, las estatuas-columna que sostenían las archivoltas de los portales reforzaban poderosamente esta idea.

En tercer lugar, que por primera vez se dedicó uno de los portales de la fachada principal de una iglesia al santo patrón, en este caso a san Dionisio, quien era, recordemos, una figura compuesta por tres personajes distintos: el discípulo griego de san Pablo, el mártir que cristianizó los territorios galos y el autor anónimo del CD al que denominamos de forma convencional, actualmente, Pseudo Dionisio

Areopagita. La iconografía de este portal, el derecho, ilustra, por otro lado, un suceso narrado en la hagiografía del santo redactada por Hilduino, abad de Saint Denis (*supra*, 60-62), quien fue el responsable de consolidar la identidad común de los tres dionisios.

En cuarto lugar, que si Pamela Z. Blum está en lo correcto, la iconografía del portal izquierdo se derivó de las ceremonias religiosas descritas en la *Jerarquía Eclesiástica* del Pseudo Dionisio Areopagita y el tímpano contenía un mosaico en el que se representaba un triunfo de la Virgen.

En quinto lugar, que el portal central de la fachada occidental de la iglesia de Saint Denis representa un mecanismo anagógico altamente complejo, organizado en torno a elementos significativos relativos a San Dionisio, particularmente el texto de *Hechos 17: 22-34*, alrededor del cual se conjuga una serie de pasajes del *Evangelio según Mateo*, complementados por textos del *Evangelio según Juan* y de *De Trinitate* de san Agustín, entre otros.

Y, finalmente, en sexto lugar, que la iconografía particular del tímpano central, específicamente, la figura de Cristo ante la cruz y con una mandorla en la parte inferior de su cuerpo, procede del *De Trinitate* del obispo de Hipona y que esta imagen única fue seleccionada para enfatizar un suceso central en la vida de san Dionisio: el eclipse de sol que presenció durante la crucifixión de Cristo y que posteriormente provocó su conversión en manos de san Pablo.

Antes de ver terminada la construcción de las dos torres del portal occidental de la iglesia de la abadía de Saint Denis, el abad Suger decidió iniciar labores en la parte opuesta de la iglesia, el extremo oriental. Es esta estructura, más revolucionaria y en alguna manera más significativa que la anterior, luego, la que debemos estudiar a inmediata continuación.

(IV.IV) La segunda etapa de renovación arquitectónica en la iglesia de la abadía de Saint Denis: La cabecera (*chevet*)

El día trece de julio de 1140 se comenzó la reforma del extremo oriental de la iglesia de la abadía de Saint Denis (Cons., IV). El *chevet*²² (**Ilustración 72**) consiste en un doble deambulatorio sustentado por columnas simples *en délit*²³ (**Ilustración 73, Ilustración 74, Ilustración 75, Ilustración 76**). Del pasillo externo del doble deambulatorio brotan, radialmente, nueve capillas y toda la estructura está cubierta por un sistema uniforme de bóvedas de crucería (**Ilustración 77, Ilustración 78**). Los radios de los centros de las capillas radiales coinciden con la clave de la bóveda del ábside (**Ilustración 71**). Los muros semicirculares de estas capillas radiales se han reducido dramáticamente, de manera que solo queda una pequeña sección de estos que tiene aspecto de pilares compuestos más que de pared. Estos muros fueron perforados por dos luces, cubiertas por grandes vidrieras que llegan casi hasta el piso y ocupan poco más o menos todo el ancho de la bahía. De esta forma, se reduce efectivamente la función de los muros a simples marcos. El resultado es que el deambulatorio irrumpe en el espacio de las capillas formando un único circuito y, dada la poca profundidad de las capillas, en las que apenas hay espacio para el altar que se colocó en cada una, la luz invade toda la estructura.

Mientras que, como pudimos ver, la investigación arqueológica ha arrojado una amplia luz sobre los elementos del *Westwerk*, el trabajo en el extremo oriental nos ha revelado menos respecto de la obra en el siglo doce. Estas excavaciones han resultado útiles para reconstruir las estructuras anteriores y para la exploración de las tumbas antiguas (*supra*, 84-87). Empero, acerca de las renovaciones del siglo doce, se han limitado a determinar la altura del piso de la cripta (Crosby, 1948, 1966). Por otro lado, mediante estudios con fotogrametría se ha podido establecer la relación entre la cripta y el *chevet*

22 *Chevet* designa en este texto el ábside, los deambulatorios y el coro de la parte oriental hasta antes del crucero de la iglesia.

23 Colocadas con los estratos geológicos de la piedra de forma vertical.

(Crosby, 1981, Clark 1986, 108), estos resultados se han refinado recientemente con el uso de escaneos láser de alta precisión (Tallon, 2014, 6. Fig. 6) (**Ilustración 85**).

Uno de los sucesores de Suger, el abad de Saint Denis, Eudes IV de Clément du Mez († 1247), se embarcó, en 1231, en la reconstrucción de la parte central de la iglesia en el estilo radiante (*rayonnant*), la cual fue la obra maestra del genial arquitecto Pierre de Montreuil. Esta renovación se consagró en el año 1281 (**Ilustración 82**). En esa ocasión, durante los trabajos, la totalidad del piso superior del *chevet* de Suger, por encima de los ápices de las bóvedas del deambulatorio y de la nave, fue demolido e incluso porciones del piso inferior fueron reelaborados: las columnas del hemicycle fueron reemplazadas *sous-oeuvre* por pilares más grandes para soportar un piso superior más alto. Asimismo, los pilares en las secciones rectas de la cripta fueron reforzados (Tallon, 2007, 69). El extremo oriental fue también intervenido durante los trabajos en la iglesia por parte de Debret y Viollet-le-Duc en el siglo diecinueve (*supra*, 94). Por todo lo anterior, han existido siempre dudas respecto de si la cabecera que hoy vemos en Saint Denis conserva algo del aspecto de la construida por Suger, o si refleja, más bien, una modificación del siglo trece realizada durante la construcción de la nave central bajo la dirección de Montreuil, o incluso, una renovación decimonónica más reciente. Al respecto Sumner McK. Crosby afirmó:

I have not been able to find any positive proof of their having been rebuilt [the double ambulatory and radiating chapels]. Indeed, close examination of the masonry leads me to the conclusion that they are twelfth-century, at least in their general form, in spite of extensive retouching in the nineteenth-century (Crosby, 1948, 14). [Lo agregado es mío].

[No he sido capaz de hallar ninguna prueba positiva de que hayan sido reconstruidos (el doble deambulatorio y las capillas abovedadas). De hecho, un detallado escrutinio de la albañilería, me conduce a la conclusión de que son del siglo doce, por lo menos en su forma general, a pesar de extensos retoques en el siglo diecinueve].

El *chevet* se yergue sobre la antigua cripta carolingia, y el primer problema de los arquitectos en Saint Denis al reformar la cripta fue reajustar su eje con el del viejo edificio carolingio. Esto se debió a que, por alguna razón, la denominada capilla de Hilduino poseía una marcada desviación hacia el norte del eje central (**Ilustración 33**, sección en amarillo). Este reajuste se realizó, en conformidad con la hipótesis de Crosby (1966), mediante cuerdas y bisecciones de los ángulos formados por estas en ángulos de 45°, a través de las cuales se establecieron los ejes centrales de las capillas. La cripta posee la misma planta que el *chevet*. En efecto, la cripta juega el papel de su soporte, por ello se reforzó con gruesas paredes, con columnas simples chatas y macizas, así como con bóvedas de arista en un estilo románico más bien conservador (Crosby, 1948, 15) (**Ilustración 79, Ilustración 80, Ilustración 81**). Su aspecto pesado y oscuro contrasta con la luminosidad y ligereza del *chevet*. El abad Suger insiste en sus escritos en que importantes esfuerzos se realizaron para que las columnas del *chevet* y los arcos centrales se colocasen sobre los que se habían construido en la cripta: “ut superioribus columnis et arcibus mediis, qui inferioribus in cripta fundatis superponerentur” (Cons., IV) [superponiendo las columnas superiores y los arcos medianos a los que habían sido levantados en la cripta (Panofsky, 2004, 117)]. A pesar de ello, no todas las columnas del *chevet* descansan sobre sus equivalentes de la parte inferior, algunas yacen directamente sobre los arcos de la bóveda de la cripta (**Ilustración 83, Ilustración 84, Ilustración 85**).

En el exterior del extremo oriental, se edificaron, entre las capillas de la cripta y del *chevet*, grandes y esbeltos contrafuertes que se extienden desde la base de la cripta y cubren toda la altura del *chevet* (**Ilustración 86, Ilustración 87**). Si bien es cierto que tres de estos contrafuertes están alineados con las secciones del muro del *chevet*, los otros tres parecen más bien ubicados de manera arbitraria (**Ilustración 88**).

El plan arquitectónico del *chevet* (**Ilustración 71**) repite en su diseño la simetría bilateral que notábamos anteriormente en la composición de la planta del cuerpo occidental (*supra*, 91). Sin embargo, en el edificio hay anomalías en la posición de los soportes internos y, como acabamos de ver, de los contrafuertes (**Ilustración 85**). En el lado norte, donde comenzó la construcción, la distribución es precisa, pero esta se vuelve irregular hacia el sur, conforme los albañiles fueron ajustando las posiciones de los pilares del plano idealizado a las exigencias prácticas de la construcción. Así, el arquitecto de Saint Denis estaba dispuesto a sacrificar la exactitud geométrica para preservar la armonía y la unidad visual del conjunto (Clark, 1986, 113).

Una característica que ha de haber resultado arcaica para los contemporáneos del abad Suger –hasta que se convirtió de nuevo en un rasgo común– fue el uso consistente del tipo más sencillo, preciso y autocontenido de soporte vertical: las columnas monolíticas delgadas *en délit*, que en Saint Denis son de alrededor de 52 cm de diámetro (Bony, 62). Estas columnas parecen tener un vínculo con la Antigüedad. Su modelo, empero, no procede del mundo clásico sino que lo suministró la vieja basílica carolingia de Saint Denis. Como vimos, los soportes del hemiciclo debieron ser reemplazados en el siglo trece (*supra*, 110), pero, con toda seguridad, originalmente las dos columnatas –de doce columnas cada una– eran casi idénticas. Este aspecto inusitado puede explicarse por la inquietud central respecto de las renovaciones arquitectónicas de la iglesia de Saint Denis que tenía el abad Suger: “*apprime de convenientia et cohærentia antiqui et novi operis sollicitus*” (Cons., II) [me preocupaba en primer lugar la conveniencia y coherencia de la obra antigua y la nueva (Panofsky, 2004, 107)]. Este deseo del abad se expresó mediante la repetición de elementos arquitectónicos individuales y de algunas dimensiones de la antigua estructura en las bahías occidentales, la cripta y el *chevet*. Así, la elección de columnas monolíticas delgadas estuvo motivada, con toda probabilidad, por el ejemplo de soportes similares en la nave carolingia antigua –que conocemos gracias a la investigación arqueológica–, los cuales se repitieron sistemáticamente en las mismas dimensiones (v. gr. 52 cm de diámetro) para acordar el nuevo trabajo con la vieja estructura, la cual Suger y sus contemporáneos creían que se remontaba a épocas merovingias (Clark, 1986, 111). Históricamente, esta decisión en Saint Denis tuvo consecuencias significativas:

[W]ithin ten years, it had become the usual type of Gothic pier and it remained so for at least fifty years, up to the end of the twelfth century; and even after Chartres had invented its new type of “quartered” columns (the *cantonné* pier), the plain cylindrical column was preserved in many series of buildings, well into the middle of the thirteenth century (Bony, 63).

[En un plazo de diez años, se había convertido en el tipo habitual de soporte gótico y permaneció así por lo menos cincuenta años, hasta el final del siglo doce; e incluso después de que Chartres había inventado su nuevo tipo de columnas “facetadas en cuatro partes” (el *pilier cantonné*), la columna cilíndrica simple se conservó en muchas series de edificios, hasta bien entrada la mitad del siglo trece.]

La exigencia estética central del abad Suger era, luego, la armonía y la coherencia. Y esta demanda impregna el extremo oriental de la iglesia de Saint Denis en su totalidad. Por ello, sus arquitectos debieron desarrollar algún método para alinear y armonizar la estructura nueva con la iglesia carolingia. Él mismo nos dice que:

Provisum est etiam sagaciter [...] geometricis et arithmetis instrumentis medium antique testudinis ecclesie augmenti novi medio æquaretur (Cons., IV).

[Incluso se previó con perspicacia que la nave central de la vieja iglesia coincidiera con la ayuda de instrumentos geométricos y aritméticos con la nave central de la nueva construcción (Panofsky, 2004, 117).]

Como acabamos de ver, para alcanzar ese objetivo se repitieron elementos arquitectónicos y dimensiones de la antigua estructura. Sin embargo, los procedimientos que produjeron los espacios en

planta del *chevet* no fueron aritméticos, sino más bien geométricos. No obstante, el sistema –o sistemas– preciso utilizado ha resultado esquivo (Bork, 2013). El procedimiento *ad quadratum*, el cual estudiamos en el primer capítulo de este texto (*supra*, 35), es el que por ahora coincide mejor, pero es incapaz de generar algunas de las dimensiones más significativas: no produce el arco a lo largo del cual se ubican las columnas del deambulatorio ni el radio de los arcos de las capillas radiales (Clark, 1986, 111). Cualquier hipótesis respecto del método utilizado ha de dar cuenta de esas dimensiones, posiciones y relaciones.

En el caso del *chevet*, el arquitecto en Saint Denis se enfrentó a un problema disímil al que representaba el cuerpo occidental. Debía encarar una secuencia de unidades, lo cual le demandaba crear una sensación de regularidad y continuidad de una capilla a la siguiente en la girola, a la vez que debía mantener cada una de estas unidades independiente pero accesible.

En el exterior del extremo oriental la linealidad que encontramos en las molduras foliadas de la fachada occidental de la iglesia se continuó mediante diversos recursos que van desde los arcos de descarga simples y biselados que descansan sobre impostas continuas perfiladas alrededor de las ventanas de las capillas de la cripta, hasta las molduras con perfiles más elaborados de las ventanas superiores en el *chevet* (**Ilustración 86**, **Ilustración 87**). Columnillas con capiteles e impostas foliadas continuas enmarcan las ventanas superiores. La retícula exterior viene determinada por los contrafuertes verticales colocados entre las capillas y las tres molduras horizontales continuas. El zócalo establece una base firme, mientras que la cornisa original (destruida) en la parte superior habría unido la totalidad de la secuencia de los paños del muro (*infra*, 114). La moldura horizontal intermedia corre a través de la parte inferior del derrame de las ventanas del *chevet*. A su vez, esta moldura funciona como una base sobre la que descansan todos los miembros arquitectónicos superiores. Idénticamente, separa los dos registros del extremo oriental. Por debajo de ella se encuentran los elementos que articulan el muro exterior de la cripta y las pilastras y los contrafuertes correspondientes con ese nivel. Por arriba se encuentra el *chevet*, que posee efectos decorativos y visuales más elaborados. Los arbotantes son, por ejemplo, a la altura de la cripta, proyecciones de simples prismas rectangulares, mientras que en la sección correspondiente al *chevet* son fustes adosados, coronados por capiteles tallados con detalles foliados o bien con un friso de monstruos y animales fantásticos.

En el interior del *chevet* la articulación de las distintas partes se logró mediante claras distinciones visuales entre las pilastras de los arcos transversales en medio de las capillas, aquellas de los nervios transversales de la bóveda de cada capilla y aquellas de los nervios diagonales de la bóveda del deambulatorio (**Ilustración 92**). Las primeras son más altas y de un diámetro mayor, se encuentran ante las paredes entre las capillas y cargan un arco con un perfil más complejo. Las segundas se encuentran centradas entre los ventanales de cada capilla, se separan de la superficie del muro periférico y poseen el mismo diámetro que el bocel sencillo de la nervadura que parecen soportar. Las terceras poseen una forma similar a los fustes que enmarcan las ventanas, descansan en telares cortados en la fábrica del muro y están coronadas por impostas que siguen, al igual que el zócalo, la curva de la pared de las capillas.

Todas estas diferenciaciones cesan a la altura de la bóveda. Los bocelos de los nervios diagonales de la bóveda del deambulatorio doble y de las capillas poseen todos los mismos perfiles de 18 cm de diámetro y estos nervios son todos arcos generados por un radio de 207 cm (**Ilustración 77**, **Ilustración 78**). Todos los demás arcos de la bóveda son producto del mismo radio y sus perfiles consisten, comúnmente, en dos bocelos separados por una banda plana o bien, en cuatro bocelos agrupados, como en el caso de la arcada del hemicíclo (Clark, 1986, 115-116). De manera tal que la bóveda juega un papel central en el aspecto unitario del conjunto del *chevet*.

En conformidad con lo estatuido anteriormente, la parte superior del *chevet* de Suger en Saint Denis fue destruida a mediados del siglo trece cuando se renovó el cuerpo central de la iglesia. Discutir acerca de su forma en el siglo doce nos coloca en el ámbito de la pura especulación. Si suponemos, sin embargo, que el abad Suger, consecuentemente con sus exigencias estéticas, deseaba establecer una

correspondencia entre la elevación del cuerpo occidental y la del *chevet*, debemos concluir que el alzado de Saint Denis, anticipándose medio siglo, habría sido en un sistema tripartito compuesto de arcadas, un triforio y un clerestorio (**Ilustración 83**).

El primer piso consistiría, luego, en arcadas que corresponderían al nivel de las columnas del deambulatorio y las capillas. Los principales apoyos habrían sido también columnas: los bloques del plinto originales de los pilares del hemiciclo están todavía en su lugar debajo de las bases de las columnas del siglo trece. Los zócalos del hemiciclo son ligeramente más grandes que los de la girola, pero se encuentran, sin embargo, en el ámbito dimensional de los elementos de la nave del siglo octavo (**Ilustración 83**).

El segundo piso habría sido un triforio con una serie de arcadas subdivididas que se abrían al espacio sobre las bóvedas del deambulatorio y se encontraban debajo del cobertizo del techo. Probablemente la forma de las bahías de giro se parecía al diseño del segundo piso en el tramo central del cuerpo occidental, pero con una repisa inferior para la columnilla central, a la manera del segundo piso en las bahías de giro de la cabecera de la iglesia de la abadía de Saint-Germain-des-Prés. En las bahías rectas del *chevet* se duplicaron las unidades del segundo piso debido a la mayor anchura de estas (**Ilustración 83**).

Como en Saint-Germain-des-Prés, las ventanas del clerestorio se habrían duplicado en las bahías rectas pero habrían contenido lancetas individuales en las bahías de giro, las cuales serían más estrechas (**Ilustración 83**).

En íntima conexión con la forma de la parte superior del *chevet* de la iglesia de Saint Denis se encuentra la polémica respecto de si esta poseía originalmente arbotantes o no. Este problema se ha convertido en las últimas décadas en una verdadera *quæstio disputata* y nos adentra aún más en el terreno de la pura especulación. Entre quienes creen que en Saint Denis había arbotantes se encuentran: Christopher Wilson (1990, 41-43), Stephen Murray (1998, 224), David Stanley (2006, 334-355), Hugo Graf, en *Opus francigenum. Studien zur Frage nach dem Ursprung der Gothik*, en dos volúmenes (Stuttgart, 1878, vol. 1, 15) y Auguste Choisy (1899, 401). Por su parte, quienes no creen que Saint Denis poseyera arbotantes son, entre otros: Eugène Lefèvre-Pontalis (1862-1923) en su artículo "L'origine des arc-boutants," en el número ochenta y dos de *Congrès archéologique* (1919, 367-96), Andrew Tallon (2007, 58-98), Jean Bony (1983, 63), Sumner McKnight Crosby (1987) y William Clark y Robert Mark (1984).

La evidencia arqueológica que actualmente poseemos es ambigua a este respecto. La única prueba de deformación en el *chevet* de la iglesia de Saint Denis es el desplazamiento de la vertical de diez de sus columnas a una posición que va desde 3,9 hasta 7,0 cm radialmente en la dirección de los contrafuertes exteriores. Las razones para esta deformación son evasivas y podrían relacionarse con las intervenciones posteriores en el siglo trece o ser producto de la colocación en el siglo doce de un sistema estructural de soporte de la parte superior del *chevet* cuando el mortero aún estaba fresco (Tallon, 2007, 86 y ss.).

La discusión, sin embargo, ha girado alrededor de los contrafuertes exteriores que se elevan hasta la cornisa de las capillas, los cuales se proyectan de forma considerable a pesar de ser relativamente delgados (**Ilustración 86, Ilustración 87**). Stephen Murray ha enmarcado la disputa en torno a la noción de *anticipación*. La cuestión es, entonces, si es posible inferir, de la forma de los contrafuertes en Saint Denis, que el arquitecto de Suger *anticipó* en su diseño original la construcción de arbotantes (Murray, 1998, 230). Mientras que contrafuertes con proyecciones profundas que se extienden a toda la altura de las capillas sin intención de soportar arbotantes son comunes en el siglo doce, como por ejemplo en la iglesia de Saint-Maclou en Pontoise (ca. 1145-1155), estos suelen estar coronados con un *glacis*,²⁴ como en Saint-Germain-des-Prés en París, el cual permite dispersar el agua de lluvia que en

24 La cantidad que una pared que se levanta apartada de la plomada, formando con el suelo un ángulo mayor de 135°.

una superficie plana podría filtrarse y causar grietas en el mortero (Tallon, 2007, 73). En Saint Denis, al contrario, los arbotantes se construyeron hasta la altura de la cornisa de las capillas sin recesos y fueron terminados con un capitel ¿Este último elemento no suele colocarse usualmente para soportar algo, en este caso, un arbotante y su estribo (*culée*)? No obstante, es probable que los capiteles de los arbotantes fuesen parte de una banda decorativa continua que marcaba el ápice del *chevet* y unía la parte superior de todos los contrafuertes de las diversas capillas. Esta banda ha de haber sido removida, seguramente, durante la reconstrucción de la parte superior del *chevet* a mediados del siglo trece. Restos de esta banda sobreviven, aparentemente, a la altura de la cornisa (Tallon, 2007, 73).

Por otro lado, si desde un principio los contrafuertes de Saint Denis fueron diseñados para soportar unos arbotantes y sus estribos, estos deberían estar alineados de manera más o menos perpendicular a la sección del muro a la que se encuentran adosados. Empero, ya pudimos constatar que algunos de ellos parecen orientados de manera arbitraria, con una desviación considerable de la perpendicular. Además, su proyección tampoco es constante (**Ilustración 71, Ilustración 88**).

Hoy en día, por sobre los arcos transversales de la bóveda entre las capillas y a través del deambulatorio del *chevet*, recubiertos por una serie de techos bajos de losa de piedra divididos por paredes radiales, hay siete entretechos (*crawlspaces*), los cuales se extienden desde la pared exterior del triforio hasta la cara interna del estribo del arbotante del siglo trece. Unas pequeñas puertas en la base del pasadizo del triforio proveen acceso a cada uno de estos entretechos. Allí dentro parece haber evidencia de muros bajos de mampostería del siglo doce, colocados sobre los arcos transversales inmediatamente inferiores. Sobre estos muros se encuentra una hilera de mampostería del siglo trece y empotrados en ella se encuentran los arcos del siglo diecinueve que sostienen el techo (Clark, 1986, 113). Dado que estos muros de mampostería que parecen ser del siglo doce siguen la dirección de los arcos transversales de la bóveda, podrían estar relacionados con la parte superior original del *chevet* de Saint Denis; habrían podido ser, luego, parte de un sistema para la estabilización y refuerzo de la estructura, oculto bajo la techumbre (Clark, 1986, 113-114), en forma de muros de estribo (*spur wall*) (Tallon, 2007, 89) radiales entre las capillas y el deambulatorio.

Finalmente, respecto del sistema estructural en la parte superior original destruida del *chevet* en Saint Denis, la única manera posible de resolver la cuestión demanda que podamos diferenciar los distintos tipos de piedra utilizada y que estos se puedan relacionar, con cierta seguridad, con cada una de las intervenciones en el *chevet* de la iglesia (lamentablemente, es harto probable que los constructores del siglo doce y trece hayan utilizado la misma cantera). Asimismo, es necesario remover el techo actual y parte de las intervenciones decimonónicas para determinar si estos muros de mampostería en los entretechos, putativamente del siglo doce, se conectan con los contrafuertes exteriores y con los arcos de la bóveda en la parte inferior.

En otro orden de cosas, el modelo general del extremo oriental de la iglesia de Saint Denis lo proveyó, con toda seguridad, la cabecera de la iglesia del priorato de Saint-Martin-des-Champs, creada después de 1130 (**Ilustración 89, Ilustración 90, Ilustración 91**). El arquitecto del *chevet* de Saint Denis ha de haber estudiado este edificio con detenimiento. Allí también un doble pasillo se extiende a lo largo de todo el extremo oriental, las capillas se fusionan en una girola exterior y están perforadas cada una por dos ventanas –pero de mucho menor tamaño que en Saint Denis. El diseño de la cabecera de Saint-Martin-des-Champs, sin embargo, no resulta en un espacio unificado y unitario como en Saint Denis: el circuito de muros a lo largo de la periferia no coincide en sus divisiones con la fila exterior de los soportes del deambulatorio, la fila exterior de soportes coincide aún menos con el hemicyclo interno de pilares que rodea el espacio central y, finalmente, la gran capilla en el eje central crea una mayor irregularidad al separar tajantemente los sectores sur y norte de la cabecera (Bony, 1986, 134 y ss.). Idénticamente, las bóvedas de la cabecera de Saint-Martin-des-Champs continúan esta tendencia: mientras que el deambulatorio está cubierto por una bóveda de arista, en el espacio central del coro, en la capilla axial y en las bahías adyacentes se utilizó la bóveda de crucería (Bony, 1983, 51).

La diferencia principal entre Saint-Martin-des-Champs y Saint Denis es que en la última todos los elementos se ordenaron para expresar lo que podría denominarse una lógica visual unitaria. En conformidad con Jean Bony (1986, 198), esto se logró, en parte, gracias a una manera absolutamente novedosa de concebir los problemas estructurales:

Instead of focusing on the stability of each pier, as had been done until then, the Saint-Denis master of 1140 made the jump of visualizing the structure of the whole chevet as a single coherent unit that needed only to be firmly anchored on its periphery to be kept in a stable state, even on the thinnest of supports, the whole ensemble being held together through the tension of the mutually buttressing vaulting units of the ambulatory zone and of whatever could be added on the back of those vaults to reinforce them. The new hypothesis consisted of counting essentially on the stiffness of that zone of ambulatory vaulting to direct the buttressing out to the peripheral shell of walls and buttresses. But that mode of thinking implied, in addition, the use of some system of radial stiffening to transmit to that periphery also the thrusts of the great vaults that covered the central space.

[En lugar de centrarse en la estabilidad de cada pilar, como se había hecho hasta entonces, el maestro de 1140 en Saint Denis dio el salto de visualizar la estructura de todo el chevet como una sola unidad coherente que tan solo tenía que estar firmemente anclada en su periferia para mantenerse en un estado estable incluso en el más delgado de los soportes. Todo el conjunto se conserva unido a través de la tensión de las unidades de abovedamiento de la zona del deambulatorio que se refuerzan mutuamente y de cualquier cosa que pudiera ser añadida en la parte posterior de esas bóvedas para reforzarlas. La nueva hipótesis consistió en contar esencialmente con la rigidez de esa zona de la bóveda del deambulatorio para dirigir el trabajo de sustentación al caparazón periférico de las paredes y los contrafuertes. Pero ese modo de pensar implicaba, además, el uso de algún sistema de refuerzo radial para transmitir a la periferia también los empujes de las grandes bóvedas que cubrían el espacio central.]

Esta novedosa concepción de la arquitectura permitió eliminar las irregularidades presentes en la iglesia parisina del priorato de Saint-Martin-des-Champs. Así, las bóvedas de crucería de las capillas y el deambulatorio de Saint Denis conforman un armazón grácil de arcos y nervios que descansa suavemente sobre una red de soportes delgados, los cuales niegan la superficie mural, de manera que el espacio se concentra visualmente en las bóvedas, al punto de que estas parecen separadas de la membrana de mampostería y vidrio que cubren. A su vez, las columnas monolíticas delgadas *en délit* y la poca profundidad de las capillas radiales tienen la función de abrir el espacio para abolir la sensación de componentes discretos en aras de la unidad espacial total. Esta unidad espacial se consiguió, asimismo, mediante la interpenetración visual de las distintas partes en un solo espacio continuo y complejo. Al organizar todos los elementos a partir de radios que tienen su centro en la clave de la bóveda del ábside se abre un espacio sin barreras en el que se explotan todas las posibilidades de las grandes vidrieras de las capillas radiales. Estas derraman, luego, toda su luz –transformada por los vidrios coloreados de sus vitrales–, sin ser interrumpida por barreras, en el interior de toda la iglesia. Así, el principio rector bajo el cual se subsumieron todos los elementos arquitectónicos, estructurales y estéticos en el *chevet* de la iglesia de la abadía de Saint Denis es el de la luz. De esta manera, en el diseño de Saint Denis todos los rasgos constructivos del *chevet*, los cuales son de procedencia diversa, fueron transformados y unificados por las exigencias de la estética de la luz que Suger había derivado de la filosofía del Pseudo Dionisio; en este caso particular, de la metafísica de la luz que estudiamos en el segundo capítulo de este escrito. El principio rector de todo el diseño de la iglesia era entonces –para repetir– 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.

Al abad Suger el *chevet* lo llenaba de orgullo, se refirió a él como “[...] illo urbano et approbato in circuitu oratoriorum incremento, quo tota clarissimarum vitrearum luce mirabili et continua interiorum perlustrante pulchritudinem eniteret” (Cons., IV) [(...) la noble e insigne ampliación del deambulatorio, paseo circular de capillas, para que toda la iglesia brillara con la luz admirable y constante de las vidrieras más luminosas, iluminando su belleza interior.] (Panofsky, 2004, 117).²⁵

Para acompañar el epitafio de la consagración del *chevet*, Suger mandó grabar unos *versiculi* en los que se explaya en lo que Panofsky calificó como una “orgía dionisiaca de la luz”:

Pars nova posterior dum jungitur anteriori,
 Aula micat medio clarificata suo.
 Claret enim claris quod perfundit lux nova, claret opus
 Nobile, quod constat auctum sub tempore nostro,
 Qui Suggestus eram, me duce dum fieret (Adm., XXVII).
 [Una vez que la nueva parte de atrás se añade a la parte frontal,
 La nave brilla iluminada en su medio.
 Pues brilla lo brillante que se une a lo brillante
 Y brillará el noble edificio al que
 Atraviesa la luz nueva,
 Que se levanta aumentado en nuestro tiempo,
 Siendo yo, Suger, el responsable mientras se llevaba a cabo (Panofsky 2004, 67).]

Esta descripción de la unión del cuerpo central de la iglesia con la parte oriental parece planteada en términos de una experiencia estética, sin embargo se han elegido las palabras a propósito para tener un doble significado. *Lux nova* se refiere a la transformación lumínica del interior del *chevet* por medio de las vidrieras y a la vez, pretende recordar la luz del *Nuevo Testamento* en contraposición a la ciega ley judía del Antiguo. El juego entre las distintas palabras con las que se refiere la luminosidad hipnotiza al lector: *clarere, claris, clarificare*, y revelan un significado místico que apunta hacia la cosmología del Areopagita y de Juan Escoto Eriúgena, el traductor del Pseudo Dionisio.

El influjo del arte de la vidriera y la estética de la luz que se inició en Saint Denis no solo pueden observarse en las posteriores iglesias góticas, sino que también se encuentran en el ámbito de la historia de las ideas. Como puso de manifiesto Millard Meiss (1904-1975), en un artículo ya clásico, los teólogos contemporáneos desarrollaron un símil entre la luz que penetra una vidriera y emerge transformada por los colores y la doctrina de la inmaculada concepción, probablemente impactados e influidos por los vitrales de las catedrales góticas. Así, San Bernado afirmó: “Sicut splendor solis vitrum absque læsione perfundit et penetrat eiusque soliditatem insensibili subtilitate pertraicit nec cum ingreditur, violat nec cum egreditur, dissipat: sic Dei verbum, splendor Patris, virginum habitaculum adiit et inde clauso utero prodiit” (San Bernardo citado en Meiss, 1945, 176, nota al pie 4). [Así como el brillo del sol llena y penetra una ventana de cristal sin dañarlo, y perfora su forma sólida con sutileza imperceptible, sin herirlo al entrar ni destruirlo cuando emerge: así la palabra de Dios, el esplendor del Padre, entró en la recámara de la Virgen y luego emergió del útero cerrado].²⁶ Y también, de forma más explícita en relación con las vidrieras góticas: “[...] sicut radius in vitrum purus ingreditur, incorruptus egreditur,

25 Otto von Simson (1982, 117, nota 31) transcribe *sacratissimarum vitrarum* en lugar de *clarissimarum vitrearum*, y traduce, entonces, “de las muy sagradas vidrieras”. Sin embargo, ante la evidencia de manuscritos originales se confirma la lectura aquí preferida, ver (Panofsky, 1947, 119).

26 La traducción se realizó a partir de la traducción inglesa provista por Meiss (1945, 176):
 Just as the brilliance of the sun fills and penetrates a glass window without damaging it, and pierces its solid form with imperceptible subtlety, neither hurting it when entering nor destroying it when emerging:

colorem tamen vitri induit [...] sic Dei filius purissimum Virginis uterum ingressus purus egressus est, sed colorem Virginis i.e. humanam suscepit naturam humanæque speciei decorum induit et praecinxit se” (San Bernardo citado en Meiss, 1945, 177, nota 12 al pie). [Como un rayo puro entra en una ventana de vidrio y emerge incorrupto, pero ha adquirido el color del vidrio (...) el Hijo de Dios, que entró en el vientre purísimo de la Virgen, surgió puro, pero asumió el color de la Virgen, es decir, la naturaleza de un hombre y una hermosura de la forma humana, y se revistió a sí mismo con ella].²⁷

El *chevet* se terminó –según nos dice Suger– en tres años y tres meses:

Quod quidem gloriosum opus quantum divina manus in talibus operosa protexerit, certium est etiam argumentum, quod *in tribus annis et tribus mensibus* totum illud magnificum opus, et in inferiore cripta et in superiore voltarum sublimitate, tot arcuum et columnarum distinctione variatum, etiam operturæ integrum supplementum admiserit (Adm., XXVIII). [La cursiva es mía].

[Hasta qué punto la mano de Dios ha obrado en todo esto protegiendo esta gloriosa obra lo demuestra sin duda que toda esta magnífica obra se haya realizado *en tres años y tres meses*, desde la cripta en la parte inferior y desde lo alto de las bóvedas, utilizando una gran variedad de arcos y columnas, hasta el tejado en su totalidad (Panofsky, 2004, 67).] [La cursiva es mía].

Una cifra, es cierto, no del todo exacta, pero con claras connotaciones trinitarias. En realidad, le tomó tres años y trescientos sesenta y tres días completar la edificación, ya que los cimientos de la cabecera se pusieron, según *Cons.*, IV, el catorce de julio de 1140 y sabemos también, por *Cons.*, VI, que la consagración se llevó a cabo, con una gran ceremonia en la que estaban presentes el rey, la reina y todos los prelados del reino, el once de julio de 1144.

Tras la consagración del *chevet* el trabajo se concentró en unir la novedosa estructura del cuerpo oriental con la vieja estructura carolingia del cuerpo central de la iglesia: “ad exectionem operis nos ipsos contulimus, te cruces collaterales ecclesiae ad formam prioris et posterioris operis conjungendi attolli et accumulari decertavimus” (Adm., XXVII) [nos dedicamos nosotros mismos a la realización de la obra y decidimos levantar y ampliar las alas del transepto de la iglesia hasta unir la configuración primitiva de la misma obra y la de la obra posterior (Panofsky, 2004, 69)].

Quedaba por renovar, entonces, el cuerpo central de la iglesia, ubicado entre el extremo occidental y el oriental, la parte que, según una leyenda difundida en Saint Denis, había sido santificada por Cristo en persona durante la consagración del edificio merovingio (Adm., XXIX). En un principio, por esta razón, parece que Suger solo había planeado hacer reparaciones en las naves. Empero, los dos valores estéticos por excelencia en la visión del abad eran la luminosidad y la concordancia entre las partes, de modo tal que el antiguo cuerpo entraba en conflicto irresoluble con el milagroso *chevet*.

En 1149, sin duda alguna, se empezó a trabajar en el transepto, en la nave central y otra vez en las torres de la fachada:

Quo facto, cum quorundam persuasione ad turrium anterioris partis prosecutionem studium nostrum contulissemus, jam in altera parte peracta, divina, sicut credimus, voluntas ad hoc ipsum nos retraxit, ut mediam ecclesiae testudinem, quam dicunt navim, innovare et utrique innovato operi conformare et coæquare aggredieremur; reservata tamen quantacumque portione de parietibus antiquis, quibus summus pontifex Dominus Jesus Christus testimonio

thus the word of God, the splendour of the Father, entered the virgin chamber and then came forth from the closed womb.

27 La traducción se realizó a partir de la traducción inglesa provista por Meiss (1945, 177):

As a pure ray enters a glass window and emerges unspoiled, but has acquired the color of the glass ... the Son of God, who entered the most chaste womb of the Virgin, emerged pure, but took on the color of the Virgin, that is, the nature of a man and a comeliness of human form, and he clothed himself in it.

antiquorum scriptorum manum apposuerat, ut et antiquæ consecrationis reverentia et moderno operi juxta tenorem cœptum congrua cohærentia servaretur (Adm., XXIX).

[Hecho esto, habíamos centrado nuestros esfuerzos, a petición de algunos, en la continuación de la torre de la parte superior, acabada ya la de la otra parte, cuando la voluntad divina, o eso creemos, pidió nuestra atención en lo siguiente, que dedicáramos nuestra actividad a renovar el cuerpo central de la iglesia, que llaman nave, y a remozar e igualar ésta con las dos obras nuevas. Se conservó, sin embargo, todo lo que se pudo de las antiguas paredes, sobre las que el Sumo Pontífice Nuestro Señor Jesucristo había colocado su mano según el testimonio de los antiguos escritos, para que se siguiera venerando la antigua consagración y se prosiguiera de forma coherente la obra moderna conforme al plan establecido (Panofsky, 2004, 69)].

Lo cierto es que los trabajos en el cuerpo central avanzaron lentamente y para la muerte de Suger, en 1151, casi nada se había avanzado. Algo, no obstante, podemos saber acerca del aspecto que iba a tener. Debía conformar una sola unidad con los extremos oriental y occidental; debía, también, ser tan luminosa como la cabecera y poseería un transepto que no se proyectaría fuera de la nave central. Este esquema se encuentra relacionado con una tradición constructiva ya no normanda o borgoñona, sino parisina, emparentada con Cluny III (iniciada en 1088) y con la iglesia de Notre-Dame de La Charité-sur-Loire (iniciada en 1130), así como –notablemente– con el transepto de la contemporánea catedral de Saint-Étienne-de-Sens (consagrada en 1163).

Idénticamente, sabemos que el diseño del transepto de Saint Denis se siguió de cerca en Notre-Dame de París (1163-1345), de donde este es bien conocido (Crosby 1948, 15). Es probable que el alzado de las paredes fuese en cuatro secciones, a saber, arcadas, galería, triforio y clerestorio. Empero, como vimos anteriormente, hay buenas razones de carácter arqueológico para creer que el arquitecto de Saint-Denis se haya adelantado medio siglo y haya ideado un sistema tripartito compuesto de arcadas, un triforio con una falsa galería y un clerestorio. Finalmente, la bóveda de crucería cubriría todo el conjunto (*idem*, 13-16).

(IV.V) La iconografía de algunos de los vitrales de las capillas radiales del *chevet* de la iglesia de la abadía de Saint Denis

El estudio de los escritos del abad Suger ha logrado establecer que para la consagración del cuerpo oriental de la iglesia de la abadía de Saint Denis, en 1144, la mayoría de las vidrieras se encontraban ya colocadas en su lugar (Harrison Caviness, 1986, 257). Con toda probabilidad, se decoraron con vitrales las luces de las capillas del *chevet*, la cripta y el clerestorio del *chevet*. Las estimaciones calculan que en total se han de haber colocado entre sesenta y nueve y setenta y nueve vitrales (Gage, 1982, 39). El mismo abad afirmó: “Vitrearum etiam novarum præclaram varietatem [...], tam superius quam inferius magistrorum multorum de diversis nationibus manu exquisita depingi fecimus” (Adm., XXXIV). [También hicimos pintar, por la exquisita mano de muchos maestros procedentes de diversas regiones las nuevas vidrieras de una maravillosa variedad (...), tanto en el nivel superior como inferior (Panofsky, 2004, 89)].

A pesar de que sabemos que en Saint Denis algunos de los vitrales representaban patrones ornamentales decorativos, algunos de los cuales aún se conservan, y, por lo tanto, no todos estaban decorados con escenas figurativas, debemos suponer, simplemente por la cantidad, que las vidrieras de Saint Denis conformaban un extenso y complejo entramado de programas iconográficos.

El abad Suger tenía en gran estima los vitrales realizados durante su administración. Tan fue esto así que nombró a un operario consagrado enteramente a la conservación de estos: “Unde, quia magni constant mirifico opere sumptuque profuso vitri vestiti et saphirorum materiæ, tuitioni et refec-tioni earum ministerialem magistrum, sicut etiam ornamentis aureis et argenteis peritum aurifabrum,

constituimus” (Adm., XXXIV). [Por eso, ya que las vidrieras son muy valiosas por su maravillosa ejecución y el profuso empleo de cristal pintado y cristal de zafiro, hemos nombrado un maestro artesano encargado de su conservación y restauración y también un experto orfebre para los ornamentos de oro y plata (Panofsky, 2004, 93)].

Hoy en día, en la iglesia de Saint Denis casi nada queda de los vitrales originales del siglo doce. La historia de su procedencia (*provenance*) tras el siglo diecisiete es compleja. Tras sobrevivir al pillaje de los hugonotes y de la Revolución, la mayoría de los paneles de los vitrales fueron destruidos cuando Marie Alexandre Lenoir (1761-1839) los retiró en 1799 para integrarlos a su *Musée des Monuments Français* en París. Durante su traslado con carretas de bueyes una parte de los paneles se quebró. Ulteriormente, al verse Lenoir obligado a devolver la mayor parte de las piezas de su museo durante la Restauración borbónica, la mayoría de los paneles que aún quedaban fueron vendidos por este a coleccionistas extranjeros. Con el paso del tiempo, algunos de estos han ido apreciando en colecciones públicas y privadas alrededor del mundo. De aproximadamente 140 paneles retirados por Lenoir, solo treinta y cinco fueron restituidos en algún momento a la iglesia de Saint Denis (Crosby, Hayward y otros, 1981, 61).

Durante las restauraciones decimonónicas realizadas en la iglesia de Saint Denis bajo la dirección de Viollet-le-Duc (*supra*, 94), sus vidrieros –los hermanos Henri (1814-1849) y Alfred Gérente (1821-1868)– guiaron el trabajo de restauración y restitución de las vidrieras en gran parte a través de los dibujos que el arquitecto francés Charles Percier (1764-1839) realizó de los vitrales de las capillas del *chevet* entre 1794 y 1795, cuando se lo contrató para diseñar la reinstalación de algunas de las tumbas reales (*ibidem*).

El experto en vitral Louis Grodecki dedicó buena parte de su carrera a la identificación y al estudio estilístico e iconográfico de la vidriera de la iglesia abacial de Saint Denis al que consagró dos volúmenes de la serie *Corpus Vitrearum Medii Aevi*. El primero apareció en 1976 (*Les vitraux de Saint-Denis: Étude sur le vitrail au XII^e siècle*) y el segundo se editó en el año 1995, después de su muerte, con el título *Études sur les vitraux de Suger à Saint-Denis* (Grodecki, Bouchon y otros). Gracias a su labor se han podido corregir algunos errores cometidos durante la restauración a cargo de Viollet-le-Duc y además, mediante la identificación de Grodecki de paneles en diversas colecciones alrededor del mundo, una imagen más clara del programa iconográfico de la vidriera del siglo doce ha comenzado a emerger.

Un estudio adecuado del vitral en Saint Denis demandaría la consagración de una disertación exclusiva debido a la gran cantidad de material y a la especialización que supone la investigación del vitral medioeval. Semejante empresa, claro está, excede los objetivos de este estudio, por lo que nosotros nos limitaremos únicamente a un recuento general y a un análisis un poco más detallado de algunos paneles a los que el abad Suger hizo referencia en sus escritos (Adm., XXXIV) (Suger únicamente describió parte de tres de las vidrieras del *chevet*).

En conformidad con Suger (Adm., XXXIV) el programa comenzaba en la capilla axial (“in capite ecclesiae”) –la denominada capilla de la Virgen– con el *Árbol de Jesé* (**Ilustración 93**). Este es el vitral del siglo doce de la iglesia de Saint Denis que en mejor estado ha llegado hasta nosotros. Toda la sección central con los ancestros reales, la Virgen y Cristo sentados en las ramas del árbol –con excepción del panel que representa a Jesé dormido en la base de la vidriera– todavía sobrevive. Formas embrionarias de este tema iconográfico, que como ya sabemos se basa en Is. 11: 1 (*supra*, 102), existían con anterioridad al vitral de Saint Denis, particularmente en manuscritos iluminados cistercienses, y, por lo tanto, no fue el ámbito de la abadía donde este se originó, como creía Émile Mâle (1914-1915).

La vidriera del *Árbol de Jesé* en Saint Denis es la primera del tipo iconográfico desarrollado de este tema, el cual permaneció casi invariable durante el resto de la Edad Media. En la parte inferior yace Jesé dormido, de su lado brota un árbol y en las ramas se sientan los reyes de Israel, los ancestros reales de Cristo. Sobre la cima del árbol se encuentra la Virgen y sobre ella está Cristo, rodeado de siete palomas que representan los dones del Espíritu Santo. A ambos lados de estas figuras se encontraban

representaciones de diversos profetas con rollos que portaban inscripciones relativas a la encarnación. En la parte inferior derecha hay un retrato del abad Suger como donante (**Ilustración 95**). Antes de Saint Denis no se había dado un papel tan prominente a los ancestros reales de Cristo ni al árbol. Es probable que esto tuviese razones políticas y fuese una forma de enfatizar los vínculos de la abadía con la monarquía (Crosby, Hayward y otros, 1981, 72).

Al *Árbol de Jesé* le acompañaba, en la capilla de la Virgen, la vidriera de la *Infancia de Cristo* (*Vida de la Virgen*) (**Ilustración 94**). De este vitral solamente tres paneles de los originales fueron reinstalados por Viollet-le-Duc de nuevo en la iglesia abacial de Saint Denis. Entre estos se encuentra el panel altamente intervenido y restaurado de la *Anunciación*, el cual posee un retrato del abad Suger postrado ante la escena (**Ilustración 96**). Al parecer, los temas representados en esta vidriera dependen en gran medida del texto apócrifo del *Evangelio de Pseudo Mateo* (Cothren, 1986; De Santos Otero 1999), pues supuestamente incluía una representación de un milagro allí narrado en el cual Jesús ordena a una palmera que le entregue sus frutos a la Virgen: “Flectere, arbor, et de fructibus tuis refice matrem meam” [Ágachate, árbol, y con tus frutos da algún refrigerio a mi madre] (Ps. Mt. 20: 2; De Santos Otero, 1999, 213) y otro que representaba la entrada de la sagrada familia en la ciudad egipcia de Sotinen, en la cual, a la llegada del niño Jesús al templo, todos los ídolos cayeron y se rompieron (Ps. Mt. 23: 1; De Santos Otero 1999, 215). El tema general de los vitrales de la Capilla de la Virgen es, entonces, la Encarnación.

La capilla inmediatamente al norte de la axial –la capilla de san Peregrino– poseía un vitral con la *Vida de Moisés* y otro con imágenes de alegorías de san Pablo. El abad Suger la definió como “de materialibus ad imaterialia excitans” (Adm., XXXIV) [elevándonos de lo material a lo inmaterial (Panofsky, 2004, 89)], y que Panofsky denominó “ventana anagógica” (**Ilustración 97**). Ambos vitrales fueron reconstruidos casi en su totalidad por Viollet-le-Duc y Alfred Gérente, basándose en los dibujos de Charles Percier y las descripciones del abad Suger (Adm., XXXIV).

En la vidriera de la *Vida de Moisés* (de las dos de esta capilla, la que en mejor estado ha llegado hasta nosotros) se representaban escenas de la vida del patriarca judío que prefiguraban la vida de Cristo. Así, la escena de la serpiente de bronce (Nm. 21: 9) es una prefiguración de la crucifixión y de acuerdo con el abad Suger la hija del faraón que encuentra a Moisés en un cesto representa a la Iglesia que reconforta en su seno al Niño:

Est in fiscella Moyses Puer ille, puella
Regia mente pia quem fovet Ecclesia (Adm., XXXIV).
[Moisés en el canastillo es el Niño al que la joven
Reina, la Iglesia, reconforta en su seno (Panofsky, 2004, 91).]

De forma similar, respecto del panel en el cual Moisés recibe la ley en el monte Sinaí, nos dice el abad:

Lege data Moysi, juvat illam gratia Christi.
Gratia vivificat, littera mortificat (Adm., XXXIV).
[Dada la ley a Moisés, la gracia de Cristo la revitaliza.
La gracia vivifica, la letra mata (Panofsky, 2004, 93).]²⁸

La denominada *Ventana anagógica* era una expresión del método exegético paulino de interpretar las escrituras veterotestamentarias de forma alegórica como prefiguraciones veladas del *Nuevo Testamento*. Estaba compuesta, luego, como un medio para elevarnos desde la materia bruta de la ley antigua hasta la luz divina del alimento espiritual de la alianza nueva. Constituía esta vidriera, entonces,

28 La última línea del poema de Suger es una referencia a 2Co. 2: 6.

como el portal central de la fachada occidental, un mecanismo construido alrededor del método anagógico del Pseudo Dionisio Areopagita (*supra*, 52 y ss): “de materialibus ad imaterialia excitans” (Adm., XXXIV) [elevándonos de lo material a lo inmaterial (Panofsky, 2004, 89)]. La relación con el escritor del CD explica también el papel predominante consagrado a san Pablo en este vitral, pues ya sabemos que a través del apóstol de los gentiles el Dionisio del Areópago se convirtió al cristianismo, tras la prédica de san Pablo en Atenas acerca del altar dedicado a un dios desconocido. A la vez, esta vidriera explicaba el método tipológico alegórico que debía aplicarse al resto de los vitrales de la iglesia abacial de Saint Denis.

En el panel que actualmente se encuentra en la mitad del vitral (**Ilustración 100**) se representa a san Pablo haciendo girar la rueda de un molino mientras dos figuras le acercan unos sacos con el grano de trigo para producir la harina, estas dos figuras representan a los profetas del *Antiguo Testamento*. Así, mediante la nueva alianza se cosecha el grano entregado a los profetas y a Moisés en el monte Sinaí. La imagen proviene de Is. 47: 2: “Toma las piedras del molino y muele el grano; quítate tu velo y despójate de tu ropaje largo, descubre tus muslos y vadea los ríos”. La inscripción de la vidriera es la siguiente:

Tollis agendo molan de furfure, Paule, farinam.
Mosaicæ legis intima nota facis.
Fit de tot granis verus sine furfure panis,
Perpetuusque cibuss noster et angelicus (Adm., XXXIV).
[Al girar la muela, separas, Pablo, la harina de la paja.
Das un significado más profundo a la ley de Moisés.
Con tantos granos está hecho el verdadero pan sin salvado,
Nuestro alimento eterno y angélico (Panofsky, 2004, 91).]

En el panel inmediatamente superior (**Ilustración 99**) vemos representado a Cristo quitándole el velo a Moisés. El sustento escritural de este tema iconográfico procede de *Éxodo*, cuando Moisés descende del Monte Sinaí, tras su encuentro con Dios, con el rostro resplandeciente, el cual debe ser ocultado a los israelitas mediante un velo:

Y aconteció que cuando Moisés descendía del monte Sinay con las dos tablas del testimonio (las que estaban en mano de Moisés al bajar del monte), no advirtió Moisés que la tez de su rostro resplandecía por haber hablado con Él. Y Aarón y todos los hijos de Israel miraron a Moisés, y he aquí la tez de su rostro resplandecía, por lo cual tuvieron temor de acercarse a él. Pero Moisés los llamó, y Aarón y todos los principales de la congregación se volvieron a él, y Moisés habló con ellos. Después de esto se acercaron todos los hijos de Israel, y les ordenó todo lo que YHVH había hablado con él en el monte Sinay. Y cuando Moisés acabó de hablar con ellos, se puso un velo sobre su rostro, sin embargo, cuando Moisés entraba en presencia de YHVH para hablar con Él, se quitaba el velo hasta que volvía a salir. Y al salir, hablaba con los hijos de Israel lo que le había sido ordenado. Y los hijos de Israel miraban el rostro de Moisés, que la tez de su rostro resplandecía, entonces Moisés se volvía a poner el velo sobre su rostro, hasta que entraba a hablar con Él (Ex. 34: 29-35).

La concepción general de la vidriera es que lo que permanecía oculto durante la ley antigua se hace patente mediante la nueva alianza, sellada por el sacrificio de Cristo. La inscripción de este panel rezaba:

Quod Moyses velat, Christi doctrina revelat.
Denudant legem qui spoliand Moysen (Adm., XXXIV).
[Lo que Moisés oculta, la doctrina de Cristo revela.
Revelan la ley quienes despojan a Moisés (Panofsky, 2004, 91).]

En el panel por sobre la imagen del molino de san Pablo (**Ilustración 101**) se representa al libro siendo abierto por el cordero y el león. El libro se encuentra en el medio de lo que parece ser un altar, a los cuatro lados vemos a los animales del tetramorfo que representan a los cuatro evangelistas, cada uno sostiene el libro del evangelio correspondiente; flanqueando el altar con el libro vemos al cordero y al león en el proceso de abrirlo. Siete círculos rojos en lo que aparenta ser el altar, podrían representar los siete sellos. La imagen procede de san Juan, Ap. 5: 5-12. La inscripción del panel es la siguiente:

Qui Deus est magnus, librum Leo solvit et Agnus.

Agnus sive Leo fit caro juncta Deo (Adm., XXXIV).

[Dios es grande, león y cordero, abren el libro.

El cordero o el león se convierten en carne unida a Cristo (Panofsky, 2004, 91)].

El panel de la parte superior de esta vidriera (**Ilustración 98**) no es mencionado por el abad Suger, pero calza perfectamente con el plan iconográfico y estaba entre los paneles de los dibujos de Percier. En él se encuentra Cristo rodeado por personificaciones femeninas de la Iglesia a la izquierda y la Sinagoga a la derecha. En una forma estrellada frente al pecho de Cristo se representan siete palomas dentro de círculos, estas probablemente representan los siete dones del Espíritu Santo: SCIENTIA: conocimiento, TIMOR: temor, CONCILIVM: concilio, SAPIENTIA: sabiduría, INTELLECTUS: inteligencia, FORTITUDO: fortaleza y PIETAS: piedad. Estas siete palomas hacen alusión al texto de Is. 11: 1-2. Con un gesto doble, Cristo corona a la Iglesia y remueve el velo de la Sinagoga. Ambas personificaciones son del mismo tamaño y están representadas con rostros juveniles, por lo tanto el tono antisemita en muchas de las representaciones de este tema está ausente en Saint Denis. La imagen procede de una epístola de san Pablo: 2Co. 3: 13-18.

El panel inferior del vitral de las alegorías de san Pablo contiene una representación del carruaje de Aminadab (**Ilustración 102**). En el centro del panel, descansando sobre el carro, Dios Padre sostiene en sus brazos la cruz con Cristo en ella. En cada una de las esquinas del carruaje hay una rueda y a los cuatro lados del panel se representan los evangelistas en la forma de los animales del tetramorfo con los libros correspondientes a sus evangelios. Originalmente en el carruaje se encontraban las tablas de la ley y la vara florida de Aarón (*supra*, 102). En la Biblia se mencionan diversos Aminadab (Ex. 6: 23, Mt. 1 : 4, Lc. 3 : 33, 1S. 31: 23, etc.). El que se encuentra relacionado con un carruaje aparece, no obstante, en el *Cantar de cantares*:

¿Quién es la que se asoma como el alba, Hermosa como la luna, Límpida como el sol, Imponente como un escuadrón abanderado?

Al huerto de los nogales descendí, A ver los frutos del valle, A ver si brotaba la vid, Si florecían los granados.

Antes que lo supiera, mi alma me puso Entre los carros de Aminadab.

¡Vuelve, vuelve, oh sulamita! ¡Vuelve, vuelve, y te contemplaremos! (Cnt. 6: 10-13). [La cursiva es mía].

Sin embargo, la iconografía del carro de Aminadab procede de un error de traducción de san Jerónimo, quien asoció la expresión hebrea *Ami Nadib* (literalmente, “(los carruajes) de mi pueblo valiente”) con Aminadab, probablemente teniendo en mente el pasaje de Éxodo o de Mateo en los que se mencionan unos personajes con ese nombre. Así, en la *Vulgata*, Jerónimo tradujo:

descendi ad hortum nucum ut viderem poma convallis ut inspicerem si floruisset vinea et germinassent mala punica

nescivi anima mea conturbavit me propter quadrigas Aminadab

revertere revertere Sulamitis revertere revertere ut intueamur te (Cnt. 6: 10-13). [La cursiva es mía].

Esta imagen representa algo así como un jeroglífico místico, en el que el *Antiguo Testamento* se considera como un anuncio del *Nuevo Testamento*. El carruaje representa al arca de la alianza, sobre la cual se construye la alianza nueva con el sello del sacrificio de Cristo, prefigurado por Aminadab, el hábil conductor del carro, mientras que la sulamita del *Cantar de los cantares* podría representar a la Iglesia. Así, el intercambio entre los dos amantes del capítulo seis del cantar de Salomón se interpreta como un diálogo entre Cristo y su consorte, precisamente la Iglesia. La inscripción de este panel (que a pesar de las restauraciones es en buena medida original del siglo doce) era la siguiente:

Fæderis ex arca Christi cruce sistitur ara;
 Fædere majori vult ibi vita mori (Adm., XXXIV).
 [En el lugar del Arca de la Alianza se levanta el altar con la cruz de Cristo;
 Aquí la vida quiere morir bajo una alianza mayor (Panofsky, 2004, 91).]

De este modo, el tema general de los vitrales de la Capilla de san Peregrino es la relación entre el *Antiguo* y el *Nuevo Testamento*.

En la capilla inmediatamente al sur de la capilla de la Virgen –la capilla de san Cucufate– había una vidriera tipológica, de acuerdo con los dibujos de Percier (Harrison Caviness, 1986, 259), consagrada a la pasión de Cristo, de la cual solo sobrevivió un panel (**Ilustración 104**) que Viollet-le-duc incorporó en un vitral con el tema de las *Visiones de Ezequiel* (**Ilustración 103**), el cual es, con toda probabilidad, producto de su fantasía.

El panel que sobrevivió representa el denominado *Signum Thau*, el cual es una prefiguración alegórica de la acción salvífica de la cruz mediante el sacrificio de Cristo. Tau es la decimonovena letra del alfabeto griego (Τ, τ), la cual posee una forma similar a una cruz. En el panel, un hombre, al lado izquierdo, ataviado con una túnica y un vestido blanco coloca una marca en la frente de otro hombre que encabeza un grupo de cuatro figuras masculinas colocadas a la derecha. La imagen está basada en un pasaje del profeta Ezequiel:

Y aparecieron seis varones por el camino de la puerta de arriba, la que da al norte, empuñando cada uno su arma destructora. Y en medio de ellos había un varón vestido de lino blanco, con un tintero de escriba ceñido a sus lomos. Y entraron y se mantuvieron de pie junto al altar de bronce. Entonces la gloria del Dios de Israel se elevó de encima de los querubines, sobre los cuales había estado, en dirección al umbral de la Casa, y llamó al varón vestido de lino blanco, que tenía el tintero de escriba ceñido a sus lomos, y le dijo YHVH: ¡Pasa en medio de la ciudad, en medio de Jerusalem, y señala con una cruz las frentes de los hombres que gimen y se angustian a causa de todas las abominaciones que se hacen en medio de ella! Luego, oyéndolo yo, dijo a los otros: ¡Pasad por la ciudad tras él y matad! ¡Vuestro ojo no perdone ni tengáis misericordia! ¡Al anciano, al joven y a la doncella, a los niños y a las mujeres, matadlos hasta exterminarlos! Pero no os acerquéis a ninguno en quien esté la señal. ¡Comenzad por mi Santuario! Comenzaron, pues, desde los varones ancianos que estaban delante de la Casa (Ez. 8: 2-6). [La cursiva es mía].

En la Vulgata, la parte resaltada con itálica en Ez. 6: 4, fue traducida de la siguiente manera por san Jerónimo: “signa thau super frontes”. De ahí la asociación tipológica con la cruz. La iconografía de este panel es novedosa y nos da una idea de las relaciones, de carácter tipológico y alegórico, establecidas entre la pasión de Cristo y el *Antiguo Testamento* en la ventana perdida de la capilla de san Cucufate.

Por lo que se puede inferir, luego, del tema general del vitral tipológico de la Pasión de Cristo y del único panel sobreviviente con la representación del *Signum Thau*, el tema general de las vidrieras de la capilla de san Cucufate era la redención.

Aparentemente, en alguna otra capilla había un vitral inusual con escenas históricas de la Primera cruzada, combinadas con imágenes de la legendaria peregrinación de Carlomagno a Tierra Santa y la leyenda de la expedición del mismo emperador a España, basadas en este caso en el *Pseudo Turpin* (Brown y Cothren, 1986, *supra*, 105). Probablemente este vitral era una especie de propaganda para la segunda cruzada, en la cual el abad Suger, como ya sabemos, estuvo íntimamente involucrado (*supra*, 73 y ss).

Evaluar estilísticamente la vidriera de Saint Denis en el siglo doce es una tarea ardua debido a las sensibles pérdidas que ha sufrido. Se ha establecido la existencia de al menos tres talleres diferentes (Harrison Caviness, 1986), y la mayoría de las comparaciones estilísticas se han constituido, de manera general y no específica, entre manuscritos iluminados, trabajos de orfebrería y esmaltes de diverso origen. Solamente el panel del *Signum Thau* se ha podido relacionar convincentemente con el arte de la región mosana (Grodecki, 1986, 264).

Sobre la vidriera en Saint Denis es esto todo lo que podemos establecer en esta investigación. Debemos resaltar, empero, la utilización de programas iconográficos tipológicos y alegóricos en función del método anagógico, particularmente en la capilla de san Peregrino, organizada alrededor de alegorías de san Pablo, quien está relacionado al protomártir parisino, en su aspecto de escritor del CD.

Por su parte, este modo anagógico (*anagogicus mos*) es la justificación de toda la obra del abad. Así, las doce columnas que soportan las bóvedas del *chevet* representan a los apóstoles, mientras que las de la girola, igualmente doce, representan a los profetas menores (Cons., V). Al respecto, utilizando una terminología que aprendió en las traducciones del CD de Escoto Eriúgena, en sus escritos, Suger expuso una justificación abreviada del método anagógico asociado con el patrón de la abadía:

Unde cum ex delectione decoris domus Dei aliquando multicolor, gemmarum speciositas ab extrinsecis me curis devocaret, sanctarum etiam diversitatem virtutum, *de materialibus ad immaterialia transferendo*, honesta meditatio insistere persuaderet, videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quæ nec tota sit in terrarum fæce nec tota in cœli puritate, demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferi (Adm., XXXIII). [La cursiva es mía].

[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).] [La cursiva es mía].

Suger encontró resistencia, externa y dentro de sus propias filas, a su proyecto de reconstrucción. Es posible percibirlo en los escritos dedicados a las renovaciones en la iglesia abacial. Estos, por momentos, suelen tomar un tono apologético. Hay ocasiones en las que Suger parece responder a las acusaciones de un enemigo invisible: “*Opponunt etiam qui derogant, debere sufficere huic amministrationi mentem sanctam, animum purum, intentionem fidelem*” (Adm., XXXIII) [Los detractores objetan que una mente sana, un espíritu puro y una intención devota debería bastar para la administración de la Santa Eucaristía (Panofsky, 2004, 82)]. Sin embargo, ese enemigo era cualquier cosa menos invisible. Suger sabía muy bien que la ofensiva más significativa a su empresa vendría de la *Abbaye de Cîteaux*, concretamente del abad de Clairvaux (Claraval). Las ideas acerca de las artes plásticas de San Bernardo son conocidas a través de su *Apologia ad Guillelmum sancti-Theoderici Abbatem*, en la que se refiere al estilo de decoración escultórica de los claustros cluniacenses:

Cæterum in claustris coram legentibus fratribus quid facit illa ridicula monstruositas, mira quædam deformis formositas, ac formosa deformitas? Quid ibi immundæ simiæ? quid feri

leones? quid monstrosi centauri? quid semihomines? quid maculosæ tigrides? quid milites pugnantes? quid venatores tubicinantes? Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia præfert equum, capram trahens retro dimidiam; hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique, tamque mira diversarum formarum ubique varietas apparet, ut magis legere libeat in marmoribus quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando (de Claraval, 1839, 1244, *Apologia ad Guillelmum sancti-Theoderici Abbatem*, Caput XII, 29).

[Y además, en los claustros, ante los ojos de los hermanos ocupados en la lectura ¿qué tienen que hacer aquí esa ridícula monstruosidad, esa asombrosa hermosura deforme u deformidad hermosa, esos simios impuros, esos fieros leones, esos centauros monstruosos, esos seres semi-humanos, esos manchados tigres, esos guerreros combatiendo, esos cazadores soplando cuernos? Aquí contempláis varios cuerpos debajo de una sola cabeza; allá, varias cabezas encima de un solo cuerpo. Aquí veis un cuadrúpedo con cola de serpiente; allá, un pez con cabeza de cuadrúpedo. Allí, un animal recuerda a un caballo por delante y media cabra por detrás; aquí, una bestia cornuda muestra la parte de atrás de un caballo. En fin, por todas partes aparece una variedad tan rica y sorprendente de formas que es más deleitoso leer los mármoles que los manuscritos y pasar todo el día admirando estas cosas, una tras otra, que meditando acerca de la Ley Divina (Panofsky, 2004, 41).]

Con todo, el arte de Suger en Saint Denis está muy lejos de este aquelarre románico de monstruos. En Saint Denis ha nacido un nuevo estilo que ha roto ya con las tradiciones anteriores. Puede uno imaginar el entusiasmo que sintió el abad al encontrar en la obra del Areopagita la justificación de sus propias inclinaciones, las armas para enfrentarse a sus adversarios y, en especial, una cosmovisión filosófica y teológica que uniera sus dos grandes amores: la abadía de Saint Denis y la Francia capeta. Finalmente pudo Suger crear un estilo nuevo, expresión de la unidad francesa, el pensamiento del santo patrón y el lugar privilegiado que en todo esto tenía la abadía Real de Saint Denis.

Dos errores históricos —la identificación del Pseudo Dionisio con el discípulo de san Pablo y ulteriormente con el santo patrón francés— resultaron fundamentales en la creación y desarrollo de la primera arquitectura gótica. En efecto, si el santo titular de la abadía no fuese el autor de una tan singular cosmología y teología, podría hacersele honor con una obra más tradicional, tal vez con un retablo o un relieve. Sin embargo, san Dionisio era en especial conocido como un gran teólogo, y su pensamiento, emanado de la luz supraesencial, exigía algo completamente nuevo.

El edificio del abad se convirtió, así, en el modelo de todas las catedrales francesas y, efectivamente, en estilo nacional. Con rapidez, fue exportado al resto de Europa central sin que se olvidara su linaje. De este modo inició su vida, en la historia, el arte gótico.

* * *

Como hemos podido ver, la evidencia arqueológica apunta a que en la zona de la villa de Saint Denis ha habido presencia humana, de tipo esporádico, al menos desde el período neolítico y a que desde el siglo IV a. C. estuvo ocupada de forma continua. Este grupo humano puede asociarse al *vicus Catulacensis*, mencionado en la leyenda del protomártir parisino. Idénticamente, para ese mismo periodo se ha establecido la existencia de una necrópolis, la cual se ha asociado a la tumba del santo patrón francés. En ese sitio, al poco tiempo, se construyó un presbiterio para proteger la sepultura de la afluencia de fieles. En ese mismo lugar se edificó la primera basílica, asociada a santa Genoveva. En el periodo merovingio se inició la construcción de una iglesia más grande en época del rey Dagoberto y se fundó la comunidad eclesiástica en la villa de Saint Denis. Posteriormente, el abad Fulrad, en el periodo carolingio, reconstruyó la iglesia de la abadía con tres naves y nueve bahías. En el siglo once, se

realizaron agregados a la basílica carolingia, como por ejemplo una recámara frente a la entrada principal de la iglesia, determinando de esa manera la edificación que heredaría el abad Suger en el siglo doce.

Todo indica que desde los acontecimientos de 1124, el abad Suger tenía en mente la renovación de la iglesia abacial de Saint Denis. Las obras no comenzaron, empero, hasta cerca de 1130. Las renovaciones en la iglesia abacial de Saint Denis se enfrentaron en esta investigación mediante la resolución de problemas. Así, se trató de reconstruir el propósito o intención de la obra en relación con tres variantes y sus interacciones mutuas: el problema o problemas, la solución o soluciones y, finalmente, las circunstancias contextuales.

Así, para empezar, se analizó la primera etapa de renovación en la iglesia de Saint Denis, correspondiente al cuerpo occidental de la iglesia. De esa manera se pudo determinar que arquitectónicamente el *Westwerk* representa el poder secular, mediante la noción de *defensor regni*.

Como hemos tenido oportunidad de ver, la escultura de los portales de la fachada occidental de Saint Denis sufrió una serie de alteraciones e intervenciones con el paso del tiempo que transformaron sensiblemente su aspecto y produjeron importantes pérdidas. El portal que llegó hasta nosotros en mejor estado es el central. Por su parte, el izquierdo es el que menos elementos originales conserva y el derecho sufrió menores estragos que el izquierdo, pero más que el central.

A pesar de esa desafortunada situación, el análisis más o menos pormenorizado de la iconografía del portal central de la fachada de la iglesia abacial de Saint Denis, nos permitió interpretarlo como una compleja máquina anagógica, compuesta para propiciar el proceso de ascenso teorizado por el Pseudo Dionisio Areopagita. Pudimos estaurir, de igual forma, que estilísticamente en Saint Denis inició el arte escultórico gótico.

Idénticamente, respecto del portal izquierdo vimos cómo hay una serie de referencias tipológicas a Moisés y a Aarón como prefiguraciones de la alianza nueva, pero que esta imagería es difícil de vincular con la escena representada actualmente en el tímpano: el arresto de San Dionisio. Sin embargo, la relación entre el relieve escultórico del tímpano con esa escena y el mosaico original de siglo doce nos es desconocida. Dado que la mayoría de la escultura figurativa de este portal es una invención del siglo diecinueve, fue poco lo que nos fue posible desvelar de su iconografía. Empero, como pudimos constatar, Pamela Z. Blum propuso una interpretación del portal relacionada con el texto del Pseudo Dionisio Areopagita: *Jerarquía Eclesiástica*. Esta hipótesis es atractiva, pero, ya sabemos, su estatuto es controversial.

Debido al mejor estado del portal derecho fuimos capaces de estudiarlo con mayor detenimiento que el izquierdo. Debemos resaltar que el tímpano del portal derecho representa la primera vez que se consagró la iconografía de un portal de la fachada principal de una iglesia al santo a la cual estaba consagrada. En este caso en el tímpano se representó una aparición milagrosa de Cristo en la cárcel ante San Dionisio y sus compañeros.

A través de una consideración de las jambas de los portales laterales observamos cómo en Saint Denis se transformó una iconografía tradicional: aquella de las labores de los meses y los signos del zodíaco. Mediante sutiles modificaciones, al separar ambos ciclos y colocar cada uno en un portal lateral distinto, se creó un marco cosmológico que flanqueaba los portales de la fachada occidental de la iglesia y que se relacionaba con el juicio final representado en el portal central. A la vez, constatamos cómo es posible que la iconografía de las estatuas-columna perdidas de la fachada occidental haya reforzado el tema de la relación entre el poder temporal y el espiritual que parece estar presente en el *Westwerk* en su totalidad.

De esta manera, una consideración de la escultura de la fachada de la iglesia abacial de Saint Denis nos ha permitido contemplar cómo sus elementos fueron escogidos y relacionados mediante la hagiografía del santo patrón de la abadía y de los franceses, la cual incluía no solo su papel como protomártir parisino, sino aquel de discípulo de san Pablo y el de teólogo creador de una originalísima filosofía.

Finalizado el estudio de la primera intervención en la iglesia de Saint Denis, volcamos nuestra atención a la renovación del extremo oriental, objeto de la segunda temporada de renovación en la iglesia durante el siglo doce. El *chevet* representa una estructura arquitectónicamente más compleja y desarrollada que cualquier cosa que se hubiese realizado en el extremo occidental de la iglesia. Un análisis más o menos extenso de esta estructura nos permitió comprender cómo una serie de elementos constructivos diversos –columnas monolíticas *en délit*, bóvedas de crucería, ojivas, contrafuertes, etc. (que a la vez, son los elementos que vimos resaltados por los estudiosos de la arquitectura gótica en el primer capítulo)– fueron subsumidos bajo la estética de la luz derivada de la metafísica de la luz, expuesta por el Pseudo Dionisio Areopagita en sus escritos, y que esto significó la creación de una edificación absolutamente novel en la cual los problemas constructivos se enfrentaron a través de una innovadora concepción de los problemas estructurales.

Por su parte, una consideración más bien general del problema del vitral en Saint Denis nos permitió observar, particularmente a través de las vidrieras en la Capilla de san Peregrino, cómo, probablemente, la mayoría de los programas iconográficos de los vitrales de la iglesia abacial de Saint Denis era de carácter tipológico-alegórico y también estaban orientados por el método anagógico del Pseudo Dionisio Areopagita.

Con todos estos elementos, se pudo constatar de qué manera mediante la figura del santo patrón, el protomártir parisino, en sus diversos aspectos, se logró establecer en Saint Denis un estilo nacional íntimamente ligado con la *disnata* capeta, que se constituyó en el prototipo de las catedrales góticas de Europa.