

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA
Departamento de Filosofía, Lógica & Estética



La estética de la luz en la Edad Media
De Ps. Dionisio Areopagita a Roberto Grosseteste

Autor

Adrián PRADIER SEBASTIÁN

Director

Dr. Ricardo I. PIÑERO MORAL

2015

RESUMEN DEL TRABAJO DE TESIS DOCTORAL

La estética de la luz en la Edad Media.

De Ps. Dionisio Areopagita a Roberto Grosseteste

El presente trabajo tiene por objeto de estudio una estructura de pensamiento: la estética de la luz en la Edad Media. Se trata, por lo tanto, de un marco temporal tan amplio que resulta inevitable la adopción de una perspectiva panorámica desde la que pretendo atravesar los principales hitos de su formación. Adopto para ello el método genealógico propio de la historia de las ideas, lo cual no es óbice, sin embargo, para que obviemos la dimensión eminentemente histórica en la formación de la estructura y no nos detengamos, por lo tanto, en el análisis pertinente de las circunstancias espaciales y temporales, especialmente en aquellos momentos en los que la propia estructura no se podría entender si no fuera descendiendo, por así decir, al terreno. Este espíritu de concreción, sin embargo, no implica que el estudio se reduzca a una mera labor de registrar «enunciaciones detalladas y concretas, ciertas observaciones referentes al arte y las experiencias estéticas, que proliferaban en los escritos especializados, las poéticas y las historias de la música»¹. Una reducción así sería insuficiente no sólo para proceder al desarrollo de su relato, sino para postular, siquiera, su presencia efectiva. El trazado hermenéutico de nuestro horizonte de expectativas debe mantenerse, por lo tanto, dentro de los límites de un dibujado amplio, al tiempo que el cuidado en la determinación de los acontecimientos históricos significativos y el

¹ TATARKIEWICZ, W. *Historia de la estética. II. La estética medieval*. (3 vols.). Kurcyta, D. (trad.). Madrid: Akal, 1989, pág. 247.

registro espacio-temporal de las condiciones materiales de los mismos, como de los mismos eventos, debería suministrar al desarrollo del discurso la seguridad de los hechos, sin que éstos agoten las propias normas de la investigación propiamente filosófica.

La «estética de la luz» se dice de dos maneras: si la estructura analizada se hace desde la primacía de su genitivo objetivo, es la luz la que recibe un tratamiento por la que se vuelve fenómeno estético, pasando, en consecuencia, a gozar del estatuto de tales objetos y quedando así posicionada en un escenario filosófico concreto. Esto implica que la manifestación empírica de la «luz» se presenta, al menos, bajo dos modalidades distintas para quien la percibe y la toma en consideración: (1) en tanto que «ser-así sensible», en el sentido como algo está generalmente dado a los sentidos, resolviéndose su análisis y la determinación de sus características en el ámbito de la percepción, al quedar adscrita al campo de los fenómenos accesibles a través de los sentidos; (2) en tanto que objeto dotado de potencia para «aparecerse estéticamente», es decir, «dado en un modo particular de la sensibilidad» y percibido en consonancia «a través de un modo particular de nuestra sensibilidad»². En cualquier caso, parece evidente que la «luz» a la que se refiere la «estética de la luz» medieval es, desde este doble punto de vista, un «algo» que se manifiesta a la sensibilidad y que, además, «se aparece» en una *forma* singular.

La «estética de la luz», trabajada desde esa óptica, acoge en su propio desarrollo histórico y conceptual la preocupación de los autores que trabajaremos por, al menos, dos de las dimensiones conformantes de su estructura, a saber, (1) la mecánica de la luz, desde su «ser-así sensible», y (2) la belleza de la luz, desde su «aparecer» genuinamente estético, en tanto que objeto dotado de cualidades por las cuales se presentará a la sensibilidad determinando la emergencia de una serie de afectos, recogidos normalmente en forma de registro o análisis de experiencias personales, pero también articulado en discursos más complejos, con el objetivo explícito de asentar las determinaciones objetivas de la belleza de los objetos. Por su parte, la segunda consideración, a saber, tomando la luz como el genitivo subjetivo de la «estética», la convierte en aquello capaz de «iluminar» la estética, en otras palabras, la fuente que la «declara» y, aún más, que la «abre». Será necesario, por lo tanto, fijar las claves hermenéuticas que nos permitan comprender la emergencia de un horizonte de significación singular que, desplegado por las convicciones de ciertos autores, se dibuja sobre la atención en el evento de la «luz» no sólo desde una dimensión

² SEEL, M. *Estética del aparecer*. Pereira Restrepo, S. (trad.). Buenos Aires: Katz, 2010, págs. 42-43.

estética –en las dos facetas tratadas indicadas-, sino como, en efecto, sujeto de iluminación y garante, en consecuencia, de la propia «estética de lo visible» en tanto que «visible».

La sensibilidad genuinamente medieval que contribuye en la creación de la «estética de la luz» –articulada y concentrada, sobre todo, bajo lo que denominaré «tradición areopagítica»-, tratará la «luz» no sólo como una fuente física, ella misma invisible y, sin embargo, capacitada para «visibilizar»: también la entenderá como «símbolo», como imagen eficiente de una fuente de iluminación suprasensible, invisible como aquella, aunque sentida, también, como radicalmente concreta. En el despeje y la descripción de las características de la mecánica de la luz, en el análisis minucioso de sus propiedades sensibles, así como en el estudio sobre las razones determinantes de su belleza, su gracia, su encanto o ligereza, se congregarán los escritos y las perspectivas de autores de fuertes convicciones neoplatónicas, para quienes la actividad de la luz y la órbita fenoménica que se le asocia constituirá, en el mundo sensible y material, el acontecimiento más potente para, sin faltar a la verdad teológica, poder expresar verbal o plásticamente –y, en todo caso, por vía trópica- las profundidades de los misterios de la Revelación cristiana.

El propósito de este trabajo, por lo tanto, se orienta así hacia (1) la determinación de las claves hermenéuticas que permiten comprender la emergencia del complejo dispositivo filosófico y teológico que garantiza la conversión de la luz en «símbolo»; seguidamente, (2) será necesario concretar los límites ontológicos del mismo, al tiempo que los límites cognoscitivos en relación al mismo, dentro de la doctrina del pensamiento simbólico de corte cristiano de los Primeros Padres de la Iglesia y, particularmente, de aquellos hitos fundamentales en la gestación de la estructura; (3) por último, una vez trazada la «estética de la luz» en tanto que símbolo, determinaremos un procedimiento de trabajo que nos permita estrechar los vínculos entre la teoría y la proyección plástica sobre la que se sustenta, para lo que habremos de evaluar los criterios metodológicos de la escuela a la que adscribo el presente trabajo de investigación, como es la iconológica.

En resumen, la «estética de la luz» se define como una estructura de pensamiento que se forja al amparo de la filosofía neoplatónica, se articula sobre la tradición hermenéutica del neoplatonismo cristiano, especialmente a partir de la recepción latina del *Corpus Areopagiticum*. Gracias a ella se abrió la posibilidad de concebir la fenomenología de la luz sensible, tanto desde la perspectiva de su «ser-así sensible», como desde la propia de su «aparecer estético», y de conjugarla con su matriz teológica fundamental, comprendiéndola desde una dimensión

manifestativa y simbólica efficacísima de la actividad de Dios Padre, así como objeto de acceso privilegiado a los misterios de la divinidad. La estructura alcanzará su máxima expresión no en el marco de los ámbitos estrictamente intelectuales o, si se prefiere, académicos de cada una de las etapas que analicemos, sino que se concretará espacio-temporalmente en el territorio del *domaine Royal* francés de mediados del s. XII y se proyectará desde allí, tomándolo como su epicentro. Es allí, en el tiempo de las primeras reformas orientativas al nacimiento del gótico, donde se conforma realización artística y arquitectónica de esa estructura, a partir de un tratamiento específico de los espacios, los materiales y la propia iconografía, al servicio de un deseo fundamental de «mirar *hacia lo alto*», de ganar «visión sobrenatural», de hallar, en suma, los modos de comunicación más eficiente con Dios.

El orden de los capítulos procura atenerse al orden cronológico del relato, aunque no es menos cierto que, en algunas ocasiones, plantearé un modelo en el que las referencias textuales que sirven para explicar la genealogía de los conceptos conducirá a una quiebra programada de la sucesión histórica de la recepción de los textos, práctica que, en todo caso, se avisará oportunamente y que, por otro lado, no es tónica habitual.

La primera parte de este trabajo de investigación sirve de introducción tentativa a la fenomenología de la luz y a la paradójica circunstancia de que, siendo lo más relevante en la experiencia fenoménica de la visión, ha sido, sin embargo, históricamente lo más olvidado, quizá por su obviedad. A través de la redacción de un «mito plausible», mediante el que procuro reconstruir la experiencia originaria de la fenomenología de la luz como una experiencia de atracción y repulsión, y posteriormente de olvido y abandono, se trata, a continuación, de sugerir el nacimiento de la metáfora del conocimiento -y, en concreto, del conocimiento *como visión*- como matriz tropológica desde la cual reunir los pares claridad y conocimiento, de un lado, y oscuridad e ignorancia, de otro, recuperando la luz como el fundamento tanto del primero como del segundo, así como la urgencia por la restauración de su pregunta en el horizonte de expectativas del hombre. En otras palabras, se trata de demostrar cómo la «estética de la luz» tiene, en su base, una «alegorización del conocimiento» por la que ésta pasa a convertirse en imagen trópica eficiente de fundamento de conocimiento y realidad. Por lo demás, las dos últimas secciones del capítulo servirán para delimitar nuestra posición metodológica, en concreto, el compromiso tropológico del que parto y que sostendrá toda la perspectiva posterior en torno al sentido de la «luz» dentro del dispositivo de su «estética».

El primer capítulo aborda la primera gran articulación tropológica de la que arranca el pensamiento cristiano en torno a la luz, en la identidad teológica entre Dios, Cristo y la propia luz. Despejando así los elementos críticos del planteamiento bíblico en torno a la implementación evangélica de la «alegorización de la luz», el propósito es, a continuación, estudiar la obra del Ps. Dionisio Areopagita en calidad de principal transmisor de la «teología de la luz» al pensamiento medieval posterior, desde una perspectiva en la que se procura el trazado no sólo de las líneas generales de su planteamiento exegético y metafísico, sino muy especialmente de su estética. En ella se explicita la existencia de un tipo de moción anímica que, articulada dentro de su propia doctrina, abre la posibilidad de restaurar el espacio de lo sensible y de la sensibilidad, al tiempo que se dejan atrás algunos de los compromisos neoplatónicos más potentes en torno a la consideración de la materia como fuente de maldad. En este punto, es vital la figura de Proclo, al que me referiré brevemente y para esta cuestión, en particular, en la medida en que la habilitación de una vía declaradamente sensible-material se reconcilia, así, con la doctrina de la bondad de la Creación, una idea clave en la estética antigua y patristica, y en la que insistieron particularmente San Basilio y San Atanasio, autores que quedan fijados en el propio horizonte genealógico de Ps. Dionisio.

Una vez sancionada la posibilidad de esa «salida al exterior» del alma, en el siguiente capítulo se procura proveer de una caracterización del concepto de «mirada anagógica», básico en la tradición areopagítica y en la propia articulación de la «estética de la luz», como el resultado de una disposición anímica, formativa y piadosa previamente determinada. Para ello trazamos, en primer lugar, un estudio genealógico de su mecanismo en el testimonio de los LXX –teniendo en cuenta que ésa es la versión que tuvo en sus manos el Ps. Dionisio–, así como en el marco filosófico de las *Enéadas*, lugar en el que hunde sus raíces el neoplatonismo cristiano y donde el concepto encuentra su perfilado de naturaleza mística y de abajo arriba. Toda vez que se justifica, entonces, la «salida al exterior» -o sea, cuando queda rehabilitada la vía sensible-material del mundo entorno como lugar de inicio en la búsqueda de la divinidad-, y el método queda determinado y caracterizado –mediante la clarificación de la «mirada anagógica» que permita una elevación desde lo material a lo inmaterial–, se podrá pasar a las siguientes secciones. Éstas consistirán en la reconstrucción de una rica tradición hermenéutica que, centrada en la relación de Dios y Moisés, generó un material narrativo muy importante en la tradición patristica y que fue aceptado sin traba por el propio Ps. Dionisio,

sirviendo a la mentalidad de los Padres de la Iglesia –y de los primitivos cristianos- no sólo de ejemplo perfecto en el tratamiento de las cosas divinas, sino, muy especialmente, de modelo en el abordaje de las cosas sensibles en clave estética, optimizando la aparición de las mismas como ocasión para ejercitar una «mirada sobrenatural». Para ello es imprescindible recurrir a la figura de San Gregorio de Nisa, al ser, por un lado, quien mejor analizó, dentro de la tradición mencionada y en el marco de su *De vita Moysis*, el movimiento anagógico desde lo sensible a lo suprasensible; y, por otro lado, al autor que propuso por vez primera, dentro del paradigma cristiano, la luz sensible como objeto privilegiado y preeminente, de entre los sensible-materiales, para acceder a la divinidad en la senda anagógica. Por último, en las últimas secciones pasaremos a analizar la perspectiva marcada por Ps. Dionisio en torno a la luz y tras la influencia doctrinaria de San Gregorio de Nisa, posición que vendrá imbricada en su compleja teoría del símbolo y que será, propiamente, la que se transmitirá a la siguiente generación de teólogos y sobre la que trabajarán sus principales comentadores, entre los que destacaremos la figura de San Máximo el Confesor.

El tercer capítulo se concibe, en gran medida, como un *impasse*, una pausa dramática en el relato estrictamente filosófico. En él se explican las condiciones de recepción de la obra de Dionisio el Areopagita, pero ya no bajo la sospecha del Pseudo, sino en la histórica convicción de que eran uno y el mismo personaje. Aplicando así un criterio de exhaustividad, la idea que articula las distintas secciones no consiste tan sólo en señalar y definir la tradición hagiográfica en torno a la vida de San Dionisio el Areopagita, sino, sobre todo, en detectar aquellos momentos –y aquellos intereses- en los que se hizo coincidir, en la misma persona, (1) al célebre discípulo apostólico de Pablo de Tarso, (2) al primer obispo de Atenas, (3) al primer obispo de París, (4) al primer mártir de París, protagonista de una célebre cefaloforía y enterrado, desde tiempos de Santa Genoveva, en la ubicación de la que más tarde será la Catedral de Saint-Denis... y, por último, (5) al autor del *Corpus Areopagiticum*. Sin esta identidad de personas, y sin la labor de recreación narrativa del abad de Saint-Denis, Hilduino, no sería posible explicar la emergencia de la poética de la luz que, a mediados del s. XII, llevó a su expresión plástica y arquitectónica la estructura de pensamiento de la «estética de la luz» que pretendemos desarrollar.

El cuarto capítulo aborda la historia de la Catedral de Saint-Denis, en concreto, de las reformas del s. XIX, para dar razón del estado en el que se encuentra en la actualidad, e invocar, de ese modo, la necesidad de una reconstrucción de las reformas que tuvieron lugar desde el s. VI

hasta el s. XII. Esto nos servirá, también, para trabajar sobre la influencia de ciertos abades de Saint-Denis y gestar la idea de una «estirpe» de hombres sagaces, los cuales, desde tiempos de Fulrad en la época carolingia, se habrían logrado investir de altas y nobles dignidades que les habrían convertido en notables ilustres del *domaine Royal* desde muy atrás en el tiempo, posición sin la que Suger, difícilmente, habría podido realizar su reforma y sin la que, siglos antes que él, tampoco Hilduino habría recibido el encargo de traducir y revisar los textos del Ps. Dionisio. El capítulo sirve, además, a los propósitos de realizar una primera aproximación a la figura de Suger y los problemas que hubo de enfrentar y sortear para realizar sus célebres reformas, prestando especial importancia a la concepción estética de San Bernardo y la reforma cisterciense.

El quinto capítulo arranca desde algunos problemas específicos de la estética cisterciense, asociados a su rígido código moral, y de cómo el planteamiento de Suger se erigió como una forma de respuesta y solución a los mismos, quedando la misma justificada siempre y cuando se realizara desde un ejercicio piadoso y honesto. En este sentido, será fundamental dentro del capítulo recuperar la influencia que el abad de Saint-Denis recibió de otro célebre abad, Hugo de Saint-Victor, y de cómo éste, frente a las críticas bernardinas y la rigidez de la clausura contemplativa hacia el interior de uno mismo, apostó por una consideración del mundo sensible más bien como «puerta y vía» (*janua et via*) del conocimiento de Dios, que como ocasión de perdición o de concupiscencia de los ojos. Es, además, autor fundamental en la transmisión y comentario latino no sólo de los textos de Ps. Dionisio, sino de Juan Scoto Eriúgena, primer expositor, segundo traductor y uno de los grandes comentadores de las obras del misterioso autor: en la filosofía de ambos y en la concepción victorina del mundo como libro escrito en caracteres simbólicos, Hugo logrará suministrar los elementos mínimos e indispensables que necesitará Suger para llevar a cabo la plasmación plástica y arquitectónica de la «estética de la luz».

El capítulo sexto es de carácter metodológico y se define como un «estado de la cuestión» en torno a las tesis de Erwin Panofsky sobre la potencia explicativa del método iconológico a la hora de trazar concomitancias de orden analógico entre el orden artístico y el genuinamente cultural, lo que serviría de base para justificar la valía epistémica de la hipótesis del «hábito mental» neoplatónico *vel* areopagítico del *domaine Royal* y, en consecuencia, la posibilidad de que en él se hallaran las claves de desarrollo arquitectónico, plástico e, incluso, iconográfico de la «poética de la luz» que concreta los vectores principales de la «estética de la luz». La hipótesis de la que partimos,

que encuentra su origen y su difusión en la filosofía del arte de Erwin Panofsky, ha sido objeto en las últimas décadas de críticas cada vez más feroces, lo cual me obliga a realizar un balance de las mismas, procurando descubrir las líneas de defensa que restituyan la potencia de un método de trabajo que, en lo esencial, adopto para este trabajo de investigación y que justifica no sólo el estudio preparatorio del segundo capítulo al quinto, sino los siguientes dos capítulos.

El capítulo séptimo trata ya de la «poética de la luz» de Suger de Saint-Denis, desde las primeras decisiones basadas en el sentido trascendental de las portadas, interpretadas bajo el lema victorino *janua et via*, hasta el trazado de las vidrieras o la reforma del coro, todo ello a la luz de las reformas arquitectónicas que introdujo, las fuentes que leyó y, muy especialmente, los estudios arqueológicos que, haciéndose cargo de las distintas reformas que habría sufrido la catedral –especialmente, en las portadas del macizo occidental-, sirven para evitar errores de bulto, como la atribución de retratos iconográficos de autoría, por ejemplo, del s. XIX. Se plantea igualmente la hipótesis de que la célebre «meditación anagógica» de Suger, en cuyas líneas quedaría sintetizado todo el dispositivo que venimos trabajando, sea, en realidad, el testimonio de la puesta en práctica del método contemplativo asociado a la «estética de la luz» y probablemente suministrado por el propio Hugo de Saint-Victor –o, en todo caso, perfilado por él en el conjunto de su pensamiento-, hipótesis que se procura contrastar siempre a la luz de los textos y los testimonios de reconocidos especialistas en el pensamiento medieval del s. XII.

Por último, y antes de las conclusiones, el capítulo octavo se centra en la figura de Roberto Grosseteste, con quien termina el relato, no porque no sea continuado por otros egregios autores, sino porque los hitos fundamentales ya habrían sido recorridos. Su doctrina, por lo demás, es fundamental a la hora de determinar las cualidades estéticas de la luz sensible desde una perspectiva que recupera la influencia decisiva de autores como San Basilio de Cesarea o San Juan Damasceno. Al mismo tiempo, se erige en el horizonte hermenéutico desde el que trabajamos como el primer autor que ofrecerá una completa descripción de la mecánica de la luz y de la fotogonía, unida a un planteamiento cosmológico que convierte a la luz en una entelequia transversal en todos los órdenes de la realidad. Al mismo tiempo, se consigna la lectura espiritual de la luz como objeto máximamente adecuado para referir las realidades divinas. Por otro lado, Grosseteste fue, también, el autor que resolvió una célebre brecha en la estética medieval, abierta por Plotino, entre la primacía estética de la luz o de

las proporciones, transmitida por todos los autores que trabajamos en el conjunto de la tesis.