

[Recepción del artículo: 02/08/2015]
[Aceptación del artículo revisado: 19/12/2015]

**CONSTRUYENDO LA CASA DE DIOS.
LA METÁFORA ARQUITECTÓNICA Y *EL ARCA MÍSTICA* ***
**BUILDING THE HOUSE OF GOD:
ARCHITECTURAL METAPHOR AND *THE MYSTIC ARK***

CONRAD RUDOLPH
University of California, Riverside
conrad.rudolph@ucr.edu

RESUMEN

Las metáforas arquitectónicas basadas en pasajes bíblicos constituyeron un elemento esencial de la cultura literaria medieval cristiana. Sin embargo, en la cultura visual, las metáforas que hacían referencia específica a sus precedentes bíblicos solían estar constreñidas por la sencillez del modelo literario original. Es por esto que en cierto modo tendían a continuar limitadas en su capacidad para transmitir un contenido complejo. Curiosamente, *El Arca Mística* de Hugo de San Víctor, la obra individual más compleja del arte figurativo de toda la Edad Media, utilizó la metáfora arquitectónica como fundamento a partir del cual –aun siguiendo las referencias metafóricas de la literatura bíblica y las formas icónicas tradicionales– creó, en última instancia, un formato visual completamente nuevo, basado en la multiplicación y sistematización del conocimiento transmitido, tanto verbal como visualmente. Con el tiempo, esta multiplicación y sistematización del conocimiento visual contribuiría a su vez a la multiplicación y sistematización del arte público de grandes dimensiones, presente en las monumentales portadas de las catedrales góticas.

PALABRAS CLAVE: Hugo de San Víctor, *El Arca Mística*, arquitectura y metáfora, Biblia y metáfora, historia del arte medieval.

* Este artículo es una versión revisada de una conferencia presentada en el V Coloquio *Ars Mediaevalis*, celebrado en Aguilar de Campoo en septiembre de 2015. Agradezco a Gerardo Boto Varela y a Alejandro García Avilés su amable invitación para participar en dicho coloquio y a Herbert L. Kessler su constante y buena disposición.
Traducción de Antonia Martínez Ruipérez (Universidad de Murcia, GERM Estudios Visuales).

ABSTRACT

Biblically based architectural metaphors were a staple of medieval Christian literary culture. In visual culture, however, metaphors that specifically referenced biblical precedents tended to be constrained by the straightforwardness of the original literary model and so tended to remain relatively limited in their ability to convey complex content. Strikingly, Hugh of Saint Victor's *Mystic Ark*, the most complex individual work of figural art of the entire Middle Ages, used architectural metaphor as its basis, following both biblical literary metaphorical references and traditional image forms, but ultimately creating an entirely new visual format based on the multiplication and systematization of knowledge conveyed verbally as well as visually. This multiplication and systematization of visual knowledge would eventually contribute to the multiplication and systematization of large-scale public art in the great portals of the Gothic cathedrals.

KEYWORDS: Hugh of Saint Victor, *The Mystic Ark*, architecture and metaphor, Bible and metaphor, medieval art history.

Las metáforas –“a través de las cuales se dota al discurso de significados trascendentales”, como señaló Juan de Salisbury a mediados del siglo XIII¹– constituyeron la base de la cultura medieval cristiana. Entre ellas, algunas de las más populares fueron las metáforas arquitectónicas basadas en la Biblia. Habitualmente dichas metáforas comenzaban teniendo un significado inequívoco, pues solía tratarse de imágenes literarias simples; sin embargo, a medida que se fue trasladando a la cultura visual medieval cristiana, la metáfora arquitectónica llegó a ser el fundamento de la más compleja obra individual de arte figurativo de toda la Edad Media: *El Arca Mística* de Hugo de San Víctor (Fig. 1)². Las preguntas que se nos plantean de inmediato son las siguientes: ¿cómo surgió exactamente esta metáfora arquitectónica tan compleja?, ¿cuál fue la relación entre la metáfora arquitectónica en la imagen del *Arca Mística* y el uso previo de las metáforas arquitectónicas? Y, finalmente, ¿cómo se entendía esta asombrosa imagen metafórica?

Desde el Libro de Isaías (siglo VIII a.C.) hasta el Libro de la Sabiduría (probablemente siglo I d.C.), en el Antiguo Testamento encontramos una amplia y admirable variedad de metáforas arquitectónicas que parten de imágenes tales como la piedra angular, bloques de

¹ JUAN DE SALISBURY, *Metalogicon* 1.24, J. B. HALL (ed), Turnholt, 1991, p. 52; sigo la traducción de D. MCGARRY, *Metalogicon*, Berkeley, 1995, p. 68. Como estudio introductorio a la metáfora arquitectónica en la Edad Media véase: C. RUDOLPH, “The Architectural Metaphor in Western Medieval Artistic Culture: From the Cornerstone to The Mystic Ark”, en S. MURRAY (ed.), *The Cambridge History of Religious Architecture*, Cambridge, en prensa, 2016, con bibliografía.

² Sobre *El Arca Mística* véase C. RUDOLPH, *The Mystic Ark: Hugh of Saint Victor, Art, and Thought in the Twelfth Century*, Cambridge, 2014. Para una recopilación de imágenes de *El Arca Mística* que repiten en mejor resolución las mismas ilustraciones publicadas en Id., *The Mystic Ark*, véase la página web: *Hugh of Saint Victor's Mystic Ark Illustrations*, <http://mysticark.ucr.edu>. *El Arca Mística* no es una éfrasis o forma literaria más sencilla que facilite la lectura individual; ni tampoco es concebida como un recordatorio, tal y como ha sido sugerido. Sobre este aspecto, véase: C. RUDOLPH, “First, I Find the Center Point”: *Reading the Text of Hugh of Saint Victor's The Mystic Ark*, Philadelphia, 2004, pp. 71-78; y Id., *The Mystic Ark*, pp. 12-18.

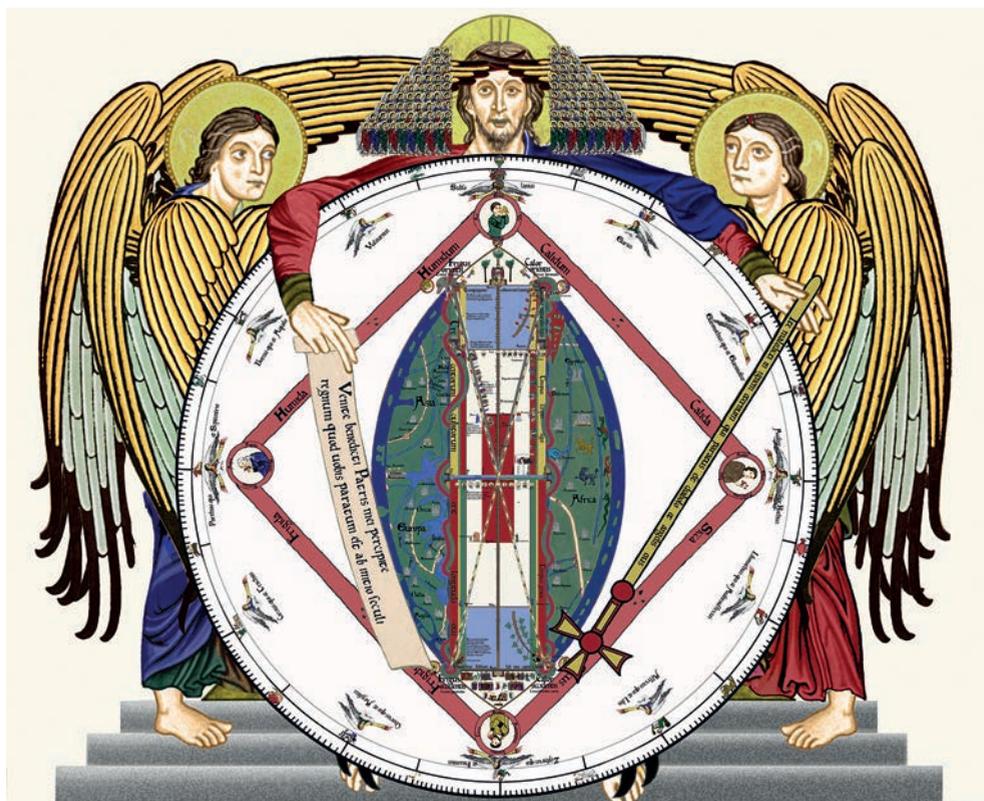


Fig. 1. El Arca Mística. Versión original escrita entre 1125 y 1130. Se muestra como habría sido si se hubiera construido en el convento de Hohenbourg durante el abaciado de Herrada, a finales del siglo XII. Esta reconstrucción tiene una altura de 3,632 m (11 pies, 11 pulgadas) y 4,623 m de anchura (15 pies, 2 pulgadas). (Reconstrucción digital: Clement/Bahmer/Rivas/Bozhilova/Rudolph.)

pedra, cimientos, dimensiones, una ciudad, murallas y baluartes, línea de medición, basas (de columna), columnas o pilares, puertas, e incluso la Sabiduría construyendo su propia casa³. La lectura medieval cristiana de estas metáforas arquitectónicas del Antiguo Testamento consiste en gran medida en una serie de prefiguraciones tipológicas de Cristo no contaminadas entre sí: Dios como Creador, Dios como Juez y Dios como Salvador. A ello, a modo de inciso, debería añadirse la idea de Dios como *artifex* –un término presente en pasajes bíblicos tales como Sabiduría, 13:1, aunque, curiosamente, fuese entendido más bien en el contexto de

³ Entre ellos, siguiendo un orden cronológico aproximado: Isaías, 26:1 (ciudad, una pared y bastión); Isaías, 28:16 (una piedra en los cimientos, piedra angular, piedra preciosa); Jeremías, 51:26 (piedra angular, una piedra en los cimientos); Proverbios, 8:22-31 (esp. 8:29) (los cimientos de la Tierra); Proverbios, 9:1 (Sabiduría construyendo su propia casa); Job, 38: 4-10 (los cimientos de la Tierra, la piedra angular, dimensión, la línea medidora, [columna], bases y puertas); Salmos, 74: 4 (*Vulgata*) (columnas, pilares en la Tierra; las fechas de los Salmos son totalmente inciertas); Salmos, 117:22 (*Vulgata*) (la piedra rechazada situada en la cabeza del ángulo).

Sabiduría, 11:21: Dios “ordenó todas las cosas en medida, número y peso” (a pesar, incluso, de que en el citado pasaje no se utilice *per se* el término *artifex*), tal y como se aplica a representaciones como la que encontramos en el conocido frontispicio de la *Biblia moralizada* de Viena. En mi opinión no se refiere tanto a Dios realizando el rol de arquitecto, sino que posee un sentido más amplio, el neoplatónico, que se refiere a Dios como Artesano)⁴. Sin embargo, hasta donde yo sé, por alguna razón ninguna de las metáforas arquitectónicas literarias del Antiguo Testamento ha sido representada en la cultura visual como trasposición directa de los pasajes bíblicos en cuestión antes del siglo XI, sino exclusivamente de un modo indirecto. A su vez, el Nuevo Testamento hace referencia en repetidas ocasiones a la piedra angular y a los cimientos, en relación directa con sus precedentes del Antiguo Testamento⁵. No obstante, además de desarrollar una serie de temas veterotestamentarios, en otras ocasiones también se contribuye a la formación de nuevas metáforas arquitectónicas. Entre éstas últimas, por ejemplo, podemos señalar el original –aunque modesto– uso de las metáforas arquitectónicas en los Evangelios, con ejemplos como el de la casa edificada sobre una roca, o aquel otro sobre la estimación del costo de una edificación⁶. Más creativo es aún el uso que se da a la metáfora arquitectónica en las Epístolas. Un ejemplo de ello sería la metáfora de los apóstoles Santiago, Pedro y Juan como columnas o pilares, citada en la Carta de san Pablo a los Gálatas (probablemente del 57 d.C.)⁷. Sin embargo, la metáfora bíblica de carácter arquitectónico destinada a gozar de más popularidad fue la evocadora imagen sobre la construcción del “edificio de Dios” (*Dei aedificatio*), enunciada por san Pablo en la Primera Carta a los Corintios (en adelante, I Corintios), escrita presumiblemente en el mismo año –en un pasaje en el que también habla de cimientos, diferentes niveles de construcción, el arquitecto sabio (*sapiens architectus*), los constructores subsiguientes y el templo de Dios⁸. Esta metáfora, referida tanto a la Iglesia como al creyente individual, parece haber sido minuciosamente elaborada en I Pedro siete años más tarde, donde el “edificio de Dios” de san Pablo pasa a ser una “casa”, una “casa espiritual” (*domus spiritalis*), imagen que –junto con la extremadamente popular metáfora de los creyentes como “piedras vivientes” extraída de ese mismo pasaje– eventualmente contribuiría a desarrollar la conceptualización de la metáfora arquitectónica en relación con el creyente in-

⁴ Encontramos pasajes similares en *Sabiduría* 11: 21 (medida, número y peso) y *Proverbios*, 8:27 (las aguas delimitadas por la Ley Verdadera y el círculo). Para más información sobre el manuscrito de Viena, Österreichische Nationalbibliothek, MS 2554, véase C. RUDOLPH, “In the Beginning: Theories and Images of Creation in Northern Europe in the Twelfth Century”, *Art History*, 22 (1999), pp. 36-40.

⁵ En cierto sentido, las referencias directas a citas bíblicas se limitan al caso de la piedra angular; en orden cronológico: I Pedro, 2:4-8; Marcos, 12:10; Mateo, 21:42; Lucas, 20:17; Hechos, 4:11 e, indirectamente, Efesios, 2:20-22 (generalmente considerados obra de Pablo). El fundamento suele hacer referencia a aquellos cuya intención puede ser tanto directa, pero que incluye la palabra clave o idea únicamente y no cita al pasaje *per se*; más o menos cronológicamente: I Corintios, 3:9-17; Romanos, 15:20; Efesios, 2:20-22; II Timoteo, 2:19 y los Hebreos no-paulinos, 6:1 y 11:10. También se hace referencia a una ciudad (Hebreos, 11:10, 11:16, 12:22, 13:14) y al arquitecto/constructor/*artifex* (I Corintios, 3:9-17; Hebreos, 11:10; aunque este tema está implícito en otros muchos pasajes). En general, veo el repertorio de imágenes arquitectónicas en el Libro del Apocalipsis (esp. Apocalipsis, 21) más como una visión perceptible que como una metáfora.

⁶ La casa cimentada sobre una piedra: Mateo, 7:24-7; Lucas, 6:47-9. La estimación del costo de la vivienda: Lucas, 14:28-30.

⁷ Gálatas, 2:9.

⁸ I Corintios, 3: 9-17; este tema continúa en II Corintios, 5:1-4 y 6:16.

dividual⁹. Yendo más allá de los límites conceptuales y compositivos de la lectura cristiana de las metáforas arquitectónicas veterotestamentarias, estas metáforas arquitectónicas del Nuevo Testamento desarrollan los detalles relativos a la estructura, los procesos de construcción y el rol del arquitecto, aunque ahora focalizando, de un modo mucho más conceptual, la metáfora arquitectónica como imagen de la fe, de la Iglesia, los líderes de la Iglesia, la misión evangélica y el creyente como individuo. Sin embargo, una vez más, hasta donde yo sé, estas metáforas –las del Nuevo Testamento– nunca aparecen en la cultura visual como plasmaciones directas de los pasajes bíblicos en cuestión antes del siglo XI, ni siquiera cuando éstas guardan una relación directa con tales pasajes.

De hecho, la metáfora arquitectónica más elaborada del momento –la era apostólica– no pertenece al Nuevo Testamento; a pesar de que su temática, la construcción de la Torre de la Iglesia, desarrolla indirectamente la imaginería de I Corintios y de I Pedro. Esta metáfora arquitectónica proviene de *El Pastor*, una obra posiblemente de mediados del siglo II, cuyo autor, Hermas, es considerado uno de los padres apostólicos¹⁰. Sin embargo, no sólo era *El Pastor* una obra totalmente desconocida en Occidente, según san Jerónimo, sino que además su imagen de la Torre de la Iglesia es también indudablemente extraña, hasta el punto de que sólo contamos con este testimonio y el de la Catacumba de San Genaro, en Nápoles (Fig. 2)¹¹. Además, conceptualmente –a pesar de la actividad y a pesar de que la visión de Hermas se refiere al tema fundamental de la lucha espiritual– dicha imagen es esencialmente una expresión invariable de la naturaleza colectiva de la Iglesia, más que una representación de los creyentes individuales que constituyen la Iglesia. Esto significa que, a pesar de que la idea de las “piedras vivientes” de I Pedro está implícita, ni ha sido nunca expresada directamente en el texto de *El Pastor*, ni ha sido integrada conceptualmente en la imagen de san Genaro de un modo significativo. De este modo, la base conceptual de la imagen no atrae intelectualmente al espectador hacia la dinámica visual de la metáfora a título individual. Dicho de otro modo, si el objetivo de la metáfora es introducir al lector o espectador la idea de ser representado, entonces la efectividad de la imagen de san Genaro es estrictamente limitada. Como mecanismo visual, tal imagen es principalmente una aserción cuyo carácter es declarativo, en lugar de algo que pudiese generar algún tipo de relación interactiva con el espectador.

⁹ I Pedro, 2:4-8; tal y como se menciona en una nota anterior, en este pasaje también se hace referencia a la piedra angular. Para otras imágenes metafóricas del pilar, véase: I Timoteo, 3:15 y Apocalipsis, 3:12. Sobre algunos de estos temas, véase: R. DESHMAN, “The Imagery of the Living Ecclesia and the English Monastic Reform”, in P. E. SZARMACH (ed.), *Sources of Anglo Saxon Culture*, Kalamazoo, 1986, pp. 261-282 (Debería señalar que no comparto la interpretación que hace Deshman de todos y cada uno de los objetos de su estudio y que, por otro lado, considero que el término “piedras vivientes” no debería aplicarse a éstos de tan forma tan específica como él lo hace).

¹⁰ Cito la edición latina del siglo II: HERMAS, *El pastor*, Parábola 9, C. TORNAU, P. CECCONI (eds.), *The Shepherd of Hermas in Latin: Critical Edition of the Oldest Translation Vulgata*, Berlín, 2014, esp. 101-115, 123-6. Mientras que Hermas (*El Pastor*) parece haber sido influenciado por I Corintios, 3:9-17; I Pedro, 2:4-8; Mateo, 7:24-7 y Juan, 10:9, no hay referencias directas a la metáfora arquitectónica previa a modo de cita. Al igual que el pasaje de Juan 10:9, *ego sum ostium* ha sido traducido tradicionalmente como “yo soy la puerta”, deberíamos recordar que esta apertura hacía referencia a la entrada del cercado y no a una puerta propiamente dicha.

¹¹ JERÓNIMO, *De viribus illustribus* 10, E. C. RICHARDSON (ed.), *Liber de viris illustribus*, Leipzig, 1896, p. 14. Sobre la imagen de Hermas véase: U. M. FASOLA, *Le Catacombe di S. Gennaro a Capodimonte*, Roma, 1975, pp. 26-9; c. 200-250.



Fig. 2. Nápoles,
Catacumba de San
Genaro. Construyendo
la casa de Dios

En el cristianismo primitivo post-apostólico, en los escritos de los Padres de la Iglesia, eran numerosas las referencias literarias directas a los antecedentes bíblicos de la piedra angular, los cimientos, el “edificio de Dios”, etc¹². Sin embargo, en esta época también comienzan a aparecer metáforas arquitectónicas más independientes y creativas en las que se alude al taller de la creación divina, al proceso diseñado por el arquitecto, a los planos arquitectónicos y a los andamios. Estas metáforas –todas ellas disponibles en latín– están presentes en los escritos de autores como Eusebio de Cesárea, Basilio de Cesárea, Juan Crisóstomo, Ambrosio, Jerónimo, Prudencio, Paulino de Nola, Casiano, los Padres del desierto, Agustín y Orígenes, entre los que destaca especialmente la contribución de los dos últimos¹³. Según parece, al tomar como ejemplo el tratamiento más amplio de la metáfora arquitectónica presente en Pablo (I Corintios) y I Pedro, estos primeros escritos cristianos son indicios de un nuevo uso de la metáfora arquitectónica literaria, conceptualmente más independientes y, en definitiva, más creativos. Aún así, por el momento el paso de la metáfora arquitectónica del ámbito literario a la cultura visual ocurre sólo gradualmente, a partir de las imágenes de la *Psicomaquia* de Prudencio (cuya primera copia ilustrada data del siglo VI), donde probablemente se representaba la imagen de la Sabiduría entronizada en un templo recién construido –tal y como aparece en algunos manuscritos posteriores¹⁴. Pero al igual que la singular imagen de la Torre de la Iglesia

¹² Por ejemplo, san Agustín cita la mayor parte de las metáforas bíblicas en su breve sermón: *Sermo 337*, MIGNE (ed.), PL 38:1475-1478.

¹³ Por ejemplo, el taller de creación divina: BASILIO, *Hexameron*, 4:1, de E. A. MENDEIETA, S. Y. RUDBERG (eds.), *Eustathius: ancienne version latine des neuf homélies sur l'Hexaéméron*, Berlín, 1958, p. 46. El proceso de diseño de un arquitecto: ORIGENES, *In Joannem*, 1:114, 1:288, C. BLANC (ed. and trans.), *Commentaire sur Saint Jean*, París, 1966, v. 1, pp. 120, 204, y SAN AGUSTÍN, *In Iohannis evangelium* 1:9, R. WILLEMS (ed.), Turnhout, 1954, pp. 5-6; ambos autores bajo la influencia neoplatónica. Los planos arquitectónicos: SAN AGUSTÍN, *Sermo 68* (126):5, MAI (ed.), PL *Supplement 2*:504. Andamiaje: SAN AUGUSTIN, *Sermo 362*:7-10, MIGNE (ed.), PL 39:1615-7.

¹⁴ PRUDENCIO, *Psychomachia* 805-915, CUNNINGHAM, M. P. (ed.), *Carmina*, Turnhout, 1966, pp. 178-181. H. WOODRUFF, “The Illustrated Manuscripts of Prudentius”, *Art Studies: Medieval, Renaissance, and Modern*, 7 (1929), p. 34.

citada por Hermas y representada en la catacumba de san Genaro, el efecto de la imagen de la *Psicomaquia* es conceptualmente estático –menos dinámico aún que su fuente literaria–, sobre todo al ilustrar el estado de triunfo espiritual –tal y como se describe en el poema– como una exhortación relativamente simple (Fig. 3), en lugar de hablar de una lucha espiritual en sí misma. En este sentido, estaba concebida para captar al espectador individual y atraerlo hacia la imagen para que así participase de la metáfora.

Después del cristianismo primitivo parece que la única metáfora arquitectónica que gozó de amplia difusión fue la presente en la muy leída obra *Moralia in Job*, de Gregorio Magno. Esta nueva aproximación a la metáfora arquitectónica, ligeramente más creativa desde el punto de vista conceptual, ofreció el impulso inmediato para el uso (cada vez más independiente) de dicha metáfora en Occidente, también en la cultura visual¹⁵. Siguiendo a Pablo, Orígenes, Agustín y tal vez a otros, Gregorio describe su método exegético de tres niveles a través de la que sería la metáfora arquitectónica no-bíblica más influyente en la Edad Media. Dicha metáfora consiste en la progresiva construcción del edificio espiritual desde los cimientos (sentido histórico), a la superestructura (el sentido alegórico) y, finalmente, una mano de pintura o yeso de colores (el sentido moral o tropológico). Parece que la actitud creativa y flexible de Gregorio hacia la metáfora arquitectónica literaria –más que cualquier otro recurso literario de-



Fig. 3. Prudencio, *Psicomaquia*, Bruselas, Bibliothèque royale, MS 10066-77, fol. 136v. La Sabiduría entronizada en la casa de Dios

¹⁵ GREGORIO MAGNO, *Moralia in Job*, ad Leandrum 3, M. ADRIAEN (ed.), *Moralia in Job*, Turnhout, 1979-85, p. 4. En este pasaje, el uso que hace Gregorio de la metáfora arquitectónica no es más creativo que el uso que anteriormente le dieron ciertos Padres de la Iglesia, sin embargo, sí que tuvo más difusión.

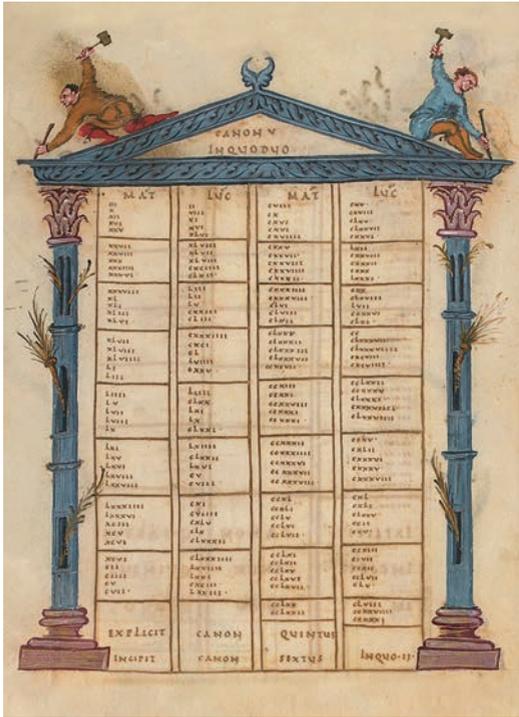


Fig. 4. *Evangeliiario de Ebon*, Eprenay, Bibliothèque municipale, MS 1, fol. 13v, tabla de cánones. Construyendo la casa de Dios

terminado, incluyendo la propia Biblia— pone de relieve una serie de metáforas arquitectónicas visuales que aparecen en varias tablas de cánones carolingias y otonianas. De hecho, a pesar de que en estas tablas se establece un modelo congruente de construcción de la fachada del templo presente en las propias tablas, muy probablemente este modelo se refiere en realidad a la construcción del Templo o de la Casa de Dios. Ello es posible a través del estudio bíblico implícito en el instrumento para el estudio de las Escrituras que es el canon de tablas que hay más abajo (Fig. 4)¹⁶. Por cierto, entre ellas hay una evidente alusión visual al tema de los cimientos presente tanto en el Antiguo como el Nuevo Testamento¹⁷. Más que un mero acto caprichoso por parte del artista, el proceso de construcción evocado en estas tablas de cánones interactúa con el avisado espectador, quien —ya comprometido con el proceso de estudio de las Sagradas Escrituras al usar dichas tablas

¹⁶ Entre dichos ejemplos se incluyen: Eprenay, Bibliothèque municipale, MS 1:12, anterior a 823 (reproducido en J. HUBERT et al., *The Carolingian Renaissance*, Nueva York, 1970, figura 97, sólo en detalle, (para una visión completa de dicha imagen, véase: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8458375p/f1.planchecontact>); Eprenay, Bibliothèque municipale, MS 1:13v (Fig. 4 en este artículo); Londres, British Library, Harley MS 2821:8v, mediados del siglo XI (reproducida en S. MCKENDRICK, K. DOYLE, *Bible Manuscripts: 1400 Years of Scribes and Scripture*, Londres, 2007, figura 47); Londres, British Library, Harley MS 2821:9, c. 1075-1100 (para la visualización de la imagen, consúltese: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Harley_MS_2821); Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, MS Clm 4453:18 (reproducido en F. MÜTHERICH, K. DACHS, *Das Evangeliar Ottos III*, Múnich, 2001, lámina 9); París, Bibliothèque nationale de France, MS 8851:12, probablemente fechado en 984 (reproducido en F. AVRIL, C. RABEL, *Manuscrits enluminés d'origine germanique, I: Xe-XIVe siècle*, París, 1995, v. 1, lámina B; cat. 55); París, Bibliothèque nationale de France, MS n. a. lat. 2196:6v, c. 1050-1072 (reproducido en L. GRODECKI et al., *Le siècle de l'an mil*, París, 1973, figura 167); sobre esto, véase AVRIL, RABEL, *Manuscrits enluminés*, p. 31, cat. 23. Las figuras señaladas como posibles carpinteros en la tabla de cánones conservada en París, Bibliothèque nationale de France, MS lat. 10438:9 (AVRIL, RABEL, *Manuscrits enluminés*, p. 31; lámina XVIII) más bien parecen representar a un artesano de pergaminos y a un monje escriba quienes, cada uno a su manera, también contribuyen a la construcción de la casa de Dios.

¹⁷ París, Bibliothèque nationale, ms. lat. 2196: 6v. Digo esto a pesar del andamiaje, cuya principal función parece crear un balance compositivo con el andamio presente al otro lado de la tabla de cánones y, tal vez, en segunda instancia, ser comprendido como el andamiaje o la apariencia de la disposición de los andamios presumiblemente utilizados en las excavaciones de las cimentaciones profundas. Probablemente, ambos pretenden también resultar atrayentes, e, incluso puede que pretendiesen hacer referencia a la ascensión de la lucha espiritual.

por sí mismo— potencialmente se compromete de forma activa a tomar mayor consciencia de la construcción de la casa de Dios en su propia alma, gracias al programa de estudio de la Biblia.

Otras metáforas arquitectónicas visuales empezaron a aparecer alrededor de los siglos XI y XII, y aunque algunas eran más creativas que otras, la mayoría escasamente alcanzaba la invención de las tablas de cánones carolingias y ottonianas. Por ejemplo, mientras que una representación relativamente fiel de la metáfora de la Sabiduría construyendo su propia casa —formulada en Proverbios, 9:1— habría sido comprensible en el pasaje o libro bíblico en cuestión, en el caso de la Biblia de Saint-Vaast su aparición al inicio del Eclesiastés en vez de Proverbios indica una mayor dependencia de su raigambre bíblica que de una aproximación intelectualmente más creativa a la imagen y al espectador (Fig. 5)¹⁸. Ligeramente más independiente, pero no mucho más creativa, la referencia metafórica de san Pablo a los apóstolos Santiago, Pedro y Juan como columnas o pilares también irrumpe en la cultura visual de esta época, como ocurre en el caso de esta iluminación del Evangelio —no Epístola— de Niederalteich, donde se evoca el poder de la metáfora de san Pablo en vez de ilustrarla directamente (Fig. 6). Con el tiempo, al consolidarse por medios más creativos, la metáfora arquitectónica se desvinculó gradualmente de la referencia bíblica, aunque no siempre se puede tener certeza sobre su aplicación; un ejemplo de ello lo constituyen las esculturas adosadas a columnas del abad Durando y los apóstolos en Moissac¹⁹. Sin embargo, a fin de cuentas, el objetivo de estas imágenes era representar simple-

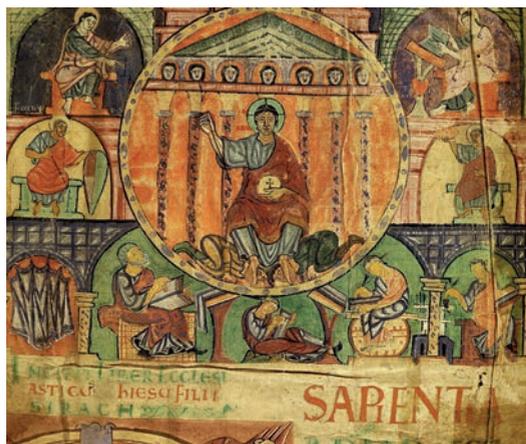


Fig. 5. *Biblia de Saint-Vaast*, Arras, Bibliothèque municipale, MS 559 (435), v. 3, fol. 1r. Eclesiástico. La Sabiduría ha construido una casa para sí misma



Fig. 6. Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, MS Clm 9476, fol. 8r. Los Apóstolos como pilares de la Iglesia

¹⁸ Sobre esto véase la reciente obra de D. J. REILLY, *The Art of Reform in Eleventh-Century Flanders: Gerard of Cambrai, Richard of Saint-Vanne and the Saint-Vaast Bible*, Leiden, 2006, pp. 288-298.

¹⁹ Acerca de Moissac, véase: T. DROSTE, *Die Skulpturen von Moissac: Gestalt und Funktion romanischer Bauplastik*, Múnich, 1996, figuras 47-57. Surge la cuestión de la posible implicación de este significado en relación a las columnas-estatuas de los portales esculpidos románicos y góticos, especialmente aquellos más tempranos, cuando el formato resultaba una novedad. Véase también: DESHMAN, "The Imagery of the Living Ecclesia", pp. 261-262, sobre la aplicación de esta idea en dos manuscritos de finales del siglo VIII y las últimas décadas del siglo X (Autun, Bibliothèque municipale, MS 4:8; Londres, British Library, MS. Add. 49598:97v; sus láminas 1 y 2.

mente el estatus espiritual, el estado de triunfo espiritual o, rara vez, los medios de la lucha espiritual, incluso en el más general de los sentidos.

El Arca Mística supone una declaración a modo de compendio no sólo sobre los medios generales de la lucha espiritual, sino también acerca del procedimiento altamente sistematizado de dichos medios. En otras palabras, *El Arca Mística* constituye una explicación completa de la razón por la que es necesaria la lucha espiritual y del resultado final de dicha lucha –no sólo para el espectador individual, sino también para cada ser humano que hubiera existido alguna vez– la cual, en gran parte, estaba basada en las formas extrapoladas de la metáfora arquitectónica visual (Fig. 1). Y el modo en que esto sucedió fue el siguiente. Cierto día, cuando Hugo mantenía una discusión con “los hermanos” de San Víctor –abadía parisina de canónigos agustinos– en la que ellos hacían las preguntas y Hugo las respondía, la conversación derivó al tema de la “inquietud del corazón humano”, es decir, la incapacidad del ser humano de permanecer estático en presencia de Dios a través de la contemplación²⁰. Sin duda se trataba de los alumnos habituales de Hugo y posiblemente también de otros monjes más avanzados. Así lo podemos ver en una miniatura a folio completo de un manuscrito del siglo XII de Saint Albans. Esta imagen, donde se representa a Hugo enseñando, antecede al pasaje introductorio de *El Arca moral* (una obra fundamental relacionada con el Arca), a la que sigue una copia de *El Arca Mística*. Estos hermanos²¹ pidieron a Hugo que explicase cómo tuvo lugar dicha incapacidad, y cuáles eran los medios para superarla. Sin embargo, en lugar de responder a sus peticiones directamente, para argumentar su respuesta Hugo prefirió seleccionar un pasaje bíblico al que aplicar un análisis exegético completo y sistemático.

El resultado fue *El Arca Mística*: una imagen de todos los tiempos, todos los espacios, todas las materias, toda la historia y todas las luchas espirituales. Realizada entre 1125 y 1130, *El Arca Mística* es también el nombre del texto de cuarenta y dos páginas que proporciona la información necesaria para reproducir la imagen de dicha arca, algo que aparentemente tuvo lugar una y otra vez a lo largo del tiempo²². (Las imágenes del Arca Mística presentes en este artículo han sido creadas digitalmente bajo mi dirección, tomando como referencia el texto de *El Arca Mística* y usando especialmente, como punto de referencia visual, la obra más o menos contemporánea de Herrada de Landsberg, el *Hortus deliciarum*)²³.

Considerando la riqueza figurativa de esta representación –cientos de figuras, símbolos e inscripciones–, una descripción completa de la imagen de *El Arca Mística* equivaldría a poco menos que la repetición de sus cuarenta y dos folios de texto. Pero a los efectos de este trabajo será suficiente con que intentemos describirla brevemente. *El Arca Mística* consiste en una “Majestad” flanqueada por nueve coros de ángeles que abarca un cosmos compuesto por tres zonas: tierra, aire y éter. El éter queda indicado por los doce signos del zodiaco y los doce meses del año. El aire consta de los doce vientos y de una inusualmente compleja armonía

²⁰ HUGO DE SAN VÍCTOR, *Arca Moral* 1.1, SICARD, P. (ed.), *De archa Noe, Libellus de formatione arche*, Turnhout, 2001, pp. 3-5.

²¹ Oxford, Bodleian, MS Laud misc. 409:3v (reproducido en N. MORGAN, *Early Gothic Manuscripts [I], A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles* 4, Londres, 1982, figura 14, cat. 4)

²² Para la datación que manejo de *El Arca Mística*, véase RUDOLPH, *Center point*, pp. 57-58.

²³ Sobre mi reconstrucción de *El Arca Mística*, véase RUDOLPH, *The Mystic Ark*, pp. 380-393.

cuaternaria. Por último, la tierra se compone de un mapa del mundo específicamente elíptico, sobre el que se impone el Arca del Diluvio, que a su vez coincide en superficie con el anterior.

Los seis días de la Creación surgen de la boca de Dios, culminando con la creación de Adán y Eva en el Paraíso, situado en el extremo oriental del mundo. Adán supone el nexo entre dos ámbitos, el Paraíso y el Mundo –indicado por el macro-microcosmos de Adán. A partir de esta unión surge la línea de las generaciones que recorre el arca de un extremo al otro, aludiendo a los ancestros físicos y a los descendientes espirituales de Cristo a lo largo de la historia humana. En el centro de la línea generacional se encuentra el cubo central –donde culmina el Arca según el Génesis– en el que se representa al Cordero de Dios²⁴.

Entre otras características, se considera que el Arca propiamente dicha, al igual que la Iglesia, permanece en el tiempo. De hecho, en cada costado del Arca hay tablones –los tablones de la propia embarcación– que recorren la longitud del Arca, delimitando los tres períodos sucesivos de la Ley Natural, la Ley Escrita y la Gracia, cuyas respectivas dimensiones señalan la relevancia relativa de los pueblos de la Ley Natural, la Ley Escrita y la Gracia en los tres períodos respectivos²⁵.

El Arca en sí se compone de tres niveles (Fig. 7), con ascensos –es decir, recorridos ascendentes– que parten de cada una de las cuatro esquinas (Fig. 8), a través de los cuales sesenta hombres y sesenta mujeres suben hasta el cubo central, en el que se encuentra el Cordero de Dios. El Arca se inscribe en el mundo, que constituye el escenario de la Historia de la Salvación: al Este, el tiempo ha comenzado, la Humanidad es creada, se produce su Caída y se propaga ahora a partir de un sólo hombre, Adán. En el Sur, el pueblo hebreo abandona el desierto espiritual de Egipto y emprende camino hacia la ciudad de Jerusalén, representada en el centro, pasando del mapa del mundo al interior del Arca. En el Norte, los judíos son arrastrados al exilio en Babilonia, quedando así fuera de la protección del Arca, ya que dicho exilio supone el regreso al mundo (o mapa del mundo). En

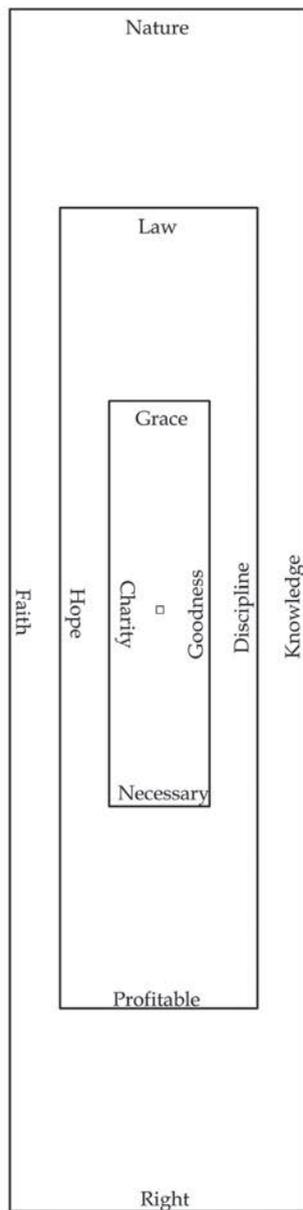


Fig. 7. El Arca Mística. Diagrama: las tres plataformas (Clement/Bahmer/Rivas/Rudolph)

²⁴ En relación con la línea generacional, véase: RUDOLPH, *The Mystic Ark*, pp. 118-123, 142-152, 171-176, y la figura 14.

²⁵ Acerca de los elementos microcósmicos y microcósmicos de los tres períodos y personas, véase: RUDOLPH, *The Mystic Ark*, pp. 131-8 y lámina 7.

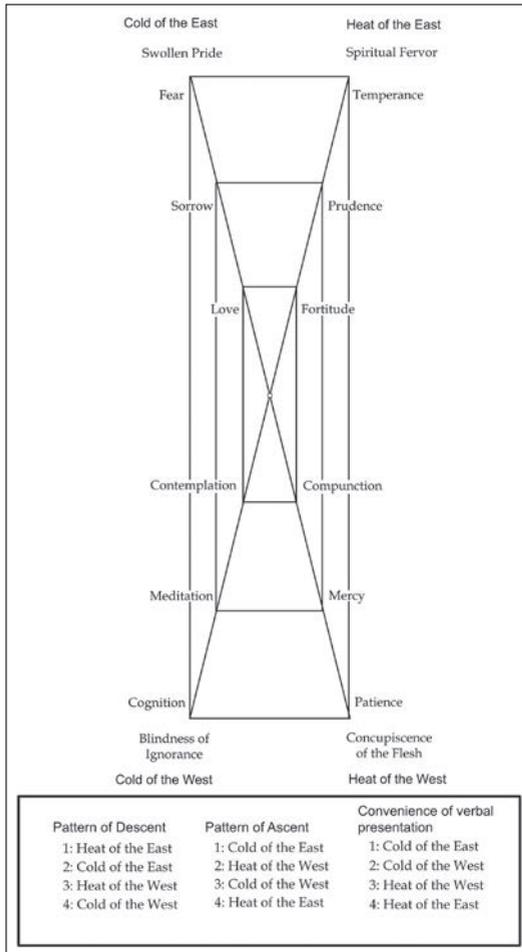


Fig. 8. El Arca Mística. Diagrama: los cuatro ascensos, con un patrón de ascenso/descenso. (Clement/Bahmer/Rivas/Rudolph)

el Oeste tiene lugar el Juicio Final; a las personas que van a ser juzgadas les apunta la Majestad con un cetro y un rollo de pergamino en los que aparecen una serie de inscripciones sobre las recompensas y castigos que recibirán los salvados y los condenados, tal y como estaba predestinado desde el principio de los tiempos.

En esta imagen sinóptica encontramos cuatro arcas diferentes que deben ser interpretadas cada una de ellas con su propio código y de acuerdo a la aproximación singular a la imagen de *El Arca Mística*: el Arca de Noé, el Arca de la Iglesia, el Arca de la Sabiduría y el Arca de la Madre Gracia. Dichas arcas se corresponden con el propio sistema de niveles exegéticos de Hugo: sentido literal, sentido alegórico, sentido alegórico-anagógico y sentido tropológico²⁶. Como punto de partida de la teología sistemática de Hugo²⁷, estos niveles exegéticos conducen directamente hacia el problema del “corazón inquieto” —es decir, la imposibilidad de la Humanidad de permanecer en presencia de Dios a través de la contemplación— y plantean la solución a dicho problema como un medio de superar esa debilidad: desde la inicial fuente-modelo exegética de la

²⁶ Mientras que la aplicación de los cuatro niveles de exégesis era la más comúnmente practicada en esta época, Hugo prefirió teorizar de acuerdo a tres niveles, estrictamente hablando: letra/historia, alegoría y topología, aunque tal vez dividió el nivel alegórico en dos componentes: alegoría simple y alegoría analógica. Sobre este aspecto, véase: HUGO DE SAN VÍCTOR, *De scripturis* 3, MIGNE (ed.), PL 175:11-12 (este pasaje no puede ser comprendido completamente sin la notable corrección que encontramos en D. POIREL, *Hugues de Saint-Victor*, París, 1998, p. 72 n. 1). Sobre la exégesis de Hugo en general, véase: H. DE LUBAC, *Exégèse médiévale: Les quatre sens de l'écriture*, 4 v., París, 1959-64, v. 3, pp. 287-359. Acerca de la distinción establecida por Hugo entre alegoría simple y anagógica, no sólo respaldada por él, véase: DE LUBAC, *Exégèse médiévale*, v. 1, pp. 139-46, esp. pp. 140-141.

²⁷ Por “teología sistemática” entiendo un sistema de pensamiento comprensivo y sistemático que explica la existencia humana desde la creación hasta el final de los tiempos en relación con lo divino, más que las aproximaciones más estrechamente centradas comunes en la historiografía teológica tradicional previa. Sobre la importancia de la teología sistemática en esta época, véase: M. COLISH, “Systematic Theology and Theological Renewal in the Twelfth Century”, *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 18 (1988), pp. 135-156.

Biblia (el Arca de Noé), a través de la explicación del distanciamiento macrocósmico del ser humano de su Creador (el Arca de la Iglesia), hasta el desenlace, con el regreso del individuo en dos etapas para estar junto a su Creador (el Arca de la Sabiduría y el Arca de la Madre Gracia) –cada una presentada como una lección distinta, aunque imbricada en el conjunto del *Arca Mística*.

Pero, ¿cuál es la base conceptual de la propia Arca, que constituye el núcleo de esta obra de arte increíblemente compleja, de la que hasta aquí sólo hemos descrito una parte? ¿Cómo fue concebida exactamente la estructura del Arca? Y, finalmente, ¿cuál es la relación entre esta concepción estructural y la concepción global de *El Arca Mística*?

LA CONSTRUCCIÓN DEL *ARCA*

En *El Arca Moral*, un tratado escrito por el propio Hugo relacionado con el *Arca* en el que relata la lección sobre el Arca de la Sabiduría –o al menos parte de ella–, se alienta continuamente al lector a:

... construir una morada para Dios, erigir un templo, hacer una casa,... fabricar un Arca del diluvio. La llames como la llames, será una casa de Dios²⁸.

Se llame Arca o Casa de Dios, en la lección sobre el Arca de Noé, el Arca es concebida literalmente como el Arca de Noé, la cual en ocasiones fue considerada en la Edad Media como una obra de arquitectura, en el sentido de arquitectura naval²⁹. En la lección del Arca de la Iglesia, el Arca es entendida como la Iglesia a lo largo del tiempo, tal y como señaló san Pablo: que “la construcción de Dios” era, en parte, la Iglesia³⁰. Recurriendo al lenguaje utilizado por Pablo para referirse directamente a la casa construida por la Sabiduría en Proverbios 9:1, y haciendo referencia a la metáfora de Gregorio Magno³¹ en las lecciones sobre el Arca de la Sabiduría y el Arca de la Madre Gracia, el arca es concebida como un compendio de las diferentes etapas para la construcción de la casa de Dios en el alma del creyente –primero, cómo encontrar el descanso, después, cómo prolongar ese estado de paz. Sin embargo, el Arca de la Sabiduría y el Arca de la Madre Gracia también están engranadas en un corpus metafórico-arquitectónico que va más allá de la tradición anterior, literal o visual.

La lección sobre el Arca de la Sabiduría comienza con una compleja metáfora del lugar (el corazón humano), el material (los pensamientos puros) y el *artifex* o artesano (Dios, con quien trabajar en equipo durante la lucha espiritual³²). Continúa con una metáfora arquitectónica más compleja aún sobre cómo se construye el edificio; un proceso que conlleva la consideración

²⁸ HUGO DE SAN VÍCTOR, *Moral Ark* 1:3, SICARD (ed.), p. 9.

²⁹ Sobre el Arca de Noé véase: RUDOLPH, *The Mystic Ark*, pp. 66-85.

³⁰ Sobre el Arca de la Iglesia, véase: *Ibidem*, pp. 85-220.

³¹ Mientras que las clases del Arca de la Sabiduría y del Arca de la Madre Gracia eran independientes, las dos Arcas estaban considerablemente relacionadas con la concepción de Hugo. Sobre el Arca de la Sabiduría, véase: *Ibidem*, pp. 220-258; sobre el Arca de la Madre Gracia: *Ibidem*, pp. 258-342.

³² HUGO DE SAN VÍCTOR, *Moral Ark* 4:1, SICARD (ed.), p. 88; para un pasaje más extenso, véase: *Moral Ark* 4:1-4:2, pp. 86-91; véase también: *Moral Ark* 4:9, pp. 113-5.

minuciosa de tres aspectos: “orden, disposición y dimensiones bien delimitadas”³³. Siguiendo la lógica de la metáfora arquitectónica, esto debe ser considerado como la secuencia general del edificio, la disposición general de los distintos elementos y las medidas fijas, respectivamente. Según la imagen del Arca, el debate se centra en la longitud, el ancho y el peso de la misma en relación con las grandes obras de Dios a lo largo de: 1-la historia (la longitud), 2-el modo de vida de los creyentes (el ancho) y 3-el conocimiento de las Sagradas Escrituras (la altura). Es a través de este proceso como se construye la casa de Dios en el alma del creyente individual, lo que en el contexto de la lección de *El Arca Mística* se equiparaba con la búsqueda del descanso para el corazón inquieto (la primera de dos etapas), que apenas estaba mínimamente vinculada con la imagen de *El Arca Mística* (esto es, en un mismo contexto, la imagen puede ser utilizada de diferentes modos).

Es en la segunda etapa, la de permanencia en el descanso (lección del Arca de la Madre Gracia), cuando el espectador está más comprometido visualmente, al tiempo que es atraído hacia las complejidades de la imagen de *El Arca Mística*, (hasta el punto de que, en la práctica, esta disertación habría sido imposible sin la imagen). En este sentido, el medio sigue siendo la casa de Dios. No obstante, esta casa de Dios –ahora también constituida por la propia estructura del Arca– está fundamentalmente concebida en términos de la metáfora de la escala celeste.

Llegado este punto es preciso aclarar lo siguiente. Tal y como señaló Christian Heck, hay dos tipos de escala celeste³⁴: la primera es la “escalera escatológica”, que dirige la ascensión del alma individual después del juicio particular³⁵, o, por el contrario, de toda la humanidad en el caso del Juicio Final general³⁶. El segundo tipo es conocido como “escala espiritual”, la cual es fundamental para la estructura de *El Arca Mística*. Esta última escalera espiritual abarca la progresión del individuo en grados de virtud durante su vida en la tierra. Con Orígenes, la escalera espiritual se convirtió en la tipología predominante de escalera celestial en la tradición Cristiana, y fue este sistema de ascenso espiritual el que devino más común en la imaginería de la escala en el siglo XII. En la representación de cualquier tipo de escala espiritual –las cuales no son necesariamente escaleras *per se*, sino simplemente secuencias ordenadas de ascensos espirituales– no hay una diferencia significativa entre el ascenso escalonado, en el que los peldaños o la disposición escalonada caracteriza la estructura básica (Fig. 9), como en el caso de los tres peldaños del Arca (Fig. 10) y el ascenso que consiste específicamente en una escalera de mano (Fig. 11), como es el caso de los ascensos de las cuatro esquinas del Arca (Fig. 12)³⁷.

³³ HUGO DE SAN VÍCTOR, *Moral Ark* 4:1, SICARD (ed.), p. 89: *ordo, dispositio, et definita dimensio*.

³⁴ CH. HECK, *L'échelle céleste dans l'art du moyen âge: Une image de la quête du ciel*, París, 1997, pp. 14-15, 91-92.

³⁵ Para un ejemplo visual, véase la miniatura de la ascensión de Enoc en el antiguo Hexateuco inglés (Aelfric Paraphrase); Londres, British Library, MS Cotton Claudius B. IV:11v; c. 1025-1050 (reproducido en HECK, *L'échelle céleste*, figura 20, con comentario en pp. 66-67).

³⁶ Para un ejemplo visual véase: Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 22:4v (reproducido en MAYR-HARTING, H., *Ottoman Book Illumination: An Historical Study*, 2 v., Oxford, 1991-1992, v. 2, lámina a color II).

³⁷ Acerca de la imagen de El Fayum, véase HECK, *L'échelle céleste*, pp. 38-9; HECK también abarca de manera exhaustiva las imágenes basadas en el escalonamiento. Sobre el *Hortus deliciarum*, GREEN, R. *et alii*, *Hortus Deliciarum*, Londres, 1979; véase también: HECK, *L'échelle céleste*, pp. 89-91.

Hugo fue un académico de primera fila, por lo que conocía muy bien la morfología del Arca: él mismo había criticado la literatura anterior sobre el tema, rechazando la teoría de Orígenes de un Arca de cinco niveles con sus lados inclinados; y, tácitamente, también se había opuesto a la concepción agustiniana de un Arca de tres niveles, con las caras de sus lados, amplia y perceptiblemente rectas³⁸. Lo que él escogió –no tanto desde una perspectiva histórico-crítica del Arca del Diluvio, sino como apoyo manifiesto a sus lecciones sobre el *Arca*– fue una versión escalonada de tres niveles porque, como él mismo observa, “no podemos indicar fácilmente en un dibujo de dos dimensiones la sucesión ascendente de las paredes del Arca”, la cual, según el propio Hugo, estaría compuesta por cinco niveles³⁹. El motivo por el que quería destacar la “extensión ascendente” de las paredes –esto es, una extensión escalonada– era poder indicar el proceso ascendente del individuo, con la progresiva adquisición de un particular grupo –o serie de grupos– de virtudes, que formaban parte de la propia estructura de *El Arca Mística* como casa de Dios.

Por ejemplo, a pesar de que el sistema de niveles es más complejo de lo que podemos desarrollar aquí, el lado norte (que no es el de arriba, ya que, al igual que en muchos mapas medievales, en *El Arca Mística* el Este se halla en la parte superior), que parece haber sido abordado antes que los otros en las lecciones sobre

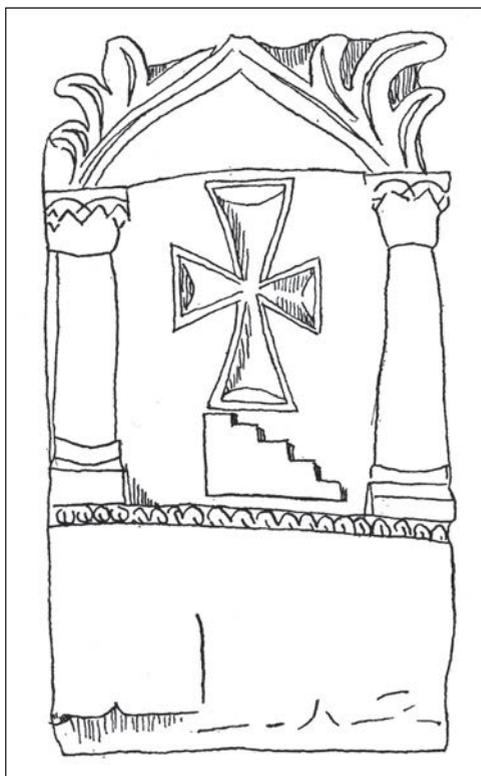


Fig. 9. El Cairo, Museo Copto, Crum 8584: estela copta, (El Fayum, Egipto). Ascenso celestial escalonado

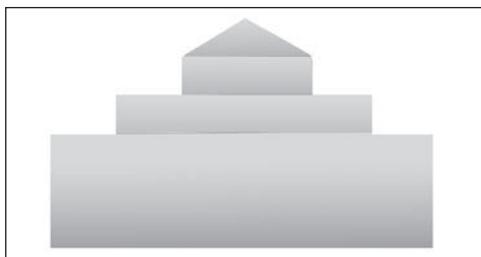


Fig. 10. El Arca Mística, alzado de proa y popa (Bahmer/Rudolph)

³⁸ HUGO DE SAN VÍCTOR, *Arca Moral*, 1:4, 1:5, pp. 18-9; y, más ampliamente, *Arca Moral*, 1:4, pp. 18-23, 27-30. RUDOLPH, *The Mystic Ark*, pp. 67-77; para las tres reconstrucciones de Orígenes y las Arcas de San Agustín, véase RUDOLPH, *The Mystic Ark*, figuras 40 y 41.

³⁹ Sobre el Arca de cinco plataformas de Hugo, véase: HUGO DE SAN VÍCTOR, *Moral Ark*, 1:5, SICARD (ed.), pp. 27-31. Sobre la “dificultad” que supone hacer uso del Arca de cinco plataformas, véase: *Moral Ark*, 1:4, SICARD (ed.), p. 23; véase también: *Moral Ark*, 1:4, SICARD (ed.), pp. 18-20. Para más información sobre las Arcas de Hugo compuestas por tres y cinco plataformas: RUDOLPH, *The Mystic Ark*, SICARD (ed.), pp. 73-77, figuras 3 y 42.



Fig. 11. Facsimil del *Hortus deliciarum* del siglo XIX, f. 2v. Escalera celestial (Reproducida con permiso de la BnF)



Fig. 12. *El Arca Mística* (detalle). Primera escalera del ascenso del frío del Oeste (Clement/Bahmer/Rivas/Bozhilova/Rudolph)

el Arca, presenta la tríada paulina como base general de la vida cristiana: Fe, Esperanza y Caridad⁴⁰.

Aparentemente, el siguiente lado realizado fue el lado sur, en el cual se depura el tema anterior de la base de la vida cristiana, ahora con la tríada del conocimiento, la disciplina y la bondad –conceptos importantes tomados de *De institutione novitiorum*, un manual sobre la formación del novicio victorino escrito por el propio Hugo– a modo de propuesta como base del modo de vida victorino. Se trata de una aproximación a la vida cristiana más sistematizada que la que encontramos en el lado anterior⁴¹.

El lado que parece haber sido abordado en último lugar, el este, presenta el ascenso espiritual de lo que podría ser llamado el “hombre microcósmico” a través de la tríada de la Naturaleza, el Derecho y la Gracia. Algo que hace, dada la apariencia de esta tríada (tanto en la microcósmica Arca de la Iglesia, como en el Arca de la Madre Gracia) en cierto sentido, al integrar las construcciones macrocósmicas y microcósmicas de las dos Arcas en una unidad monumental⁴². Lo cual no difiere tanto de la integración de los ámbitos macrocósmicos y microcósmicos en un macro/microcosmos tradicional.

⁴⁰ HUGO DE SAN VÍCTOR, *Mystic Ark 4*, SICARD (ed.), p. 140; RUDOLPH, *The Mystic Ark*, pp. 279-282.

⁴¹ HUGO DE SAN VÍCTOR, *Mystic Ark 4*, SICARD (ed.), p. 140; RUDOLPH, *The Mystic Ark*, pp. 282-283.

⁴² HUGO DE SAN VÍCTOR, *Mystic Ark 4*, SICARD (ed.), p. 140; RUDOLPH, *The Mystic Ark*, pp. 131-138, 284-285, y figura a color 7.

En el lado oeste, la tríada de lo verdadero, lo provechoso y lo necesario actúa modificando, priorizando y afirmando las cualidades de los otros lados, respectivamente: “la fe verdadera, la esperanza provechosa y la caridad necesaria”, y así sucesivamente⁴³.

Finalmente, cada uno de estos cuatro lados conduce, con sus propias peculiaridades, a la culminación del Arca: el cubo central, donde se representa a Cristo como el Cordero de Dios. O sea, cada uno de los lados y, a su vez, todos juntos, reúnen a Cristo con la persona que mantiene la lucha espiritual. Precisamente se trata del mismo objetivo –aunque articulado en un modo significativamente diferente– del último sistema de escaleras celestiales presente *El Arca Mística*: los cuatro ascensos.

De las dos formas más comunes de escaleras celestiales –la escalonada y la de escalera de mano–, la forma más difundida era la de escalera de mano. Tomando esta forma e impulsándola hasta límites insospechados, Hugo consideró parte de la estructura del Arca o Casa de Dios, como uno de los componentes más importantes en la concepción de *El Arca Mística*.

En su respuesta al encargo de las lecciones sobre el Arca, Hugo señala que la causa de la inquietud del corazón humano es la Caída, especialmente, las culpas y castigos del Pecado Original, tal y como había teorizado Agustín⁴⁴. A través del sistema de escaleras celestiales presentes en los cuatro ascensos del Arca, el “problema-de-las-culpas-y-castigos” del pecado original es expuesto sistemáticamente para luego contrarrestarlo.

La Humanidad cayó por el orgullo; por tanto, desde el propio orgullo deben los hombres primero distanciarse o ascender a través de la tríada de las “emociones” -miedo, tristeza y amor- por el denominado por el propio Hugo como el ascenso del “frío del Este”⁴⁵. En consonancia con la escalera de la humildad de la regla de san Benito –y a pesar de que las escaleras del frío del este supera con creces la concepción benedictina– este ascenso articula un giro desde el orgullo o amor propio hasta Dios, que es Amor, por lo que dicho ascenso representa un giro “del mal al bien”⁴⁶.

En el siguiente ascenso –como queda dicho, en el sentido de recorrido ascendente–, el del calor del oeste –es el ascenso de los “trabajos”–, la persona que lucha espiritualmente se eleva desde la concupiscencia o el amor terreno a través de la tríada paciencia, piedad y arrepentimiento⁴⁷. Esta tríada aborda las transgresiones contra uno mismo, el prójimo y Dios por medio de las penitencias externa e interna y la contrición, respectivamente, con la esperanza en la remisión del pecado.

⁴³ HUGO DE SAN VÍCTOR, *Mystic Ark* 4, SICARD (ed.), p. 140; RUDOLPH, *The Mystic Ark*, pp. 277-279.

⁴⁴ RUDOLPH, *The Mystic Ark*, pp. 288-289.

⁴⁵ HUGO DE SAN VÍCTOR, *Mystic Ark* 4, SICARD (ed.), pp. 140-142; RUDOLPH, *The Mystic Ark*, pp. 290-296.

⁴⁶ BENEDICTO DE NURSIA, *Regula* 7, R. HANSLIK (ed.), *Benedicti regula*, Viena, 1960, pp. 39-52; basado en la *Regula magistri* 10, de A. VOGUÉ (ed.), *La règle du maître*, 3 v., París, 1964-1965, v. 1, pp. 418-444; el cual, a su vez, está basado, parcialmente, en Casiano: CASSIAN, *Institutiones*, 4:36-43, M. PETSCHENIG (ed.), *De institutis coenobiorum libri* XII [. . .], Viena, 1888, pp. 73-78. Sobre la relación entre el ascenso de *El Arca Mística* y la escalera celestial de la Regla de san Benito véase: RUDOLPH, *The Mystic Ark*, p. 295. Para una representación visual de la escalera celestial asociada a una copia de la Regla de san Benito, véase: Stuttgart, Württembergisches Landesbibliothek, MS cod. hist. 2°415:87; reproducido en HECK, *L'échelle céleste*, figura 26, con comentario pp. 84-7; y véase también: S. VON BORRIES-SCHULTEN (ed.), *Die romanischen Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart I*, Stuttgart 1987, cat. 64; c. 1162.

⁴⁷ HUGO DE SAN VÍCTOR, *Mystic Ark* 4, SICARD (ed.), pp. 140-141, 144-145; RUDOLPH, *The Mystic Ark*, pp. 296-302.

En el siguiente ascenso, el del frío oeste y de los “pensamientos” –conocimiento, meditación y contemplación–, goza de gran importancia, al afrontar nada menos que la restauración de la integridad de la apariencia divina (dañada en la Caída) por medio del ascenso contemplativo, y de la práctica específica de la *lectio divina* monástica (una forma particular de lectura que incorpora la contemplación)⁴⁸. Este ascenso constituye, en su particular expresión de la vuelta a Dios, el argumento central de *El Arca Mística*. Sin embargo, no se trata un acto independiente, pues este ascenso es la culminación de los anteriores; trabajando conjuntamente con los dos ascensos previos, por un lado atestigua a la persona que lleva a cabo su lucha espiritual durante subida desde el mal hasta el bien, y por otro, actúa para “llevar la justicia a su perfección”. Ambos conducirían hasta el nuevo y último ascenso.

El ascenso del calor del Este es para aquellos que progresan “de bueno a mejor⁴⁹”. Se trata de un ascenso que se rige por la tríada de “virtudes”: Templanza, Prudencia y Fortaleza. Estas tres, junto con la Justicia –que precede a este ascenso–, conforman las virtudes cardinales de los filósofos clásicos. Elevándose desde el fervor espiritual, este ascenso indica cómo la persona que lleva a cabo la lucha espiritual debe describir un círculo completo para volver junto a Dios, para regresar tanto como fuese posible hasta el estado de fervor espiritual previo a la Caída de la Humanidad.

Finalmente, este último ascenso (una creativa variante de la tradicional escalera monástica aunque, en comparación con ésta, bastante más sencilla⁵⁰) muestra cómo vivir en el Arca, cómo permanecer en el descanso encontrado anteriormente o, como se describe en el propio texto de *El Arca Mística*, “la consumación de la vida perfeccionada”. En cuanto a la vida perfeccionada, sesenta hombres y sesenta mujeres –una reivindicación de la igualdad espiritual entre hombres y mujeres– suben por los 120 peldaños, de las doce escaleras, de los cuatro ascensos hasta el cubo central⁵¹. Se trata de una metáfora de la búsqueda de Dios en la que, paso a paso y por medio de la contemplación, se aplicaba la metodología de la restauración de la apariencia divina para la vuelta a Dios, una parte esencial de las lecciones de Hugo sobre el Arca⁵².

Los demás aspectos sobre ascensos y escaleras son demasiado complejos para resumirlos aquí; sin embargo, me gustaría destacar al menos dos factores más del Arca como metáfora arquitectónica.

El primer aspecto a señalar es el conjunto de inscripciones de los treinta libros de la Biblia en los treinta escalones –diez escalones en cada una de las tres escaleras– de los ascensos del

⁴⁸ HUGO DE SAN VÍCTOR, *Mystic Ark* 4, SICARD (ed.), pp. 140-141, 142-144; RUDOLPH, *The Mystic Ark*, pp. 302-313.

⁴⁹ HUGO DE SAN VÍCTOR, *Mystic Ark* 4, SICARD (ed.), pp. 140-141, 145-146; RUDOLPH, *The Mystic Ark*, pp. 313-331.

⁵⁰ Véase, por ejemplo, la escalera celestial asociada a la obra de Bernardo de Claraval, *De gradibus humilitatis*. Douai, Bibliothèque municipale, MS 372:v. 1:100, c. 1165. (reproducido en HECK, *L'échelle céleste*, figura 25, con comentario pp. 78-83).

⁵¹ Sobre los sesenta hombres y sesenta mujeres, HUGO DE SAN VÍCTOR, *Mystic Ark* 4, 6, pp. 141, 150; RUDOLPH, *The Mystic Ark*, pp. 331-333.

⁵² Por ejemplo, este contraste entre Bernardo de Claraval que observa adecuado ascenso monástico como repentinos vuelos de contemplación hacia lo sublime; BERNARDO DE CLARAVAL, *De consideratione* 5:3-4, J. LECLERCQ and H. M. ROCHAIS (eds.), *Sancti Bernardi opera*, 8 v., Roma, 1957-77, v. 3, pp. 468-489.

frío Este y del frío Oeste. Haciendo referencia a las dimensiones de la casa de Dios comentadas anteriormente, estas inscripciones recorren el arca de un extremo a otro, definiendo por un lado los límites del conocimiento frente al orgullo y la ignorancia y, por otro lado, erradicando el orgullo, culpas y castigos del Pecado Original del que surgen estas escaleras⁵³. De un modo infinitamente más sofisticado, ésta es el Arca Mística equivalente a las atractivas y sugestivas – aunque intelectualmente limitadas– metáforas arquitectónicas sobre la construcción de la casa de Dios que podemos encontrar en las tablas de cánones carolingias y otomanas mencionadas anteriormente.

El segundo de los aspectos adicionales que quería comentar es el cubo central del Arca. Se trata de una imagen que representa, entre otras cosas, a Cristo como centro del tiempo (indicado por su posición central, que simboliza a la Iglesia y el paso del tiempo) y como centro del espacio (indicado por el cosmos). Sin embargo, también representa a Jerusalén, aunque de un modo muy limitado. El texto de *El Arca Mística* describe cómo es en el cubo central donde se encuentran el pueblo judío y el pueblo de los gentiles en el transcurso del tiempo: coinciden en “la ciudad del gran rey”⁵⁴. El lugar donde el pueblo judío y los gentiles convergen en *El Arca Mística* es el mismo lugar donde ambos pueblos confluyeron históricamente por primera vez en el sentido eclesiológico, es decir, en “la ciudad del gran rey”, Jerusalén. En *El Arca Mística*, Jerusalén está marcada por la cruz de la muerte de Cristo y situada junto al río Jordán, el cual se representa del mismo modo que en muchos otros mapas medievales. La expresión “la ciudad del gran rey” proviene del pasaje de Salmos, 47:3 (Vulgata Clementina), aunque el significado que se le otorga en *El Arca Mística* en realidad está basado en el comentario que realizó san Agustín sobre ese mismo pasaje⁵⁵. En este comentario, Agustín describe cómo ambos pueblos, judíos y gentiles, provienen de diferentes territorios para confluir en Jerusalén, la “ciudad del gran rey”, la piedra angular, que es Cristo, como si de dos muros que han sido unidos se tratase –una idea que supone la base de la lógica compositiva de *El Arca Mística*, lo que hace que las tablas de judíos y gentiles confluyan en el cubo central. Así, el punto de referencia de *El Arca Mística* se concibe, al menos en este sentido, como una metáfora arquitectónica, seguramente una de las metáforas arquitectónicas más venerables de la Biblia: la piedra angular.

CONCLUSIONES FINALES

Las metáforas arquitectónicas basadas en la Biblia constituyeron una parte esencial de la cultura literaria medieval cristiana. Sin embargo, en el caso de la cultura visual el contenido de

⁵³ El significado de este repertorio visual es más complejo de lo que es mostrado en el presente texto; para más información sobre este aspecto, véase: RUDOLPH, *The Mystic Ark*, pp. 308-309.

⁵⁴ HUGO DE SAN VÍCTOR, *Mystic Ark* 4, pp. 138-139. RUDOLPH, *The Mystic Ark*, pp. 161-165, 166-168; y C. RUDOLPH, “The City of the Great King: Jerusalem in Hugh of Saint Victor’s Mystic Ark”, en B. KÜHNEL, G. NOGA-BANAI, H. VORHOLT (eds.), *Visual Constructs of Jerusalem*, Turnhout, 2014, pp. 343-352. Esta unión estaba indicada en la imagen del Arca Mística por un par de “tablas de barco”; véase: RUDOLPH, *The Mystic Ark*, figura 22.

⁵⁵ SAN AGUSTÍN, *In Psalmos 47:3*, E. DEKKERS, J. FRAIPONT (eds.), *Enarrationes in Psalmos*, Turnhout, 1956, v. 2, pp. 540-541. Véase también: CASSIODORUS, *Expositio Psalmorum 47:3*, M. ADRIAEN (ed.), *Expositio Psalmorum*, Turnhout, 1958, p. 426. Esta idea hace referencia a la obra de HUGO DE SAN VÍCTOR, *De sacramentis 2:5:1*, MIGNE (ed.), PL 176:439.

las metáforas que aludían a precedentes bíblicos tendía a estar constreñido por la simplicidad del modelo literario original, lo que limitaba relativamente su capacidad de transmitir un contenido complejo. Gradualmente, la metáfora visual arquitectónica superó la dependencia visual de su precedente bíblico, aunque continuó relativamente limitada en cuanto a su contenido. Con *El Arca Mística*, Hugo utilizó la metáfora arquitectónica como punto de partida, siguiendo tanto las referencias metafóricas de la literatura bíblica como las formas visuales tradicionales, sin embargo terminó creando un formato visual completamente nuevo, cuyo objetivo era, en parte, la multiplicación y sistematización del conocimiento transmitido, tanto verbal como visualmente. De hecho, si *El Arca Mística* en conjunto constituyó una recopilación original del repertorio figurativo previo, éste no era exactamente el caso del componente central de *El Arca Mística*: el Arca propiamente dicha o “Casa de Dios”⁵⁶.

Para este elemento clave, Hugo no recurrió a la imaginería previa del Arca del Diluvio, como por el contrario había hecho en otros muchos aspectos en *El Arca Mística*, incluidos aquellos aspectos relativamente nimios de la iconografía del Arca de Diluvio que se podría decir que tienen una relación mínima con ella, basada en un contenido exegético relativo a la escala celeste⁵⁷. Por el contrario, el monje victorino recurrió a una lectura literaria original del Arca del Diluvio y volvió a concebir por completo la estructura del Arca o Casa de Dios, basándose en una nueva disposición compuesta por formas relacionadas con la escala celeste, que supusieron, tanto conceptualmente como desde el punto de vista compositivo, una parte fundamental de este elemento clave. Pero los ascensos de *El Arca Mística* significaron algo más que simples y tradicionales formas escalonadas celestiales. Mientras que una imagen tradicional solía tener un único sistema, bien de peldaños o de escalerilla de mano, *El Arca Mística* tenía ocho solamente en la estructura esquemática del Arca (en *El Arca Mística* hay otras escalas celestes, no mencionadas en el presente trabajo, que no funcionan como metáforas arquitectónicas)⁵⁸. De este modo, *El Arca Mística* se benefició del potencial de la metáfora para inducir al espectador a abandonar la recepción meramente pasiva y a integrarlo en profundidad en la dinámica de la imagen⁵⁹. Pero al mismo tiempo, la multiplicación de la estructura esquemática, al combinarse con la sistematización natural propia de los diferentes sistemas de escaleras integrados entre sí, permitió una insólita multiplicación visual y una sistematización del conocimiento. Como sistema visual de comunicación, este va más allá tanto de las metáforas arquitectónicas visuales simples (no compuestas de varias) como de las metáforas verbales compuestas, aunque se base en tales tradiciones. El resultado no es una afirmación estática de la lucha espiritual en

⁵⁶ Sobre el *Arca Mística* como una recopilación de la imaginería previa véase: RUDOLPH, *The Mystic Ark*, pp. 333-340.

⁵⁷ La mayor parte de las imágenes previas y coetáneas al Arca de Noé no tienen un significado detrás; para un ejemplo de una imagen del Arca donde hay una jerarquía espiritual tradicional de criaturas véase: Manchester, John Rylands University Library, Lat. MS 8:15; c. 1175 (reproducido en J. WILLIAMS, *The Illustrated Beatus: A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse* 5 v., Londres, 1994, v. 5, figura 33; cat. 20). La comprensión de las diferentes plataformas o pisos del Arca de Noé en términos de escalera celestial es más o menos antigua; para la propia lectura de Hugo de San Víctor sobre este aspecto, véase: HUGO DE SAN VÍCTOR, *Moral Ark* 1:4-5, pp. 19-30.

⁵⁸ Otros dos tipos más de escaleras celestiales descritos por HECK (*L'échelle céleste*, p. 17) aparecen en *El Arca Mística*: la cosmológica y la topográfica, las cuales se insertan en la estructura cósmica y en las cuarenta y dos paradas de los Hebreos; véase: RUDOLPH, *The Mystic Ark*, pp. 275-276.

⁵⁹ J. SEARLE, “Metaphor”, en A. ORTONY (ed.), *Metaphor and Thought*, 2nd ed., Cambridge, 1993, pp. 83-111.

sí misma al construir la casa de Dios (lo cual resultaría meramente exhortativo) (Fig. 3), sino una imagen dinámica –incluso potencialmente interactiva– de la causa de la necesidad de esta lucha y los medios para un resultado potencialmente exitoso (lo que, por el contrario, tiene un carácter demostrativo y suscita interés). En este sentido, y de acuerdo con su sólida base en una teología sistemática más amplia, la imaginería de *El Arca Mística* supone una nueva actitud que, en gran medida, era distinta, tanto visual como conceptualmente, de la tradición iconográfica de las escaleras celestiales, las virtudes y vicios y las imágenes narrativas o “embleáticas” de la lucha espiritual que, en general, estaban vigentes en el tiempo de las lecciones de Hugo sobre el Arca.

El propio Hugo una vez dijo acerca de uno de sus trabajos que en él “no se forjaba nada nuevo, sino que se reunían ciertos aspectos que, aunque presentes a lo largo del tiempo, habían estado dispersos⁶⁰”. Teológicamente era esta acción de “reunir ciertas cosas existentes a lo largo del tiempo” la que permitió a Hugo explicar tan eficazmente el problema del corazón inquieto –es decir, la incapacidad humana de permanecer en presencia de Dios a través de la contemplación– y ofrecer una solución como medio para superar dicho problema.

Desde el punto de vista ideológico, esto le permitió a Hugo presentar satisfactoriamente una contundente afirmación de una visión específicamente intermedia del mundo frente a un clima intelectual que estaba cambiando de modo radical, una concepción ideológica que fue repetida una y otra vez en los círculos intelectuales europeos.

Desde el punto de vista práctico, esto facilitó la aplicación de una completa metodología exegética nutrida de una teología sistemática para la metáfora arquitectónica, cuya estructura esencial había sido concebida en términos de un sistema celestial de escaleras de complejidad inaudita.

Y para terminar, desde el punto de vista artístico, fue el uso de la estructura esquemática resultante en esta imagen pedagógica a gran escala –fundamentalmente basada en la metáfora arquitectónica de la construcción de la casa de Dios, por mucho que vaya más allá de la tradición previa–, junto con el resto de la imaginería de *El Arca Mística*, lo que restañó la brecha previa entre el potencial que tiene lo literario para la expresión compleja y la plasmación de tal tipo de expresión en un arte pedagógico a gran escala; una capacidad que pronto se transfirió a gran escala al arte público de las catedrales góticas.

⁶⁰ HUGO DE SAN VICTOR, *Practica geometriae*, prolog., R. BARON (ed.), *Hugonis de Sancto Victore opera propaedeutica*, Notre Dame, Indiana, 1966, p. 15; véase también: *De sacramentis*, 2:1:4, MIGNE (ed.), PL 176:376.

