

APUNTES EN TORNO AL SIMBOLISMO DE LA ARQUITECTURA CUPULADA BIZANTINA

José Marín R*

Introducción

Según René Guénon, toda construcción religiosa posee una significación cósmica. Este principio es aplicable a la arquitectura cristiana, en general, y bizantina en particular. En este ensayo, precisamente, intentaremos ingresar al simbolismo cosmológico de un tipo de arquitectura específico: el edificio cupulado. La cúpula, como podremos constatar, no es un elemento arquitectónico meramente decorativo, sino que responde a concepciones estéticas fundamentadas en un simbolismo preciso. La cúpula no tiene sentido en sí misma, sino en cuanto a lo que representa: la bóveda celeste.

Asimismo, tampoco se la puede aislar para estudiarla, sino que se la debe considerar en directa relación al resto del edificio, con el fin de aprehender el simbolismo cosmológico en toda su extensión: la cúpula representa al cielo y, su base, la tierra; así, el edificio completo es una imagen del cosmos.

La vía que utilizaremos para ingresar al simbolismo de la arquitectura cupulada bizantina será el análisis del llamado *Himno siríaco de la catedral de Edessa*, que data de mediados del siglo VI d.C., o principios de la centuria siguiente. Nuestro estudio consta de tres partes esenciales: en la primera se presentará la fuente en forma íntegra, para después tratar de definir la forma que pudo tener el edificio, destruido en el siglo XI. Enseguida, en una segunda parte, deberemos hacer un breve paréntesis explicativo sobre las características de la arquitectura bizantina, lo que nos permitirá, por un lado, obtener una visión más clara del tipo arquitectónico de la catedral de Edessa

* Magister en Historia. Colaborador del Centro de Estudios Griegos, Bizantinos y Neohelénicos "Fotios Malleros" de la Universidad de Chile, Profesor de la Universidad Católica de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Chile y Universidad Adolfo Ibáñez.

y, por otro, nos proporcionará el cuadro adecuado para entrar de lleno en la tercera parte de este artículo, que se refiere al simbolismo cosmológico propiamente tal del templo, y contenido en el *Himno*.

* * *

Uno de los documentos más importantes para ingresar al análisis simbólico-cosmológico de la arquitectura bizantina del siglo VI, lo constituye el *Himno de la Catedral de Edessa*. Éste, fue probablemente escrito para la ocasión de la dedicación del templo, después de su reconstrucción, hacia los años 543-544¹. El primitivo edificio, consagrado entre los años 345-346, fue destruido por una inundación². Este texto, escrito en siríaco, pero griego en espíritu, es el más temprano documento que asocia la cúpula central de una iglesia cristiana con una simbología teológica y mística; así, pues, el *Himno* provee la primera evidencia de la popularización de la noción de "bóveda de los cielos" entre los cristianos del siglo VI³. A continuación transcribiremos el Himno completo, para después detenernos en el simbolismo de la cúpula, estableciendo algunas relaciones con otros escritos bizantinos de la época.

HIMNO SIRÍACO DE LA CATEDRAL DE EDESSA⁴

1. ¡Oh, Tú, la Esencia que resides en el Templo Santo, cuya gloria emana naturalmente de Ti!
¡Dame la gracia del Espíritu Santo para hablar del Templo de Edessa!
2. Bezaleel fue quien, instruido por Moisés, erigió el Tabernáculo para que sirviera de modelo.

¹ McVey, K., "The domed church as microcosm: literary roots of an architectural symbol", en: *Dumbarton Oaks Papers*, 37, 1983, p. 91.

² Yarza, J., et al., Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, vol. II: Arte Medieval I. Edad Media y Bizancio, Ed. G. Gili, 1982, Barcelona, p. 37.

³ McVey, K., op. cit., p. 91.

⁴ La presente versión está hecha sobre la inglesa de McVey, K., op. cit., p. 95, quien, además, transcribe el texto original siríaco (pp. 92-94). Existe también una versión en español, publicada en Yarza, J., op. cit., pp. 38-40. También se puede leer el texto en: Herrera, H., Marín, J., *El Imperio Bizantino. Introducción Histórica y Selección de Documentos*, Ediciones del Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos "Fotios Malleros" de la Universidad de Chile, 1998, Santiago de Chile, pp. 43 y s. (también disponible en Internet: [<http://www.geocities.com/milan313/B15.HTML>]).

Son Amidonius y Asaph y Addai quienes construyeron para Ti en Edessa el templo glorioso.

3. En verdad, en él han representado los misterios de tu Esencia y de tu Plan (de Salvación).

Y el que lo observa minuciosamente se llena de admiración al verlo.

4. En efecto, es algo realmente admirable que en su pequeñez sea tan parecido al vasto mundo.

No por las dimensiones, sino por el tipo: está rodeado por las aguas, igual que el Mar (rodea al mundo).

5. Su techo está extendido completamente, semejante al cielo, sin columnas, abovedado y simple.

Además está adornado con mosaicos de oro, así como el firmamento lo está por estrellas brillantes.

6. Su elevada cúpula es comparable al cielo de los cielos.

Es como un casco, y su parte superior reposa sólidamente en la inferior.

7. Sus arcos, anchos y espléndidos, representan las cuatro partes del mundo.

Por otra parte, debido a la variedad de los colores, reúnen en sí al arco glorioso de las nubes.

8. Otros arcos lo rodean, como si fueran salientes rocosos que coronan la cima de una montaña.

Es sobre ellos, y en ellos y por ellos que la cubierta entera junta con los arcos.

9. Sus mármoles se parecen a la Imagen no hecha por mano de hombre, y sus muros están armoniosamente revestidos de mármol.

Debido a su blancura y pulido son tan esplendorosos que absorben en sí la luz, como el sol.

10. Se ha puesto plomo sobre la cubierta, para que no fuera dañada por las lluvias.

No se ha utilizado en absoluto madera en su cubierta, y aunque parece fundida (de metal) es toda de piedra.

11. Está rodeada de magníficos patios, con dos pórticos de columnas.

José Marín, Apuntes en torno al Simbolismo de...

Representan las tribus de Israel que rodeaban el Tabernáculo de la Alianza.

12. A cada lado posee una fachada idéntica, pues el tipo es el mismo en las tres.

Del mismo modo que una es la forma de la Santísima Trinidad.

13. Además, brilla en el coro una única luz, por las tres ventanas que allí se abren.

Anunciándonos el misterio de la Trinidad del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo.

14. Además, la luz de los tres lados entra por ventanas numerosas.

Representan los Apóstoles y Nuestro Señor y los profetas y los mártires y los confesores.

15. En el centro se ha colocado un podio, a modo del Cenáculo de Sión.

Y debajo de él hay once columnas, como los once apóstoles que allí se habían reunido.

16. La columna situada detrás del podio representa, por su forma, el Gólgota.

Encima de ella se ha fijado una cruz luminosa, como Nuestro Señor entre los ladrones.

17. Más aún, se abren a ella cinco puertas, a la manera de las cinco vírgenes.

Y a través de éstas entran los fieles con gloria, como las vírgenes al lecho nupcial de Luz.

18. Las diez columnas que sostienen el Querubín de su coro representan

los diez apóstoles que huyeron torpemente en el momento en que Nuestro Salvador fue crucificado.

19. La forma de los nueve peldaños colocados en el coro, así como el trono, representan el Trono de Cristo y los nueve órdenes de ángeles.

Elevados son los misterios de este Templo en lo que concierne a los cielos y la tierra; en él se representa "típicamente" la Sublime Trinidad, así como el Plan de Nuestro Salvador.

21. Los Apóstoles, que son sus cimientos en el Espíritu Santo y los profetas y mártires, se representan típicamente en él.

Que su memoria pueda estar en lo alto, en los cielos, por la plegaria de la bendita Madre.

22. Que la sublime Trinidad, que ha dado la fuerza a los que lo han construido,
pueda guardarnos de todo mal y librarnos del dolor.

* * *

Como se puede apreciar, el texto es riquísimo, y permite dos lecturas fundamentales: una estructural y otra simbólica, siendo esta última la que más nos interesa.

Entre los párrafos 5 y 19 el anónimo autor del *Himno* nos proporciona una descripción "externa", arquitectónica, del templo catedral de Edessa. Tal descripción no es detallada, sin duda porque la forma no es aquí lo fundamental, sino el contenido⁵. Se trata de un edificio cupulado, cuya cúpula no está sostenida por columnas, sino sobre cuatro arcos y una base cúbica; el paso desde esta última forma al círculo, estaría dado por la utilización de pechinas, que sirven para sostener la cúpula central, autosoportante, y que carece de cimbra o cualquier tipo de maderamen. El gran problema que se plantea al intentar reconstruir la forma de la catedral, destruida completamente en el año 1071⁶, es que, según el *Himno*, tiene tres fachadas

⁵ v. Michelis, P.A., *Esthétique de l'art byzantin*, Flammarion, 1959, Paris, passim, esp. pp. 23-141. Por lo mismo, el análisis estructural, por así llamarlo, que presentaremos aquí, es bastante simple. Sólo nos interesa mostrar la o las posibles formas que pudo tener el edificio. El lector interesado dispone de una amplia bibliografía para enterarse del tipo de material y técnicas empleadas por los arquitectos bizantinos. A modo de sugerencia, remitimos a: Michelis, P.A., op. cit., passim, esp. pp. 57 y ss.; un excelente y minucioso análisis en Leclerq-Cabrol, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Létouzey et Ané, 1921, Paris, s. v. *Byzance*, *Dôme*, etc. Importantes datos, incluyendo un mapa de la difusión del arte bizantino en el Mediterráneo y más de una veintena de planos, en *Enciclopedia of World Art*, McGraw-Hill Co., 1960, London, vol. II, col. 752 y ss., s.v. *byzantine art*; no se puede dejar de nombrar la importante obra de Grabar, A., *La Edad de Oro de Justiniano. Desde la muerte de Teodosio hasta el Islam*, trad. de A. del Hoyo, Ed. Aguilar, 1966, Madrid, toda la Primera Parte, esp. pp. 71 y ss., al final de la obra se incluye un excelente apéndice de planos, pp. 346 y ss.; la obra de Chueca, F., *Historia de la Arquitectura Occidental*, Dossat, 1979, Madrid, pp. 219 y ss., así como la de Sas-Zaloziecky, W., *El arte bizantino*, Trad de Revilla, Moretón, 1967, Bilbao, passim, esp. pp. 18 y ss., aunque más generales, aportan también datos de interés. Fundamental es el libro de Mango, C., *Arquitectura Bizantina*, Aguilar, 1975, Madrid.

⁶ McVey, K., op. cit., p. 106.

iguales y cinco puertas que se abren al interior. ¿Cómo conciliar esto? Tres son las posibilidades:

1. Cubo cupulado: esta es, aproximadamente, la proposición de A. Grabar⁷. Tendríamos que pensar, necesariamente, en un ábside abovedado, con toda probabilidad una trichora, para eliminar la cuarta fachada, de manera que queden sólo tres. El problema principal estriba en distribuir en estas tres fachadas iguales, las cinco puertas. La única solución es ubicar en la fachada oeste, la principal si es que la iglesia está orientada, tres puertas, y en las fachadas laterales una puerta entre dos arcos ciegos. El edificio resultante está dentro de las posibilidades históricas ya que, precisamente, uno de los tipos característicos de la arquitectura religiosa bizantina es el edificio de planta central cupulado⁸. El santuario, cuyo lugar natural sería el centro, se desplaza hacia el ábside, de modo que la unidad centrípeta se rompe en un eje longitudinal. Es éste el origen de la combinación armónica de la planta central cupulada y la planta basilical alargada, característico de la arquitectura bizantina⁹. (véase Fig. 1)¹⁰.
2. Cruz Cupulada: Schneider ha sugerido esta forma¹¹, así como el Prof. Héctor Herrera Cajas (QEPD)¹². Este esquema, en el cual se resume plenamente la combinación del sistema central y del basilical, consiste fundamentalmente en una proyección del modelo anterior, de tal manera que quedan definidas claramente las tres fachadas. En cuanto a la disposición y distribución de las cinco puertas, se puede conservar la proposición precedente. (véase Fig. 2).

⁷ Cit. en Ibid., p. 107.

⁸ Michelis, P.A., op. cit., pp. 65 y s. La trichora, ábside triple y abovedado, parece ser, en su expresión más acabada, un poco más tardía; no obstante, es posible verla, ya sea insinuada o totalmente explícita, en alguna construcción de la época, como v.gr. en Santa Sofía de Constantinopla (v. Plano en Chueca, F., op. cit., p.228, fig. 119; *Enciclopedia of...*, op. cit., col. 774; Michelis, P.A., op. cit., p. 119, fig. 43; Grabar, A., op. cit., p. 88, fig. 93), aunque en este caso la disposición sigue la curva de la gran bóveda secundaria, y no una recta como sugerimos nosotros. V. Tb. La iglesia de San Pedro y San Pablo en Gerasa (planta en Grabar, A., op. cit., p. 357, pl. 435; Trebbi, R., "El manierismo de Mistrá", en: *Byzantion Nea Hellás*, 7-8, 1985, p. 300.

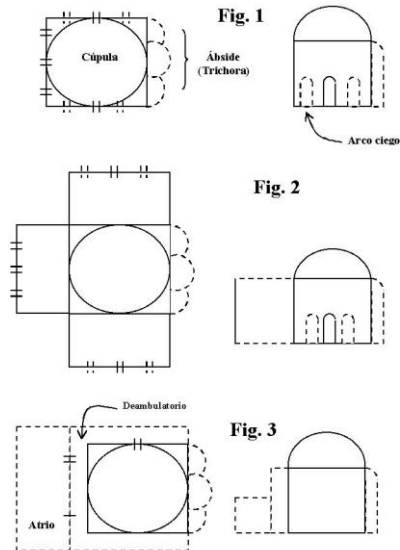
⁹ Michelis, P.A., op. cit., p. 69. V. Tb. Sas-Zaloziecky, W., op. cit., pp. 22 y 32; Chueca, F., op. cit., pp. 220 y 230; para un período posterior, Trebbi, R., op. cit., p. 300.

¹⁰ Con trazo continuo se señalan los datos que proporciona la fuente, y con trazo discontinuo aquellos que suponemos, esto es, la reconstrucción.

¹¹ Cit. en McVey, K., op. cit., p. 106.

¹² Ref. oral del Prof. Trebbi. V. Trebbi, R., op. cit., p. 300.

3. Cubo cupulado con deambulatorio y atrio: Esta tercera posibilidad, propuesta por el Prof. Romolo Trebbi, parte de un núcleo que es un cubo cupulado con trichora, como en nuestro primer modelo, agregándosele un deambulatorio y, en la parte anterior, un atrio. Para pasar del atrio al deambulatorio habrían dos puertas; las otras tres se distribuyen en cada una de las fachadas del cubo. Se trataría de un modelo históricamente posible; no obstante, según P. A. Michelis, en las iglesias bizantinas el atrio fue suprimido con el fin de exaltar el espacio interior¹³. Sin embargo, la iglesia de San Juan, en Efeso, habría contado con un amplio atrio, como sería también el caso de la iglesia de los Santos Apóstoles en Constantinopla. Por otro lado, el deambulatorio es típico de los *martyria*, al menos en una primera etapa¹⁴, lo que no es el caso de la catedral de Edessa. La iglesia de los santos Sergio y Baco, en Constantinopla, proporciona un buen ejemplo de organización espacial central cupulada con deambulatorio¹⁵. (véase Fig. 3).



¹³ Michelis, P.A., op. cit., p. 59. Sin embargo, es posible encontrar iglesias bizantinas con atrio, v. Grabar, A., op. cit., p. 96.

¹⁴ Michelis, P.A., op. cit., p. 69.

¹⁵ V. planta de este templo en Chueca, F., op. cit., p. 222, fig. 115; Michelis, P.A., p. 69, fig. 14; *Enciclopedia of...*, op. cit., col 771.

Cualquiera haya sido la forma real del edificio, ya sea alguna de las tres variantes aquí propuestas, o una combinación de elementos de todas ellas, es indudable que el elemento arquitectónico sobresaliente y constante, es la cúpula¹⁶. Ésta, como se desprende de la fuente, se caracteriza por carecer de columnas que la soporten, puesto que descansa sobre los cuatro arcos del cubo basal, al mismo tiempo que carece de un "esqueleto" de madera. Su interior cóncavo, adornado con mosaicos, pero probablemente no con temática figurada¹⁷, podría ser semejante al de Santa Sofía de Constantinopla¹⁸, tanto en su forma y estructura, como en su decoración.

Así, pues, el esquema presentado hasta aquí nos permite concluir, en general, que estamos frente a una construcción en la cual se combinan la planta basilical alargada, de eje longitudinal, con la planta central cupulada, de eje vertical. Según esto, y aceptando cualquier agregado a este núcleo central, podemos decir que estamos frente a una construcción representativa de las nuevas fórmulas arquitectónicas que se pusieron en práctica durante el reinado de Justiniano (527-565)¹⁹, cuyos máximos exponentes son los templos de San Sergio y San Baco (527), Santa Irene (c.530), Santa Sofía (532-562), los Santos Apóstoles (536-546), todos ellos en Constantinopla, y San Juan de Efeso (544-564)²⁰.

* * *

Es necesario detenerse un momento en algunas consideraciones sobre la arquitectura bizantina, especialmente en lo que se refiere al tipo cupulado, antes de ingresar en el problema simbólico. Ya hemos tenido la oportunidad, a

¹⁶ Es evidente que algunos datos estructurales han quedado sin analizar, pero, insistimos, no nos interesa presentar un tratado arquitectónico.

¹⁷ V. Yarza, op. cit., p. 37.

¹⁸ Buenas fotografías se pueden ver en Grabar, A., op. cit., p. 4, fig. 1 y pp. 90-97, figs. 96 a 103; Michelis, P.A., op. cit., p. 124, fig. 48. Hay que precisar, sí, que sólo se trata de un parecido, ya que la catedral de Edessa no parece contar con ventanas en la cúpula.

¹⁹ Chueca, F., op. cit., p. 218.

²⁰ Ibid., p. 229. Para la planta de San Sergio y San Baco, v. nota 15, supra. Planta de Santa Irene, en Michelis, P.A., op. cit., p. 70. Fig. 15; *Enciclopedia of...*, op. cit., col. 774; Grabar, A., op. cit., p. 366, pl. 468. Para la planta de Santa Sofía, v. nota 8, supra. Planos de San Juan de Efeso, versión muy aproximada a la de los Santos Apóstoles, según F. Chueca, en Grabar, A., op. cit., p. 364, pl. 462, v. tb. P. 81, figs. 85-86; *Enciclopedia of...*, op. cit., col. 772. Se trata en este último caso de un edificio cruciforme de planta basilical alargada, jalonado con una serie de cuatro espacios cupulares; en la parte anterior posee un amplio atrio.

través de una primera lectura de la fuente, de aproximarnos a las características de la arquitectura bizantina; no obstante, falta aún completar el cuadro con algunos elementos.

La arquitectura bizantina tiene su origen en el reinado del emperador Justiniano el Grande: "motivos tradicionales e innovaciones formales, necesidades litúrgicas y posibilidades técnicas, afirmación de soluciones logradas y audacia de genios visionarios, todo concurre para la creación de las grandes obras del arte cristiano, en aquel período que André Grabar ha llamado, con tanta propiedad, la *Edad de Oro de Justiniano*²¹". En el año 532, a causa de la violenta insurrección de Nika, todo el esplendor clásico de Constantinopla, que databa de la época de Constantino el Grande, quedó en ruinas; en ese año, entonces, deja de existir la ciudad clásica y, gracias a los esfuerzos desplegados por Justiniano, nace la ciudad bizantina²². Excedería a nuestros propósitos entrar en un análisis detallado de la arquitectura de este momento; nos interesa, por ahora, revisar sumariamente dos aspectos: los antecedentes históricos de la arquitectura cupulada y, en breves notas, la difusión de este tipo arquitectónico, a partir del siglo VI.

Como ya se ha señalado, una de las novedades de la arquitectura religiosa bizantina del siglo VI es la combinación de las plantas basilical y central, cuyo máximo exponente es Santa Sofía de Constantinopla. El elemento principal y dominante es la cúpula; ésta no es una invención bizantina, sino que tiene a su haber un largo pasado, tanto en el Mediterráneo oriental como en el occidental. Si bien es posible hallar construcciones cupuladas en oriente varios milenios antes de Cristo -es el caso de los conos-cúpulas de Mesopotamia o las cúpulas ovulares de Khirokitia en Chipre²³-, así como también en el arte helenístico²⁴, es en Roma donde estas formas alcanzarán su mayor expresión.

En efecto, los estudiosos coinciden en que los antecedentes directos de la arquitectura bizantina deben buscarse en Roma²⁵, "que había traído a la urbe los conceptos desde Oriente, pero los transformó y desarrolló a la manera occidental, logrando un lenguaje propio que, en seguida, devolverá maduro y

²¹ Herrera, H., "Los orígenes del arte bizantino. Ensayo sobre la formación del arte cristiano", en: *Byzantion Nea Hellás*, 7-8, 1985, p. 154.

²² Chueca, F., op. cit., p. 218. Según Sas-Zaloziecky, op. cit., p. 14, hasta mediados del siglo VII sólo se puede hablar de arte "protobizantino" o "romano oriental".

²³ Trebbi, R., "Espacio y tecnología como novedad y aporte de la arquitectura romana del Imperio", en: *Semanas de Estudios Romanos*, 2, 1984, p. 126.

²⁴ Id.

²⁵ v.gr. Chueca, F., op. cit., pp. 222 y s.; *Enciclopedia of...*, op. cit., col. 770.

efectivo a Oriente, iniciando la arquitectura bizantina²⁶. Según Sas-Zaloziecky, los principales elementos técnicos para abovedar ya existían en Roma, y la iglesia de Santa Sofía, por ejemplo, no presentará ningún aspecto arquitectónico que no se halle en algún edificio romano²⁷. Sin duda que la construcción más característica y monumental por sus dimensiones, es el Panteón de Agripa, primera construcción con cúpula autosoportante que descansa sobre un tambor cilíndrico²⁸. Este templo se identifica con una línea arquitectónica que prefiere "las bóvedas de cañón, aun como naves circulares, y grandes cúpulas", que, "habiendo heredado muchos elementos de Oriente, pasó con sus nuevos enriquecimientos y desarrollos romanos occidentales al Cercano Oriente, quedando como modelo para los edificios paleocristianos y bizantinos"²⁹.

Los arquitectos orientales, de escuela occidental³⁰, heredarán los principios de la arquitectura romana, dándole un matiz enteramente propio, de acuerdo con sus propias necesidades litúrgicas o estéticas. Los edificios cupulados bizantinos se pueden dividir en tres tipos: 1. *Cúpula sobre plan circular*, forma emparentada al Panteón de Agripa; 2. *Cúpula sobre plan octogonal*, como San Vitale en Ravenna, que es un desarrollo del tercer tipo; 3. *Cúpula sobre plan cuadrado*, solución que se puede rastrear ya en el siglo VI, y que permanece hasta nuestros días³¹. A este último género pertenecería la catedral de Edessa que describe el *Himno*. Para pasar desde la forma cuadrada a la circular, se utilizan cuatro triángulos semiesféricos que se sitúan en cada ángulo del cubo: son las pechinas. Esta solución ya era conocida en el Imperio Romano³². Bizancio, pues, no copia servilmente, sino que asume creativamente una herencia, siendo capaz, a su vez, de transmitirla con su sello particular.

La difusión de la solución que combina las plantas central cupulada y basilical, en el tiempo y el espacio, demuestra el enorme éxito de estas nuevas formas arquitectónicas. En torno al mar Egeo, Grecia, Asia Menor, Tracia y Armenia, se focalizará el primer gran núcleo de difusión³³.

²⁶ Trebbi, R., "Espacio y...", op. cit., p. 126.

²⁷ Sas-Zaloziecky, op. cit., pp. 27 y s.

²⁸ Trebbi, R., "Espacio y ...", op. cit., p. 128. Planta en Ibid., p. 131, fig. 8; Michelis, P.A., op. cit., p. 116, fig. 40; Coarelli, F., *Roma*, Trad. de J. Blanco, Mas-Ivars Ed., 1971, Valencia, p. 128.

²⁹ Trebbi, R., "Espacio y...", p. 134.

³⁰ Sas-Zaloziecky, op. cit., p. 26.

³¹ Leclercq-Cabrol, op. cit., t. IV-1, col. 1368 y s.

³² Sas-Zaloziecky, op. cit., p. 27.

³³ V. mapa en *Enciclopedia of...*, op. cit., col. 755-756.

Durante la dinastía de los Comneno (1057-1204) se introducirán innovaciones que enriquecerán el estilo bizantino; entre éstas podemos destacar la reducción del diámetro de las cúpulas, que ganan en altura y afinan su silueta³⁴, a la vez que se multiplican las cúpulas en cada edificio³⁵. Mistrá, en el Peloponeso, entre los siglos XIII y XV, presenta un particular desarrollo de las formas arquitectónicas bizantinas, combinando la planta basilical con la central, la cúpula y la trichora³⁶. Rusia constituirá otro espacio que se verá influido por Bizancio, desde su conversión al cristianismo en 988. "El arte bizantino ganó así una provincia más, cuyos límites habían de extenderse en forma insospechada"³⁷. La primera iglesia rusa, Santa Sofía de Kiev, levantada por arquitectos bizantinos, es, fundamentalmente, un crucero con cúpula central y múltiples naves, cada una rematada en un ábside³⁸.

En todas las construcciones derivadas de la arquitectura bizantina, detrás de las innovaciones -alargamiento de las cúpulas, multiplicación de éstas y de las naves, entre otras- es posible descubrir su origen en la combinación de las plantas basilical y central. Como vimos, pues, la cúpula es siempre el elemento característico: es tiempo ya, entonces, de volver sobre el *Himno* para ingresar al problema simbólico.

* * *

Conocemos ya la posible forma de la iglesia catedral de Edessa; sin embargo, ella, por sí sola, no nos revela el espíritu que encierra. No basta con conocer el continente, es preciso descubrir el contenido. La iglesia bizantina, como apunta Michelis, está construida en función del interior³⁹. Según este autor, la clave para comprender la arquitectura bizantina está en lo que él llama una "estética de lo sublime", en oposición a la "estética de lo bello", predominante en el Mundo Clásico⁴⁰; la primera está dirigida a conmover el alma, la segunda los sentidos; una es interior, y la otra exterior. Ambas están presentes en la arquitectura bizantina, pero la primera es la que predomina: existe una expresión exterior, material, de lo sublime, donde predomina la

³⁴ Chueca, F., op. cit., p. 238.

³⁵ Id.

³⁶ v. Trebbi, "Espacio y...", op. cit., passim, esp. pp. 303 y s. Tb. Chueca, F., op. cit., pp. 239 y s.

³⁷ Ibid., p. 240.

³⁸ Planta en Ibid., p. 241.

³⁹ Michelis, P.A., op. cit., p. 59.

⁴⁰ Ibid., pp. 12 y ss.

dimensión y con ella la evidencia de la fuerza, y otra expresión, más interior, más espiritual, donde dominan la profundidad y la cualidad de la fuerza⁴¹. El Dios de los cristianos no sólo es fuerza, sino también amor infinito, y la muerte de Cristo, sacrificio sublime, exige una representación sublime⁴². El contraste entre un exterior simple y austero, que no produce emoción estética alguna, y el interior sorprendentemente rico en ornamentación, da cuenta de esta concepción arquitectónica⁴³. No se trata, como en el mundo clásico, de hacer la casa del dios sobre el modelo de la casa del hombre, es decir, un *mégaron* en mármol; debe ser, al contrario, un universo en miniatura, ya que allí habita el Dios único⁴⁴, "la iglesia es el cielo terrestre en el cual Dios del cielo superior habita y se pasea", según el patriarca Germán⁴⁵. Es por ello que el autor del *Himno de Edessa* habla de *Templo*, para significar que se está frente a un lugar santo; independientemente de la presencia o ausencia de los fieles, la Presencia, Dios, habita allí⁴⁶. La *Domus Dei* debe ser, pues, una imagen del Cosmos, verdadera morada de Dios, omnipresente y omnipotente.

Según René Guénon, todo edificio construido siguiendo criterios tradicionales, posee una significación cósmica, lo cual es válido, en primer lugar, para aquellos edificios destinados al culto⁴⁷. El primer indicio que nos proporciona el *Himno* está en la relación que se establece con el Tabernáculo de Moisés, el cual, según Cosmas Indicopleustes, es una *imago mundi*⁴⁸. En efecto, la descripción del Tabernáculo en el libro del Éxodo (XXV-XXVII), fue el centro de la especulación cosmológica para judíos y cristianos de los primeros siglos⁴⁹.

Es evidente que para el autor del *Himno* no basta con una apreciación estética del edificio; hay que mirar atentamente, dice, y se estará al fin lleno de admiración. No se trata, así, de un goce estético frente a la obra, sino de un goce místico, es un arte dirigido al espíritu,

⁴¹ Ibid., p. 37.

⁴² Ibid., p. 47.

⁴³ Ibid., p. 59. V. Herrera, H., op. cit., pp. 111-116, en relación a la tumba de Gala Placidia, donde se exponen magistralmente estos postulados.

⁴⁴ Michelis, P.A., op. cit., p. 63.

⁴⁵ Migne, PG, 98, 384, cit. en Michelis, P.A., op. cit., p. 52.

⁴⁶ McVey, K., op. cit., p. 96.

⁴⁷ Guénon, R., *Símbolos fundamentales de la Ciencia Sagrada*, trad. de J. Valmard, Eudeba, 1988 (1962), Bs. Aires, p. 221.

⁴⁸ V. Cosmas Indicopleustes, *Topographie Chrétienne*, II, 19-35-36-48, Trad. de W. Wolska Conus, Ed. Du Cerf, *Sources Chrétiennes*, 141, 1968, vol. 1, pp. 322-340 y ss, 356.

⁴⁹ McVey, K., op. cit., p. 97.

al alma del espectador que, iluminada, extasiada y ligera, se eleva a las alturas⁵⁰. Esta noción será muy cara a los bizantinos, y ya la había formulado el Pseudo Dionisio Areopagita, al decir que la imagen sensible es una vía para elevarse a la contemplación de lo Insensible⁵¹. La belleza no es un fin, como en el arte clásico, sino un medio; tras la belleza externa de las imágenes se ocultan imágenes y símbolos que el observador debe saber descifrar, para ingresar de lleno a un Universo Superior. El arte se constituye, en dos palabras, en *vía anagógica*.

Cuando Procopio, refiriéndose a Santa Sofía de Constantinopla, dice que "la iglesia se ha convertido en un espectáculo de gran belleza, magnífico para los que pueden gozar de ella, e increíble para los que de ella oyen hablar"⁵², se refiere a un goce interior, porque las formas no constituyen un fin en sí mismas, sino que proclaman la Presencia de Dios. "Siempre que se acude a esta iglesia para rezar -dice el mismo autor- se comprende inmediatamente que este trabajo se ha realizado no por el poder o la habilidad humanas, sino por la influencia de Dios. Y así, la mente del visitante se eleva hacia Dios y flota en las alturas, pensando que Él no puede estar lejos, sino que debe amar el habitar en este lugar que Él mismo ha escogido"⁵³.

Las nuevas concepciones artísticas que rigen y modulan la construcción del edificio, responden a un fin sublime que es elevar, a través de lo *sensible* y lo *bello*, el alma hacia lo *Insensible* y lo *Bello*, hacia Dios. La belleza material que excita los sentidos es sólo el medio para alcanzar dicho fin. Choricus, en el siglo VI, sostiene la misma idea: "[cuando te encuentres] ante el vestíbulo de una iglesia, te resultará difícil decidir si te quedarás contemplando el pórtico o bien accederás a las delicias que, juzgando por la belleza del exterior, te aguardan dentro"⁵⁴. La grandiosidad y belleza de las formas exteriores no deben distraer al fiel de su contemplación, sino sugerir, invitar a explorar el interior. Es, así, un arte utilitario. San Agustín nos proporciona una clave para entender esto: "Gozar es adherirse a una cosa por el amor de ella misma. Usar es emplear lo que está en uso para conseguir lo que se ama, si es que debe ser amado... hemos de usar este mundo, pero no gozarnos de él, a fin de que por medio de las cosas creadas contemplemos las invisibles de Dios, es decir, para que por medio de las cosas temporales

⁵⁰ Michelis, P.A., op. cit., p. 124.

⁵¹ Pseudo Dionisio Areopagita, *La jerarquía celeste* (c. 500), en Yarza, J., op. cit., p. 33.

⁵² Procopio, *De Aedificiis* (s. VI), en Yarza, J., op. cit., p. 98.

⁵³ Id., p. 102.

⁵⁴ Choricus, *Laudatio Marciani*, en Yarza, J., op. cit., p. 130.

consigamos las espirituales"⁵⁵. Es ésta concepción la que se encuentra presente en todo el *Himno*, y no se le puede comprender sin tenerla en cuenta.

En el párrafo cuarto del *Himno*, se nos dice que el templo es un microcosmos, ya que si el Universo se asemeja a un edificio perfectamente construido, ciertos edificios, en este caso un templo, deben ser semejantes al cosmos⁵⁶; entre los párrafos cuarto y octavo se resume dicha concepción. El análisis simbólico de este edificio, cubo cupulado, nos permite distinguir dos niveles: el inferior, que corresponde al mundo terrenal, y el superior, al mundo celestial; es la unión armónica de ambos lo que nos permite hablar de un verdadero microcosmos.

En el párrafo cuarto el autor nos dice que el templo representa una imagen de la tierra y, tal como a esta, las aguas lo rodean. Recordemos que en la cosmografía antigua la tierra se representaba rodeada por el "mar océano"⁵⁷. Es difícil imaginar cómo rodeaban las aguas al edificio: ¿estaba cerca de una laguna o un río, quizá en un meandro? Lo cierto es que el primer edificio, datado en el siglo IV, fue destruido por una inundación. Es todo lo que sabemos. Por otro lado, se nos indica que sus cuatro anchos arcos representan "los cuatro extremos de la tierra"; el número cuatro es un número sagrado, y su asociación con los confines de la tierra, y la tierra toda, es típico del lenguaje simbólico⁵⁸. Dicho número nos sugiere una forma geométrica, el cuadrado, "símbolo de la tierra, por oposición al cielo"⁵⁹. El cubo, que soporta la cúpula, representa, así, el mundo material⁶⁰.

En los párrafos cinco al seis el autor del *Himno* describe el "techo" y la "elevada cúpula". No se ha podido determinar si el primer término designa también a la cúpula, puesto que se habla de un techo "abovedado y simple"⁶¹. Si no son sinónimos ambos conceptos, significa -huelga decirlo- que hay un "techo abovedado" y "una cúpula", lo que confirmaría la tesis del edificio cruciforme. El "techo", dice la fuente, representa al cielo, y la cúpula, al "alto cielo", o sea, el *cielo de los cielos*. Choricus, al hablar del techo de la iglesia de San Sergio, dice que éste "imita el cielo visible"⁶²; así, existiría un "cielo

⁵⁵ San Agustín, *De Doctrina Christiana*, I, 4,4, en *Obras de San Agustín*, vol. XIV de la BAC, Trad. de B. Martín, 1957, Madrid, pp. 65 y s. v. tb. Herrera, H., op. cit., p. 95.

⁵⁶ McVey, K., op. cit., p. 98.

⁵⁷ Id.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 100.

⁵⁹ Chevalier-Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Trad. de M. Sivar y A. Rodríguez, Herder, 1986 (Paris, 1969), Barcelona, p. 370.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 384.

⁶¹ McVey, K., op. cit., p. 99.

⁶² Choricus, op. cit. véase nota 54, supra.

visible" y un "alto cielo", tal como lo expresa, por ejemplo, Cosmas Indicopleustes, que entre la Tierra -mundo presente- y el Cielo -mundo futuro- existe un velo que los separa, que es el cielo visible, el firmamento⁶³.

La imagen representada corresponde a una concepción cosmológica conocida en la época. Ahora bien, si estamos frente a un edificio de planta central cupulada, cuya cúpula, como el cielo, no está sostenida por columnas ni soporte alguno, sino que "pareciendo un yelmo"⁶⁴, está firmemente ubicada sobre su parte más baja, es decir, la cúpula descansa directamente sobre la base cúbica, gracias a cuatro grandes arcos y recurriendo a las pechinas⁶⁵. Esta estructura permite que la cúpula parezca estar suspendida en el aire, desprovista de toda gravedad⁶⁶, representando magníficamente al cielo. Esta impresión se torna más fuerte aún cuando el interior de la cúpula se ornamenta con mosaicos de oro, ya que esto lleva, por un lado, a lo infinitesimal y, por otro, gracias al color, a sugerir la idea de un cielo estrellado⁶⁷.

La cúpula, pues, representa la bóveda celeste, y el conjunto del edificio es la imagen del universo todo⁶⁸. Lo cuaternario, símbolo de lo terrestre, y lo ternario, lo celestial, se conjugan armónicamente⁶⁹; el número cinco aparece como el centro, compartido por el círculo y el cuadrado, y es, simbólicamente, el *ómphalos* que permite transitar desde el mundo terrestre al celestial⁷⁰. El eje vertical del templo es un *axis mundi*, un *Pilar Cósmico*, una

⁶³ Cosmas Indicopleustes, op. cit., II, 35, p. 340.

⁶⁴ La misma imagen es utilizada por Pablo Silenciaro en su *Descripción de Santa Sofía*, en Yarza, J., op. cit., p. 107: "Elevándose sobre el espacio inconmensurable está el yelmo, redondeado en todos lados como una esfera, y que, radiante como los cielos, cubre el techo de la iglesia".

⁶⁵ Cf. Agathias, *Historia Eclesiástica*: "Sobre estos arcos nuevos levantaron el círculo, semiesfera o como se quiera llamar, que domina el centro del edificio", en Yarza, J., op. cit., p. 61. V. tb. Procopio, *De Aed.*, nota 52, supra.

⁶⁶ Id. Tb. Pablo Silenciaro, nota 64, supra.

⁶⁷ Un ejemplo magnífico lo proporciona el mausoleo de Gala Placidia, v. Herrera, H., op. cit., pp. 111-115. Chevalier-Gheerbrant, op. cit., p. 197.

⁶⁸ V. Ibid., pp. 196 y s.; Guénon, R., op. cit., pp. 221 y s.; Michelis, P.A., op. cit., pp. 52 y 63.

⁶⁹ V. Guénon, R., op. cit., p. 222.

⁷⁰ V. De Champaux, *Introduction au monde des symboles*, Zodiaque, 1966, l'Abbaye Sainte Marie de la Pierre-qui-vire, pp. 31 y s.; Eliade, M., *Lo sagrado y lo profano*, trad. de L. Gil, Guadarrama, 1981 (1957), Barcelona, p. 29; Guénon, R., op. cit., p. 74; Hani, J., *Le symbolisme du Temple Chétien*, La Colombe, 1962, Paris, p. 30.

verdadera *Escala de Jacob*, esto es, un *Centro*⁷¹. La cúpula es el Espíritu universal envolviendo al mundo⁷².

La disposición de la ornamentación interior, que sigue una jerarquía ascendente, contribuye a acentuar la imagen cósmica. La iconografía distingue tres zonas para la distribución de las distintas imágenes: una parte representa al Cielo, otra es reservada para los Misterios de la vida de Cristo, y la última, la inferior, para el conjunto de los santos, mártires y confesores. "Las concepciones teológicas se encuentran en perfecto acuerdo con el sentimiento estético para establecer las jerarquías de lugares y personajes"⁷³. Los serafines se ubican a cierta altura en las pechinas de tal manera que la cúpula parezca aun más ligera, sostenida por sus alas -más tarde, en dicho lugar, se colocarán también representaciones de los cuatro evangelistas, o de cuatro Misterios centrales del cristianismo: Anunciación, Nacimiento, Bautismo y Transfiguración, como es el caso de Dafní, cerca de Atenas-. El punto más elevado, la cúpula, es el lugar reservado al Pantocrátor, o algún símbolo que lo represente, como la Cruz⁷⁴. Respecto del ábside, allí se ubicará un ícono de la Virgen María -si el templo carece de cúpula, el lugar será ocupado por el Pantocrátor-; los ábsides laterales -cuando se trata de una trichora, contendrán escenas evangélicas⁷⁵. Finalmente, en los planos inferiores, se representarán los mártires y santos⁷⁶, quienes abren la vía que conduce al Padre mediante sus ejemplos de vida. Estas ornamentaciones entran en composición con el resto del edificio para representar todo lo celestial en el conjunto cósmico⁷⁷.

Todas estas formas, imágenes, paredes revestidas de mármoles y mosaicos, requieren de un elemento que les otorgue una real dimensión: la luz. En los párrafos nueve, trece y catorce, el *Himno* alude a la importancia de la luz. Según parece, ésta entraba al edificio por dos lugares, tres ventanas situadas en el ábside -simbolizan la Trinidad: entran tres haces de luz, pero la luz es sólo una- y que iluminan directamente el santuario, y varias ventanas situadas en las tres fachadas; la cúpula no parece tener ventanas.

⁷¹ Sobre el centro, v. Chevalier-Gheerbrant, op. cit., p. 272; De Champaux, op. cit., pp. 23 y ss.; Hani, J., op. cit., p. 35; Eliade, op. cit., pp. 36 y ss.

⁷² Chevalier-Gheerbrant, op. cit., p. 196.

⁷³ Michelis, P.A., op. cit., p. 144.

⁷⁴ Ibid., p. 145.

⁷⁵ V. *Enciclopedia of...*, op. cit., vol. II, col. 842.

⁷⁶ V. Pseudo Dionisio Areopagita, nota 51, supra.

⁷⁷ Chevalier-Gheerbrant, op. cit., p. 197.

La luz juega un rol fundamental, como apunta André Grabar a propósito de Santa Sofía de Constantinopla: "Cada hora tiene su propio haz de flechas luminosas, las cuales, al penetrar por diferentes ventanas, convergen en un determinado punto, o, al entrecruzarse a diferentes alturas, resbalan a lo largo de las paredes y se tienden sobre las losas del pavimento. Este encaje radiante se halla en movimiento y su movilidad aumenta el efecto irreal de la visión"⁷⁸.

El fiel que entra a la iglesia se sentirá sobrecogido por la iluminación y, al levantar la vista y dirigirla a la parte más alta, se encontrará con un cielo estrellado y, al final, el Pantocrátor, quedando inmóvil, perdido en el seno de esta inmensidad, sumergido por el infinito en el corazón de este espacio ilimitado, deslumbrado por la luz, material y mística, que irradia la cúpula⁷⁹. El arte, aquí, tiene como misión hacer aparecer la idea en la materia, y esa idea es la Luz, así, con mayúscula; esta mística de la Luz se sustenta en que la materialidad humana impide el acercamiento a la luminosa inmaterialidad de Dios, y por ello todos los recursos técnicos y estilísticos se combinan en una forma que tiene como fin elevar el alma del espectador hacia Dios, extasiándolo con el juego de figuras y haces luminosos; es, como diría Michelis, un arte sublime. Así, podemos concluir, junto al anónimo autor del *Himno* de Edessa, que en este templo "están exaltados todos los misterios en cuanto al cielo y a la tierra".

* * *

El universo simbólico que pudimos descubrir en el *Himno* alcanzó una gran difusión, que corrió a parejas con la de las formas arquitectónicas. Ideas semejantes, como aquella del arte como vía anagógica, encontraremos en los escritos de Juan Damasceno (*De imaginibus orationes*, s. VIII), Focio (*Homilía X*, s. IX), León VI (*Sermones*, ss. IX-X), Nicéforo Grégoras (*Historia*, s. XIV), Nicolás Mesarites (*Descripción de la iglesia de los Santos Apóstoles de Constantinopla*, s. X), entre otros⁸⁰. Es posible percatarse de que el *Himno de Edessa* da cuenta de toda una concepción que, hundiendo sus raíces en el siglo VI, se proyecta a través de toda la historia bizantina; es el triunfo de la "estética de lo sublime".

⁷⁸ Grabar, A., op. cit., p. 86.

⁷⁹ Michelis, P:A., op. cit., p. 123.

⁸⁰ Todas las fuentes en Yarza, J., op. cit., pp. 222-223, 236-238, 255-256 y 331-332, respectivamente.

José Marín, Apuntes en torno al Simbolismo de...

La fuerza original de la que estaban dotadas estas concepciones estéticas y simbólicas será tan fuerte y viva, que traspasará no sólo los límites geográficos, sino también las fronteras religiosas. El arte islámico recibirá también su influencia, la que se puede descubrir, por ejemplo, en la Mezquita de la Roca de Jerusalén, que sigue la línea de los *martyria* cristianos: un cuerpo octogonal cubierto con cúpula⁸¹. Según Oleg Grabar, el arte islámico se nutrió en gran medida del arte bizantino; artistas imperiales fueron incluso llamados por los musulmanes para decorar sus edificios⁸². Los hombres del Islam se impresionaron con los monumentos cristianos, copiando algunas de sus formas⁸³.

⁸¹ V. planta en Grabar, O., *La formación del arte islámico*, trad. de P. Salsó, Cátedra, 2ª Ed., 1981 (1973), Madrid, p. 64, fig. 34.

⁸² *Ibid.*, pp. 66, 72, 78, 95, 143.

⁸³ *Ibid.*, p. 95.

ABSTRACT

In this work, the author analyzes the Christian symbolism of the Byzantine architecture, especially the case of the Church of Edessa, through the Hymn of the dedication of the Temple. There is a close relation between the religious construction and the cosmos, i.e., the Church is built as an *imago mundi*. The author analyzes, first, the form of the Church, and later his symbolic meaning, highlighting the importance of the interior Light, image of the Divine Light. This symbolism had a wide diffusion in the Byzantine times.