

CONCEPTE DE ROMÀNIC

"...aquesta arquitectura pesant i grollera, és l'opus romanum desnaturalitzat, o successivament degradat pels nostres rústecs antecessors. Aleshores, també de la llengua llatina, igualment malmenada, se'n feia una llengua romànica..."

Amb aquestes paraules l'arquitecte M. de Gerville, el 1818, aplicava per primera vegada el nom de romànica a una determinada arquitectura, relacionant-la amb les llengües romàniques i el món romà (per la volta i els murs gruixuts).

Actualment definim l'art romànic com el conjunt de manifestacions artístiques que es realitzen a l'Occident europeu entre els segles X i el XIII (amb notables diferències cronològiques i estilístiques entre les diferents regions). Sovint, per definir-lo, es contraposen els seus arcs de mig punt i les voltes de canó als arcs apuntats i la volta de creueria del gòtic, amb el que s'atorga el protagonisme de l'expressivitat artística a l'arquitectura. L'art romànic se'ns presenta com el llenguatge estètic de la societat feudal: és un art monàstic i aristocràtic. Clericalització de la cultura i predomini de la fe sobre la raó, donaven a l'Església el dret d'establir de manera autoritària i inqüestionable els principis orientadors i els límits de la cultura. L'art, considerat com una extensió del servei diví, adoptà els principis d'autoritat, jerarquia i teocràcia, i els va traduir en una visió deshumanitzada, antinatural i simbòlica de la realitat. Els espais arquitectònics i els cicles iconogràfics que recobreixen els murs de les esglésies, ens recorden que l' ésser humà està subjecte a una autoritat suprema, associable a Déu i, de retruc, al comte, abat o emperador (d'aquí el símbol apocalíptic de justícia inapel·lable i terror latent); que el món està ordenat per Déu, i no ens podem rebel·lar contra l'ordre establert (escena del pecat original); que en cas de rebel·lia, l'home serà jutjat severament i privat dels seus drets; que la salvació de l'home, condemnat per les seves culpes, tindrà lloc en el més enllà, on només podrà implorar. I atès que l'home és un ésser creat per Déu, tot el que té de bo ho deu al seu Senyor: el que té de dolent, els sofriments, és una conseqüència dels seus pecats. Aquesta ideologia potenciava la imatge que l'home és reu d'una vida alienada, que no hi podia fer res si no era amb l'ajut del Senyor.

Per tot plegat l'art romànic se'ns presenta com una teofania, una manifestació de la presència de Déu. És Ell qui va a l'encontre de l'home i li imposa el seu poder. Per això la concepció espacial de l'arquitectura romànica està obsessionada en la definició d'un espai interior, protegit, tancat a l'exterior, en el que l'home, un home acovardat, temorós, s'acosta a un déu omnipotent i castigador.

Cronologia

A principi del segle XI es creen a Europa unes fórmules artístiques d'extensió supranacional amb la suficient coherència per qualificar-les d'estil i considerar-les definidores del primer dels occidentals: el romànic.

Coincideix amb l'esclat del feudalisme, amb el temps de la reforma unificadora de l'església amb Gregori VII (reforma gregoriana) i l'hegemonia de l'església catòlica, amb un predomini del monestir sobre la seu episcopal, amb una etapa de creixement econòmic i demogràfic amb un fort desenvolupament de les ciutats, un enriquiment comercial i una fragmentació del poder econòmic, amb l'època de les croades i les peregrinacions i amb el final de les grans invasions.

Per simplificar la gran varietat i tipologia de solucions plàstiques i tècniques que ofereix l'art romànic, i atesa la preeminència de l'arquitectura religiosa, podem establir un eix cronològic bàsic:

- ▶ Segle X - pre-romànic.
- ▶ Segle XI (1010-1075) - primer romànic o romànic llombard.
- ▶ Segle XII (1075-1150) - segon romànic o romànic internacional.

A finals del segle X, a la Llombardia, s'arribà a una construcció senzilla i barata, d'arrels clàssiques. L'arquitecte llombard utilitza carreus petits, no molt desiguals (per simular el maó), lligats amb argamassa feta de calç i sorra, d'aparell rústec, simplement desbastat. Fa servir l'*opus spicatum*, però sobretot, l'*opus*

quadratum: blocs de pedra escairats sense polir, posats en filades sense preocupació per la regularitat, deixant juntes amples amb força argamassa. El sostre sol ser de fusta, que no crea impulsos a contrarestar, menys al **presbiteri** i a l'**absis** que sempre és de pedra. La volta de pedra es construeix amb un encofrat de taulons o d'encanyissat sobre el que s'hi posen les lloses de pedra, primes i disposades en plec de llibre, sobre les que s'hi aboca argamassa; els suports són columnes o pilars sense capitell.

La gran demanda d'obres fa que es traslladin pels pobles, i això ens permet parlar de picapedrers itinerants. La nuesa d'ornamentació escultòrica és compensada amb lesenes i arcuacions llombardes, frisos en dents de serra i finestres cegues. Poques i petites finestres sovint de doble esqueixada, una a l'absis i l'altra a la façana reforcen, amb els raigs de llum, l'eix llevant-ponent. La relativa foscor (a les esglésies de 3 naus cobertes a dues vessants no es podia il·luminar directament la nau central) assenyala la voluntat d'interiorització d'aquesta arquitectura. Per tant, aquest primer romànic meridional o llombard es caracteritza per una construcció ràpida, que no requereix de bons tallistes ni cal que la pedra sigui de bona qualitat, i no planteja problemes d'estructura.

A partir de **Cluny** i de la reforma gregoriana, entrem ja en el segon romànic o romànic ple. L'edifici romànic no presenta novetats importants: carreus grans i regulars, ben treballats, disposats en filades regulars que respecten les línies horitzontals i les juntes molt fines, i valoració plàstica d'absis i façanes. L'església esdevindrà la imatge de la Jerusalem celestial i l'absis, amb columnes adossades en lloc de **bandes llombardes**, el seu model reduït. Les finestres estaran emmarcades per columnes de capitell esculpit i tindran doble esqueixada; a les façanes, les arquivoltes emmarcaran la porta. A l'interior, els suports s'organitzaran en pilars compostos en creu i arcs torals per la **volta**, que alhora que la reforcen, compartimenten l'espai i trenquen la monotonia de la **volta de canó**. La gran creació d'aquest romànic és la conjunció arquitectura-relleu esculpit: les formes i la composició es subordinen al marc, i la forma real a la geomètrica.

Arquitectura

Tot i la varietat de solucions arquitectòniques que es poden englobar sota el nom de romànic, el seu denominador comú és el predomini de l'arquitectura religiosa i, en particular, del seu edifici emblemàtic, l'església; l'ús de la volta de pedra per cobrir els espais; la recerca d'articulació dels diferents espais i volums, sobretot de la nau amb l'**absis**; i el caràcter director de l'arquitectura respecte la pintura i l'escultura.

L'arquitectura religiosa i la civil (de la que en queden pocs vestigis) estan íntimament relacionades i responen a plantejaments similars. Els constructors dels edificis de culte erigien, alhora, el castell proper. El mateix aparell, les mateixes filades de carreus, idèntica volta... trobem a les torres de defensa, als recintes emmurallats, als banys públics, a les restes dels palaus i cases nobles. A destacar l'estructura d'aquells poblets construïts a redós de l'església aprofitant l'espai de la **sagrera** (d'un radi de 30 passes on hi era prohibida tota violència).

Sembla ser que la solució d'utilitzar la volta de pedra per cobrir els espais interiors va néixer tant de la necessitat de seguretat (els incendis afectaven molt les cobertes de fusta), com de la recerca de solidesa i monumentalitat, i del voler articular els espais interiors amb els exteriors.

Ara bé, la volta de pedra presenta un problema tècnic: transmet i distribueix tangencialment les càrregues que suporta. Per tant, l'ús de la volta implica pensar en tot un conjunt articulat capaç d'absorbir aquests impulsos. L'edifici romànic es dissenyarà, doncs, en funció d'un joc de tensions i contra-tensions generades per la volta de pedra. Dos models bàsics es varen elaborar per solucionar-ho. El sistema llombard (ex.: Sant Ambrós de Milà) que contraresta l'impuls de les voltes de la nau central amb les naus laterals, de menor alçària, i un matroneu (galeria que a les basíliques dels segles V i VI es reservava a les dones). Aquest sistema no permetia obrir finestres en els laterals però creava un interessant ritme d'arcuacions a l'interior.

L'altre és el sistema normand (ex. la catedral de Durham), més complex i elaborat, que juga amb tres elements: les naus laterals, el matroneu i el claristori (conjunt de finestrals que il·luminen lateralment la nau central). En ambdós casos es dona una alternança dels suports: les columnes (o els pilars senzills) solen reservar-se per sostenir la volta de les naus laterals; en canvi l'impuls de la volta central es descarrega sobre pilars més gruixuts. Tot plegat subratlla el desig de ritmar l'espai i de no caure en la monotonia o la uniformitat.

La típica volta romànica és, tanmateix, la d'**aresta** (deriva de la intersecció de dues **voltes de canó**). Al conjunt format per una volta d'aresta i els seus suports (4 columnes o pilars) s'anomena tram, que és el mòdul de la construcció romànica: la combinació dels trams és la que articula tot l'edifici. Aviat es va

sobreposar un nervi als arcs que separaven cada tram de la **volta**, i es va perllongar fins a terra, donant origen als pilars cruciformes. També s'afegí un nervi als arcs diagonals de la **volta** i s'originaren els pilars polistils. Quan aquests nervis s'incrustaren a la volta donaren pas a la volta de creueria.

Tot i que els trams es contrarrestaven mútuament, existien dos punts dèbils: la façana i la capçalera. La solució adoptada per la capçalera fou la dels **absis** que, amb la seva volta de quart d'esfera, s'oposen als impulsos que van cap a l'exterior. Per a la façana s'optava o per engruixir el mur o per dotar-lo de **contraforts** en correspondència amb les files de pilars de l'interior o, també, per afegir-hi dues torres (Sant Esteve de Caen), un pòrtic o un altre sistema d'**absis** (Sant Miquel de Hildesheim).

El romànic és l'arquitectura de parets de càrrega en la que el mur hi juga un paper essencial. Està construït amb tres capes, les dues exteriors fetes de peces de pedra aparellada; la interior s'omplena de reble i argamassa de calç.

A aquests elements constructius cal afegir-hi una gran variació d'elements ornamentals: les **arcuacions** cegues i les **lesenes**, les galeries, la **rosassa**, les finestres d'una o dues esqueixades, el pròtic italià (petit pòrtic que precedeix la porta d'entrada), el **mainell** esculpit... L'arquitectura romànica és una arquitectura hermètica, obsessionada en la definició d'un espai interior, caracteritzada per un desig d'articular la nau (espai dels fidels) amb l'**absis** (espai del culte). Adopta per a l'**absis** la forma semicircular, que té una gran capacitat de concentrar les mirades dels fidels. Les naus estan concebudes com un "camí" que cal recórrer per arribar a la "fi" ubicada a l'**absis** on s'hi situa l'altar, centre funcional i simbòlic. En la composició del conjunt hi predomina, doncs, la directriu horitzontal, tot i que de vegades amb les cúpules construïdes damunt del **creuer** s'intenta integrar l'horitzontalitat (el rectangle de la nau associat a l'espai terrenal) amb la verticalitat (la cúpula esfèrica associada a l'espai celestial). Sota el **presbiteri** s'hi edificava una església inferior, la **cripta** o "confessio", dividida en tres naus separades per columnes que suporten una **volta d'aresta**; la seva ubicació implicava una elevació del **presbiteri** sobre el nivell de la nau, dotant-lo de majestuositat escenogràfica. L'espai exterior se'ns mostra amb un clar predomini del ple sobre el buit i una total correspondència amb l'interior. Des de fora s'apercep la disposició dels espais interiors i la seva composició additiva sobre l'eix horitzontal: cada element de l'espai interior es projecta en forma d'un volum simple, de geometria rigorosa, a l'exterior. Només hi ha un element que contraresta la composició horitzontal dels volums de l'església: el campanar, el qual estableix, a més, una fita perfectament destacada en el paisatge.

El monestir

Origen i evolució del monacat

Monjo deriva del grec "*monachós*" que vol dir "*sol, solitari*". El monjo era l'home -i la monja, la dona- que s'havia aïllat del món per consagrar-se al servei de Déu (fins el segle XIII la majoria no eren sacerdots). L'aïllament podia viure's individualment (eremitisme) o en comunitat (cenobitisme).

D'experiències de vida monàstica se'n troben arreu i en el si de cultures diverses. Esmentem els **katochoi** de l'antic Egipte, els monjos budistes, els pitagòrics hel·lènics o els essenis de Qumrân. No sabem amb seguretat quan i per què comença el monacat cristià. Sembla que Egipte hi va jugar un paper important; d'allí en sortiren sant Antoni o sant Pacomi, el primer fundador d'una Regla coneguda de cenobites. Una comunitat cenobítica (o monàstica) és una organització que segueix una disciplina i un horari, on cadascú desempenyora un càrrec i on tots participen en treballs comuns.

Per què en un moment determinat un nombre considerable d'individus tria la vida monàstica? S'ha parlat dels cristians que, perseguits pels romans, s'havien habituat a viure en grup o sols en refugis a les muntanyes; també es parla de pagesos que es feien monjos per fugir de l'opressió dels terratinents, o per escapar-se de la servitud i els deutes. La tradició cristiana ho atribueix a una resposta a la crida de l'Evangeli: "*si vols ser perfecte, vé, ven tot el que tens, dóna-ho als pobres i segueix-me*".

Els monestirs naixien gràcies a les donacions (campes, cases, privilegis...) provinents dels monarques o de nobles. Motius d'ordre polític (organitzar un territori, repoblar-lo, per tal de cobrar-ne impostos, utilitzar-lo com a centre d'educació dels futurs funcionaris), d'ordre familiar (posar-hi com abat un fill o germà), d'ordre ideològic (legitimar el poder teocràtic del rei...) expliquen la seva expansió. Amb els seus béns i monopolis el monestir s'equiparava a un senyoriu feudal amb els seus encarregats de les granges, jornalers i esclaus, que tenien cura de les tasques laborals.

El monaquisme benedictí té el seu origen en les regles comunitàries escrites per sant Benet de Núrsia (480-547); al segle IX, sant Benet d'Aniana, protegit dels reis francs, li donà un impuls definitiu. El seu

apogeu cal situar-lo entre començament del segle IX i primers anys del XIII. El tronc benedictí té dues branques: una primera que neix al monestir de **Cluny** (orde cluniacenc) i una segona que neix més tard a Cîteaux (orde cistercenc). La regla benedictina es basa en tres punts: la pregària, el treball i l'estudi, i concep la comunitat com una família romana sotmesa a l'autoritat de l'abat (pare). La màxima "*ora et labora*" farà dels monjos uns excel·lents agricultors; l'estudi sistemàtic els convertirà en els únics dipositaris de la cultura escrita; la permanència i continuïtat dels seus membres (quan un hi entrava s'hi vinculava per sempre), li donarà estabilitat en una època de grans transformacions polítiques i canvis històrics.

Estructura i espais del monestir

Sant Benet no especificava com havia de ser el monestir, però la seva estructura deriva directament del contingut de la seva regla. Diu el capítol 66 de la regla:

"El monestir, si pot ser, cal establir-lo de manera que tot el necessari, és a dir, aigua, molí, forn, hort i els diversos oficis, s'exerceixin a l'interior del monestir, per tal que els monjos no tinguin necessitat de córrer per fora, perquè no convé de cap manera a les seves ànimes".

El monjo havia de resar en comunitat set vegades al dia i una de nit; per això l'oratori o església esdevenia el lloc més important del monestir; havia de llegir, en comú, cada dia algun capítol de la Regla i tractar els afers quotidians de la comunitat, d'aquí que la sala capitular (lloc on s'hi reuneix el Capítol o assemblea de tota la comunitat) sigui el segon espai en importància. La vida comunitària (preguen, llegeixen, mengen i dormen gairebé sempre junts) farà del refector (menjador) i del dormitori peces clau de l'arquitectura monàstica. El menjar, pres en comú, es feia en silenci escoltant el text que un monjo llegia en veu alta. En el dormitori, el lloc més allunyat de la casa, no es permetia cap situació d'aïllament o soledat. La regla monàstica prohibia expressament compartir el llit, per la por, inexpressada però obsessiva, a les temptacions homosexuals. La convivència monàstica es fonamentava en la més estricta "gregaritat"; qualsevol intimitat o secret s'havien de compartir, i la soledat es considerava, alhora, com a perill i com a càstig. Articulant aquests espais, com a òptima solució urbanística i per influència de les vil·les romanes, el claustre, un pati porticat pels quatre costats: és com la forma introvertida de la plaça pública, replegada sobre tot allò que és privat, amb el seu deambulatori cobert.

El model urbanístic de l'espai cenobític ens el forneix l'hipotètic plànol de Saint Gall. El disseny del monestir responia a una voluntat de correspondència estricta amb les harmonies universals, amb l'església com a suport de tota la composició. Projecció del paradís en aquest món, la seva organització volia reflectir la jerarquia de la cort celestial. En el centre, el lloc de Déu, el santuari; a la dreta, a la perllongació del tram nord del transsepte, la casa de l'abat; a l'esquerra el gruix del grup, els monjos; en el punt més allunyat de la porta, que és la fisura oberta al món corromput, els invàlids i els joves en període de formació, nens, vells i àdhuc els morts (el cementiri està en aquest indret), perquè la part més vulnerable de la comunitat ha d'estar al marge, resguardada i protegida; a la dreta es troben els llocs consagrats a les funcions espirituals, l'escola i el **taller d'escriptura**; a l'esquerra, els llocs destinats al sosteniment del cos.

També les tombes estan alineades cap a l'est, símbol de la resurrecció, mentre que, cap a l'oest, el costat de la perversitat, s'hi hostatja la gent de pas. Aquest projecte fou el que s'aplicà als monestirs del segle IX. A mitjan segle XI, si prenem l'exemple de **Cluny**, les coses havien canviat poc: simplement, no hi ha residència particular per a l'abat, que es reintegra al mig dels monjos, ni tampoc tallers a l'interior del recinte. El treball manual era ja merament simbòlic: del proveïment del monestir se'n encarregava un "burg" establert a les portes de l'abadia, poblat de negociants, artesans i servents assalariats.

L'església

Per al cristià, l'església és la reproducció, en petit, del gran santuari de la creació. Existeix, doncs, una relació còsmica entre l'edifici sagrat i l'univers: arquitectònicament és la "*imago mundi*".

Sol estar orientada cap a orient (d'allí ve la llum i allí hi ha el sepulcre de Crist). Amb la seva planta de creu llatina és el símbol del camí de les tenebres (nàrtex, fosc) a la llum (**absis**, lluminós). Però també és un edifici funcional. El nàrtex, **pòrtic** tancat i cobert que precedeix la nau, és el lloc dels catecúmens i dels qui no tenen dret a entrar a l'església (usurers, canvistes, prostitutes, histrions...), i, alhora, permet que les processons es puguin celebrar al marge de les inclemències atmosfèriques. El **presbiteri** és el lloc de l'altar i del celebrant, centre on convergeixen totes les mirades. El culte cristià és comunitari i tothom ha de

veure al sacerdot que dirigeix la litúrgia; d'aquí l'avantatge de les voltes en lloc del dintell i les columnes. El deambulatori facilita la circulació al voltant de les relíquies del sant a les esglésies de peregrinació.

Però l'església romànica no és només una suma d'elements relacionats entre si per lleis funcionals, ni només un lloc de reunió dels fidels, sinó que és el temple de Déu a la terra. I per tal de reflectir-ho, la seva estructura havia d'observar determinades lleis simbòliques. Així l'església és sovint comparada a un organisme humà: l'absis el cap, la nau principal el cos i el creuer els braços estesos. De vegades, l'absis inclinat de la nau principal es pot interpretar com el cap caigut del crucificat. L'església era el lloc més adient per posar en evidència la infinitat de perills que amenacen la natura humana; i per comunicar-ho hi havia un sol camí, el de les imatges que, a manera de recordatori, mostraven als homes medievals el menyspreable que és aquest món i el sublim que és el més enllà. La lluita entre el bé i el mal era una constant visual. Amb una funció clarament docent i didàctica, les imatges servien per il·lustrar l'única ideologia dominant del període: el cristianisme.

El castell

Castell termenat

Cal distingir, tanmateix, entre el simple castell i el castell termenat. El primer té només una funció militar; el segon, disposa d'un terme o districte propi, el qual engloba vil·les, diversos masos, esglésies, a més d'altres fortaleses i torres que completen els serveis de defensa del castell, i té, doncs, sobretot a partir del segle XI, un conjunt de drets sobre els habitants i el territori de la seva demarcació. El territori quedava, així, repartit entre els diversos termes dels castells.

Els habitants del terme estaven obligats a retre **homenatge** i **jurament de fidelitat** al senyor del castell, a formar part del seu exèrcit si s'estava comprès entre els 14 i els 60 anys (si l'expedició durava més d'un dia el senyor havia de proporcionar l'aliment als soldats, però no havia de pagar cap indemnització a ningú en cas de mort d'algun soldat), a tenir cura de les torres de guaita, a fer obres en els elements defensius del castell (muralls, torres, baluards...): el senyor proporcionava el mestre d'obres i els habitants el treball de construcció i el transport dels materials; el senyor només estava obligat a mantenir el director d'obres i podia tancar a la presó a qui es negués a treballar.

En cas d'atac o de setge, els habitants del terme es podien refugiar en el castell amb els seus béns mobles i bestiar. A més d'aquests drets de tipus militar, el senyor del castell termenat tenia una colla de drets jurisdiccional, com l'aplicació de les lleis, l'administració de justícia, la facultat d'elaborar normes per mitjà d'ordinacions i bans. En definitiva, manava i castigava. A més, tenia el dret de **farga**: els pagesos tenien l'obligació d'anar a la farga del senyor per construir o reparar les eines; el mateix passava amb el molí. També era el propietari de l'aigua, així com dels camins.

Evolució dels castells

Fins el segle XI els castells eren de fusta i fang (i per això no ens en queda cap); els recintes així construïts servien, sobretot, de refugis temporals.

Al llarg del segle X comencen a combinar-se les necessitats defensives i les residencials, cosa que donarà lloc al naixement dels veritables castells. Foren edificats, bàsicament, a les regions frontereres de la Cristiandat, com a les zones de conflicte amb **al-Andalus** [Castella i Catalunya].

Després de l'any 1000 la construcció de castells es va generalitzar. Causes: el clima de violència i les guerres entre llinatges, i la fallida de l'autoritat pública. I per això es començaren a construir amb maons i pedra. Cada cop més gent tingué el dret de construir fortificacions (comtes, vescomtes, **veguers**, bisbes, abats); fins i tot, algun cavaller gosà erigir fortaleses a les seves terres (de fet, mansions fortificades molt senzilles o simples torreons). El resultat fou que la silueta dels castells va començar a dominar el paisatge. El senyor que l'havia manat construir hi posava un castlà per tal que tingués cura de la seva defensa, amb un grup de guerrers (de deu a quinze), i del manteniment de llocs de vigilància estratègica, com les guaites, torres cilíndriques de dos o tres pisos, amb una porta al segon pis, una guarnició de tres o quatre persones, i una palissada de fusta al seu voltant on s'hi refugiava la població en cas de necessitat. Ben aviat les estances del castell s'incrementaren (habitacions, quadres pel bestiar, coberts pels servents, sitges i cisternes).

A finals del segle XI o principis del XII apareixerà un nou tipus de castell, de planta quadrada o rectangular, amb torres als angles i una torre principal al mig del pati. Durant el XII, aquests castells tingueren un mínim de confort.

A partir del segle XIII, tanmateix, el castell ja no serveix com a plaça forta o lloc de defensa. Perdut, doncs, el seu valor defensiú, el castell resultava incòmode i solitari, i molts foren abandonats com a plaça forta i com a residència nobiliària durant el segle XIV i XV. En no tenir un sentit estratègic llurs habitants es construïren palaus a les viles o cases senyoriales a les ciutats. Llavors el castell quedava en mans d'un majordom o majoral i conservava només el seu ús administratiu (recollir els censos, guardar-hi les collites, tenir-hi els presoners...). La noblesa, doncs, canvià la vella fortalesa inexpugnable, incòmoda i aïllada per un palau, i el castell esdevingué, bàsicament, un recinte agrari. Aquest procés fou paral·lel al que va seguir la gent del poble que deixava les seves cases construïdes a redós del castell i s'instal·lava al pla, prop de les terres de conreu i dels camins, i també del procés de desenvolupament de noves armes, sobretot amb la generalització de l'ús de la pólvora [segle XIV], com la colobrina i la bombardera.

Espais d'un castell

Molts castells solen ser relativament petits, poc complicats i gens sumptuosos (alguns no es diferencien gaire de les masies fortificades o de les torres). El seu aspecte és massís, un gran cos de carreus regulars defensats per les muralles. Tot i que cada castell és diferent (funció, adaptació al terreny...), podem dissenyar el següent model esquemàtic de castell:

- ▶ Presència d'una o varies torres, de forma rodona les més antigues i les més tardanes de planta rectangular.
- ▶ Una trentena d'estances, com a màxim, comptant estables i graners, distribuïdes entre la planta baixa i un o dos pisos, al voltant d'un pati interior, sovint porxat.
- ▶ L'entrada i els patis ens remeten a un ambient agrari: rodes de carro, sacs, eines...
- ▶ La part baixa està dedicada a estables, graners, cellers. Els que semblen autosuficients tenen graner, celler, estable, cort, casa de l'oli, dins del castell, i entre les possessions forn, molins, vinya, terra campa i hort. Els que semblen explotacions agràries tenen als seus graners gran quantitat de cereals, tant de collita pròpia com del delme, un galliner amb cent peces d'aviram, cria de mules i un bon celler. També hi trobem el rebost, la bugada, el pastador i la cuina. Entre la cuina i el pastador alguns tenen el dormitori de la dona que tenia cura de la feina domèstica. Atès el seu emplaçament, sovint dalt de turons i roquers, tenien cisternes i aljubs per a l'abastament d'aigua.
- ▶ A la planta noble hi trobem la sala-menjador, les cambres dels senyors i del servei personal, juntament amb recambres, saletes i **escriptoris**; algunes sales i cambres tenien finestres exteriors; altres es repartien al voltant d'un porxo que donava al pati interior.
- ▶ Alguns tenien golfes i terrat

La **funció militar** del castell es veu reflectida en les construccions defensives i en les armes i armadures. Per això destacarem: una muralla per damunt de la qual passava el "camí de ronda", protegit amb **merlets**, i sense cap altre accés que una porta a la part alta de les torres; els matacans o guardaportes situats damunt el portal, des d'on es llançaven rocs o pega bullent contra els atacants que intentessin esbotzar la porta; les barbicanes, similars als **matancans** i típic de les torres; les corseres (possibles corredors dels murs); el rastell (reixa mòbil) a les portes dobles; les **espitlleres** per on disparaven els ballestes; les valls o fossats oberts als peus de les muralles; baluards (fortificacions de forma pentagonal situats entre dos panys de muralla), bestorres (torres de planta semicircular o quadrangular amb un dels costats oberts), torres albarranes (situada fora dels murs) i guàrdies (torre de vigilància) completen els components fonamentals d'aquestes fortificacions. Les armes (ballestes, llances, escuts...) estan guardades en lloc segur.

La **funció administrativa** es centrava, sobretot, en el cobrament dels **delmes** i censos en espècie, especialment cereals i vi, emmagatzemats a graners i cellers. Cal tenir present que el representant del senyor en el castell és el castlà, sota el qual estan els "homes d'armes", però que el representant del senyor en el terme és el batlle, que té autoritat sobre els pagesos que el conreen (al batlle se li dona el millor mas i és una mena d'autoritat civil del terme; el castlà seria l'autoritat militar). A molts castells es guardava una mena d'arxiu en cofres i caixes a l'**escriptori** o a la cambra del senyor. L'estança destinada a **escriptori** i arxiu estava equipada amb el taulell per escriure, un canelobre, una cadira plegadissa, una bacina per rentar-se les mans, un barralet de tinta, un tinter de plom amb el seu caixó de fusta, un caixonet per tenir la pols per secar l'escriptura, unes tisores, una caixa amb el segell de la cort amb cera gomada i unes premses per conservar llibres. També en el castell hi trobem un recinte per a retenir-hi els

presos, és a dir, la presó. L'arquitectura del castell també responia al fet que era centre d'explotació agrària; al voltant del pati hi trobem els graners, estables, corts pallisses, galliners, corrals, lloc per guardar-hi les eines del camp. A més de mules, eugues, ases, bous i cavalls, els castells sovint estan proveïts d'un ramat d'ovelles i de cabres, i, sobretot, porcs; l'aviram (galls, gallines, capons, oques...) proveïa d'ous i carn als habitants del castell. La importància que tenia la producció de vi fa que l'espai dedicat a elaborar i guardar vins sigui força notable; a més dels cellers, arreu hi trobem cups, bótes, carretes, premses, portadores, pimenteres, embuts per vi. Sovint el celler gran és pel vi corrent (el "negre"), i el celleret pel vi blanc o pel vi grec. L'altre gran producte de la collita pròpia era l'oli, i d'aquí l'existència d'una cambra de l'oli on se'n guardava per l'alimentació i pel llum.

Residència del senyor

Pel que fa a la funció residencial, el castell presenta els següents tipus d'espais: l'habitatge nobiliari, la cuina i el menjador, i els dormitoris. Mai trobem estances específiques per als infants o per a la neteja o higiene personal; en canvi, sempre hi ha un espai destinat al culte (capella o oratori).

Amb el castlà i la seva muller també hi vivia un majordom que era l'home de confiança; la resta del personal masculí reb el nom de companya entre la qual hi ha els "homes d'armes" o escuders" i els missatgers. El personal femení el formaven una serventa de confiança, una mena de clauera, i les dones de la casa. Si la majoria eren lliures no hi mancava, tanmateix, un petit nombre d'esclaus/esclaves: un parell d'esclaus i cinc esclaves.

L'habitació del senyor era gran, plena de cofres i amb un llit cobert per un dosser i envoltat de cortines. Sovint no hi ha cap espai reservat als fills. Els servents tenien cambres col·lectives i llits on hi dormien 2 o 3 persones, sobre mârtegues de palla, matalassos vells, llençols de cànem o d'estopa i borrasses. La majoria de dormitoris eren molt desmanegats: així podem trobar llits en els estables, en el pastador o en l'habitació dels mals endreços. Al costat de la cambra senyorial hi ha una recambra amb un llit molt senzill, segurament per la serventa que tenia cura personal dels senyors i que havia d'estar atenta als seus manaments "licitos i honestos tant de dia com nit" com diuen els "contractes" de treball dels servents.

L'habitatge, en conjunt, no era pas massa confortable ni còmode: es tractava de recintes més aviat freds i foscos [la majoria d'estances no tenien cap mena de llum, i a les sales i dormitoris principals hi trobem canelobres -fixos o llevadissos-, brandoneres, llanternes, llumeneres de ferro i gresols de ferro]. Per protegir-se del fred només tenien els gruixuts murs de pedra, dues o tres llars de focs, alguns escalfadors [per escalfar el llit], i alguns tapissos i estores; per fer?se passar la calor, només ventalls de plomes. El mobiliari estava reduït a taules i cadires plegadisses, molts pocs armaris, molts coixins, alguns bancs, i alguns cofres, caixes i arquibancs. De fet, el llit senyorial era el moble més confortable del castell [no és estrany que a l'hivern s'hi passessin moltes hores al llit]. Més que luxe i ostentació el que hi ha és un conjunt de símbols que indiquen la condició social de les persones: colors, escuts, banderes, vestits, armes de la família brodades a la roba, llençols i tovalloles [de lli si eren pel senyor, de cànem i d'estopa pel servei]. Joies i plata? Quan n'hi ha, es troben ben guardades en llocs tancats; no tenen una funció ornamental, sinó que són el capital familiar, i sovint formen part de l'aixovar de la muller o del dot que es prepara per la filla. Hi ha un espai destinat a l'elaboració d'aliments i les dones en són les protagonistes exclusives. A més dels cellers i els graners, hi ha el rebost, el pastador, el forn, la cuina.

El forn i el pastador eren a la planta baixa: hi trobem pasteres, farinera, les posts de pastar, sedassos, així com els estris per fer bugada: bugaders, calderes, gerres amb llexiu. La cuina era espaiosa, amb xemeneia envoltada de bancs per escalfar-se; a la llar hi trobem ferros per posar-hi les olles al foc, les lleves, els asters, els clemàstecs de ferro, el cap de ferro per menar els asters. A la cuina també s'hi sol trobar una taula i dos o tres bancs per menjar-hi el servei, així com conques, bazines o gavaldals, sovint de fusta, per rentar els plats. La sala-menjador, anomenada palau als edificis nobles urbans, sol estar situada al primer pis, sobre el portal major, i amb finestres sobre la façana de l'edifici; és un menjador col·lectiu amb dues o tres taules, algunes d'elles plegadisses, i el tinell o dreçador sobre el qual es posaven aiguamaners, el morters i altres estris necessaris per servir la taula. En aquesta sala s'hi aplegava tota la família a les hores dels àpats, amb els hostes i els vassalls més propers al senyor. També s'hi celebraven els esdeveniments importants. És potser l'única sala en la qual armes i escuts de la paret, llancers i pavesos penjats, recorden l'estament del senyor i donen l'únic toc senyorial a l'espai interior de l'edifici.

A Catalunya, malgrat l'existència d'uns 3.000 castells, la noblesa no es multiplicava; aquí, els cavallers no heretaven la condició noble del pare, només l'hereu; en canvi, a Castella i a França la condició de noble es transmetia a tota la descendència. Per això no ens ha d'estranyar que segons el cens d'Aranda del 1768 a la Província Eclesiàstica de Tarragona, el nombre de "privilegiats" era d'uns 10.000 sobre 1

milió d'habitants, el que representa un 1%; en canvi, a la Província Eclesiàstica de Burgos, eren uns 300.000 sobre 1 milió, és a dir, un 30 %.

L'escultura

L'escultura estava supeditada a l'arquitectura, i per això hi trobem espais reservats a la decoració plàstica, sobretot ubicats a les portades, els capitells, **mènsoles** i cornises, i a les trones des d'on es feien les homilies i les prèdiques. Dues lleis la caracteritzen: l'adaptació al marc arquitectònic i l'horror vacui; és a dir, les figures adopten la forma i les proporcions de l'element escultòric on s'insereixen (capitell, **dovella**, dintell, brancal, **mainell**, **arquivolta**, **timpà**), i tota la superfície queda plena pels elements esculptats.

A les portalades hi destaca el timpà, amb la figura de Crist en majestat, de proporcions superiors a la resta de figures, i sovint encerclat per la **màndorla** que, alhora, individualitza i destaca la imatge central. La part inferior sol estar dividida en franges horitzontals on hi trobem figures de sants, treballades com a repetició d'una figura més o menys estilitzada, o lluites d'animals, que simbolitzen el bé i el mal. A les arquivoltes, motius geomètrics, o figures disposades perpendicularment a la direcció de l'arquivolta. A Catalunya, Provença i Itàlia l'escultura, de vegades, sobrepassa el marc que li és assignat i inunda tota la façana, com és el cas de Ripoll. Ja no s'utilitzen els capitells clàssics (dòric, jònic, corinti i compost), sinó que se'n elabora un de nou, el capitell cúbic o campaniforme (en forma de campana invertida), a les quatre cares del qual s'hi esculpeixen escenes dels Evangelis, lluites d'animals, figures al·legòriques o representacions de la vida quotidiana.

Esquematisme, bidimensionalitat, caràcter simbòlic, deformacions intencionals per subratllar una actitud... són característiques que comparteix amb la pintura. Cal recordar que la decoració escultòrica dels temples estava pintada, com s'esdevenia en el món clàssic: però aquí la pintura no reforçava el verisme i la realitat sinó l'expressivitat i el simbolisme. Pel que fa a l'escultura exempta caldria citar les marededéus (més reines que mares, assegudes en el tron, rígides, frontals, sense comunicació afectiva amb el fill) i les imatges de Crist crucificat (impassible al dolor) tant en la variant que el presenta amb un drap nuat al baix ventre, el cap inclinat vers el costat dret i mans i peus clavats (4 claus), com en la de crucificat triomfant, amb una llarga túnica de mànigues, cenyida a la cintura, cos estàtic, braços perpendiculars al cos, i mans que mostren el palmell, ulls oberts, i cabells dibuixats cal·ligràficament.

La pintura romànica

La pintura mural

Concebuda com a complement del simbolisme arquitectònic, es concentra a l'absis que, dividit en tres nivells, ordena el programa iconogràfic: a la part superior la visió **teofànica** de la **Maiestas Domini** (anomenat **pantocràtor** per influència bizantina) o la **Maiestas Mariae**: a la intermèdia els apòstols i el sant patró, i a la inferior representacions ornamentals (cortinatges, motius florals). La resta de l'església no presenta constants pel que fa a la temàtica pictòrica.

La tècnica sol ser al **fresc** que consisteix a pintar, damunt d'una preparació composta d'un arrebossat de calç i sorra en proporció de 2 a 1, amb colors d'origen mineral aptes per resistir l'atac de la calç. L'última capa d'arrebossat s'havia d'aplicar de manera que pogués ser pintada en una sola jornada, atès que, un cop s'havia assecat, ja no era apta per retenir el color. Primer s'aplicava el color base del fons (generalment colors clars) damunt del qual es realitzava un dibuix preparatori amb colors ocres que definien els eixos de simetria, les línies bàsiques de composició i els esquemes de les figures. D'aquest procés se'n deia sinòpia. Després s'aplicaven els colors, s'acabaven de definir les figures, es polien, perfilaven i es simulaven els ombrejats. Les correccions es podien realitzar mentre la capa estava tendra. L'artista partia de dibuixos i esquemes que duia en pergamins i que formaven part del seu repertori.

La pintura sobre taula

Centrada al voltant de l'altar, complementa la pintura mural tant a nivell didàctic com d'embelliment del presbiteri. No es troba condicionada pel suport arquitectònic, sinó que es desenvolupa en una superfície plana i rectangular, les dimensions de la qual depenen només de la dimensió de l'altar o del baldaquí. La tipologia de peces pintades és la següent:

El frontal d'altar, antependi o pal-li:

Peça rectangular de fusta situada davant de l'altar; sovint és acompanyada de plafons laterals. És la versió pobra dels pal-lis d'orfebreria.

El baldaquí:

Peça de fusta que cobria l'altar, utilitzada possiblement a l'interior d'esglésies no pintades.

El retaule:

Petita grada de damunt l'altar on s'hi posava la creu; amb el temps la seva alçària augmentà (són, tanmateix, molt més típics a l'etapa gòtica).

Primer es preparava la fusta: es polia i es tapaven les juntures amb tires de tela; després se li donava una capa de guix amb cola, a continuació es feia el dibuix amb un punxó o pinzell petit i, finalment, es pintava. La primera preocupació de l'artista era la d'ordenar els temes per tal que poguessin ser llegits fàcilment pels fidels. La simplicitat en la composició, la simetria i l'ordenació jeràrquica de les escenes i dels personatges configuren l'espai pictòric. No interessen els detalls, ni la còpia de la naturalesa, ni la plasmació de models bells i harmoniosos, ni la perspectiva, ni la versemblança cromàtica: es pinta de tal manera que tot pugui ser directament comprensible.

Es fa servir la línia per definir els contorns i fixar els petits detalls com el plegat de la roba. El color s'aplica en zones amples i planes, seguint el principi de l'alternança i la juxtaposició. El creuament o simetria de colors sol donar-se tant entre superfícies, com entre dos personatges o motius concrets (mantells, túniques, nimbes...) i un fons determinat: sovint l'artista utilitza en dos personatges una inversió de colors entre les seves túniques i els mantells respectius. Un ordre teocèntric regeix la dimensió i la disposició jeràrquica de les figures. El fons no té profunditat: es representa allò que de fet pot ser representat en el pla.

L'estètica medieval

El punt d'inflexió en la cultura helenístic-romana es troba en l'any 313 quan l'Edicte de Constantí el Gran va permetre que el cristianisme s'expandís i, sobretot, en el 325 quan va arribar la religió estatal. El cristianisme es basava en la fe, en les seves lleis morals i en l'esperança de la vida eterna, per tant es va prescindir de la filosofia, de la ciència i de l'estètica.

"La veritable filosofia és l'amor a Déus" diu Juan Damasceno

El primer objectiu de la ciència es de tractar d'arribar a Déu i el segon, aconseguir una vida virtuosa, diu Isidor de Sevilla

Tertulià tractà de modelar la filosofia cristiana en base a l'estoica; Gregori Nicé la va voler basar en la platònica i Orígens va prendre com model la neoplatònica. Tots aquests intents foren desautoritzats per l'Església.

La filosofia cristiana va quedar formulada en els segles IV y V, en els tractats de **sant Agustí** i dels Pares de l'Església grega. En la seva estètica, van assumir moltes idees filosòfiques de grecs i romans, sempre i quan foren compatibles amb la Bíblia.

- ▶ De Plató van prendre la idea de bellesa espiritual.
- ▶ Dels estoics, la bellesa moral.
- ▶ De Plotí, la tesis de la bellesa de la llum i del món.

També coincidien amb la postura cristiana enfront al món:

- ▶ La interpretació pitagòrica de la bellesa com proporció.
- ▶ La concepció aristotèlica de l'art.
- ▶ La concepció ciceroniana de la retòrica.
- ▶ La concepció horaciana de la poesia.
- ▶ La concepció vitruviana de la arquitectura.

També en el segle IV, 395, se va produir la divisió de l'Imperi Romà en Oriental i Occidental, amb el que la història de la cultura, l'art i l'estètica cristians d'Orient i d'Occident han de ser tractats por separat.

Orient fou una continuació directa de l'Antiguitat: heretar el llegat de Grècia i Roma; allí perduraren durant segles l'art i el pensament grecs (Bizanci pensava i parlava en grec, i l'Acadèmia de Plató existí fins el segle VI). Per ordre dels emperadors, s'emportaven a Bizanci obres de l'art antic: només davant de Santa Sofia es van posar 427 estàtues gregues i romanes. Fou, doncs, a Bizanci a on s'erigiren els primers grans temples cristians i a on va néixer el pensament estètic cristià.

Els escriptors medievals no ens han deixat cap tractat de caràcter exclusivament estètic, però a través de les seves obres teològiques, psicològiques i cosmològiques podem intuir els seus pressuposts i conclusions estètiques.

Va existir en l'Edat Mitja una teoria de l'art? Sabem que:

Es "belles arts" no es reconeixien com a tals.

El concepte i el terme "art" (ars) era més ambigu que en l'antiguitat (ars significava un cos de coneixements o un sistema de regles que podien ser transmeses).

El terme artista (segurament encunyat en l'Edat Mitjana) podia servir per designar, tant a qualsevol tipus d'artesà, com a un estudiós de les arts lliberals.

Les arts visuals no formaven part del trivium (gramàtica, retòrica, dialèctica) i el quadrivium (aritmètica, geometria, astronomia, música), sistema de las set "arts lliberals" heretat de l'antiguitat tardana, i va romandre relegades als gremis artesanals, és a dir, a camps d'activitat que, als ulls de l'època, no precisaven de coneixements teòrics.

El pensament estètic medieval va estar condicionat per la creença en un abisme entre lo celestial i lo terrenal, entre lo intern i lo extern. El pensament teològic i les actituds monàstiques van conduir, sovint, a un fort rebuig de la pintura i l'escultura, arts productores d'ídols, suggerint que eren supèrflues, temptadores o fins i tot, demoníaques (no és d'estranyar l'explosió de les tendències iconoclastes).

L'estètica a la Bíblia

a) El Gènesi

Ja en els primers versos trobem una afirmació que serà de gran importància per l'estètica, doncs afecta a la bellesa del món: "I va veure Déu tot el que havia fet i creia que era bo ("kalá") en gran manera" (1, 31). La frase es repeteix en 1, 4, 10, 12, 18, 21, 25 y 31). Podem distingir en ella dues idees:

- ▶ La convicció de què el món és bell (és la "pankalía" grega).
- ▶ La convicció de què el món és bell perquè és una creació conscient d'un ser intel·ligent.

¿Quin era el sentit de l'original hebreu? Els traductors jueus d'Alexandria que en el segle III ane redactaren la Versió dels Seixanta (versió grega de la Bíblia) van traduir com "kalós" un adjectiu en què llur significat era molt més ampli i que denominava tant qualitats internes (valent, útil, bo) com externes,

però no necessàriament estètiques. El sentit precís de les paraules del Gènesi amb les què Déu avalua el món és el d'una obra encertada i ben aconseguida.

¿Per què els traductors van fer servir la paraula "kalós" que significava no solament la bellesa estètica sinó també la moral així com tot el que devia ser reconegut com digne d'admiració? Potser no se referia a la bellesa estètica i solament posteriorment la paraula fou interpretada d'altre manera; o potser sí que la entenien estèticament, donada la cultura intel·lectual de la Alexandria del segle III ane. Sigui com sigui, al traduir amb la paraula kalós la idea de que el món és una obra encertada i ben aconseguida, els traductors de la Versió dels Seixanta introduïren en la Bíblia la idea grega de la bellesa del món; aquesta idea no passà a la versió llatina de la Bíblia, la Vulgata, en la què kalós fou traduït per bonum i no per pulchrum, però es va mantenir en el cristianisme i en la cultura medieval.

Així doncs, el que sembla ser l'estètica bíblica és, en realitat, de procedència grega. La idea de la bellesa de la creació es repetida en el Llibre de la Saviesa (13, 7 i 13, 5), i en el Eclesiàstic (43, 9 i 39, 16), en l'Eclesiastés (3, 11) i en el Salm 25, 8 i en el 95, 5 [l'Eclesiastés fou compostat, probablement, en el segle III ane, l'Eclesiàstic a principis del segle II ane i el Llibre de la Saviesa en el segle I ane]

b) El Llibre de la Saviesa

Es el text que més parla de bellesa, sent la bellesa de la creació una prova de la existència i de l'obra de Déu: "Doncs per la grandesa i bellesa de les seves criatures es poden contemplar analògicament al seu Creador" (13, 5). Introdueix un element pitagòric-platònic: Déu ho va fer tot "segons mesura, número i pes" (11, 21) (cfr. Eclesiàstic 1, 9). Aquesta teoria matemàtic-estètica, immersa en un llibre de caràcter canònic, fou de gran importància per l'estètica medieval.

c) L'Eclesiastés i el Cantar dels Cantars

La postura hebraica davant la bellesa i l'aspecte exterior en general es caracteritza per una absoluta indiferència: no mostraven cap interès per l'aparença dels homes ni de les coses. En els Proverbis de Salomó s'expressa la convicció de la vanitat de lo bell: "Falsos són els encants i vana la bellesa" (31, 30). Quan la Vulgata descriu l'arbre de la ciència del bé i del mal, ho defineix com "pulchrum oculis aspectuque delectabile", ja que es tracta de quelcom perillós, de la font de les desgràcies de l'home.

Aquestes dues postures oposades enfront a lo bell - lo bell és vanitat i lo bell és signe de la divinitat - apareixerà paral·lelament en la estètica cristiana. D'altre tret característic de la actitud hebraica cap a l'aspecte de les coses fou el fet de tractar-lo com un símbol. Lo visible no és important per sí mateix, sinó perquè representa lo invisible; lo important són les qualitats internes que es revelen exteriorment a través del cos. En l'estètica cristiana incidiren ambdós aspectes (l'hebraic i l'antic): adoptaren un caràcter directe en unes ocasions i simbòlic en altres.

En el Cantar dels Cantars, al descriure la bellesa de l'esposa es citen dos tipus de qualitats: l'amada es comparada amb una torre i una armeria, que simbolitzen valors morals com la castitat i la inaccessibilitat; d'altre banda, l'amada ostenta qualitat que decideixen sobre la seva gràcia i la seva bellesa: se la compara amb flors i joies, amb lo gustós i aromàtic, amb la dolçor del vi i els aromes del Líban.

d) Així podem resumir les interpretacions hebrea i grega de la bellesa:

grecs	hebreus (Antic Testament)
les coses tenen una bellesa directa	a les coses se les atribueix una bellesa indirecta i simbòlica
les qualitats de les coses són les què decideixen sobre la bellesa	qui decideix sobre la bellesa són els efectes e impresions que les coses susciten en el subjecte
la belleza és, bàsicamente, visual	és, en major grau, qüestió d'altres sentits
lo bell es harmonia (disposició armònica d'elements por separat)	lo bello és propietat de cadascun dels elements per separat
la bellesa resideix en la unió de les coses	es considera bell lo pur i no barrejat
la bellesa estriba en la forma i en les	la bellesa la constituïa la intensitat de les

proporcions perfectes	qualitats, colors, llums, aromes o sons
gran sensibilitat pel color	gran sensibilitat per la llum
el color més bell era el blau (?)	el color més bell era el roig (?)
la bellesa grega clàssica era estàtica, feta de serenor i equilibri	la bellesa era dinàmica, una bellesa de moviment, de la vida i l'acció
la bellesa es troba en la natura	la bellesa de la natura desempeña un paper marginal
esculpeixen als seus déus	tenen prohibida la representació plàstica del seu déu, al que s'atribueix la grandesa i la magnanimitat, però no la bellesa

San Basili

Sant Basili anomenat Basili el Gran, bisbe de Caesarea, va cursar estudis a Caesarea, Bizanci i Atenes i posseïa profunds coneixements en filosofia, gramàtica, astronomia, geometria i medicina. En els seus escrits distingim dos corrents: la grega i la cristiana. La grega, d'altra banda, presenta dos facetes: la estètica eclèctica i la neoplatònica. Al formular els seus principals tesis estètiques Basili es va inspirar en el Gènesi, però la seva argumentació la va prendre dels filòsofs grecs.

Assumeix el concepte grec de la bellesa. Sosté que la bellesa consisteix en una relació convenient de parts i, per tant, es pròpia d'objectes compostos (la bellesa consisteix en la composició de los elements, la seva disposició i la seva congruència; part de la definició dels estoics segons la qual la bellesa corpòria deriva de la mútua proporció de las parts i del color convenient); també veu la bellesa, seguint a Plotí, com propietat de les coses simples (la bellesa no consisteix, doncs, en una relació o proporció: l'or és bonic no per la seva proporció sinó pel seu color).

Comprenia que les afirmacions de Plotí eren incompatibles amb les de Ciceró però no va voler compaginar les seves teories fonent-les en una sola: segur de què la llum és bella malgrat de ser una substància uniforme en llurs parts no hi ha cap proporció, això no contradiu la tesis de que la bellesa consisteix en la proporció. Intentant trobar un terme mig entre ambdues tesis, introduí en el concepte de bellesa el factor subjectiu: és veritat que la bellesa es troba en el món exterior, en la llum, en el color i en la forma, però per captar la bellesa de la llum, del color i de la forma és indispensable la vista o, en termes generals, és necessari que tot ell sigui captat pel subjecte (la seva actitud religiosa va fer que es concentrés més en el món interior que en el exterior, en el subjecte més que en els objectes).

¿En què consisteix, doncs, la bellesa de les coses? En el fet de què són grates a la vista i a l'oïda. Però els primers cristians pensaven en quelcom més: si el món era bonic o no és perquè agradi als sentits sinó perquè ha arribat els objectius pels quals ha sigut creat, és a dir, el món és bell per la seva finalitat. Cada cosa particular és bella en la mesura que compleix la seva finalitat, en la mesura de la perfecció amb què realitza les tasques que l'han estat assignades. La bellesa, doncs, pot ser entesa de dues formes:

- ▶ Com una bellesa directament sensible.
- ▶ Com una bellesa que consisteix en la correspondència amb la seva finalitat.

De aquesta manera, la finalitat, que pels antics constituïa una de les manifestacions de la bellesa, es convertí per Sant Basili en una característica necessària (l'ordre, la proporció i la disposició harmònica de les parts així com els efectes positius exercits sobre la raó i els sentits i el fet de proporcionar plaer, es convertien en marginals). L'home es propens a jutjar la bellesa segons el plaer experimentat pels sentits, però - segons afirma sant Basili - aquesta tendència no és sinó conseqüència de la seva imperfecció; si no fos per ella, l'home jutjaria la bellesa de les coses en base a la seva finalitat, com indubtablement ho fa Déu. Existeixen, doncs, dos classes de bellesa:

- ▶ Una per l'home (una bellesa superficial, subjectiva).
- ▶ D'altre per Déu (una bellesa veritable, objectiva).

En la creació no hi ha res que sobri, ni manca res que sigui necessari. "Res fou fet sense motiu o per casualitat; tot conté una inefable saviesa". I donada la seva finalitat, el món és bonic. Així repetia la tesis de la *pankalía*, pregonada pels estoics, encara que concebuda teològicament: el món és bonic perquè està fet amb una finalitat. "Caminem pel món com si visitarem un taller en el què l'escultor diví exhibeix les seves meravelloses obres. El Senyor, artista i creador d'aquestes meravelles, ens incita a la seva contemplació". Déu és concebut com un artista i el món es tracta com un objecte destinat a la contemplació. La natura és, doncs, com una obra d'art que revela el talent artístic del seu creador.

"Déu és causa de tot lo bell" escriu Climent d'Alexandria; i ràpid apareixerà la idea de què Déu és la bellesa suprema i, fins i tot, l'única bellesa veritable, idea que en els segles III i IV era encara desconeguda (pels primers Pares de l'Església, la bellesa era qualitat de la creació i no del Creador, una qualitat de les coses visibles i no del Déu invisible).

Els cristians espiritualitzaren la bellesa. Fent servir de l'exemple d'una obra de art perfecta (el Zeus Olímpic de Fidies), Orígens escriu que ni tan sols la estàtua més bonica pot competir en bellesa amb un ànima virtuosa: "Si amb puresa d'esperit penetres en tu mateix, en la bellesa de la teva ànima trobaràs el reflexe de la bellesa que és la teva causa". Paulí de Nola (353-431) es negà a tenir un retrat seu, convençut de què l'únic important era "la imatge celestial de l'home" (*imago celestis hominis*), mentre que l'art era capaç d'oferir tan sols una imatge terrestre.

El despreci per la bellesa corporal suposava pels cristians certa dificultat ja que Crist s'havia encarnat. ¿Era bell?

- ▶ Els Evangelis no mencionen el seu aspecte físic.
- ▶ Uns, remetent al Salm 45, sostenien que era bell (Crist no podia patir cap defecte).
- ▶ Altres, citant al profeta Isaies (52, 14) afirmaven que no lo era (la bellesa, confrontada amb les virtuts morals, era una qualitat sense importància).

En les pintures de les catacumbes predominà la tendència "optimista" de què el món material és obra de Déu i, per tant, és bonic: Crist és representat com un mosso ben plantat.

Per la mentalitat cristiana, lo visible i proper va deixar de ser atractiu i interessant per cedir davant lo invisible i sobrenatural. Malgrat que les "belles arts" no van desaparèixer del tot, van canviar de caràcter.

- ▶ Va canviar el criteri per valorar l'art. La conformitat amb la natura va deixar de ser el criteri vigent, a favor de la existència de què l'obra artística devia correspondre a la idea de la bellesa perfecta i espiritual: ara no solament les lleis de la natura regirien el món sinó, sobretot, la llei de Déu.
- ▶ La perfecció formal va deixar de ser l'objectiu de l'art, que ara devia representar als sants en tant que models per la gent. L'art devia proporcionar models del bé i constituir un testimoni de la veritat, transformant-se en un art que demostra i exemplaritzava. El seu objectiu era presentar la veritat, ensenyar-la i divulgar-la.

També van canviar els criteris per avaluar l'art. Els Pares de l'Església eren conscients de què l'art aspira a obres cada cop més belles, que es preocupa per l'aspecte (*species*), per la forma (*figura*) i pels ornaments (*ornatus*), que crea estàtues tan belles que la gent comença a adorar-les. I en això veien el mal (San Jerònim es va pronunciar contra l'art: es negà a incloure la pintura i l'escultura entre les arts lliberals, criticà les construccions que portaven ornament i elevà la bellesa de la natura per sobre de la bellesa artística).

Objete de crítica fou l'escultura dels grecs i romans, amb les seves estàtues dels déus representats a la semblança de l'home; Atenàgoras criticà als que admirant les estàtues dels déus "admiraven l'art i no als déus". El Còdex Teodosià feia clara distinció entre el valor religiós i l'artístic de les escultures, i afirmava que les estàtues dels déus pagans devien ser avaluades conforme al seu valor artístic i no des del punt de vista del culte religiós.

També els Pares de l'Església eren recelosos de la música: el Senyor no ha de ser glorificat amb càntics, sinó en silenci i concentració. S'oposaven als instruments musicals que associaven amb els ritus i pompes pagans i amb el teatre.

L'art, doncs, no tenia cap altre finalitat que la d'ajudar al culte religiós. El seu simbolisme era, conforme a la tradició antiga, un simbolisme numèric: les cinc portes d'una església simbolitzaven a les cinc verges prudentes; dotze columnes, als dotze apòstols; onze columnes solien sostenir els púlpits, per simbolitzar als onze apòstols que presenciaren la vinguda de l'Esperit Sant, mentre que el **cimbori** tenia deu columnes simbolitzant als deu apòstols que no havien estat a la crucifixió.

La qüestió més difícil era: ¿Com avaluar aquelles obres que no solament simbolitzen sinó que també representen a Déu? ¿Implica el contingut d'aquelles obres d'alguna forma a la divinitat o no són més que un producte de les mans de l'home?

- ▶ San Atanasi criticà, primer, el culte que els homes rendeixen a pedres i fustes; després, en el seu *Sermo de sacris imaginibus*, servint-se de l'analogia entre la imatge del rei i el rei mateix, escriu que en la imatge hi ha la mateixa forma que en el rei, per la qual cosa l'observador veu en ella al veritable rei.
- ▶ Tertulià va combatre el culte rendit a les imatges, s'oposà a què es fessin imatges de Déu i qualsevol classe d'imatges en general: cada imatge, cada art imitatiu, és invenció i falsetat i per tant no deuria haver lloc per la seva existència.

Els conceptes dels Pares grecs de l'Església foren el resultat d'aplicar a l'estètica criteris morals i religiosos:

- ▶ Es pronunciaren sobre la *pankalia*.
- ▶ S'ocuparen de la bellesa com finalitat.
- ▶ Començaren a veure la natura com obra d'art.
- ▶ Van treure al primer pla la bellesa interior i simbòlica.
- ▶ Atorgaren a l'art el paper de demostrar i exemplaritzar.
- ▶ Començaren a prendre en consideració la idea de la vanitat i prejudicis que poden causar les arts purament sensibles.

Al pertànyer a l'àmbit de la cultura grega, es van valer per parlar de lo bell i de l'art de la terminologia i conceptes grecs. Basant-se en l'Evangeli, mancat d'idees estètiques, crearen una estètica espiritualista i teocèntrica.

Pseudo-Dionís

L'etapa següent en la història de l'estètica cristiana ho constitueixen els escrits grecs, atribuïts durant molt temps a Dionís Areopagita, primer bisbe d'Atenes, que va viure en el segle I. Sabem, d'altra banda, que aquells escrits (*Corpus Dionysiacum*) són d'un tractadista anònim posterior, que va viure en el segle V, i que fou un cristià platònic, al qual se li sol dir Pseudo-Dionís o Pseudo-Areopagita. S'ocupa de lo bell perquè est convençut de què la bellesa constitueix un dels atributs de Déus. La seva estètica constitueix l'última etapa de l'estètica patristica, fent-la més especulativa i més abstracta.

a) La idea de la bellesa primera.

Amb el nom de Bell i Bellesa es refereix al bé suprem i a la causa primera de les coses. El bé és la major bellesa que es tanca en sí i supera tot el que és bell. La bellesa del bé - única i duradora, que no neix ni mora - és una bellesa independent del punt de vista així com del lloc i la manera de veure-la. És una bellesa permanent, en sí i per sí, i és la font clara de tota bellesa. Aquesta bellesa se identifica amb el bé. "El Bé - lo Bell" és causa de tot allò que en el món resulta bell i bo, de tota existència i de tota creació, de tota harmonia i de tot ordre, de tota perfecció, de tota idea i de tot coneixement. Tot ser prové així del "Bé - lo Bell"

b) Relació entre cristianisme i neoplatonisme.

L'estètica de Pseudo-Dionís es basava en dos conceptes:

- ▶ El concepte religiós de Déu, pres de les Sagrades Escripures
- ▶ El concepte filosòfic de l'absolut, assumit dels grecs.

Reuní ambdós conceptes, els va fondre en un sòl i basà en ell la seva idea de lo bell: la bellesa era per ell atribuït absolut de la divinitat. Si el Gènesi i els Pares de l'Església concebien la bellesa com una propietat de la creació, Pseudo-Dionís la atribuï directament al creador. Si Déu és bell, la bellesa que veiem en la terra no és res en comparació amb la de Déus. Si Déu és bell, només Ell ho és de veritat. Al atribuir la bellesa a Déu, se la va negar al món: si veiem la bellesa de les coses, aquesta no pot ser la seva propietat, sinó un reflexe de l'única bellesa, la divina.

La superioritat de la bellesa espiritual i ideal enfront a l'empírica, la bellesa en tant que objecte i finalitat, prové de Plató. De Plotí va prendre la idea de bellesa en tant que propietat del què és absolut, de la unió de lo bell amb el bé i de l'emanació de la bellesa empírica de la bellesa absoluta..

c) La bellesa absoluta.

Pseudo-Dionís volia presentar les concepcions cristianes de Déu i lo bell i per exposar-les va fer servir un lèxic grec, i va arribar a límits extrems el procés de transposar els conceptes estètics cap a lo transcendent.

Gràcies a ell, en l'estètica cristiana va entrar el més abstracte dels conceptes de lo bell. Convertí així una qualitat empírica en una absoluta, realitzant amb ell altre transformació: lo bell concebut com absolut, la bellesa es va convertir en perfecció i potència. Lo bell és la norma i el objectiu de tot ser, el seu model i mesura.

Però interpretada d'aquesta forma, la bellesa va perdre la seva especificitat i deixar de ser bellesa en el sentit estricte de la paraula. Lo bell es convertí en sinònim de perfecció, deixant de ser qüestió de observació i experiència

d) Emanació de lo bell.

Pseudo-Dionís va prendre de Plotí i va transmetre a l'estètica cristiana el concepte de emanació. La bellesa absoluta emana en tant que tal, i el resultat d'aquella emanació és la bellesa terrestre. Per ell, el món no posseeix una bellesa pròpia, ni tan sols imperfecta: reproduceix l'emanació de la bellesa divina. La matèria comporta ecos o "reflexes" de la perfecta bellesa intel·lectual (el mateix afirmarà sant Agustí al sostenir que la matèria conté "vestigis" de la bellesa perfecta).

L'art, doncs, té un sol camí: el tractar d'apropar-se a la bellesa perfecta. La creació no és sinó una "imitació" de la bellesa perfecta i invisible. Per representar la bellesa invisible, l'artista pot servir-se de les formes del món visible, ja que els objectes visibles són en realitat imatges de les invisibles. La creació humana és, doncs, imitació de la bellesa invisible, eliminació del què és superflu.

e) Consonantia et claritas.

La seva concepció emanantista es basava en el model de la llum; partia de la premissa de què el ser té la natura de la llum i emana com aquesta. Presentava la bellesa absoluta i l'emanació a partir d'ella de lo bell a semblança de la llum, per això és va convertir el concepte de llum en el concepte fonamental de tota l'estètica.

Va unir la idea de la bellesa en tant que llum con la definició tradicional de la bellesa en tant que harmonia (consonantia). De aquesta manera, la bellesa va quedar definida com consonantia et claritas, és a dir, com harmonia i llum, o com proporció i claredat (fórmula que serà la tesis fonamental en l'estètica de la Baixa Edat Mitja)

f) Influències de les doctrines de Pseudo-Dionís.

Les conseqüències de la teoria de Pseudo-Dionís de la bellesa absoluta, concebuda teísticament foren de gran importància:

- ▶ En l'estètica cristiana penetrà de ple el concepte de bellesa absoluta, marginant la bellesa sensible.
- ▶ En l'estètica cristiana va prendre la convicció de què la bellesa sensible emana de la absoluta, la qual cosa fou causa de que la bellesa sensible cobrés un sentit simbòlic i representés l'absoluta.
- ▶ Es va introduir en l'estètica el concepte de la llum; la bellesa va començar a ser definida com llum, claredat o resplendor, o com harmonia i claredat, consonantia et claritas.
- ▶ El concepte de bellesa va tornar a perdre el seu sentit estètic, arriba a ser de nou un genèric concepte metafísic.
- ▶ L'estètica dionisiana traslladà la qüestió de la bellesa de l'esfera de l'experiència, a l'esfera de l'especulació.
- ▶ Les imatges dels sants van començar a ocupar un lloc destacat dins dels temples, ja que els sants eren emanació de la divinitat (a partir del segle VI, les parets dels temples en els països cristians d'Orient es cobriren de pintures que, en el segle IX, eren ja obligatòries per la litúrgia, i la seva teoria de l'emanació fou causa de què es comences a rendir culte a les imatges).
- ▶ Mentre que l'Occident cristià adoptà pels seus temples la forma de les antigues construccions públiques (les basíliques) els arquitectes d'Orient van aixecar els seus edificis a semblança de la imatge mística del món (els místics conceben el món format per un cub cobert per la cúpula del cel), és a dir, erigien construccions en forma cúbica, cobertes amb una cúpula semiesfèrica (es pot veure en tombes i mausoleus, i inclòs en santa Sofia de Constantinopla).
- ▶ El concepte de emanació va fer sorgir una sèrie de símbols diversos dels existents fins llavors: el temple era símbol de Déu manifestant-se en la Santíssima Trinitat, pel què tenia tres façanes iguals i una "llum única" que passava al cor a través de tres finestres; el temple era símbol de l'Església fundada per Jesucrist i representava els seus ciments: els apòstols, els profetes i els màrtirs; el temple era símbol del "cosmos", el sostre simbolitzava el cel, per quan aquest era extens i en volta, la seva cúpula representava la cúpula celestial, i els seus quatre arcs els quatre punts cardinals. Fins i tot el trono episcopal (càtedra) conduïa nou escalinates que simbolitzaven els nou cors celestes.

La controvèrsia iconoclasta

Mai en la història europea s'ha discutit tan apassionadament sobre el problema de la imatge com durant el segle VIII i primera meitat del IX en l'imperi bizantí: els moviments socials i polítics que van fer tremolar els fonaments de l'Imperi Cristià d'Orient tenien com punt de fricció l'acceptació o rebuig de les imatges sagrades. Darrera de les diferents actituds, a favor o en contra de les imatges, existien altres motivacions com qui s'encarregaria del control de l'estat o qui deuria decidir sobre la distribució de la riquesa i dels recursos (en contra de les imatges es declararen la dinastia i la cort i els representants de les altes jerarquies eclesiàstiques; el clergat, els monjos i les àmplies masses de la societat defensaven els icones). Molts iconoclastes, sobretot Lleó V, cercaven apropar els cristians a altres grups religiosos, com musulmans, jueus i maniqueus, ja que llurs religions no admetien imatges; a més, s'intentava debilitar al clergat, la qual cosa era indispensable per mantenir el poder absolut dels emperadors. Però la batalla es va lliurar sobre la qüestió teològica de què era realment una estàtua que representava a Crist o a un sant. Problemes com, per exemple, ¿què és la similitud? mai han estat discutits tan profundament com en aquest moment.

El cristianisme primitiu s'enfrontà quasi immediatament amb la necessitat de determinar la seva postura respecte a la imatge. Elements que conformaran el pensament cristià sobre les imatges:

- ▶ Rebuig a qualsevol tipus d'imatge religiosa, denunciant-la com ídol, per la prohibició bíblica dels "ídols". ¿Condenava el text bíblic qualsevol representació visual d'un tema? ¿Tractava solament de prohibir la imatge visual de Déu? ¿Volia expressar solament la proscripció del culte a aquestes imatges?
- ▶ Entre les classes cultivades de la societat grega i romana, la creença en ídols estava considerada, i fins i tot, ridiculitzada, com una forma de superstició primitiva característica de gentes incultes i il·letrades. "Va haver un temps en què jo

era el tronc de una figuera silvestre, una fusta sense utilitat, quan un carpinter, després de dubtar entre convertir-me en un bany o en un Príap, va decidir donar-me la forma de un déu. Així, ara soc el que més espanta als lladres i a ocells". (Horaci, Sàtires I.8.1). Suggereix que la idolatria implica una costum tosca i mancada de sentit crític a la matèria i lo tangible per garantir la presència de lo espiritual i lo diví. Els escriptors il·lustrats hel·lenístics i romans els agradava de fer broma amb lo absurd del culte a un ídol i la identificació de la idea de un déu amb l'estàtua que ho representa.

Però també existien fortes tendències i tradicions que sostenien la creença en la "autenticitat" inherent a les imatge i el seu poder màgic. ¿Quines foren les fonts de las què es nodrir l'acceptació cristiana primitiva de les imatges?:

- ▶ La veneració de le imatges dels emperadors; no es consideraven solament "retrats", sinó que estaven investides d'un poder i una realitat especials. Sabem que el retrat de l'emperador comunicava el seu grau de dignitat a l'objecte que el sustentava: un insult a dita imatge no es podia perdonar simplement alegant que l'argila o l'or quasi no tenia valor.
- ▶ El culte a les relíquies i la fe en el seu poder sobrenatural. Es pensava que la relíquia, això es, qualsevol objecte material que hagués estat en contacte físic amb un sant o que suposadament era, fins i tot, part del seu cos, conservava quelcom del seu poder sobrenatural. Per aquesta raó, les relíquies podien realitzar miracles. La creença en les relíquies va poder haver estat una font més.
- ▶ Si no teològica, sí emocional- de la creença en les imatges.

L'aspecte que va tenir més conseqüències pel pensament estètic fou la consciència de què una representació autèntica de la divinitat era impossible degut a què lo diví i l'obra de art que pretén representar-lo són d'un caràcter totalment diferent i pertanyen a distints nivells de la realitat:

- ▶ Lo diví es immaterial; no posseeix formes definides ni concretes; és invisible.
- ▶ L'obra d'art és material; té formes determinades i específiques i es troba arrelat en el món de lo visible i lo tangible, en el camp de l'experiència sensorial.

¿Com es pot revelar i representar apropiadament lo immaterial i invisible en una obra d'art material oferida als sentits? Aquest fou el problema central del moviment conegut com controvèrsia iconoclasta.

El desenvolupament del conflicte: en 725 l'emperador León III Isàuric (d'origen sirià) proclamà el primer edicte en contra de les imatges (potser influït per la destrucció d'imatges ordenada per Khalif Yezid II (720-724) a Síria, o per l'actitud iconoclasta dels jueus que realitzaven un important paper en la vida econòmica i cultural). La controvèrsia va esclatar immediatament, ja que el papa Gregori II no solament no va acatar l'edicte sinó que excomulgà a l'emperador. La commoció va afectar a les masses d'afectes a les imatges i de sobte es va estendre per totes les terres entre Bizanci i Roma. Durant els regnats i pontificats de successius emperadors i papes, la lluita es va intensificar. Després del sínode del 731, en el qual es va llançar una excomunió contra els iconoclastes, l'emperador Constantí IV (741-775), amb les seves lleis i escrits que justificaven la condemna de les imatges de Crist i dels sants, va provocar un recruiment de la lluita. El clergat secular cedí sota les seves pressions, però no les ordres religioses, que foren dissoltes i milers de monjos van fugir a Occident. Durant el regnat de la emperadriu Irene (780-802), el poder es va posar al costat dels iconólatres, i el concili de Nícea (787) condemnà als iconoclastes i proclamà la licitud del culte a les imatges (fou llavors Carlomany qui exigí al concili de bisbes celebrat en 794 a Francfort que revoqués les decisions del sínode de Nícea). En aquesta primera etapa, les postures dels iconólatres foren formulades per Joan Damasceno (700-749) autor de Pro sacris imaginibus orationes tres. Però durant el regnat de Lleó V l'Armeni (813-820) va arribar la segona onada del moviment iconoclasta. En aquesta segona fase, foren defensors de les imatges Nicéforo, patriarca de Constantinopla (758-829), autor de Apologeticus pro sacris imaginibus i Antirhetici tres i el monjo Teodoro Estudita, autor d'Antirhetici tres adversus inonomachos. Després de la mort de Teòfil (829-842) va acabar l'enfrontament amb la victòria dels partidario de les imatges. Tot el patrimoni artístic de Bizanci va quedar destruït. No s'han conservat els escrits dels iconoclastes, ja que foren destruïts pels iconólatres.

Arguments de la controvèrsia iconoclasta: el més significatiu fou la disputa sobre el que és una imatge i els criteris que la fan vàlida o "veritable" i el lloc que li deuria correspondre dins de la tancada jerarquia religiosa.

Els iconoclastes:

Neguen violentament la possibilitat mateixa d'una representació apropiada i autèntica de Crist. Per tal que una imatge fora veritable devia participar de la mateixa essència que el model al què representava. Però Crist poseeix dos natures: corpòria i espiritual, humana i divina. Les arts visuals només poden representar la corpòria i humana; només aquesta s'ofereix a l'experiència visual. Ressalten que lo espiritual i lo diví estan totalment allunyats de l'experiència visual i, per això, també de les arts visuals. Per tant, no només és inaccessible el retrat de Crist, sinó que qualsevol icona d'ell implica que posseeix una única natura, aproximant-se així perillosament a la heretgia monofisista.

Per tant, una imatge real no és, en absolut, una imatge. Si identifiquem la imatge amb el seu model (si atribuïm a les dues una essència comú) s'elimina el caràcter específic de la imatge com a tal: o una representació es veritable, és a dir, idèntica al seu model, i llavors, no és una representació, o existeix com imatge, però llavors no té una essència comú amb al seu modelo (no és autèntica i no és una imatge d'aquest model)

Els iconòduls (defensors i adoradors d'imatges):

La millor exposició de les seves opinions es troba en els tres sermons "Contra aquells que rebutgen les imatges sagrades" de sant Joan Damasceno (cap al 675-749), la seva obra 'La font del Coneixement' serví probablement com model a la Summa theologia de santo Tomás de Aquinas. El pensament iconoclasta havia suscitat una profunda disjuntiva: o la imatge era idèntica al model, o totalment diferent d'ell. Els darrers platònics tractaren de salvar aquest buit amb el concepte platònic de la "participació" (methexis), que es convertí en base i punt de partida de la teoria iconòdula. Plató va utilitzar el terme "participació" (Fedón 100 d) per descriure la relació entre la Idea universal i els particulars perceptibles. Lo específic i particular no és idèntic a lo universal (Idea), però no està totalment divorciat d'ell: pel contrari, lo particular "forma part" de lo universal. La imatge participa, "en certa forma", del model, diuen els iconòduls, i per això ens permet entrar en contacte amb l'original; ens permet captar quina és l'essència de la figura representada, però mai és idèntica al arquetip. "Ningú està tan boig com per creure que l'ombra i lo autèntic... siguin de la mateixa substància" [Teodor de Estudion]. El món sencer és un sistema de símbols o imatges; cadascun d'ells suggereix lo invisible que té darrera i del qual participa. En l'encarnació de Crist, la matèria mateixa ha sigut transfigurada en el cos de Crist, com ésser humà; l'home és una imatge de déu i així successivament. Els icones pintats, per tant, no són altre cosa que un exemple particular d'un principi que engloba al món sencer.

Altre problema de grans conseqüències en la Controvèrsia iconoclasta és la funció que l'icona, la imatge de devoció, real i material, pot realitzar.

Pels iconoclastes,

el rebuig complet de l'icona és una conseqüència lògica i necessària de la seva teologia. Des del moment en què una imatge "veritable" de lo Diví és completament impossible, l'icone en sí és enganyós, un "ídol" habitat per dimonis, que condueix a la idolatria. També condemnaren als productors d'imatges la denigració de l'icone determinà també la posició social i religiosa de l'artista.

Pels iconòduls,

l'icone material realitza una funció essencial. Així com en teologia, el concepte d'imatge supera el buit existent entre lo humà i lo diví, el mateix paper juga l'icone pintat en les pràctiques piadoses habituals. "L'homenatge que se rendeix a les imatges passa a través

d'elles fins arribar a les persones que representen" (Basili de Cesarea). L'icone és un autèntic llit de riu entre lo humà i lo diví, entre lo terrenal i lo celestial, i això, a la seva vegada, ens porta al concepte teològic de participació. Solament perquè la imatge de Crist participa del prototip diví pot l'icone pintat realitzar la funció de mitjancer entre el creient mortal i el déu. La creença en la presència oculta de lo diví en l'icone material estava tan profundament arrelat en la cultura medieval, que generà un vast nombre de llegendes que donaven testimoni de la vida misteriosa amagada en el quadre, demostrant així que la imatge no és "matèria sense vida i sense ànima" (es contenen innumerables miracles realitzats per estàtues i quadres, imatges que sagnen o derramen llàgrimes). El concepte de la imatge com quelcom màgic, latent en la actitud de los iconòduls, es posa de manifest en la creença en imatges creades miraculosament (acheropoietai), imatges que no foren executades per mans humanes.

Veiem què hi ha darrera de la noció de la "imatge no realitzada amb les mans":

- ▶ Per una part, la imatge miraculosa i autocreada és la "prova" decisiva de la rectitud de les imatges.
- ▶ Per altre part, es posa en qüestió la validesa de la simple imatge, l'executada amb mans humanes.

La *acheropoieta* pot salvar el principi de la imatge contra els arguments iconoclastes, però també admet que hi ha dos classes d'imatges: les escasses imatges que foren creades miraculosament i els nombrosos icones corrents produïts per la habilitat i el treball d'artistes humans.

Si la imatge autocreada és la justificació última de la imatge en general, s'admet implícitament que l'artista, en el seu taller, no pot produir una imatge real, que l'obra del pintor no està completament legitimada en sí mateixa. Per això, en els escrits en defensa de les imatges no es diu pràcticament res sobre els artistes que les produïren, i entre els nombrosos teòlegs erudits que prenen part en aquesta discussió, cap estava familiaritzat en el procés d'elaboració d'una obra d'art ni havia visitat cap dels tallers que realitzaven aquestes imatges: tota aquesta controvèrsia, doncs, malgrat la gran importància que va tenir en el pensament filosòfic, estava divorciada de l'art real.

La supremacia dels iconoclastes fou signe de la preponderància de la cultura oriental i de les tendències espiritualistes. En canvi, la victòria final dels iconòlatres, el triomf de la imatge sobre lo abstracte, significà la victòria de la tradició hel·lènica. Però fou una victòria que solament pot arribar-se sota l'advocació de una teoria mística, perquè solament amb ella era possible salvar el culte de les imatges en Orient.

Sant Agustí

Aurelius Augustinus, educat a Cartago, fou mestre de retòrica a Tageste, Cartago, Roma i Milà i abans de convertir-se al cristianisme (387), fou el seu adversari i comulgava amb les idees maniquees i escèptiques. Es va fer sacerdot i a partir del 395 ostentà el títol de bisbe de Hipona. En els seus escrits es creuen dues èpoques, dos filosofies i dos estètiques: assumí els principis estètics dels antics, els transformà i els va transmetre a l'Edat Mitja. Fou, doncs, l'últim dels pensadors clàssics i el primer dels medievals.

Igual que els seus antecessors grecs, no tenia a l'estètica per una ciència independent, però seguint a Plató i Plotí, escriví un tractat dedicat exclusivament als problemes de la bellesa. Fou per una obra titulada *De pulchro et apto* (cap al 380) per la què en unes competicions poètiques va guanyar la corona agnòstica, premi que li obrí el camí a la fama. Solament la monografia *De musica* (388-391) tracta de temes genuïnament estètics, però els seus conceptes i opinions estètiques les podem reconstruir a partir del *De ordine* (386), *De vera religione*, *Soliloqua* (387) i en *De libero arbitrio* (387-8/495). Però a on més informació trobem sobre la seva actitud personal cap a l'art i cap lo bell és en les Confesiones, escrites entre els anys 397 i 440. El caràcter menys teocèntric de les seves concepcions estètiques es deuen a què foren formulades en el seu període precristià. En les confessions (potser la primera autobiografia de la història) parla de la bellesa com allò que ens atreu i ens fascina. "¿Amem quelcom que no sigui bell?" (IV.13). està encantat amb l'experiència de la bellesa visual. "Els ulls amen les formes belles i variades, i els colors llustrosos i suaus..." (X.34)

En la seva primera obra ens presenta una estètica de trets ciceronians, en la què predominen els elements estoics sense que faltin els platònics. Però cap al 385 va arribar a les seves mans el tractat de Plotí *De lo bello* que combatia l'estètica estoic-eclèctica i que lligava les qüestions estètiques amb els problemes essencials de la filosofia.

Va prendre de la estètica antiga les tesis més típiques i difoses:

1ª) Que la bellesa no es solament certa actitud de l'home cap a les coses sinó també una qualitat objectiva de les coses:

- S'interessava per l'actitud de l'home cap a lo bell, pel plaer que troba en la bellesa.
- Estava convençut de què el gust per la bellesa pressuposa l'existència de lo bell com quelcom extern a l'home.
- Formulà el següent problema: "¿Quelcom és bonic perquè agrada o agrada perquè és bonic?" i la seva resposta fou "Agrada perquè és bonic".

2ª) ¿En què consisteix la bellesa? ¿quan i per què les coses han de ser belles? Les coses són belles quan "les seves parts s'assemblen unes a altres i gràcies a la seva conveniència creen la harmonia"; és a dir, la bellesa consisteix en l'harmonia i l'harmonia, al mateix temps, en la adequada proporció. La bellesa d'una obra no està en els seus elements particulars sinó en la seva mútua relació. La relació apropiada de les parts produeix al temps la seva recíproca conveniència i ordre, creant així la unitat, i són precisament la conveniència, l'ordre i la unitat els que decideixen en última instància sobre la bellesa.

Però, ¿quina relació és l'adequada? La que observa la mesura, i sobre la mesura decideix el número. La fórmula clàssica de sant Agustí afirmava que la raó ha advertit que li agrada solament el que és bonic, i de lo bonic, les formes; en les formes, les proporcions i, en les proporcions, els números. La mesura i el número són garants de l'ordre i la unitat de les coses i, a través de elles, finalment la bellesa.

També expressà aquesta idea combinant tres conceptes: moderació, forma i ordre (modus, species, ordo). Són aquestes tres qualitats les què decideixen sobre el valor de les coses: totes les coses són bones si contenen moderació, forma i ordre.

Sant Agustí, doncs, recollí el vell concepte pitagòric de proporció i harmonia, que ja en la Antiguitat havia sigut interpretat de dues maneres:

- ▶ Pels propis pitagòrics tenia un caràcter purament quantitatiu i conduïa a una estètica matemàtica.
- ▶ Pels estoics i Ciceró havia adquirit un sentit qualitatiu; la bellesa depenia de la relació adequada de les parts, si bé aquesta relació no era enteneda matemàticament.

En tant que estètic era propens a interpretar la bellesa matemàticament, però en la seva condició de cristià no podia prescindir de la bellesa interna. Per això va haver de tractar de la bellesa de manera més àmplia, i va fer servir dos conceptes que es revelaren capitals per la seva estètica: el ritme i el contrast.

- ▶ El ritme era interpretat, per l'estètica antiga, matemàticament; els romans ho denominaven numerus. Sant Agustí amplia aquest concepte que s'havia aplicat solament a la música: per ell abarcava no solament el ritme perceptible per les orelles sinó també pels ulls, no solament el ritme del cos sinó també el de l'ànima, i inclou tant el ritme de les experiències com el de les activitats, el de les percepcions i el de la memòria.
- ▶ Sant Agustí relacionà la bellesa amb la "igualtat numèrica", però també advertí que la bellesa es vincula amb la desigualtat, la disparitat i el contrast. La bellesa del món (saeculi pulchritudo) neix dels oposats i l'ordre dels segles (ordo

saeculorum) és el més bell dels poemes construïts a partir de "les antítesis" (evoca, aquí, els conceptes d'Heràclit).

Seguint als estoics, afirma que la bellesa depèn tant de la proporció adequada de les parts (*congruècia partium*) com d'agradable color (*coloris suavitas*) i repeteix, després Plotí, que lo bell resideix en la llum (tesis que, per Plotí, servia d'argument amb el què demostrava que la bellesa no consisteix en la relació de les parts).

La seva concepció de la bellesa fou la mateixa que havia predominat en la Antiguitat: la bellesa és una relació, és l'harmonia de les parts; abarcava, no obstant, no solament la bellesa corporal sinó també l'espiritual. Feia una clara distinció entre les coses "belles" i les "convenients" i "agradables". Però fou el primer en contraposar lo bell amb lo convenient:

- ▶ Una cosa és "convenient" (*aptum, decorum*) quan és apta per la totalitat - com ho és un òrgan amb relació a tot l'organisme -, o per la finalitat que ha de servir - com un sabata per caminar. En la conveniència hi ha sempre un element d'utilitat i finalitat.
- ▶ La conveniència difereix de la bellesa al menys per ser relativa: la mateixa cosa pot resultar adequada per la seva finalitat i inadequada per un altre, mentre que l'ordre, la unitat i el ritme han de ser sempre bells.

No creu que la bellesa sigui el que ens atrau, sinó més aviat el que posseeix una forma definida i unes proporcions simètriques (simetria no deu entendres com conformitat bilateral, sinó com harmonia). Contemplant el cel i la terra trobem que el que ens produeix plaer és la bellesa, "i en la bellesa, les formes; i en les formes, les proporcions; i en les proporcions, els números".

També s'ocupà de l'experiència estètica, és a dir, de la influència exercida per la bellesa sobre l'home. La seva primera tesis distingeix dos elements de l'experiència estètica:

- ▶ Un element directe, que procedeix dels sentits, de les impressions i percepcions, dels colors i sons (factors sensibles).
- ▶ Un element indirecte i intel·lectual, ja que els sons i colors expressen y representen quelcom (factors intel·lectuals).

La segona tesis afirma que el fet de què una cosa provoqui en nosaltres experiències estètiques o no, depèn tant de la cosa com de nosaltres mateixos en tant que espectadors. Deu d'haver una compatibilitat, una semblança entre les coses belles i l'ànima perquè, de lo contrari, l'ànima no reaccionaria davant la bellesa.

No és suficient que les coses siguin belles; és precís que ens agradi la bellesa, que la desitgem per ella mateixa, doncs si solament pensem en la utilitat de les coses, no arribem a percebre la seva bellesa: cal tenir simpatia per les coses belles perquè, de lo contrari, aquestes no ens revelaran la seva bellesa.

L'experiència de lo bell posseeix la mateixa qualitat fonamental que la bellesa, és a dir, el ritme. Igual que hi ha ritme en una cosa bella, també deu haver-hi en experimentar-la, perquè sense ell l'experiència és impossible. Segons ell existeixen cinc tipus de ritme: l'existent en els sons (*sonans*), en les percepcions (*occursor*), en la memòria (*recordabilis*), en les activitats de l'home (*progressor*) i en l'intel·lecte (*judiciabilis*). Si els pitagòrics analitzaven el ritme des del punt de vista matemàtic, i Plató i Aristòtil des de la pedagogia i l'ètica, Sant Agustí va introduir el punt de vista psicològic.

Va destacar en la diversitat de postures adoptades pel home enfront a les coses, mitjançant les quals explicà una part de la disparitat de gustos que havia advertit; tanmateix, s'adonà de què és més fàcil formular les teories que justificar-les.

Lo bell era una realitat i no un ideal; el món real constituïa "el poema més bonic", i explica la seva bellesa indicant que en el món regnen la mesura, la proporció i el ritme. El seu optimisme estètic deriva de la seva fe en què el món és creació de Déu, i per tant no pot sino ser bell. A la bellesa del món contribueixen tant la bellesa dels cossos com la de les ànimes, tant la sensible com la intel·ligible. Al predicar la bellesa del món no negava que també existís la lletjor: ¿com pot haver lletjor en un món creat per Déu? Per justificar l'existència de la lletjor, desenvolupava la concepció de què la lletjor no és res

positiu sinó simplement una absència. Al contrari de la bellesa que és ordre i unitat, harmonia i forma, la lletjor significa tan sols manca d'ordre i unitat de forma i d'harmonia. A més, la lletjor és sols parcial ja que les coses no poden estar completament mancades d'unitat i ordre: la lletjor, respecte de la bellesa, realitza el mateix paper que l'ombra respecte de la llum.

Donat que en la doctrina cristiana prevalen els valors morals, podria semblar que l'admiració professada per sant Agustí pel "poema del món" era incompatible amb aquesta doctrina. Ell no rebutja la bellesa sinó que modifica la consideració d'una bellesa espiritualitzada: la veritable bellesa no residia en la visió sensible de les coses del món sinó en la bellesa de l'ànima, en l'ordre i la unitat accessibles solament mitjançant la raó. Déu és "la bellesa mateixa", una bellesa asensible, que per tant no pot ser representada. Per això no era partidari de les imatges religioses (constitueix un primer anunci de la iconoclàstia). La bellesa divina no la percebem mitjançant sentits sinó a través de l'ànima; per veure-la no ens fan falta ulls sinó solament la veritat i la virtut; solament les ànimes pures i els sants són capaços d'advertir-la de veritat. Amb aquesta formulació, la seva estètica es converteix en una doctrina teocèntrica; mentre que la bellesa corpòria és passatgera i relativa, la divina és eterna i absoluta. La bellesa sensible perd, doncs, el seu valor directe, deixa de ser l'objectiu per convertir-se en un mitjà. Es tractava d'una estètica que jutjava impropri gaudir les obres d'art, o gaudir-les pel seu valor intrínsec: la bellesa sensible es redueix solament a un valuós símbol. Per tot això, el sol era admirable no tant per la seva llum com perquè era símbol de la llum divina. Els ciments de la estètica medieval estaven, així, establerts.

¿Quin lloc ocupa l'art en el pensament de sant Agustí? Sosté com els antics que l'art es basa en el coneixement i és, per tant, privilegi de l'home (el cant d'un ocell no és ni cant ni música). Ara bé, quan l'home canta guiant-se de la imitació en comptes del coneixement, tampoc el seu canto pertany a l'art. L'art, doncs, no pot ser un acte intuïtiu; ha de realitzar-se segons regles, ha d'estar subjecte al control racional i demostrar habilitat.

Distingeix ja clarament entre les activitats artesanals i l'art de lo bell. La meta de tota activitat (inclosa l'artística) era el mateix Déu i, per tant, la imitació i la il·lusió no podien constituir a aquest objectiu. Descartada, així, la teoria mimètica i il·lusòria de l'art, formulà altre teoria: si imitar o crear il·lusions no és l'objectiu de la pintura no el de l'escultura, tindrà que ser-ho el proporcionar a les formes mesura i harmonia. I donat que la bellesa consisteix en mesura i harmonia, l'objectiu d'aquestes arts és crear la bellesa. D'aquesta manera en relació als conceptes de l'art i la bellesa (cosa que no havien aconseguit els antics). Fonent la teoria mimètica amb la il·lusòria sostenia que l'art causa il·lusió quan imita solament l'aspecte exterior de les coses. Vinculà, així, la teoria mimètica a la seva convicció de què l'art cerca la bellesa: en cada cosa es troben vestigis de lo bell i l'art descobreix i intensifica aquests vestigis. Reunia, d'aquesta manera, els elements naturalistes i idealistes de l'obra d'art.

Sosté que la natura s'assembla a l'art per ser també una creació artística i que l'art diví dirigeix als artistes fent belles les seves obres.

Així planteja el problema de la falsedat en l'art: ¿conté una obra d'art la falsedat? I si la conté, ¿com podem admetre-la? I responia: les obres artístiques són, en part, falses, però la falsedat és indispensable ja que sense ella no serien autèntiques obres d'art. En els seus *Soliloquis* (II. 10.18) així ho expressa: "Perquè una cosa és voler ser fals, i altre ser incapaç de ser verdader... Així doncs, un home pintat no pot ser real, encara que pretengui assumir l'aparença d'un home... I per això lo estrany de les conclusions que sorgeixen. Totes aquestes coses són solament parcialment certes, en la mesura en què són parcialment falses, i solament poden arribar a la seva autenticitat siguent falses en lo demás... Per tant ¿sobre què base podria ser el Roscius que ha mencionat un autèntic actor tràgic si ell no vulgues ser un Hèctor fals... i com podria ser el quadre d'un cavall un quadre verdader si el cavall que hi ha en ell no fora un cavall fals?" Sembla que sant Agustí reconeix aquí l'autonomia i la natura específica de l'obra d'art.

Es va adonar de la impossibilitat d'abarcар en una sola teoria la totalitat de les arts, ja que cada una d'elles té en realitat un caràcter diferent: "Una cosa és la pintura i altre una obra literària. Qui ha vist i contemplat un quadre, ho coneix i pot jutjar sobre ell. En canvi, l'haver vist una obra literària no significa res; no és suficient veure les lletres, encara meravellosament escrites, perquè a més a més és precis llegir-les i comprendre-les". En pintura lo essencial és, doncs, la forma, mentre que en literatura també lo és el contingut.

Avalua les arts "jeràrquicament": les més apreciades són per ell la música en tant que art del número i estricta proporció, i l'arquitectura, que també és un art de caràcter matemàtic; la pintura i escultura són inferiors perquè, al ocupar-se de la perfecta imitació de la realitat sensible, no es serveixen del número i tenen manca de ritme. Quan la seva visió es converteix en ètica i religiosa, alterà la seva avaluació emetent judicis negatius: va acusar de falsa, innecessària i amoral a la poesia - va arribar a exigir que fou sotmesa a la censura -, condemnà la cultura literària de l'Antiguitat, criticà el teatre por causar emocions falses.

Resum

Dels antics va transmetre a l'era cristiana:

- La concepció de la bellesa compresa com mesura i proporció.
- La distinció entre bellesa sensible i bellesa intel·ligible.
- La convicció de la bellesa del món

2. aportació a les idees antigues:

- L'aproximació de la teoria de l'art a la teoria de lo bell.
- L'anàlisi de l'experiència estètica.
- Va puntualitzar la diferència entre la poesia i les arts plàstiques.
- Una superestructura religiosa, una teodicea de l'estètica

Els conceptes estètics del cristianisme foren formulats quasi simultàniament en Orient i Occident. En els seus començaments l'estètica cristiana nascuda en Orient era similar a l'occidental:

- Ambdues procedien de la mateixa filosofia grega, en especial la platònica.
- Ambdues l'adaptaven a la mateixa fe cristiana.
- Ambdues realçaven la bellesa espiritual per sobre de la corporal i la divina per sobre de la humana.

Trobem, no obstant, algunes diferències:

- L'estètica oriental de sant Basili provenia de Grècia, mentre que la de sant Agustí havia passat per Roma.
- L'oriental assumí més de la filosofia de Plotí, l'occidental de Ciceró.
- L'oriental es concentrà en els problemes generals de la bellesa i l'occidental s'ocupà també de les qüestions particulars de l'art.
- Els pensadors orientals glorificaven la bellesa del món, els occidentals advertien també la seva lletjor.
- L'oriental adorava l'art, al percebre en ell elements divins, l'occidental es prevenia davant ell, en tant que conscient dels seus elements humans

Després de **sant Basili** i sant Agustí les respectives estètiques cristianes d'Orient i Occident es distanciaren. De sant Agustí i de **Pseudo-Dionís** l'època medieval va prendre el concepte metafísic de lo bell.

Boeci

Boecio (Anicius Manlius Torquatus Severianus Boëthius, h. 480-525), recopilà el que de l'antic saber estètic s'havia salvat després de la derrota patida pel Imperi i esposà la seva doctrina estètica en un tractat consagrat a la música -*De institutione musica*- sobretot en els capítols que tracten de la proporció. Presenta una teoria neopitagòrica de la música, que exercí notable influència en els segles posteriors.

Conserva el concepte pitagòric, segons el qual la bellesa consisteix en la forma, la proporció i el número. Aplicà el concepte de lo bell, elaborat específicament per la música, a la natura i a l'art. Sostenia que la font de la bellesa consisteix en la relació entre les parts: tant major és la bellesa quan més senzilla és la relació entre les parts. La forma (*species*) de les coses té la propietat de produir efectes estètics, siguent agradable (*grata*) per la percepció directa així com per la ment.

Els antics advertien la bellesa en la disposició de les parts externes i internes, mentre que Boeci l'entenia exclusivament com una disposició externa, limitant-la a l'aspecte de les coses. És, doncs, un eslabó important en l'evolució del concepte de lo bell, que uneix la seva interpretació antiga amb la moderna.

Introduí en l'estètica el doble sentit del nom *species* que, apart de designar una forma o disposició bonica, començà a significar també, i sobretot, un aspecte bonic. A partir d'aquest moment, l'afirmació estètica de què la bellesa resideix en la "forma" significaria que resideix:

- ▶ En la disposició de les coses.
- ▶ En l'aspecte de les coses.

El seu rebuig per la bellesa és conseqüència de la inversió de l'escala de valors provocada pel cristianisme, que prima sobretot els valors interns, espirituals. Va arribar a afirmar que la admiració que l'home sent per la bellesa es símptoma de la debilitat dels seus sentits: si aquests foren més perfectes, la bellesa no existiria: "El que et consideren bells es deu... a la debilitat dels ulls que et contemplen". La bellesa és, doncs, entesa com imperícia de l'home.

Recull la tradició de considerar l'art com una habilitat. Denomina *ars* a les habilitats intel·lectuals (o teòriques) i *artificium* al treball manual (o pràctica). Ja els antics distingien entre arts liberals i vulgares, però Boeci, al donar-les altre nom, excluí a les activitats artesanals de les arts, entenent solament per arts les arts liberals. A més a més ja no figuraven entre elles la arquitectura o la pintura. Solament la música era art per Boeci.

L'estètica de Boeci, consagrada quasi exclusivament a la teoria de la música, i elaborada segons el model d'aquest art, era matemàtica en quan a la seva estructura, intel·lectualista per les seves conseqüències (reduïa l'art a la teoria) i metafísica per les seves perspectives. Recollia, doncs, els arguments matemàtics de la doctrina pitagòrica i els elements espiritualistes del sistema platònic.

Gregori el Gran

Gregori Magne (h. 540-604).

La cristiandat primitiva d'Occident no posseïa una teoria de la imatge. Per una banda tenim l'actitud original dels Pares de l'Església que condemnaven les imatges sagrades; per altre, la influència de la tempestat de la iconoclàstia en Bizanci; finalment, les tradicions populars profundament arrelades que rendien culte a la imatge. Davant aquestes actituds, el cristianisme de l'occident llatí va haver de pronunciar-se: acceptà una justificació limitada de les imatges que era totalment distinta de la què triomfà a Orient; a Occident no se plantejava si les imatges de Crist o dels sants eren veritables o falses, possibles o impossibles; el que se qüestionava era el seu ús i funció.

Una de les primeres formulacions d'aquesta teoria es troba en una carta escrita per Gregori Magne, papa, teòleg, actiu dirigent eclesiàstic. Expressà la seva opinió en una carta dirigida a un bisbe de Marsella que, amb aparents tendències iconoclastes, havia ordenat o tolerat en la seva església, la destrucció de les imatges de sants. El papa critica al bisbe, fonamentalment per no haver tingut en compte als seus feligresos en aquest acte; no assumeix la posició dels iconòduls, defenent el quadre per ser quelcom veritable, sinó que defengui la imatge per realitzar una funció útil i important: les pintures estan fetes per la instrucció dels il·letrats. Els quadres estan en l'església "no per ser venerats, sinó solament per educar les ments dels ignorants". Es troben allí "per edificació dels incultes... Així com el llibre escrit informa als que ho llegeixen, també la pintura informa al poble sense instrucció que la contempla". Walafrid Estrabo, en el segle IX, insistia en què "el quadre és una espècie de literatura per l'home sense formació" i en el Sínode d'Arras (1025) es decretà que "els homes il·letrats poden contemplar en les línies del quadre el que no poden aprendre a través de la paraula escrita". ¿Què signifiquen exactament aquestes afirmacions? ¿En què pensaven exactament els autors medievals quan deien que el il·letrat pot aprendre de les pintures el que aquells que saben llegir poden aprendre de la paraula escrita? ¿Què significats podem atribuir a la paraula "aprenentatge"? ¿Com podem interpretar la "funció didàctica" de l'art?:

La funció "didàctica" de l'art pot aludir a l'adquisició d'un coneixement al qual no se ha pogut accedir prèviament. En el context medieval no pot tenir aquest significat. Ni un sol tret rel·levant de l'art medieval suggereix que les pintures i escultures estigueren destinats a oferir nova informació a aquest públic (solament es dona en contades ocasions: mostrem a un home negre o imatges detallades d'animals estranys...). El que predomina és el caràcter fortament tradicional de la representació



dels temes centrals de l'art medieval: el significat d'aquests temes era sobradament conegut per el gran públic. Moltes històries, que circulaven en forma oral durant segles (ex. la Llegendada Daurada, del segle XIII) són textos narratius, senzills, assequibles a tot el món, que s'explicaven en les esglésies, sermons i al mercat. Solament una familiaritat completa amb aquestes històries hauria pogut fer els quadres intel·ligibles i possibilitar als il·lustrats "llegir" les imatges. L'aprenentatge o "funció didàctica" no podia referir-se, doncs, a l'adquisició de nova informació a partir de elles.

La "funció didàctica" pot aludir a la configuració de l'estructura mental general del que aprèn. Es pretenia que les representacions servissin com poderosos agents en l'estructuració del món intel·lectual i emocional dels homes de l'alta Edat Mitjana. La repetició de certs temes (exposats en llocs molt visibles) va servir com mitjà potenciador de l'assimilació dels continguts en ells representats. La representació de aquests temes - grans formats, senzills i enèrgics en la seva composició formal i, sovint, radiants en el color - contribuï a moldejar el pensament i imaginació de les gentes constantment exposades a ell. El mateix Gregori Magne diu que "aquells que no saben llegir, observen i aprenen dels quadres el model que deuen seguir". Les pintures són, per tant, un estímul cap a un tipus d'experiència que guia el comportament de cadascú.

La "funció didàctica" pot aludir al seu caràcter commemoratiu. En els Libri Carolini, editats probablement per Alcuino, en el segle IX, podem llegir que "un quadre es pinta per transmetre als espectadors el record real dels esdeveniments històrics, fer sortir a les seves ments de la falsedat i fomentar la veritat" (I, 2). Els pintors "són capaços, en certa manera, d'aprendre de memòria els esdeveniments (III,23).

Sant Isidor

Sant Isidor, bisbe de Sevilla (h. 570-636), d'origen germànic, ostentà un alt càrrec eclesiàstic a Sevilla i fou erudit, historiador i gramàtic i, sobretot, un clàssic conservador d'obres científiques. El seu interès pel lèxic es devia a la intensificació de la cerca realitzada sobre els problemes transcendents, pels quals, més que experiències concretes, eren necessaris els conceptes, les paraules i els termes. Recollí sinònims, investigà la etimologia de les veus i realitzà diferenciacions conceptuals.

Seguint a **sant Agustí**, distingí entre lo pulchrum i lo aptum, és a dir, entre la bellesa de la forma i la de la conveniència, i servint-se dels sinònims decens, speciosus i formosus, senyalà varies classes de bellesa: les coses belles, de bona o bella forma; la bellesa del moviment, del aspecte, i de la "natura". Vinculà, també, la bellesa amb la llum (el marbre agrada per la seva blancor, els metalls per la seva brillantor i les pedres precioses pel seu resplendor.

Defineix l'art com els clàssics grecs, i la música, com **Boeci**. De la pintura diu que afecta no solament als sentits sinó també a la memòria (afecta no solament directament sinó també mitjançant factors "associatius"). Sosté que l'art opera amb il·lusions. En l'arquitectura, separà la bellesa tractant-la com un dels seus elements i la designà amb la paraula venustas que tenia un sentit més específic de gràcia, i l'aplicava no a la construcció en si mateixa sinó en la que s'afegeix per adornar. Constatà que al sortir-se de la norma "nihil rectum fieri potest"

Els romans traduïren els termes estètics grecs al llatí, i els escriptors cristians van fer servir la terminologia llatina. Però el seu lèxic fou producte de necessitats quotidianes i religioses abans que científiques, la qual cosa conduí a que la mateixa paraula es fes servir amb diversos sentits i sense cap precisió:

- ▶ Figura significava rostre, símbol o forma.
- ▶ Forma era utilitzada en un sentit jurídic i filosòfic (com lo essencial del Ser platònic o aristotèlic) o estètic (com "adorno").
- ▶ Imago designava la representació o retrat de qualsevol ésser vivent, així com una al·legoria dels éssers sobrenaturals.
- ▶ Imaginatio era la percepció de les coses existents i de les inexistents.
- ▶ Visio era tant la visió de les coses naturals com la visió sobrenatural i profètica.

► Species era per una banda un nom lògic i, per altre, significava la forma exterior, l'aspecte, l'aparença i, finalment, la bellesa mateixa.

Les ambigüitats i la polisèmia dominaven, doncs, la terminologia estètica

Estètica carolíngia

En els segles VIII i IX, en l'època de Carlomany i la dinastia carolíngia, es reuní en la cort d'Aquisgrà un grup d'erudits amb aspiracions científiques que també opinaren sobre la bellesa i l'art, com ho testimonien alguns escrits (la Retòrica d'Alcuino, els *Libri Carolini* d'Alcuino i Carlomany, el comentari a l'*Ars poetia* d'Horaci).

Carlomany (h. 742-814), que va aprendre a llegir i escriure de gran, recolzà i fomentà el desenvolupament de les ciències i de l'art, portats a la pràctica per Alcuino (York h. 735- Tours 804), que va arribar a Aquisgran el 781 i durant deu anys fou ministre de ciències i d'arts. Entre els seus deixebles destaca Rabano Mauro (776-856), bisbe de Magúncia.

El "renaixement carolíngi" significà un renaixement de la vida cultural i un retorn cap a lo clàssic. El seu programa imposava a l'art elements clàssics, romans concretament, malgrat que les terres que governava comptaven amb una fort tradició goda, pel què el seu art vacilà entre lo romà i lo got (abstracte, caligràfic, simbòlic, fastuós).

Les idees clàssiques passaren a l'estètica de la música (el seu concepte clàssic havia estat transmet per Boeci) i a la estètica de l'arquitectura (l'obra de Vitruvi era coneguda al menys a partir del segle IX) i estaven basades en el concepte d'ordre, mesura i harmonia. "Que l'ànima observi l'ordre propi d'ella" escriu Alcuino; "que res sobri" (ne quid nimis), repetia Carlomany. L'ordre resideix en la natura de les coses. Els principis de l'art són invariables perquè no foren fixats pel home, diu Rabano Mauro, sinó que provenen de l'ordre universal del món. I per observar-lo, l'home ha de guardar la jerarquia de les coses i estimar les coses superiors.

"Res més fàcil que estimar les belles formes, els sabors dolços, els sons grats... les coses agradables pel tacte", escriu Alcuino. Aquesta convicció concordava amb l'estètica carolíngia, una estètica llunyana de l'ascetisme, que apreciava la bellesa sensible i considerava just i justificat el gust pels adornaments. "El sentit de la vista - escriurà Joan Escoto Erígena - és un bé natural donat per Déu per percebre la llum del cos". I el concili d'Aquisgrà de 811 recomanava que els cants eclesiàstics es distingissin no solament pels seus textos solemnes sinó també per la dolçor de sons (suavitate sonorum). Beda sostenia que lo essencial del poema és la seva "modulació", és a dir, la seva musicalitat. "Dulcedo", entesa com bellesa de la forma exterior i ordo pres en el sentit de bellesa de l'ordre intern, eren els elements clàssics de l'estètica carolíngia.

Però també en l'estètica carolíngia es donen trets i elements de caràcter no clàssic. El seu art oscil·là entre l'element clàssic i l'element got i la seva teoria entre les tesis clàssiques i les tesis religioses: no haguessin sigut homes de l'edat mitjana si la seva estètica fora solament dirigida a la bellesa de la forma i la dolçor dels sons.

Per molt valor que presentés per ells la bellesa de la forma, més valuosa era encara la "bellesa eterna", pulchritudo aeterna. La primera proporciona plaer als ulls i la segon és font de felicitat eterna, segons Alcuino. Si amem la bellesa de les coses temporals, major serà el nostre amor de la bellesa eterna. L'home gaudeix de la bella forma de les coses, si bé no ha de parar en ella sinó tractar-la com un mitjà per ascendir cap a Déu i la bellesa divina. Antiguitat + Bíblia, Plató + fe cristiana, Vitruvi + Salomó, són els pilars de l'actitud dels humanistes carolíngis.

L'art no era ni pia ni impia. Ni la tela d'un quadre, ni la seva forma, ni el talent de l'artista contenen res sagrat; en el quadre que representa la Fugida a Egipte, la Verge és pintada amb les mateixes pintures que els animals. Fins i tot, les escenes susceptibles de ser condemnades des del punt de vista moral i religiós poden complaure, perquè l'art és diferent de la moralitat i la religió. En l'art són tan importants la bellesa com la lletjor; les obres d'art agraden quan estan fetes amb talent, quan són riques i quan representen hàbilment la realitat: ni el més sublim de els continguts pot compensar una forma descuidada.

Segons Alcuino, els quadres combinen línies, colors i figures per encantar a l'espectador, però la seva veritable dignitat resideix en el seu significat, és a dir, en el què representen. El valor d'una obra d'art resideix, doncs, tant en la seva gràcia com en la seva dignitat, tant en els seus valors sensibles com en els intel·lectuals, tant en la forma com en el contingut.

La bellesa de la forma és important, però els Libri Carolini exigien també que l'art reflexes la veritat i censuraven als artistes que representaven "no solament el que és o va poder ser, sinó també el que no és, no fou ni va poder ser". L'autonomia de l'art correspondre a la forma si bé no el seu contingut, per tant la forma depèn de l'artista mentre que el contingut als doctes teòlegs. Això ja ho havia dit en el concili de Nícea: "El tema dels quadres deu ser fixat pels Pares i no pel pintor que solament disposa del seu art, és a dir, de la tècnica".

Pels escriptors carolingis, la literatura (scriptura) fou un art superior a les arts plàstiques.

- ▶ Perquè es troba entre ella la Divina Scriptura.
- ▶ Perquè es capaç de tractar els assumptes superiors, dels què "res diuen ni l'oïda, ni la vista, ni el gust, ni l'olfacte, ni el tacte" (la pintura es limita a les formes visibles, i en això consisteix la seva inferioritat).
- ▶ La literatura és més útil des del punt de vista moral i proporciona més satisfacció (les paraules ens són més grates (amabiliora) que els quadres. El gust reacciona més ràpidament davant la poesia, la memòria la conserva millor i el plaer originat per ella ens és més durador; la pintura, en canvi, solament ens satisfà fugaçment.
- ▶ La poesia exercita l'ànima i és una de les necessitats primàries de l'home (Déu atorgà a Adam la facultat de parlar i no fou fins als egipcis que es va començar a pintar).

Donada la seva inferioritat, la pintura, segons Alcuino, és solament apta per la gent inculta que desconeix l'escriptura i, per tant, deuria atènyer-se escrupolosament a la veritat. Per altres, a l'interpretar la pintura al·legòricament, l'espectador reproduïx espiritualiter el que la pintura representa corporaliter, de forma que el seu objecte ja no serà tan sols les formes visibles; per tant, la pintura és apta per un públic més ampli que el d'aquells que desconeixen l'escriptura.

Durant el regnat de Carlomany els iconòlatres triomfaren temporalment sobre els iconoclastes de Bizanci. El concili de Nícea (787) condemnà als iconoclastes i el papa Adrià I manà traduir les seves actes al llatí i se les va fer arribar a Carlomany, qui adoptà una postura i compromís, més propera a la iconoclasta, sostenint la licitud de pintar imatges que representen a Déus: per tant, no és precís destruir-les, però tampoc s'han de venerar.. Així, el sínode celebrat el 794 a Francfort rebutjà l'adoratio et servitus a les imatges i declarà la seva posició en el *Capitulare adversus Synodum*, al qual el papa contestà el 790 amb una carta; la resposta de Carlomany foren els *Libri Carolini* enviats a Roma en l'any 794. Tots aquests documents revelen les actituds cap al art predominants en l'època.

La postura dels francs era semblant a la dels iconoclastes (concebien l'art de forma sensualista i a Déu de manera espiritualista, així que no podien atribuir a les obres d'art una veritable natura divina. Però els francs no pensaven en destruir les imatges, i encara no les tenien per sagrades, creien que eren útils i que tenien un valor didàctic; no cercaven en les imatges lo sagrat, sinó lo útil, i en conseqüència efectes edificants. La querella pel culte de les imatges durà fins els temps de Carlomany. Constantinopla va tornar a la doctrina iconoclasta, però en Occident, el concilio de París (825) va mantenir la postura de compromís presentada en els Libri Carolini. En la pràctica va vèncer la postura del papat i el culte a les imatges fou guanyant terreny a Occident, en contra de l'intel·lectualisme carolingi i de l'Antic Testament. Però la teoria carolíngia sobre l'art va prevaler en quasi tota l'Edat Mitja.

Si ja Gregori magne afirmà que les imatges estaven destinades a les gents senzilles, el concili d'Arràs (1025) insistí en la idea de què "la pintura és la literatura dels incultes", el que significava que l'objectiu de la pintura era ensenyar i educar. Els *Libri Carolini* expressaren aquesta idea encara més taxativament: "els pintors deuen commemorar esdeveniments històrics; en canvi, el que pugui ser vist i expressat amb paraules, no els pintores sinó els escriptors deuen mostrar-ho als demés." A més a més de la funció educativa, els Libri atribuïen a l'art dos funcions:

- ▶ Portar a la memòria els esdeveniments, la vida i existència dels sants i de Déu (funció il·lustrativa i històrica).
- ▶ Embellir els temples (funció estètica).

"Les imatges no estan per rendir-les culte sinó per commemorar esdeveniments i

embellir les parets"

Joan Escot Erígena

Joan Escoto Erígena (Irlanda ~810 - 877). Es tracta del millor filòsof de l'era carolíngia que va viure i treballar en la cort de Carles el Calb, i un dels pocs seglars que destacaren en la ciència medieval; sabia grec, traduïa a **Pseudo-Dionís** i comentava a **Boeci**. Les seves obres, *De divisione naturae* i *De divina praedestinatione*, foren condemnades. La seva obra fou el primer gran intent medieval de fer de la dogmàtica cristiana una sistematització d'estructura neoplatònica.

De les seves aportacions estètiques recollim la seva definició de la actitud estètica que la oposa a la postura pràctica. Aristòtil contraposava l'actitud pràctica a la "poiètica", és a dir, no a l'actitud del què contempla la bellesa sinó a la de qui la crea; Joan Escoto, en canvi, contraposà l'actitud pràctica a la contemplativa, és a dir, l'actitud activa a l'actitud estètica. ¿Quina actitud prenen enfront a un objecte bonic un avar i un savi? Es plantejava. I ell mateix responia: la conducta de l'avar es dictada per la cobdícia (*cupiditas*), mentre que el savi no té cap afany per la riquesa (*philargyria*), no havent en ell cap apetit (nulla libido); en la bellesa de l'obra el savi veurà solament "la glòria del Creador i de les seves obres". Aquesta manca d'àvides i postura desinteressada és la que es dirà, en els segles posteriors, l'actitud estètica.

El seu concepte de bellesa, proper a la de **sant Agustí**, Plotí i **Pseudo-Dionís**, és espiritualista i monista, i representa la culminació de la metafísica i del pensament estètic de l'època carolíngia. La bellesa de l'Univers consistia en una "simfonia" composta per les diverses coses i formes foses en la unitat. Tesis d'**Escoto** sobre la bellesa:

- ▶ La bellesa consisteix en la unitat, en una unió harmònica que existeix entre les parts.
- ▶ La unitat neix de diversos elements, corporals i espirituals; d'això es dedueix que cada detall del món contribueix a la seva bellesa.
- ▶ Interpretació simbòlica de lo bell: la bellesa és una manifestació i revelació de Déus, una "teofania". "Les formes visibles són figuracions de la bellesa invisible". Déu es deixa conèixer mitjançant l'ordre i la bellesa. No ha cosa visible que no sigui signe de quelcom incorpori, perceptible únicament per la raó. La bellesa és una manifestació de la raó, de l'ordre, de la saviessa, de la veritat, de l'eternitat, de la grandesa, de l'amor, de la pau, és a dir, de tot lo perfecte i lo diví.
- ▶ Naturalesa inefable i inexpressable de lo bell: "la bellesa és quelcom invisible que es fa visible, quelcom incompreensible que es fa comprensible". Això succeeix de manera "inesperada" (*mirabili et ineffabili modo*) i no és estrany que produeixi "plaers impronunciables" (*ineffabilis deliciae*).
- ▶ Encara que l'art és un producte material, té les seves arrels en l'ànima i en Déu. L'art, doncs el mateix que la natura, prové de les idees divines (~ a la doctrina dels iconòlatres bizantins).

El renaixement carolíngi es va inspirar, sobretot, en fonts clàssiques i romanes, i fou gràcies a **Pseudo-Dionís** i **Joan Escoto** que l'Europa occidental absorbí el pensament grec neoplatònic.