



## **Arte e imaginário: representações da natureza nos vitrais da Catedral de Barcelona (séculos XIV e XV)**

Art and imagination: representation of nature in the stained glass windows of the Cathedral of Barcelona (centuries XIV and XV)

**Lorena da Silva Vargas**  
Graduada em História  
Universidade Federal de Goiás  
lorenasvargas@hotmail.com

**Recebido em:** 08/12/2017

**Aprovado em:** 30/01/2018

**RESUMO:** O presente artigo visa compreender a relação do homem com o meio físico e espiritual durante a Baixa Idade Média, por meio do estudo de elementos artísticos da arquitetura gótica, especificamente os vitrais da Catedral de Barcelona - Região da Catalunha, Espanha - entre os séculos XIV e XV. Pretende-se conhecer, no âmbito da história do imaginário, os aspectos simbólicos atribuídos ao ambiente natural que, por conseguinte, se faziam presentes em suas representações – neste caso, nos vitrais –, tendo tomado a arte por veículo de afirmação da memória, reconhecimento e difusão do imaginário no período.

**PALAVRAS-CHAVE:** Natureza, Imaginário, Vitrais.

**ABSTRACT:** This article is proposed to find the relationship of medieval men with the spiritual and physical environment during the Late Middle Ages through the study of artistic elements of Gothic architecture, specifically the stained glass of the Cathedral of Barcelona - Catalunya, Spain - between the 14th and 15th centuries. It is intended to identify in the context of the history of the imaginary, the symbolic aspects assigned to the environment that consequently were presents in their representation – in this case, in the stained glass windows –, having taken the art as a vehicle of affirmation of memory, recognition and diffusion of the imaginary in the medieval period.

**KEY-WORDS:** Nature, Imaginary, Stained glass window.



## Introdução

A História pode ser compreendida, dentre tantas outras formas, a partir da interação do homem com o ambiente que ocupa, compreende, transforma. Campos como o da História Ambiental visam analisar as mútuas influências existentes entre ser humano e natureza que levam a conhecer, não apenas os passos do desenvolvimento humano no ambiente, mas a forma como esse influenciou e atuou ativamente nos caminhos tomados pelas sociedades ao longo do tempo. Os organismos e fenômenos ecossistêmicos alcançaram, na Baixa Idade Média, níveis de compreensão que possibilitaram assegurar a vida humana e, mais do que isso, estreitar os laços entre homem e ambiente a partir de uma nova concepção de meio.

A natureza, entretanto, não se limita ao físico. No âmbito da História do Imaginário, identifica-se, na Idade Média, uma relação intimamente forte entre o ambiente natural e aquilo que se cria sobre ele. Transitando entre o pensamento cristão e as heranças clássicas, o imaginário é uma das bases mais fortes de construção ideológica medieval, aproximando mitos e práticas a uma única esfera digna de crença, presente nos setores sociais indistintamente. Enquanto seres culturais, muito representam os homens os aspectos simbólicos, que carregam o imaginário social. A arte, nesse sentido, configura-se enquanto meio de promoção da ideologia, criada a partir de seu aspecto figurativo, acessível e que se apropria, a partir do século XIII, daquilo que faltava para o completo sucesso do ambiente artístico no corpo social: a sensibilidade<sup>1</sup>.

Adentrando-nos à História da Arte, a interpretação simbólica dos usos e conteúdo das representações provenientes dos últimos séculos da Idade Média muito refletem a interação e concepção dos homens com o meio artístico. As mudanças na percepção do que hoje se conhece por Arte é uma bela forma de se compreender a relação do homem consigo mesmo, com aquilo que cria e, da mesma maneira, modifica. A arte dialoga com o ambiente, e juntos são a expressão do imaginário e da memória de uma época.

### A natureza medieval

De caráter fundamentalmente cristão, o Ocidente medieval compreendia a natureza como criação divina, na qual o ser humano, enquanto imagem e semelhança de Deus, detinha o lugar de perfeita criatura, segundo a tradição bíblica. Nessa acepção, com o pecado original, o homem haveria sido expulso do Paraíso e levado a lutar pela própria sobrevivência, fazendo-se necessário conhecer mais profundamente o ambiente que o cercava. O domínio desse espaço referia-se à

---

<sup>1</sup> Referimos, aqui, às mudanças introduzidas na arte, sobretudo a partir do século XIII, com uma nova percepção da natureza e, conseqüentemente, com novas formas de representá-la. Voltaremos ao tema no tópico *A Arte Medieval*.



percepção e assimilação de seu funcionamento, ao uso da racionalidade, respondendo ao instinto humano de supervivência, e não ao sentido moderno da palavra, com a ideia de apropriação e violação. Pertencer à natureza era um sentimento próprio do homem medieval. Diferentemente das concepções modernas, a sociedade da Baixa Idade Média entendia-se como parte indissociável do ambiente na condição de criatura, encontrando em sua própria composição fragmentos desse universo regado por simbolismos, que por sua vez andavam lado a lado à consciência cristã. Citando Jacques Le Goff, Pablo Castro Hernández salienta que o homem era o próprio microcosmos, formado pela natureza: “En efecto, está compuesto de tierra, la carne; de agua, la sangre; de aire, el aliento; de fuego, el calor.”<sup>2</sup>.

“O reconhecimento do maravilhoso no cotidiano [medieval] é natural.”<sup>3</sup>. O medieval carrega uma simbiose entre religiosidade cristã e cultura pagã, ao reconhecer influências orientais e da antiguidade clássica em meio ao cotidiano católico, utilizando de símbolos e imagens que encontravam raízes no meio natural: animais, plantas, mares, estrelas.<sup>4</sup> Além da simbologia de elementos essencialmente naturais, o imaginário dava espaço à criação de seres maravilhosos que também poderiam habitar o ambiente, como dragões, unicórnios, sereias e monstros, sendo que cada ser – real ou não – correspondia a uma função determinada por Deus na vida humana. O forte simbolismo criado no ambiente foi capaz de ordená-lo de forma dicotômica, como define Carlos Barros: por um lado, a natureza que auxiliava o homem, contribuindo com seu sustento por meio de tudo o que dela provinha; por outro lado, era punitiva, hostil, instrumento da ira divina sobre os homens.<sup>5</sup> A primeira forma era representada pelo Paraíso – do persa, “jardim amuralhado”<sup>6</sup> – presente na Bíblia e na tradição oriental, ilustrando a ideia do *locus amoenus*, local pacífico, propício ao homem, no qual os animais são mansos e o alimento é farto. O próprio conceito de jardim referia-se à natureza dominada, conhecida pelo homem. A segunda perspectiva de natureza era apresentada pelo *locus agrestis*, que utilizava a imagem do bosque enquanto elemento

---

<sup>2</sup> CASTRO HERNÁNDEZ, Pablo. La naturaleza y el mundo en la Edad Media: perspectivas teológicas, cosmológicas y maravillosas. Uma revisión conceptual e historiográfica, **Revista Historias del Orbis Terrarum**, Santiago de Compostela, n.10, p. 1 – 35, 2015. p. 16.

<sup>3</sup> LE GOFF, Jacques. **O imaginário medieval**. Editorial Estampa, 1994, p. 60.

<sup>4</sup> Um bom exemplo do simbolismo da natureza, apresenta Etelvina Fernández González, em um estudo específico sobre as árvores e suas representações na Idade Média. A autora faz um levantamento de determinadas espécies de alto valor simbólico, originário dos textos bíblicos, como a palmeira, símbolo da vitória do justo e representante da Árvore da Vida; a figueira e a macieira, possíveis representações da Árvore da Ciência do Bem e do Mal, a árvore da tentação; a romã, símbolo de vida e abundância.

Ver: FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina. Los árboles no dejan ver el bosque. Apreciaciones plásticas e iconográficas en la Edad Media, **Cuadernos del CEMYR**, n. 21, p. 11-48, 2013, p. 16 – 20.

<sup>5</sup> BARROS, Carlos. La humanización de la naturaleza en la Edad Media, **Edad Media**, Valladolid, n. 2, p. 169 – 194, 1999, p. 176-190.

<sup>6</sup> FERNÁNDEZ GONZÁLEZ. Los árboles no dejan ver el bosque. Apreciaciones plásticas e iconográficas en la Edad Media, p. 11 – 12.



de temor, desconhecido, caracterizando o ambiente punitivo, morada de feras e monstros no qual o homem era submetido a tempestades e desastres naturais como forma de imposição do castigo de Deus.<sup>7</sup> Carlos Barros defende o caráter salutar da luta do homem com o meio: “El hombre era el amigo-enemigo del hombre, de la misma forma que era el amigo-enemigo de la naturaleza (...)”<sup>8</sup>, percebendo como processo natural e necessário para o bom funcionamento do ecossistema o trabalho e a superação humana no ambiente.

Percebia-se a natureza como auxiliar de Deus e manifestação divina, pois a partir dela os organismos se desenvolveram na Terra. Assim como ressalta Adeline Rucquoi, a ocorrência de fenômenos naturais, desconhecidos ou raros – eclipses, terremotos, más colheitas, raios - indicavam a chegada de acontecimentos importantes ou a aproximação de um castigo divino, como a morte de um rei ou a propagação de pestes.<sup>9</sup> A natureza precisou ser decifrada, pois nela estaria o mistério de Deus. O conhecimento das plantas deixa de ser magia quando o homem adentra ao cientificismo, utilizando da sabedoria dada pelo próprio Deus para seu autodesenvolvimento. Nos séculos XIV e XV avançaram-se os estudos científicos voltados ao saber da natureza e do ser humano, resultado, segundo a escolástica<sup>10</sup>, de um processo evolutivo de compreensão dos mistérios divinos. Com a transição à Idade Moderna, tal desenvolvimento científico, agregado ao filosófico, econômico, urbano e social, deu início ao processo humano de repensar seu estado de criatura e aproximar-se ao de criadora, dominando os recursos da natureza e preocupando-se com a mesma por se tratar do próprio meio de sobrevivência humana.<sup>11</sup> O saber obtido capacitaria o homem no que diz respeito ao autoconhecimento físico e ao funcionamento da natureza, possibilitando-o se preparar frente os castigos divinos em forma de desastres naturais, ainda que não sendo humanamente possível evita-los. A partir do século XIII, um novo sentimento religioso difundiu-se por meio das ordens mendicantes, ressaltando-se aqui a figura de São Francisco de Assis enquanto precursor de uma maneira sensível de se perceber o ambiente: voltando-se a ele. As ordens mendicantes, propriamente urbanas, retiravam-se ao meio rural em busca de paz, a fim de aproximar-se a Deus. A natureza passou a ser vista a partir das emoções humanas, envoltas por sentimentos, e enquanto criação divina continha algo do próprio Criador. Aos monges, nesse

<sup>7</sup> RODRÍGUEZ BOTE, María Teresa. La visión estética del paisaje en la Baja Edad Media, **Medievalismo**, n. 24, p. 371 - 397, 2014, p. 383-385.

<sup>8</sup> BARROS. La humanización de la naturaleza en la Edad Media, p. 193.

<sup>9</sup> RUCQUOI, Adeline. La percepción de la naturaleza en la Alta Edad Media, **Natura i desenvolupament. El medi ambient a l'Edat Mitjana**, Lleida, p. 73-98, 2007, p. 76.

<sup>10</sup> Escolástica: Método de ensino utilizado nas escolas e universidades a partir do século XII, dando importância ao processo racional do pensamento, a fim de sustentar teoricamente as verdades do cristianismo. Compreendia-se, dessa forma, a uma teologia científica.

<sup>11</sup> KESSELRING, Thomas. O conceito de *natureza* na história do pensamento ocidental, **Episteme**, Porto Alegre, n. 11, p. 153-172, jul. /dez. 2000, p. 161.



sentido, foi atribuído o caráter desbravador perante a natureza, possibilitando a urbanização frente à domesticação do meio, embora o homem campestre ainda mais interagira que agia sobre a natureza. Não se limitando apenas aos seres reais, a natureza abarcava também criaturas extraordinárias presentes nos bestiários, no imaginário sobre as Índias e nas formas artísticas do Ocidente.

A consciência ecológica emerge nesse momento. Enquanto parte do meio ambiente, o homem baixo medieval passava a sentir o medo da autodestruição e da resposta da natureza frente às modificações sofridas - especialmente com o crescimento dos centros urbanos - além da necessidade, no sentido religioso, de zelar pela criação divina. Medidas passaram a ser tomadas pela sociedade, indo contra a quebra do equilíbrio entre bosques, terras de cultivo e pastos. Os bosques, que vinham sendo ocupados e sua madeira explorada, tornaram-se área protegida por reis como Alfonso X, que proibiu incêndios e posteriormente o corte de árvores sem autorização real. São Francisco de Assis, por sua vez, fazia recomendações aos religiosos sobre a forma de cortar as árvores, para que pudessem brotar novamente, além de incentivar o plantio de flores e ervas aromáticas, a fim de impulsionar louvores a Deus.<sup>12</sup> A contaminação do ar, da água, dos animais e do homem são também preocupações que ganharam espaço na Idade Média, mas que retrocederam séculos mais tarde.

### **A arte medieval**

A iconografia, segundo Hilário Franco Júnior, é a tentativa medieval de aproximar Deus aos homens de maneira visível, em sua imagem e semelhança.<sup>13</sup> “Feito carne, (...) o Verbo se fez também imagem.”<sup>14</sup> Preocupar-se com o visual, portanto, foi durante a Baixa Idade Média fator primordial para a adesão e permanência da sociedade ao culto religioso, enquanto atrativo aos olhos e à alma. Nos primeiros séculos do medievo, a arte preocupava-se menos em atender a um sentido estético que à necessidade de culto. O românico, caracterizado na arquitetura por templos de espessas paredes e pouca luminosidade, atendia a presença das artes visuais por meio de imagens representativas, esteticamente pouco ou nada elaboradas. O ambiente tinha seu espaço na composição dos cenários, em segundo plano, sendo ilustrado com base nas passagens bíblicas, propondo a expressão de um simbolismo voltado à religião.

<sup>12</sup> CHAFUEN, Alejandro. El pensamiento católico medieval sobre los bosques, los animales y el subsuelo, **Revista Cultura Económica**, v. 31, n. 86, p. 7 – 18, p. 9.

<sup>13</sup> FRANCO JÚNIOR, Hilário. Modelo e imagem. O pensamento analógico medieval, **Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre**, Auxerre, n. 2, 2008, p. 15.

<sup>14</sup> PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro. Exposition des ymages des figures qui sunt: discursos sobre imagens no Ocidente Medieval, **Antíteses**, v. 9, n. 17, p. 36-54, 2016, p. 37.



Em meados do século XII, o gótico<sup>15</sup> surge na França como novo modelo artístico, influenciando diversas regiões da Europa. Na Hispania, tal estilo foi bem acolhido pela cristandade devido às características que o classificariam mais tarde como arte religiosa: altos templos que pareciam tocar o céu, interligando o mundo terreno e o divino; a presença de gárgulas, estatuárias de criaturas medonhas localizadas no exterior das catedrais, que expulsavam de seu entorno o mau que pairava no universo mundano; a utilização de vitrais, altas e coloridas janelas de vidro com representações de cenas bíblicas e de santos, servindo de instrumento de efetivação dos ensinamentos religiosos a todos os fiéis por meio da materialização do espiritual. São ainda características desse estilo os arcos pontudos, as abóbodas de cruz, e a rigidez da edificação. Caracterizados pela luz e pelo colorido trazidos ao interior monocromático dos templos góticos, os vitrais aproximavam os fiéis a Deus, uma vez que a luz que os atravessava e chegava ao interior das catedrais era percebida como a própria luz divina que tocava o homem, em oposição à luz natural presente no exterior das igrejas.<sup>16</sup>

Na Catalunha, os primeiros fragmentos do gótico apareceram mesclados ao românico, distinguindo-se do restante da Europa pela simplificação das formas, pelas estruturas prismáticas nos campanários e a construção de uma única e ampla nave com capelas laterais. Tal transição artística teve por precursores os mosteiros enquanto fomentadores do ressurgimento cultural, bem como dos avanços científico e urbano, fazendo da Idade Média período de auge da cultura catalã, propriamente.<sup>17</sup> A arte passou a ser apreciada esteticamente e a natureza ganhou destaque, assumindo primeiro plano nas produções artísticas e, além da importância simbólica já atribuída, apropriou-se da valorização sentimental. Tomando por princípio a exegese aristotélica e o campo evolutivo da ciência, a natureza ganhou uma percepção mais detalhista de sua composição, cabendo às artes representá-la em sua essência, de onde provém o realismo artístico, sendo tais representações de grande auxílio para o avanço dos estudos ambientais. Além do “naturalismo realista”, as artes procuraram expressar as emoções tão em voga no momento. Ao mesmo tempo em que se caminhava rumo ao antropocentrismo, emergia-se um forte sentimento religioso voltado para a natureza e para o contato profundo com o Criador, citando aqui as ordens mendicantes e os alumbrados como exemplos das novas formas de se viver a fé, ressaltando, em ambos os casos, o essencial espaço dado às emoções. A arte aderiu ao maior uso da expressão desde aproximadamente

<sup>15</sup> Gótico: Derivado pejorativa de godo/bárbaro, o termo foi utilizado primeiramente no Renascimento para referir-se ao estilo artístico desenvolvido na França e difundido pela Europa a partir do final do século XII, em voga até o século XVI. Sinônimo de “grosseiro”, o gótico opunha-se à ideia renascentista de perfeição da arte clássica, fazendo-se presente na pintura, escultura e destacando-se na arquitetura, principalmente com as construções religiosas.

<sup>16</sup> MEDINA DEL RÍO, Juan Manuel; CASSINELLO PLAZA, María Josefa. La luz gótica. Paisaje religioso y arquitectónico de la época de las catedrales, **Hispania Sacra**, n. 65, p. 95-126, 2003, p. 123.

<sup>17</sup> AUGUSTÍ, David. **Historia Breve de Cataluña**. Madrid: Sílex, 2007, p. 50 – 54.



a transição do românico ao gótico – século XII – utilizando o ambiente natural e enfatizando seu conteúdo simbólico e já conhecido do cotidiano social. Foi de interesse artístico, a partir de então, chegar-se ao belo, procurar o alcance do divino expresso no ambiente de maneira análoga.

O conceito de paisagem, discutido por María Teresa Rodríguez Bote, relaciona-se profundamente ao subjetivo, a uma “interpretação emocional” do homem para com o objeto. A natureza transformou-se em paisagem a partir da aplicação humana de suas esferas racional e emocional, que possibilitaram conhecer e interpretar de forma subjetiva o ambiente. Tal conceito resultou das modificações sofridas nos âmbitos artístico, religioso e científico no que diz respeito à concepção de natureza desde a Idade Média Central, permitindo-nos identificar os pontos convergentes de tais aspectos no período. A pintura ensinou o ser humano a observar, a religião a contemplar e a ciência a conhecer. Física e espiritualmente, a natureza foi ponto de reflexão do homem medieval e ganhou protagonismo na arte, distinguindo-se de sua função secundária expressa nos cenários das pinturas de períodos anteriores. Segundo Rodríguez Bote, a própria distinção maniqueísta entre natureza bondosa e punitiva, *locus amoenus* e *locus agrestis*, partiria do sentimento e da atitude dos homens frente ao ambiente habitual ou desconhecido, a partir do qual emerge o imaginário.<sup>18</sup> A apreciação estética foi tomando forma mais sensitiva em detrimento da razão expressa na interpretação das imagens; o belo, que segundo Panofsky “representa apenas o reflexo de uma beleza invisível, sendo esta, por sua vez, apenas o reflexo da absoluta beleza”<sup>19</sup>, implicando, assim, na exteriorização de uma beleza superior a partir do artesão, fazia-se instrumento do incentivo à comoção e da fiel representatividade da natureza na arte, auxílio ao campo científico que passa a buscar não apenas nos manuscritos árabes o conhecimento da flora e fauna, mas na própria natureza, a partir de ilustrações. Entretanto, como destaca Marta Cendón Fernández: “(...)esta aproximación a lo real, no impidió que siga triunfando el mundo de lo fantástico, de lo maravilloso o incluso de lo absurdo o casi lo onírico.”<sup>20</sup>

### **A Catedral de Barcelona e seus vitrais**

A *Catedral Basílica de la Santa Cruz y Santa Eulalia de Barcelona*, ou simplesmente Catedral de Barcelona, é a segunda igreja gótica mais antiga da cidade, construída entre 1298 e 1448. As origens do edifício, entretanto, datam de períodos anteriores ao ano 343 d. C., quando havia ali, na mesma localização, a igreja visigoda. Devido às invasões árabes do século VIII, a Catedral ficou devastada,

<sup>18</sup> RODRÍGUEZ BOTE. La visión estética del paisaje en la Baja Edad Media, p. 384.

<sup>19</sup> PANOFSKY, Erwin. **Idea: Contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 35.

<sup>20</sup> CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta. La naturaleza y el paisaje en el gótico. La naturaleza en los conjuntos funerarios, **Cuadernos del CEMYR**, n. 7, p. 167 – 224, 1999, p. 201.



embora o edifício antigo tenha permanecido de pé até o ano de 1046, quando o então conde Ramón Berenguer e o bispo Guislabert deram início às construções do templo românico, finalizado e consagrado em 18 de novembro de 1058. Por fim, durante o pontificado do bispo Bernardo Pelegrí e o reinado de Jaime II de Aragão, iniciaram-se as construções da catedral gótica, em 01 de maio de 1298, a qual se mantém atualmente.

Composta por três naves, cinco portas, duas torres, um órgão, coro e vinte e nove capelas contendo retábulos e pinturas góticas, a Catedral de Barcelona conta com cento e oito vitrais, que junto dos arcos e das gárgulas, compõem o principal cenário dos templos góticos. As obras do edifício da Catedral gótica foram finalizadas em 1417 sem a elaboração de uma fachada, embora seria apenas em 1448 com o término da construção do claustro que o edifício se daria por concluído. Em 1882 em ocasião da Exposição Universal de Barcelona promoveu-se um concurso para a realização da fachada em estilo neogótico, sendo Josep Oriol Mestres o arquiteto responsável pela obra.

Embora já utilizados no românico com sentido decorativo, ainda que em menor medida, foi no gótico que os vitrais encontraram espaço. A Igreja percebeu na arte uma forma simples e eficaz de se comunicar com a população, sendo os vitrais tomados pela missão de decorar, iluminar e catequizar. Construídos entre 1335 e 1495, os cento e oito vitrais góticos da Catedral de Barcelona são um exemplo da ruptura com a arte românica: as espessas paredes dão lugar a vidros coloridos, trazendo luz e vida ao templo e quebrando, em certa medida, seu interior monocromático. O propósito de iluminação é cumprido com riqueza de detalhes, cor, delicadeza e muito esforço, uma vez que a escassez de técnicas e materiais tanto para a pintura quanto para o corte e montagem das peças dificultava muito sua produção.

Em uma perspectiva religiosa e política, os vitrais eram uma forma de falar aos fiéis, por meio da representação de cenas do Evangelho e da vida cotidiana dos santos, que dividiam espaço com escudos da cidade, de bispos e brasões da aristocracia. A constante visualização das imagens nos vitrais auxiliaria em uma catequização pautada no reconhecimento simbólico e emotivo, em uma interpretação individual com base no imaginário social. A ideia de que as imagens eram a “Bíblia dos iletrados” é hoje criticada pela historiografia, uma vez que deveriam, em muitos casos, ser associadas a textos, discursos ou legendas para serem compreendidas, já que a interpretação da imagem não é dada, mas deve ser sempre reconstruída, decifrada;<sup>21</sup> além disso, a emoção proposta pelas cenas e a intenção catequética a partir da visualização daquilo que até então era apenas mental,

---

<sup>21</sup> RUSSO, Daniel. O conceito de imagem-presença na arte da Idade Média, **Revista de História**, São Paulo, n. 165, p. 37-72, jul. /dez. 2011, p. 44.



espiritual, era suscetível a todos os níveis sociais e não apenas aos iletrados. Em termos metafóricos, a simbologia da luz foi sem dúvida uma das mais importantes características dos vitrais medievais, associado ao sentido de catequização. A luz e o brilho no gótico remetem ao sagrado, à visão de Deus como luz do mundo. É nesse sentido que a luminosidade que adentrava o templo - colorida, ressaltando a iconografia que compunha os vitrais translúcidos - era tida como a própria luz divina, *lux spiritualis*, que se opunha à luz natural do ambiente externo, *lux corporalis*. Associada também ao estético, a luz é destacada por São Boaventura como “fonte de toda perfeição”.<sup>22</sup> Era a emersão da estética na arte religiosa, criticada por ser alimento aos olhos e não à alma, como defendiam os cistercienses, embora fossem bem definidas as barreiras da veneração e da adoração.<sup>23</sup>

Sob a influência do gótico francês, da arte italiana, de vitrales de formação nórdica e do realismo, os vitrais da Catalunha eram pintados com a técnica do esmalte, detalhados e sombreados com grisalha, embora, como destaca Silvia Cañellas, apresentassem maior naturalidade nas formas e maior riqueza ornamental e figurativa.<sup>24</sup> Os personagens são representados em primeiro plano, sem muita referência de espaço, profundidade ou volume, tendo as figuras como ponto forte as linhas e o movimento. Localizados acima das capelas da Catedral (Figura 1), os vitrais possuem aproximadamente 9,20 metros de altura por 2,20 m de largura com formato retangular e extremidade em arco, adornados com formas geométricas que resultam em mosaicos. Além dos 108 vitrais coloridos e ilustrados, há outros seis que correspondem a janelas sem coloração ou fechadas, localizadas em determinadas capelas. Há ainda um segundo segmento de vitrais na Catedral de Barcelona: as rosáceas. Localizadas na parte mais alta das paredes e nas abóbodas, possuem desenhos geométricos que remetem ao vegetal, floral e estelar, apresentando uma simetria radial e coloridos com fortes tonalidades.

---

<sup>22</sup> NIETO ALCAIDE, Víctor. **La Luz, símbolo y sistema visual: el espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento**. Madrid: Cátedra, cop. 1978, p. 44 – 45.

<sup>23</sup> Exemplo da crítica cisterciense, São Bernardo de Claraval questiona a necessidade do “esbanjamento” de detalhes nos templos, que serviam, segundo ele, mais aos olhos que à alma. Inapropriada aos fiéis, a ornamentação do interior das edificações religiosas deveria ser evitada, vedando-a no que diz respeito aos claustros, como forma de afastar os monges da estética mundana.

<sup>24</sup> CAÑELLAS, Sílvia. Notícias sobre les vidrieres gòtiques de l'absis de la seu, **D'Art: Revista del Departament d'Història de l'Art**, Barcelona, n. 19, 1993, p. 113.

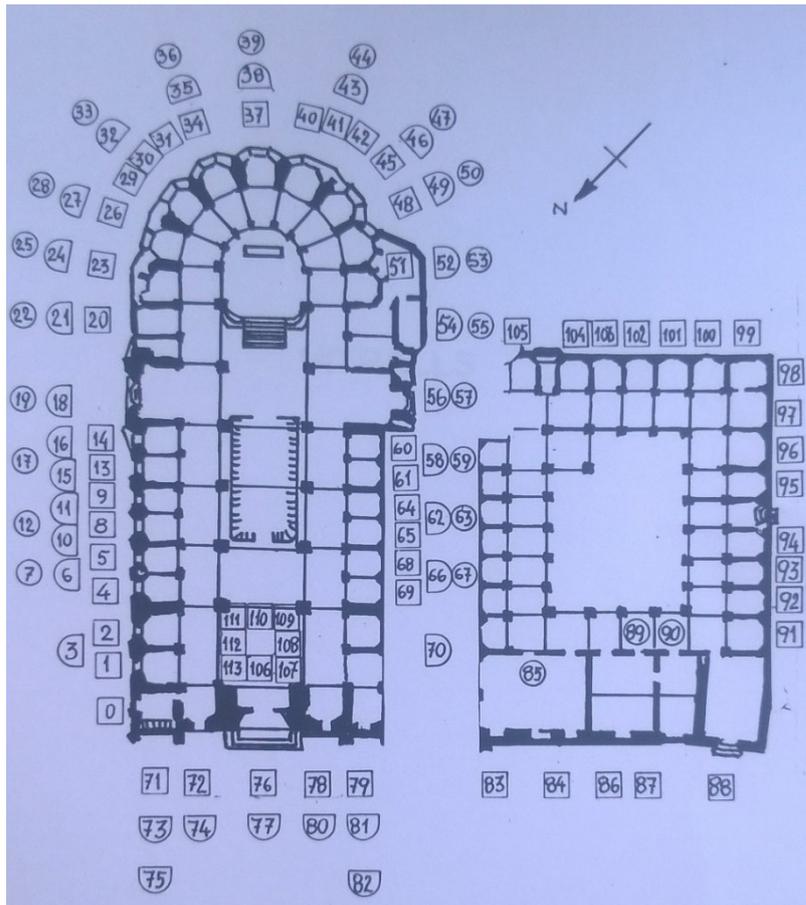


Figura 1: Disposição dos vitrais na Catedral de Barcelona. Fonte: FARRANDO BOIX, Ramon. **Els 108 vitralls de la Catedral de Barcelona**. Barcelona: Escola de Monitors i Voluntaris de la Catedral i Museu Diocesà de Barcelona, 2000, p. 9.

Após a Guerra Civil Espanhola e devido ao Congresso Eucarístico, iniciaram-se as reconstruções dos vitrais destruídos em 1937, após a queda de uma bomba sobre parte da Catedral. Trabalhos de reparação passam a ser realizados a partir de 1401, podendo-se citar como referências na conservação e restauro os mestres vitreiros Gil Fontanet e Jaume Fontanet. Sílvia Cañellas destaca também o menor aperfeiçoamento dos vitrais localizados mais ao alto da Catedral.<sup>25</sup> De menor visibilidade, esses vitrais teriam imagens com menos volume e personagens com vestimentas distintas, resultado de várias mãos que interferiam nos trabalhos, ao contrário da construção dos vitrais de maior visibilidade, para os quais eram encarregados profissionais especializados. A formação nórdica dos artistas que compuseram os vitrais confirma o desenvolvimento dos países do norte da Europa medieval no que se refere à percepção da natureza e à construção da paisagem nas obras de arte, como defende Alain Roger.<sup>26</sup> Enquanto a França foi a mãe do gótico e a Itália o berço das técnicas artísticas modernas, Flandres e os Países Baixos destacaram-se a partir do

<sup>25</sup> CAÑELLAS. Noticias sobre les vidrieres gòtiques de l'absis de la seu, p. 116.

<sup>26</sup> ROGER, Alain. **Breve tratado del paisaje**. Madrid: Biblioteca nueva, 2013, p. 74.



momento em que não apenas representaram plantas e animais isoladamente, mas inseridos em seu meio natural.

Daremos ênfase no presente estudo à análise especificamente de dois vitrais da Catedral, devido ao intuito de abranger, nesta avaliação, um que seja representante da exceção da temática usual e outro que se faça exemplo da mesma. O primeiro – único que apresenta cena bíblica, fugindo do padrão predominante na Catedral de representação da imagem de santos isoladamente – é o denominado *Noli me tangere*, obra de Gil Fontanet com desenhos de Bartolomé Bermejo que datam de 1495 e que se localiza na capela do batistério; o segundo, é o vitral de São Nicolau de Bari, aproximadamente de 1405, que segue o tema em voga no templo. De forma geral, os vitrais da Catedral de Barcelona, procuram ressaltar a imagem dos santos – como é o caso do segundo vitral a ser analisado – ainda que haja cenas do Evangelho – como ocorre no *Noli me tangere*. A presença de escudos reais, bispais e brasões de famílias que contribuíram financeiramente com a elaboração de determinado vitral é comum ao longo das obras, dividindo espaço com as cenas religiosas e garantindo sua promoção e prestígio na Catedral.

### **A natureza nos vitrais: memória e imaginário**

Imaginário: do latim, *imaginarium*, “formar uma imagem mental de algo”, derivação de *imago*, “imagem, representação”, procedente da mesma origem de *imitari*, “copiar, fazer semelhante”. Pode-se ainda definir o imaginário como “um tradutor histórico e segmentado do intemporal e do universal”<sup>27</sup>, onde se reflete mentalidades e culturas dos variados espaços temporais. Segundo Marc Bloch, a Idade Média é adepta ao semelhante e não ao idêntico, e tanto Platão quanto Santo Agostinho compartilhavam da ideia de que “a imagem nunca seria da ordem da verdade”, mas um caminho para se chegar a ela.<sup>28</sup> A semelhança permite, ainda que de maneira sutil, estabelecer originalidade e compor identidades tão ricamente elaboradas em termos culturais quanto as da Hispania do medievo. Sob um céu de sincretismo, nasce o imaginário medieval, sustentado pelas artes visuais enquanto germe da imagem.

“A cidade, por meio de suas muralhas e suas torres, é um imaginário que se eleva em direção a Deus.”<sup>29</sup>. De fato, a urbanização possibilitou novos caminhos ao imaginário, partindo especialmente do nascimento do gótico e aliando-se ao ambiente natural no qual estava estabelecida. Era o tempo em que, convictamente, a arte do homem urbano deveria imitar a

<sup>27</sup> FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Os três dedos de Adão. Ensaios de Mitologia Medieval II**. São Paulo: EDUSP, 2010, p. 70.

<sup>28</sup> FRANCO JÚNIOR. Modelo e imagem. O pensamento analógico medieval, p. 2.

<sup>29</sup> LE GOFF, Jacques. O imaginário medieval, *Signum*, n. 10, p. 63-72, 2008, p. 69.



natureza, assemelhando-se à perfeição das criaturas de Deus.<sup>30</sup> As representações feitas nos vitrais preocupavam-se em se fazer reconhecíveis à população, facilmente identificáveis com o ambiente no qual o templo estava inserido. Representar determinadas espécies de plantas e animais próprios da cidade ou região dos fiéis, foi uma forma dos mesmos identificarem-se com o que expressavam as imagens nos vitrais. Tudo isso foi o resultado, como destaca Alain Roger, da laicização da arte, que não mais abrange apenas aspectos da natureza bíblica, mas abre espaço ao ambiente conhecido do homem medieval, com destaque naturalista e independente da tradição religiosa.<sup>31</sup> Motivos vegetais e florais ornamentam as obras, chamando a atenção para o simbolismo das flores que se identificavam com a beleza, paz e pureza, sentimentos e impressões que pretendiam ser valorizadas no interior do templo. Os santos eram representados com seus respectivos elementos simbólicos, fundamentalmente originários do ambiente circundante: São Pedro e o galo; Santa Eulália e a palma; São Nicolau e o mar.

Na Capela do Batistério, localiza-se o vitral de Santa Maria Madalena, também conhecido como *Noli me tangere* (Figura 2), correspondente ao número 72 na distribuição dos vitrais (Figura 1), sendo reconhecido como um dos principais vitrais da Catedral de Barcelona por ser o último a ser construído, já ao fim do medievo, marcando a transição do estilo gótico ao renascentista, como veremos adiante. Datado de 1495, foi desenhado por Bartolomé Bermejo e produzido por Gil Fontanet, compondo-se por duas colunas representando a ressurreição de Jesus, presenciada por Maria Madalena. Esta, aparece ajoelhada diante de Jesus ressuscitado, portando véu, túnica em tons de azul, lilás e verde e manto vermelho, enquanto Jesus está envolto por lençol branco com borda dourada, segurando uma cruz<sup>32</sup>. Ao fundo, a vegetação é frondosa, composta por folhagens e flores azuis e ornamentação floral ao lado de Maria Madalena, o que auxilia na criação da ideia de um ambiente pacífico, desprovido de feras ou qualquer elemento que interferisse na mensagem sublime a ser transmitida aos fiéis: Cristo que vence a morte. A escolha dos elementos componentes das obras, ainda que presentes de forma ornamentativa, resultava na adequação à mensagem proposta, nos sentimentos e sensações que se procurava ressaltar; nesse sentido, a natureza atuaria como chave interpretativa frente a seu conteúdo simbólico. Acima, há anjos de túnica amarela em fundo azul que recria o céu, e mais ao alto a cruz de Barcelona. Aos pés das imagens, há a inscrição *Noli me tangere* em letra grega amarela e fundo azul, em referência ao que Jesus teria dito a Maria Madalena ao ressuscitar: “Não me toques”.

<sup>30</sup> KESSELRING. O conceito de *natureza* na história do pensamento ocidental, p. 158.

<sup>31</sup> ROGER. *Breve tratado del paisaje*, p. 79.

<sup>32</sup> VILA-GRAU, Joan; VILA I DELCLÓS, Antoni. *Els vitralls de la Catedral de Barcelona i del Monestir de Pedralbes – Corpus Vitrearum Medii Aevi*. Barcelona, 1997, p. 198.



Figura 2: *Noli me tangere*, 1495. Fonte: Arquivo pessoal.

A luz na Idade Média, como já foi dito, associava-se à presença divina, “Deus é luz”. Nesse sentido, outro aspecto a ser ressaltado é a presença variada da cor e o imaginário existente, naquele contexto, acerca de cada uma, individualmente. Comumente percebida como fração de luz, as cores seriam a expressão de Deus, e ainda que seu uso tenha sido criticado por religiosos nos primeiros séculos da Idade Média e mesmo em meados do século XII, impreterivelmente por São Boaventura, de forma especial por seu uso e simbolismo ser pouco tratado na Bíblia, a utilização das cores foi percebida muito mais como aliada da Igreja, firmando espaço no contexto religioso e sociocultural. Segundo Isidoro de Sevilla, as cores nascem do calor proveniente do fogo ou do sol, vinculadas, portanto, à luminosidade. Nos vitrais, de forma especial, a junção das cores enquanto formas luminosas e da luz natural propriamente dita, provinda do ambiente, dão um caráter ainda mais sagrado aos vidros: por meio deles o próprio Deus falaria aos homens e derramaria sua luz, seu calor e um sopro de vida sobre eles. Toda essa junção de fragmentos naturais que dão vida às



imagens e possibilitam a aproximação entre o humano e o divino, fazem com que o vitral seja, na perspectiva simbólica do templo enquanto microcosmo, um organismo vivo, parte da natureza, submetido ao curso do sol, das estações, do tempo meteorológico e histórico. “Se encienden y se apagan, viven y mueren.”<sup>33</sup>. É por serem constituídos parte pela natureza e parte pela criação humana que os vitrais possibilitam o encontro de Deus com os homens.

A multiplicidade do uso de cores nos vitais, em especial neste em análise, reflete mais que sua aceitação pelos religiosos, mas a apreciação artística e religiosa para com as mesmas a partir do século XII, cujos benefícios foram valorizados pelo gótico, tendo cada vez mais espaço nos séculos finais do medievo e adentrando à Idade Moderna. O colorido torna-se parte dos ritos litúrgicos, auxilia na compreensão das imagens e, tal como a ornamentação arquitetônica, passa a ser vista como instrumento de exaltação a Deus, a partir da percepção do belo. Simultaneamente, expande-se a paleta de cores como consequência, não apenas de sua aceitação, mas do olhar atento do homem à natureza em busca do conhecimento científico.

“El *Noli me tangere*, (...) es un vitral llave para marcar el paso del gótico al Renacimiento.”<sup>34</sup> Último vitral medieval a ser elaborado para a Catedral, apresenta influências do clássico renascentista nas cores, nos detalhes da obra e nas expressões das personagens. Fica destacada a necessidade de o artista medieval ilustrar o ambiente no qual está inserido, a natureza que não se desvincula ao homem, da qual encontram-se fragmentos mesmo em imagens com cenários urbanos. A perspectiva pode ser citada como um dos principais aspectos que fazem desse vitral uma transição do gótico ao clássico. A luz presente nos personagens principais em oposição à paisagem ligeiramente menos iluminada, indicando distanciamento, remete à definição espacial da cena e quebra com as antigas exibições em único plano.

O segundo vitral a ser analisado será o de São Nicolau de Bari (Figura 3), número 46 na distribuição dos vitrais. Construído em 1405, distingue-se ao apresentar mosaicos em coloração predominantemente verde, branca e azul, com um estilo geométrico e detalhes vermelhos, lilás, amarelos e rosa, principalmente nas colunas laterais.

---

<sup>33</sup> PASTOUREAU, Michel. **Una historia simbólica de la Edad Media occidental**. Madrid: Katz, 2013, p. 157.

<sup>34</sup> BARRAL I ALTET, Xavier. **Vitralls medievals de Catalunya**. Barcelona: Lunwerg: Institut d'Estudis Catalans, DL 2000, p. 19.

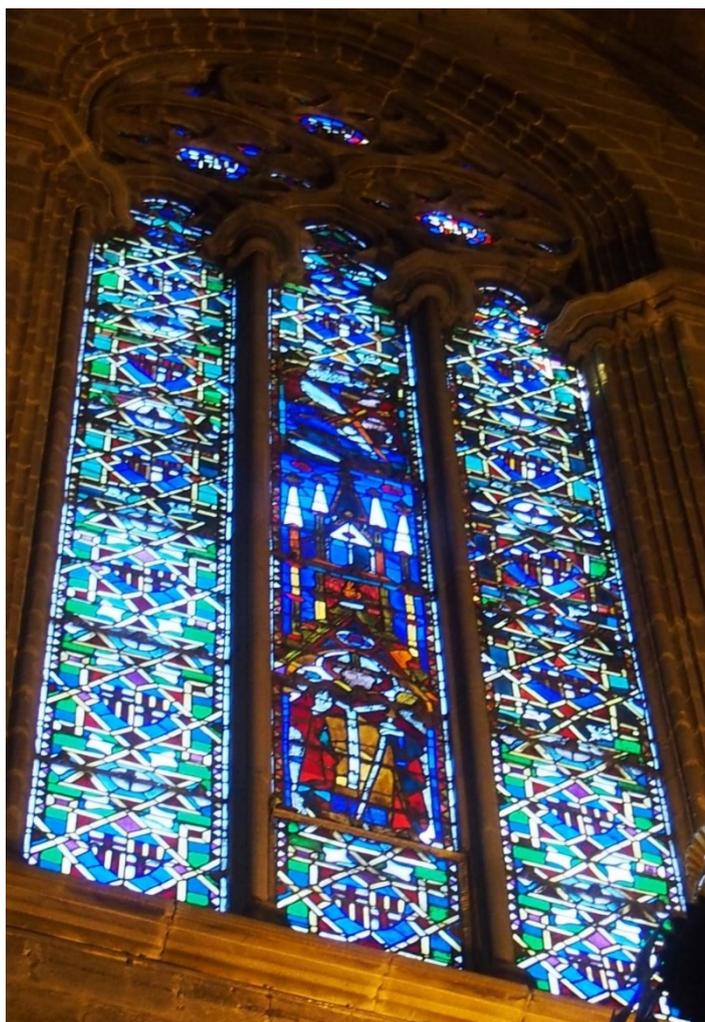


Figura 3: Vitrail de São Nicolau de Bari, 1405. Fonte: Arquivo Pessoal

Ao centro, há a imagem de São Nicolau, com casula amarela de barra azul, manto vermelho com fundo verde e estola branca, levando mitra na cabeça e báculo na mão esquerda, seguindo a mesma estética facial e arquitetônica de representação frontal da figura em destaque. Acima do santo, encontram-se as torres de uma igreja, fragmento urbanístico e religioso a ser destacado em um contexto de expansão da urbe, e logo acima, a cena de um naufrágio. É possível destacar ainda a presença do escudo de Barcelona ao longo da obra, intercalado por estrelas de seis pontas.

Localizado na capela de São Nicolau, identifica-se a evocação simbólica do *locus agrestis* na cena do naufrágio presente no vitral, no qual o mar personificava o desconhecido, incógnito. Tomando por ponto de partida a tradição bíblica, os medievais compreendiam o mar como uma grande ameaça ao homem, que o colocava em risco mediante naufrágios, piratas, escassez de alimento e horrendas criaturas marinhas. Entretanto, este elemento é, no vitral, antes de mais nada uma referência simbólica a São Nicolau, padroeiro dos navegantes, que ganha espaço na Catedral de Barcelona, cidade referência na navegação mediterrânea. Dedicar um vitral ao santo padroeiro



dos navegantes, seria pertinente naquela cidade que tanto voltava-se ao meio marítimo, afinal, a religiosidade, a partir da figura do santo, faria parte da vida da população, bem como o cotidiano poderia ser reconhecido na Catedral. A fé seria difundida por meio da identificação, por parte dos fiéis, do ambiente cotidiano nos vitrais. Segundo o milagre representado na cena, após quatro navegantes clamarem pela ajuda de São Nicolau em auto mar, ele aparece sobre uma nuvem e os salva do naufrágio (Figura 4). Independentemente de ser o poder do santo que vence a água ou a água que se submete ao santo, o que deve ser destacado é que o mar é também espaço de milagres.

No medievo, o culto aos padroeiros dos navegantes era tal, que as embarcações levavam seus nomes já como uma garantia de proteção. Além do mais, os navegantes reforçavam a devoção com promessas e não faltavam constantes orações em terra e em auto mar a fim de garantir uma viagem segura, afinal, como destaca Jorge Lebrero Cocho, os homens tinham consciência dos perigos físicos e imaginários que tomavam mares e rios.<sup>35</sup> Além dos perigos já mencionados, somam-se os problemas climatológicos, como os ventos desfavoráveis e as tempestades, que levavam ao temor por longas viagens, especialmente pelo Atlântico. Outro grande problema naval eram os encontros com piratas e corsários. Regulados pelo estado, os corsários eram utilizados tanto em períodos de guerra quanto em períodos de crise econômica, especialmente nas cidades do litoral mediterrâneo. Entretanto, o que mostra Ángel Luis Molina Molina é que em nenhum momento as navegações foram interrompidas pelos perigos a que os navegantes estavam sujeitos, havendo seguros marítimos que cobriam os riscos das jornadas, além do preparo na escolha da rota e da navegação em comboios.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> LEBRERO COCHO, Jorge. Hidrofobia medieval: miedos y peligros vinculados al agua en la literatura castellana del XV, *Medievalismo*, n. 25, p. 261-284, 2015, p. 282 e 284.

<sup>36</sup> MOLINA, Ángel Luis. Los viajes por mar en la Edad Media, *Cuadernos de Turismo*, n. 5, p. 113-122, 2000, p. 114.



Figura 4: Vitral de São Nicolau de Bari, 1405, detalhe. Fonte: AINAUD, Joan. **Els vitralls de la catedral de Barcelona i del monestir de Pedralbes**. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Àmbit Serveis Editorials, 1997.

O avanço da ciência náutica abriria as portas para o conhecimento de novos horizontes. A bússola, primariamente conhecida em meados de 1200; a utilização do timão nos barcos a partir do século XIII, introduzido pelos islâmicos, bem como o uso das velas triangulares a partir do século XII; mapas terrestres desde a segunda metade do XIII. Tais instrumentos possibilitaram navegar de forma mais eficaz e econômica a águas mais profundas, rompendo com as técnicas utilizadas até então, como a de soltar pássaros em alto mar para descobrir qual rumo seguir. Pode-se citar ainda o astrolábio, os quadrantes e as tábuas de medição da latitude enquanto sua origem medieval, embora passem a ser utilizados apenas ao final do século XV, quando os conhecimentos matemáticos dos navegantes já os permitem utilizá-los.<sup>37</sup> Os rios também eram frequentemente navegados e, além de serem vias mais baratas que as terrestres, aparentemente apresentavam menos perigos que as viagens marítimas, embora pudessem ser tomadas por fortes correntes e habitadas por animais diversos, que da mesma forma seriam obstáculos aos navegantes.

As cenas bíblicas marítimas bem como os relatos de navegação, somavam-se ao desconhecimento popular e fomentavam o imaginário medieval, associando-se às viagens ao Oriente principalmente pelo Mediterrâneo, regadas por seres maravilhosos e fenômenos extraordinários. A navegação na Europa, ainda que fosse prioritariamente comercial, poderia também ser de passageiros, como as viagens que transportavam peregrinos até a Terra Santa. Em

<sup>37</sup> MOLINA. Los viajes por mar en la Edad Media, p. 114 – 116.



todo caso, as águas não eram propriamente o local mais seguro ao homem. Suas profundezas, ainda desconhecidas, eram moradas de monstros marinhos das mais variadas espécies, bestas e sereias. Navegar não necessariamente era uma opção, pelo contrário: frente às más condições de vida e necessidades econômicas, restava aos viajantes enfrentar mares e rios mesmo sabendo dos perigos que os cercavam. Ainda assim, a navegação nem sempre foi uma tarefa unicamente de sacrifícios, chegando por vezes a aproximar-se ao *locus amoenus* em relatos e paisagens:

(...) navegar con buen tiempo podia resultar maravilloso, había noches claras de verano, en las que el barco avanzaba silencioso empujado por ligeras brisas cálidas, bajo el resplandor de la luna proyectando las sombras de las velas en el agua tranquila, los bellos amaneceres, las alegres carreras de los delfines y los indicios de la vegetación con la brisa terrestre al acercarse a la costa al atardecer.<sup>38</sup>

### Conclusão

A sensibilidade e compreensão dos sentimentos humanos confere um nobre desfecho à Idade Média e um importante ponto de partida para a Modernidade. A originalidade das catedrais góticas insere os vitrais e a luz em lugar de destaque, ressaltando a função de materializar o espiritual, evocando emoções e expressando uma perspectiva simbólica acerca da natureza que dava forças, por exemplo, à visão maniqueísta de luz e trevas. Enquanto elemento cultural, o simbólico apresenta-se de maneira sincrética, munido de religiosidade e influências pagãs num mundo medieval análogo.

Enquanto força propulsora de identidade e conteúdo simbólico, a arte – aqui representada pelos vitrais da Catedral de Barcelona – foi capaz de falar à sociedade enquanto porta-voz da Igreja, trazendo à tona a memória e fomentando uma sensibilidade cada vez mais frequente no que se refere à evocação espiritual e à apreciação artística. Era transcendendo o mundo físico que o homem medieval interpretava o ambiente ao atribuir a plantas, animais – reais e imaginários – e aos quatro elementos, emoções humanas e significados próprios, ressaltando seu caráter místico de criação divina que, a partir do século XIII, aproxima ainda mais o homem ao Criador. Foi através da natureza que o ser humano primeiramente encontrou respostas aos mistérios do cosmos: a ira divina e os avisos celestes eram as causas dos desastres naturais. Entretanto, fazia-se cada vez mais necessário conhecer a natureza de forma aprofundada, a fim de se chegar a Deus. Os monges, nesse sentido, impulsionaram a compreensão ambiental por meio da compilação de documentos árabes, dos estudos aristotélicos e, principalmente, voltando-se à própria natureza, atitude compartilhada pela arte gótica do século XII e pela religiosidade das ordens mendicantes do século XIII.

<sup>38</sup> MOLINA. Los viajes por mar en la Edad Media, p. 121.



Enquanto espaço no qual o ser humano se vê profundamente inserido, nada mais natural que o meio ambiente tivesse espaço nas artes da Idade Média, fosse enquanto cenário ou em primeiro plano, assumindo papel principal nas obras. Nos vitrais aqui estudados, a natureza aparece carregada de imaginário, propondo não apenas uma referência ornamentativa, mas uma representação que se aproxime do real num sentido estético e suscite emoções nos observadores. Os vitrais são, assim, representações pictóricas da natureza, compostas materialmente em parte pela mesma e pelas mãos do homem, ganhando vida na perspectiva religiosa e simbólica do templo enquanto microcosmo. As cores, formas, personagens e paisagens de cada vitral foram delimitadas segundo a mensagem a ser transmitida e, claro, seguindo o modelo artístico do período, característica do espaço e tempo que compreende a Barcelona dos séculos XIV e XV. Carregados de uma rica carga histórica, os vitrais nos levam mais que ao estudo de elementos naturais e culturais de uma determinada sociedade: eles nos adentram à própria experiência da apreciação e contemplação, induzindo a capacidade de maravilhar-se mesmo aos homens e mulheres do século XXI. Essa é, sem dúvidas, a mais sublime herança da Arte.