

UM TEMPLO PARA UMA CIDADE: A CATEDRAL DE BARCELONA E OS USOS POLÍTICOS DA ARTE ENTRE OS SÉCULOS XIII E XV

Lorena da Silva Vargas

Mestranda em História - PPGH/UFG

lorenasvargas@hotmail.com

As origens da Catedral de Barcelona datam de períodos anteriores ao ano 343 d. C. Entretanto, seria no século XIII, precisamente em 1298, durante o reinado de Jaume II e o bispado de Bernardo Pelegrí, que as obras do edifício gótico teriam início, frente à necessidade de ampliação do templo em decorrência do crescimento urbano e, antes de tudo, em resposta à demanda do poder local de materializar o prestígio político-religioso agregado à sede do bispado, moldando e perpetuando sua memória. O crescimento urbano de Barcelona alavancava-se com a expansão do comércio marítimo, levando à criação do Mercadal em meados do século XIII, principal mercado da cidade e ponto comercial de frutas, produtos artesanais, animais, artigos de luxo, escravos, etc.

Naquele período, a cidade contava com uma média de 30 mil habitantes e levava de transeuntes, passando a acolher desde 1276 a primeira oficina de construção e reforma de embarcações do Reino de Aragão, denominada *drassana* (CARRASCO HORTAL, 2002, p. 148). Na esfera política, o capítulo XXXI das Cortes de Barcelona, celebrado entre 1291 e 1292, unificava o Reino de Mallorca à Coroa de Aragão, ampliando o domínio territorial e jurídico dessa última (MONTAGUT, 2013, p. 114). A cidade de Barcelona, frente à sua relevância política e supremacia econômica na Coroa, buscou exteriorizar sua influência por meio da ampliação da Catedral em um período no qual o jogo de forças intra e extra burgos dava-se, dentre outros elementos, pela magnificência da sede do bispado. Os centros da vida cotidiana nas cidades, marcados por palácios e mercados, passava o protagonismo às catedrais, símbolo do espaço urbano.

A Catedral enquanto microcosmo da cidade condal, reflexo de suas relações pessoais e eixo da vida cotidiana, pretendia refletir a imagem célebre que se criava daquela que era uma das mais importantes cidades do Mediterrâneo. Sob investimentos do bispo Bernardo Pelegrí, do rei Jaume II e de membros da emergente burguesia, as obras da ampliação da Catedral de Barcelona foram iniciadas em 01 de maio de 1298, uma edificação que corresponderia aos interesses daquele tripé social. O novo templo de três naves, 93 metros

de comprimento por 40 de largura e 28 de altura, um monumento inserido no centro da cidade, adotou o estilo gótico que se expandia à Península Ibérica como propulsor, na arquitetura e artes decorativas, do *drama litúrgico* medieval, que com formas, proporções sobre-humanas, cores e ornamentos, arrebatava os sentidos externos e perpassava os sentidos internos, definidos pela imaginação, razão e memória (ASSMANN, 2011, p. 34), fazendo das emoções a essência do imaginário político religioso artisticamente personificado. A arte tardo medieval ressaltou, porém, a visão como o sentido por excelência ao deter o mesmo princípio imagético da memória, sendo competências das imagens, além da difusão e recepção de ideias a um público amplo, a fixação de informações na memória como signos dotados de conteúdo. Nesse sentido, como definiu Mary Carruthers (2011, p. 40), “as memórias são todas imagens, e todas elas, sempre emocionalmente ‘coloridas’”. A estética artística, assim, revelou-se instrumento chave para a perpetuação de nomes e instituições naquele momento, onde a expressividade das formas e ornamentos buscava mais que um envolvimento espiritual, mas uma definição dos espaços sociais pelo controle artístico.

O amor pela beleza da casa de Deus¹ perpassava a pluralidade do conceito de beleza segundo São Tomás de Aquino: a beleza da harmonia das formas, da proporção; a beleza da ornamentação, que atrai os sentidos e leva ao deslumbramento; a beleza moral, sob respaldo ético, simbólico e religioso; por fim a beleza funcional, da atribuição de sentido (ECO, 2017, p. 58). Em um neoplatonismo segundo o qual a beleza terrena criada pelo homem seria sombra da verdadeira beleza celeste – ainda que sem adentrar às questões de mérito do artista –, a utilidade estética, para além do enfoque espiritual de revelar ao homem a sublimidade de Deus, adentrava o enfoque político, não apenas pelo valor econômico da obra, mas pela afirmação e perpetuação memorialística de certos nomes bem como sua aproximação à grandeza divina. Em meio à sua crítica aos excessos ornamentativos na arquitetura religiosa, ressaltou São Bernardo em *Apologia ad Guillelmum Abbatem*: “Os olhos são feridos pelas relíquias cobertas de ouro, enquanto das bolsas saem as moedas. Uma imagem belíssima de santo ou de santa é mostrada, e os santos são tidos como mais santos quanto mais vivamente são coloridos” (PL 182, col. 915; tr. ip. p. 210). Assim, o imaginário da beleza ratificaria os poderes terreno e celeste ao associar o apoderamento artístico à autoridade pela aproximação divina, onde a

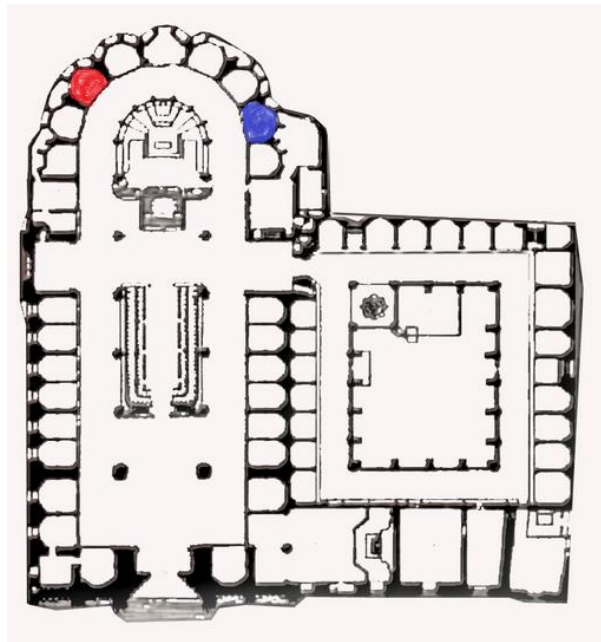
¹ *Dilectio decoris domus Dei.*

sensibilidade assumiria papel fundamental na delimitação e auto ocupação de espaços sociais. A mesma arte que sobreleva, intimida, consolida memórias e afirma identidades.

Ainda que na perspectiva escolástica, de forma ampla, a arte representaria um elo com o transcendente, segundo a concepção tomista seus usos seriam manipuláveis e, partindo do mesmo princípio, defenderia Alberto Magno que a beleza apenas implicaria bondade segundo a intenção.² Acerca das catedrais, aponta Santiago Sebastián (2009, p. 349): “ellas mismas quieren ser el cielo, es decir, el lugar donde se unen la Iglesia Triunfante o el Cielo con la tierra”. Na Catedral de Barcelona, a arte atuou como respaldo político tanto na esfera laica quanto religiosa, onde as estruturas de poder lançavam mão de elementos artísticos diversos, inseridos ao longo dos cento e cinquenta anos de construção do templo, como promotores de memória. As mais de cinquenta capelas laterais localizadas na Catedral e no claustro dedicam-se a um total de 140 santos e, além de representarem um elemento de controle da circulação característico dos templos góticos e ampliação das possibilidades de uso, destinam-se a determinadas confrarias ou ordens de cavalaria que contribuíram com as construções do edifício ou de determinada capela, em específico. Deter uma capela destinada a seu uso litúrgico representava a conquista de espaço da burguesia naquele lugar de prestígio e naquela paisagem de memória que correspondia à Catedral enquanto espelho da sociedade, de modo especial entre os séculos XIV e XV com a ampliação comercial e o consequente reconhecimento de diversas corporações na cidade, a exemplo das confrarias dos sapateiros, tecelões, carpinteiros e vitreiros. Detêm ainda espaço nas capelas laterais a Ordem de Cavalaria do Santo Sepulcro de Jerusalém, destinada à Capela de Santo Estêvão, e a Sagrada e Militar Ordem Constantiniana de São José, à qual se destina a Capela da Visitação, ambas localizadas na ábside, próximas ao altar, o que revela a dinâmica de ocupação do espaço interno em setores hierárquicos (Figura 1). Localizar-se próximo ao altar possibilitaria maior destaque à capela, ao vitral ou a qualquer outro elemento que ali se inserisse, o que representaria não apenas uma maior aproximação espiritual a Cristo, mas ainda maior visibilidade ao público.

² *Super Dionysium de divinis nominibus* IV, 72 e 86, Opera omnia XXXVII/1, p. 191.

Figura 1



Planta da Catedral gótica e claustro (à direita), indicando a localização das capelas de Santo Estêvão (em vermelho) e da Visitação (em azul).

Planta de Pere López, 2007, adaptada. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pl%C3%A0nol_catedral_Barcelona.png . Acesso em 07 de julho de 2019.

A autoafirmação do poder terreno consolida-se sob respaldo do poder celeste na iconografia presente na Catedral de Barcelona. Como destaque, a obra *Pietat Desplà* (1490) de Bartolomé Bermejo agrega na cena da descida de Jesus da cruz o canônico Luis Desplà, arqui-diácono de Barcelona, que, privilegiado, divide espaço com Maria, São Jerônimo e o próprio Cristo (Figura 2). Encomendada por Desplà, a pintura a óleo sobre madeira, que atualmente localiza-se no Museu da Catedral, traduz-se como veículo de ascensão da figura do arqui-diácono tanto pelo conteúdo da obra, na qual Luis Desplà aparece inserido em uma cena do evangelho, quanto pelo imaginário artístico, segundo o qual a estética conduz à “elevação da alma” do espectador pela sensibilidade e à elevação de nomes e instituições pelo caráter beatífico que assume.

Figura 2



Pietat Desplà, Bartolomé Bermejo, 1490, óleo sobre madeira, Catedral de Barcelona.

Disponível em: <https://www.fundacionbancosabadell.com/ca/conoce-mas-sobre-la-piedad-despla-de-bartolome-bermejo-una-obra-restaurada-por-la-fundacion/>. Acesso em 07 de julho de 2019.

A iconografia na Catedral de Barcelona ganha amplitude nos 108 vitrais policromados, ornamentados com motivos florais e geométricos, tendo por destaque as imagens de santos acompanhados de seus símbolos, bem como a representação de catedrais e de escudos que envolvem as obras. Como exemplo estão os vitrais de Santa Eulália e de São Silvestre. No primeiro, destaca-se a imagem da santa na coluna central, portando um livro na mão esquerda e a palma do martírio na mão direita, tendo acima a referência ao poder religioso expresso pela representação de uma catedral e, por fim, a imagem de Cristo crucificado (Figura 3). O escudo do bispo Pons de Gualba (século XIII) abrange toda a lateral da obra, intercalado pelo escudo real, também presente na parte superior do vitral, junto à cruz de Barcelona. No vitral de São Silvestre, ao passo em que a coluna central é reservada ao santo, seguido da representação de uma igreja gótica e de Cristo Doutor, reminiscência da sabedoria divina, as margens são dedicadas a bustos de bispos e cardeais intercalados, identificáveis pela mitra e galero, respectivamente, embora não se saiba se as imagens buscaram representar personagens específicas (Figura 4). No topo do vitral

encontram-se ainda bustos de santos reconhecidos pelas auréolas e barbas, o que os distingue da iconografia de anjos, por exemplo (AINAUD, 1997).

Figura 3



Vitrail de Santa Eulália, 1385.
Arquivo pessoal, 2018.

Figura 4



Vitrail de São Silvestre, 1386.
Arquivo pessoal, 2018.

Percebe-se, no caso dos vitrais, tanto no corpo da obra quanto em sua localização na Catedral, a hierarquização do espaço tal como ocorre com a distribuição de confrarias nas capelas laterais. Assim, a parte central dos vitrais dedica-se à imagem de um santo,

exemplo celeste, enquanto as margens – sem deixar sua notoriedade – destinam-se ao poder terreno, dinâmica que prevalece nos demais vitrais do templo. A autoafirmação de setores políticos naquele contexto, aliada ao intuito de inscrever-se na memória coletiva e na história da Catedral e da cidade, encontrou nas imagens seu mais eficaz instrumento frente à objetividade das insígnias, sua identificação e interpretação, e ao atrativo sensorial evocado pelos vitrais, em um jogo de luzes e cores, que consiste naquilo “que, [no objeto], prende o olhar e o retém. É, pois, o fundamento objetivo de nossa percepção sensível de beleza” (GILSON, 2010, p. 40).

A título de perpetuação memorialística do poder destacam-se ainda, enquanto elementos artísticos, os sepulcros resguardados pela Catedral. Encontram-se ali os restos mortais dos condes Ramon Berenguer I e Almodis, sua esposa, propulsores da construção da catedral românica que havia desde o século XI ao início da ampliação gótica, no século XIII, localizados em dois sarcófagos românicos ornados com os escudos dos condes. Acima dos sarcófagos encontram-se os escudos em pintura mural, com inscrição datada de 1545 e a cruz de Barcelona na parte superior e placa honrosa abaixo dos sepulcros (Figura 5).

Figura 5



Sepulcros de Ramon Berenguer I e Almodis, condes de Barcelona, 1076, Catedral de Barcelona.

MARTÍ I BONET, 2010, p. 79.

As relíquias de Santa Eulália, padroeira da cidade, ali martirizada no século IV, situam-se no sarcófago do século XIV construído em mármore pelo escultor italiano Luppo di Francesco, que entalhou e policromou ali cenas do martírio da santa, nas laterais, e na parte superior a cena do traslado de suas relíquias do antigo sarcófago românico, encontrado na Basílica de Santa Maria del Mar no século IX, ao novo e ricamente adornado sarcófago da Catedral gótica (Figura 6). O martírio em cena expressa a dramatização do sacrifício da santa ao criar, aos moldes do drama litúrgico, um contexto que facilitasse a identificação das personagens e interpretação da cena, além de aproximar, por meio da tridimensionalidade possibilitada pela escultura, uma aproximação simbólica aos fiéis.

Figura 6



Sepulcro gótico de Santa Eulália, 1339, Catedral de Barcelona.

Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barcelona_Cathedral_Interior_-_Ark_of_Santa_Eulalia.jpg. Acesso em 07 de julho de 2019.

Além da autoafirmação do poder e consolidação memorialística, a construção e ratificação identitária foi ainda um dos importantes usos atribuídos à arte no contexto da construção da Catedral gótica de Barcelona. Tal como Santa Eulália, outros santos catalães receberam seus sarcófagos, capelas laterais ou representações em vitrais no prestigioso espaço do templo, fazendo-se modelo de vida que, partindo da mesma

realidade dos fiéis que os veneram, alcançaram a vida eterna, dentre os quais estão São Olegário, nobre, bispo e conselheiro dos condes Ramon Berenguer III e Ramon Berenguer IV no século XII; São Ramon de Peñafort, dominicano conselheiro e confessor de Jaume I, no século XIII; e São Severo, bispo de Barcelona no século IV, cujas relíquias foram transferidas à Catedral em 1405. Engendra-se, pois, o sentido de pertencimento da população local ao templo, também a partir de exemplos como o vitral de São Nicolau, padroeiro dos navegantes (Figura 7).

Figura 7



Vitral de São Nicolau de Bari, 1405.

Arquivo pessoal, 2018.

Dedicar um vitral a São Nicolau naquele espaço de privilégios indicaria não apenas a representatividade daqueles que, através do comércio marítimo levavam à Barcelona um exponente desenvolvimento econômico e urbano, mas seria ainda a reminiscência do meio circundante voltada a todos os fiéis, em um jogo memorialístico onde a auto identificação com o conteúdo do vitral fomentaria a adesão à casa de Deus, enquanto o mar cotidiano remeteria a São Nicolau, consolidando a presença da religiosidade e da religião na vida diária a partir da paisagem. A exemplo dos quatro navegantes salvos de um naufrágio por São Nicolau, cena representada na coluna central do vitral, logo acima de uma igreja gótica e da figura do santo, os fiéis barceloneses também rogariam a São Nicolau por suas viagens, fazendo novenas e nomeando as embarcações com o nome do padroeiro (LEBRERO COCHO, 2015). “A natureza, por sua vez, estimula o engenho [...] a perceber as coisas, a depositá-las na memória, a examiná-las e equipará-las. Arte e natureza ajudam-se reciprocamente neste crescimento contínuo” (ECO, 2010, p. 205). O caráter identificador da natureza ao cotidiano foi fortemente empregado na arte desde o século XIII. Buscou-se através da representação da fauna e flora locais evocar a reminiscência da realidade dos fiéis, o que geraria maior identificação e adesão à obra e a seu conteúdo.

As obras da Catedral de Barcelona foram finalizadas em 1448, durante o reinado de Alfonso, o Magnânimo e viu, ao longo dos cento e cinquenta anos de sua construção, a ampliação da cidade em duas novas muralhas, uma no século XIII e outra no século XIV, expressão do desenvolvimento urbano e comercial que buscava externalizar-se pela arte. Dividindo espaço com o sagrado, os poderes terrenos consolidaram sua memória na preponderância da Catedral de Barcelona ao longo de sua construção, ao passo que o templo, enquanto arte e agregando arte, consistiu em marcador máximo da influência política de Barcelona e de núcleos sociais específicos dentro e fora dos limites das muralhas ao longo do tempo.

Referências

AINAUD, Joan. *Els vitralls de la catedral de Barcelona i del monestir de Pedralbes*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Àmbit Serveis Editorials, 1997.

ALBERTO MAGNO. *Super Dionysium de divinis nominibus*, ed. P. Simon, Münster, Asschendorff, 1972 (*Opera omnia*, t. XXXVII/1).

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação, formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

BERNARDO DE CLARAVAL *Apologia ad Guillelmum Abbatem*, PL 182(ed. crít. in *S. Bernardi Opera*, vol. III, Ed. Cistercienses, 1963; tr. it. com texto latino in *Opere di S. Bernardo*, vol. I, *Trattati*, org. De F. Gastaldelli, Milano, Scriptorium Claravallense, 1984.

CARRASCO HORTAL, Jose. *La estructura gótica catalana: sobre los conceptos de medida y espacio. El problema de la forma en la cubierta*. Tese de doutorado, Universitat Politècnica de Catalunya. Departament d'Expressió Gràfica Arquitectònica I, 2002.

CARRUTHERS, Mary. *A técnica do pensamento – Meditação, retórica e a construção de imagens (400 – 1200)*. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na Estética Medieval*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ECO, Umberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

GILSON, Étienne. *Introdução às artes do belo – O que é filosofar sobre arte?* São Paulo: É Realizações, 2010.

LEBRERO COCHO, Jorge. Hidrofobia medieval: miedos y peligros vinculados al agua en la literatura castellana del XV, *Medievalismo*. 25: 261-284, 2015.

MARTÍ I BONET, Josep Maria. La Catedral de Barcelona. *Història i Històries. Barcelona: Catedral de Barcelona i Museu Diocesà de Barcelona*, 2010.

MONTAGUT, Tomàs de. La constitució política de la Corona d'Aragó. In: *El Compromiso de Caspe (1412), cambios dinásticos y Constitucionalismo en la Corona de Aragón*. Obra Social de Ibercaja, 2013, pp. 104-116.

SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje simbólico del arte medieval*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2009.

TARANILLA DE LA VARGA, Carlos Javier. *Breve historia del Gótico*. Madrid: Ediciones Nowtilus, 2017.