

Introducció general

Josefina Planas Badenas

PID_00242771

Temps mínim previst de lectura i comprensió: **1 hora**



Índex

1. Concepte de la història de l'art medieval.....	5
2. Fonts per a la història de l'art medieval.....	9
2.1. Fonts directes	9
2.2. Fonts indirectes	11
Bibliografia.....	15

1. Concepte de la història de l'art medieval

Un dels estadis previs per elaborar el concepte de l'assignatura *Història de l'art medieval* és el d'establir els límits cronològics, els quals, de la mateixa manera que a qualsevol altra etapa de la història, es presenten una mica difosos i subjectes a una sèrie de matisacions. Els primers temps de l'època medieval plantegen les diverses alternatives en què aquesta es troba compromesa, i en reconstrueixen l'evolució com el lent esforç d'Occident per resoldre les poderoses contradiccions que van sorgir des de l'època de les invasions. De fet, les invasions germàniques s'inscriuen dins d'un ampli ventall d'onades migratòries que ja havien efectuat incursions, almenys en zones de la Mediterrània oriental, des del segle III aC, però que es van prolongar fins al segle XIII dC, amb la invasió mongol que va arribar a Rússia i a Hongria. Sense oblidar que entre aquests amplis marges cronològics hi ha les irrupcions víkings, hongareses e islàmiques.

Els inicis de l'assignatura es perfilen amb la desaparició de l'Imperi Romà a mans dels bàrbars, que posa fi a un procés gestat des de feia segles. No obstant això, el pas de l'art pagà a l'art cristià es va efectuar sense canvis traumàtics i més si tenim en compte les analogies existents entre les concepcions religioses de la societat romana amb l'antiguitat tardana, de manera que els mateixos motius iconogràfics es van posar al servei d'una o d'una altra ideologia religiosa. La irrupció dels pobles bàrbars va afavorir un procés evolutiu independent entre l'Orient grec i el llatí, malgrat d'estar sota un Imperi comú, primer amb la divisió administrativa i després amb la creació de la Nova Roma (Constantinoble). Però, malgrat la presència clàssica al món oriental i la persistència de la llengua grega, existia en ambdós àmbits un element nou, omnipresent al llarg dels segles medievals: l'església cristiana, que conferí un nou contingut a les manifestacions artístiques. Des del punt de vista formal no es constata un trencament brusc, sinó la continuïtat d'una mutació detectada des del segle III al si de les arts figuratives romanes que proposava la dissolució de les formes clàssiques, juxtaposada a una altra tendència expressiva –considerada en moments determinats «oficial»– que les perpetuava. Aquesta mutació va conviure al llarg de diversos segles i va generar una rica dialèctica, particularitat que a Occident va propiciar un tipus de creació artística determinada pel pes de les diverses tradicions autòctones, paral·leles a la fragmentació política, i refractàries en certa mesura al llenguatge clàssic assimilat superficialment. No podem negligir que el pas de l'art pagà a l'art cristià es va efectuar sense canvis traumàtics, i més si tenim presents les analogies existents entre les concepcions religioses de la societat romana de l'antiguitat tardana. D'aquesta manera, els mateixos esquemes iconogràfics es van poder posar al servei d'una o d'una altra sensibilitat religiosa.

Aquesta situació descrita es va mantenir fins al segle IX amb la denominada *renovatio carolingia*, quan el món occidental va ser capaç d'interpretar els models de l'antiguitat i assumir la distància existent, promovent noves propostes allunyades del món mediterrani impregnat del substrat clàssic i oriental. L'art medieval, sota una perspectiva genuïnament occidental, recolza una de les seves bases més sòlides en l'Imperi de Carlemany del qual sorgiran posteriorment les dues tendències artístiques més representatives del segle medieval: el romànic i el gòtic, segons el criteri de Henri Focillon.

La recuperació del llegat clàssic es va afirmar gràcies a la voluntat de dos monarques carolingis –Pipí i Carles–, que, envoltats d'un grup d'intel·lectuals, van intentar aturar la lenta decadència de l'Església amb la finalitat de fer del poder polític el braç secular d'aquesta renovació, tal com s'afirma al prefaci dels *Libri Carolini* redactats l'any 791. A aquest grup d'erudits, entre els quals s'identifiquen Alcuí de York, Teodolf o Pau Diaca en una primera generació, Walfrido Strabo i Raban Maur en una segona, els van fascinar els escriptors de l'antiguitat tardana o la història del poble jueu. Al contrari del que s'ha afirmat amb reiteració, el model elegit no fou l'antiguitat clàssica, sinó el model impulsat pel primer emperador cristià, amb el qual es renovaren els fils d'una història teixida per Constantí i interrompuda per l'arribada dels reis bàrbars.

Tornant al període de les invasions, hem de considerar que fou una minoria de poder «bàrbara» qui va controlar políticament una població culturalment superior, amb prou força per imposar uns criteris artístics inercials arrelats al món clàssic fins els segles VII i VIII, incloent-hi òbviament el regnat de Teodoric, fita important després de la mítica caiguda de Roma. Aquest període de transformació de les formes hel·lenístiques, representatives de l'art oficial romà i l'aparició d'un nou llenguatge figuratiu és un període denominat genèricament «tardoantic», entès como un procés independent i fèrtil a molts nivells, entre l'antiguitat i l'edat mitjana. S'ha de tenir present que el progressiu abandonament, per part de les arts figuratives, del concepte hel·lenístic no va seguir un procés lineal: de vegades, hi haurà intents d'aproximació al món grec, com es pot verificar durant els regnats d'Adrià i Constantí.

Quan comença realment l'art medieval? Aquesta pregunta ha estat un cavall de batalla sobre el que ja van debatre els mateixos comentaristes del Renaixement. Lorenzo Ghiberti als seus *Comentaris* considera que la conversió de Constantí va promoure «el declivi». Giorgio Vasari, per la seva part, afirma que un imperi agonitzant, no la presència cristiana, va facilitar el canvi. Si acceptem que l'antiguitat tardana va ser un període discret de la història de l'art, els inicis de l'art medieval s'han de rastrejar després de la conversió de Roma al cristianisme, tenint present que les invasions bàrbares, la crisi iconoclasta i la conquesta islàmica posteriors plantegen uns inicis una mica difusos que nosaltres farem coincidir amb la caiguda de l'Imperi Romà, interpretant aquest fet històric com un punt d'inflexió que assenyala dues fases diferents.

Aquest procés observat a la totalitat dels antics territoris occidentals de l'Imperi Romà, es concreta de forma similar a la península Ibèrica. L'arribada del contingent de tropes musulmà l'any 711 i la derrota visigoda no van suposar, en sentit estricte, la fi dels lligams artístics mantinguts per part de la península amb el món antic, és a dir, l'art hispanovisigòtic realitzat per artífexs hispanoromans sotmesos al poder dels germànics invasors, encara que sí que va comportar l'aparició de noves expressions artístiques alienes a la producció anterior. En aquest sentit, s'ha pogut demostrar que l'art hispanovisigòtic va desaparèixer dels cercles cortesans, però perviu durant l'alta edat mitjana a les realitzacions rurals. La mateixa afirmació seria vàlida per a l'art hispanomusulmà, hereu directe de l'art tard o antic.

La periodització de l'art medieval aportada pel món occidental serveix en línies generals per a Bizanci. L'imperi romà d'Orient reconegut políticament des de l'any 395, va viure una primera fase de total dependència respecte a la tradició formal grecoromana. Fou el denominat «paleobizantí», és a dir, un art mediterrani cristianitzat que arribarà al seu punt àlgid durant el govern de Justinià i que perdurarà amb certa força fins al segle VII i la primera meitat del VIII. Després de la crisi iconoclasta, sorgirà totalment configurat un llenguatge artístic plenament bizantí que es mantindrà, més o menys modificat, fins a la desaparició dels últims despotats al voltant de 1460, i fora dels límits de la Grècia continental fins a dates molt tardanes. Van existir causes de diversa índole que van facilitar aquest procés. En fou una la dràstica reducció dels límits territorials de l'imperi, cenyit a una zona geogràfica molt més concreta i més original, des del punt de vista artístic, que facilità *grosso modo* l'abandó i la transformació parcial de l'antiga tradició hel·lenística que havia inspirat els mosaics del Gran Palau de Constantinoble. La introducció d'una sèrie de canvis morfològics, entre els quals destaquen la desnaturalització i la influència de la jerarquitzada societat bizantina a la rígida configuració de l'espai intern de l'església, van crear un art molt personal.

Si els límits inicials de la història de l'art medieval són una mica difícils de precisar, també resulten complicats els finals, aparentment menys complexos per tenir com a escenari bàsic Europa occidental, però en aquest àmbit tampoc podem oferir cronologies vàlides per a la totalitat del territori europeu. Des d'aquesta perspectiva considerem inclosa dins del món medieval la pintura flamenca del segle XV. Malgrat representar els objectes mitjançant una percepció naturalista i concepció espacial propera als plantejaments renaixentistes del *Quattrocento* italià, no la considerem com a tal per la manca de fonamentació teòrica i del caràcter conscientment intel·lectual de l'artista del Renaixement.

Es pot afirmar en sentit genèric que l'art italià del segle XV, en especial a partir del tercer decenni, es troba immers dins dels nous corrents artístics generats per l'humanisme i la nova interpretació de l'antiguitat. Però hem de tenir precaució davant d'aquest tipus d'asseveracions, ja que si a la ciutat de Florència el nou llenguatge es consolida cap a 1430, gràcies a la personalitat de Filip-

po Brunelleschi o del mateix Massaccio, que va abandonar les fórmules representatives del gòtic Internacional per decantar-se per un concepte de l'espai euclidià i un sentit volumètric creat amb anterioritat per Giotto. No passarà el mateix a la resta de la Toscana, que trigarà dos decennis més, aproximadament, a incorporar-se al concepte artístic emergent. El mosaic de repúbliques italianes va abandonar progressivament les tendències gòtiques al llarg de la segona meitat del segle XV. Per exemple, Milà i Venècia, dos centres artístics de primer ordre, van acceptar tardanament el Renaixement. El gòtic de la Llombaria va acceptar amb retard els esquemes renaixentistes, de la mateixa forma que altres repúbliques, raó que obliga a replantejar el terme *Quattrocento*, almenys en el sentit unitari concedit habitualment. En línies generals, hem de dir que la persistència inercial de les formes medievals va tenir una incidència diferent, segons la receptivitat existent cap al nou llenguatge artístic. Espanya, per exemple, va seguir utilitzant l'estil gòtic a les seves construccions fins al segle XVI.

D'altra banda, hem de ser conscients de la flexibilitat espacial que duu el concepte d'història de l'art medieval: l'art de l'edat mitjana té com a escenari essencial Europa occidental, nucli artístic que havia traslladat el seu centre de gravetat des de les costes mediterrànies a l'època de l'Imperi Romà, fins a l'imperi continental de Carlemany. A partir dels segles del romànic començarà l'expansió de l'Europa medieval, tendència que va persistir durant els segles del gòtic. Sense oblidar l'Imperi Bizantí i la seva influència artística sobre Occident i l'expansió islàmica, fil conductor pel qual va fluir la cultura clàssica tramesa a Europa, a través dels intercanvis culturals mantinguts amb els regnes occidentals de la Península Ibèrica i el regne normand de Sicília. En un altre nivell, l'Islam havia posat el contacte Orient Llunyà amb Occident, encara que els contactes esporàdics s'havien establert amb anterioritat.

2. Fonts per a la història de l'art medieval

Un procés previ a l'anàlisi de les diverses tipologies de fonts existents als segles medievals seria el de reflexionar sobre l'aplicació del terme *font*, el qual fa referència estrictament al lloc on s'obté una notícia, coneixement i informació sobre alguna cosa, valorant aquestes fonts escrites com a testimonis històrics i literaris que es refereixen a l'obra d'art, segons les seves qualitats històriques, estètiques i tècniques. No obstant això, aquest concepte s'ha d'ampliar contemplant la introducció de la paraula *document*, malgrat l'escassa existència d'exemples d'aquesta mena al llarg del període analitzat. A més, la seva anàlisi en sentit estricte correspon a altres disciplines paral·leles a la història de l'art.

2.1. Fonts directes

A banda d'aquest contingut semàntic de la paraula *font* aplicat en un sentit literal, no hem d'oblidar que l'obra d'art en si mateixa és font d'una altra obra d'art, i més quan parlem d'art medieval, pel fet que els artistes artesans treballaven amb models que generaven còpies, de la mateixa manera que una peça musical és susceptible de ser interpretada amb lleugeres variants per intèrprets diferents, fins a marginar la hipotètica importància donada a l'originalitat de l'obra, o reproduir-la fidelment, de la mateixa manera que passa amb determinades icones considerades *Acheiropiétos*, és a dir realitzades per intervenció divina, que van ser copiades en exemplars saturats de components religiosos, a voltes de poc interès artístic. Un procés semblant es detecta al nombre elevat de construccions inspirades en el Sant Sepulcre de Jerusalem o quan recordem que la rotunda occidental de Sant Miquel de Cuixà es devia inspirar en antigues fàbriques de la Roma cristiana.

La utilització d'àlbums de models va facilitar la creació d'una obra d'art adaptada al model més convenient. Per tant, subratllem les teories de Kurt Weitzmann quan defensa que la miniatura va marcar la pauta iconogràfica a seguir respecte a la resta d'arts plàstiques, pel fet que a partir de la narració van sorgir amplis cicles d'imatges amb possibilitats de ser aplicats a altres disciplines artístiques. Per exemple, la portalada de Ripoll s'inspira en la Bíblia de la mateixa procedència (Biblioteca Apostòlica Vaticana, ms. lat. 5729), malgrat que l'exemplar il·luminat no proporciona la totalitat de les escenes, de la qual cosa es dedueix que els miniaturistes de la Bíblia de Ripoll i la portalada del mateix monestir es van inspirar en un model comú.

Aquest fenomen detectat a nivell formal també es reproduïx en el terreny iconogràfic amb diverses variants que introdueixen modificacions semàntiques no sempre coincidents amb l'original. A tall d'exemple volem recordar l'espinari. Aquest tema d'origen hel·lenístic totalment anecdòtic passarà a l'època imperial romana, i després en obres romàniques i gòtiques, de vegades

investit amb un to purament ornamental. Però, a la portada meridional de la catedral d'Orense se'l representa associat a l'impúdic Marcolfo, personatge d'escassa saviesa enfrontat a Salomó. Marcolfo, assimila les formes de l'espinari tenyides de matisos grollers referents a les funcions fisiològiques més elementals, enfront de la dialèctica intel·lectual promoguda per Salomó. Traslladant una mica més enllà la descontextualització del significat primitiu, el caràcter priàpic de l'espinari i les virtuts afrodisíacques del mes de març –subratllades per sant Isidor de Sevilla a les *Etimologies*–, van facilitar la seva inclusió a la representació dels dotze mesos de l'any a la catedral de Parma.

Durant el procés de codificació de la nova iconografia, als voltants del segle IV, el primer art cristià recorre a l'art imperial romà per crear la figura de Jesucrist, i assimila aspectes concrets com la guàrdia angèlica inspirada en la guàrdia imperial. Els promotors d'aquesta idea, és a dir l'alt clergat, va tenir presents les repercussions «propagandístiques» derivades de la conversió d'aquestes agrupacions d'imatges en instruments expressius de la pietat col·lectiva. A més, el govern de l'Imperi disposava d'un elevat nombre d'artistes i artesans habituats a interpretar inercialment l'ampli repertori d'imatges de la iconografia oficial, de forma que un cop convertit al cristianisme els tallers àulics van contribuir a fomentar l'auge de la iconografia triomfal cristiana i van modificar, simplement, el contingut de les obres d'art, respectant esquemes ja vigents.

Al llarg dels segles medievals són poques les fonts textuais dedicades a descriure directament les obres artístiques. Normalment, les descripcions es fan amb la finalitat de glorificar el promotor de l'obra d'art, en especial l'arquitectura i l'orfebreria. La primera, per la seva magnificència i la segona per la riquesa dels materials emprats. De tota manera, hi ha unes fonts anomenades directes que citen des del punt de vista històric, tècnic o estètic l'objecte artístic, i en faciliten la contextualització dins del procés que va afavorir l'aparició d'aquestes obres i, de vegades, recuperar-ne de l'oblit d'altres no conservades.

Entre les fonts literàries que descriuen empreses artístiques es localitza el text de Suger de Saint-Denis, relatiu a la reconstrucció de l'abadia parisenca, de la qual era abat. En el seu *Liber de rebus in administratione sua gestis* Suger justifica les reformes efectuades a l'antiga fàbrica d'època merovíngia, possiblement per fer front a les suposades diatribes de sant Bernat, i arriba a justificar la seva inclinació cap als objectes sumptuosos a la segona part d'aquest relat, gràcies a la presència a l'abadia parisenca dels textos redactats per un pensador neoplatònic que va viure als voltants de l'any 500: Pseudo-Dionís l'Areopagita. En línia amb aquesta argumentació, exposa un programa esteticofilosòfic que va servir a investigadors de la talla d'Émile Mâle i Erwin Panofsky a subratllar el protagonisme de Suger al naixement del gòtic, encara que actualment és una opinió subjecta a un cert debat.

A Espanya hi ha dues fonts interessants redactades durant el segle XII: la *Historia Compostelana* i el *Liber Sancti Iacobi* o *Códice Calixtino*. La *Historia Compostelana* (1100-1140) fou escrita a instàncies de l'arquebisbe Gelmírez per canon-

ges de la catedral de Santiago, per justificar i glorificar els seus fets. És una font important perquè cita obres contemporànies, entre elles el palau actualment molt remodelat, i d'altres de desaparegudes, entre les quals consta un calze. El *Codex Calixtinus* (c. 1145-1160) rep aquest nom perquè se suposa falsament que el seu autor fou el papa Calixt II. Es tracta d'una excel·lent font artística, especialment el capítol V dedicat a la ruta de peregrinació i a les seves esglésies, que culmina amb la descripció de la portada de *Platerías* i la desapareguda de *Azabachería*. Totes les dades fan suposar que l'autor d'aquest capítol va ser el religiós francès Aymeric Picaud.

Hi ha descripcions topogràfiques que formen un tipus de literatura anomenada periegètica, amb antecedents que remunten a l'època hel·lenística i a la guia de Grècia elaborada per Pausànias, on es posaven de relleu els llocs sagrats, amb el mateix esperit que es va fer amb les esglésies i monestirs medievals. Dins del context medieval destaquen els *Mirabilia* de Roma del segle XII, guia dels llocs de culte per al peregrí i testimoni de l'existència d'obres pertanyents a la Roma pagana, revestides amb un sentit de faules històriques i morals que va perdurar fins a les portes del Barroc.

Als segles del gòtic s'ha d'assenyalar que se segueixen redactant textos teòrics referents a l'elaboració de materials necessaris per cada una de les diferents disciplines artístiques, als quals s'afegeixen comentaris efectuats pels arquitectes. És molt interessant un petit àlbum, sembla ser d'ús personal, utilitzat per l'arquitecte francès del segle XIII Villard d'Honnecourt. Honnecourt va anotar i dibuixar, amb un ofici excel·lent, reflexions referents a la construcció d'edificis. No es tracta d'un material sistemàtic ni teòric, però posseeix informació de primer ordre sobre les pràctiques constructives de l'època. El petit àlbum suma un total de trenta-tres folis i actualment es conserva a París (BnF, ms. 19093).

2.2. Fonts indirectes

Les fonts indirectes són més difícils de precisar. Normalment, es tracta de fonts literàries, històriques o textos religiosos dels pares de l'Església: sant Ambrosi, sant Agustí, sant Gregori Magne o sant Joan Crisòstom, vinculat a l'Església oriental, sense oblidar sant Isidor de Sevilla, figura clau per comprendre la transmissió del llegat clàssic cap als segles medievals. També hi ha altres fonts corresponents a textos redactats per moralistes o teòlegs contemporanis que van tenir influència sobre les arts figuratives. Dins d'aquest apartat destaquen les fonts hagiogràfiques, imprescindibles per copsar una determinada iconografia. Pertanyen a l'apartat de les fonts literàries de l'art cristià, a les quals cal afegir les fonts literàries no cristianes, és a dir, textos jueu cristians i musulmans.

Per cloure aquest succint apartat dedicat a les fonts literàries, només desitgem assenyalar l'escassetat de fonts teòriques o estètiques, en un món –el medieval– basat en un sentit de l'estètica abstracte i filosòfic que no tenia connexió amb

la praxi. Resulta problemàtic, a banda d'exemples concrets, establir paral·lels entre escrits teòrics i obres d'art, i més si tenim en compte que de la mateixa manera que a l'època clàssica, les actuals arts es consideraven manuals i no liberals. Aquesta idea arrelada a l'univers platònic que considerava l'obra d'art plàstica una imitació directa del món fenomènic, davant d'altres aportacions artístiques com la música o la dansa, capaces de captar diversos graus de la bellesa absoluta, ignorant pràcticament el seu autor. Aquesta és la raó per la qual l'edat mitjana produeix un nombre destacable de descripcions minucioses de monuments artístics, sense efectuar cap mena de valoració artística, i dóna una importància especial al material preciós o la solemnitat del fons daurat i en poques ocasions a la qualitat de la feina feta. Haurem d'esperar fins a la Florència del segle XIV perquè comenci a fructificar una crítica d'art de la mà de Dante Alighieri, de Giovanni Boccaccio, de Francesco Petrarca i de Filippo Villani, el qual va reprendre, de forma incipient el gènere biogràfic aplicat a la «vida dels artistes», deixat de banda des de l'antiguitat. Per aquestes dates encara és una experiència medieval, però ja va obrint noves vies que desembocaran al Renaixement, basades en l'experiència formal de Giotto.

La font documental es converteix en un dels elements més importants per a l'estudi de l'objecte artístic i en nombroses ocasions s'observen publicacions d'història de l'art que transformen el document en meta i finalitat de l'anàlisi, amb tots els riscos que comporta aquesta visió tan limitada de l'obra d'art. Sense negar en absolut la validesa del document com a dada històrica irrefutable, considerem que l'estudi de les obres d'art reclama altres perspectives més profundes. De tota manera, la consulta als arxius resulta imprescindible, davant de la manca de dades més explícites.

Una altra qüestió que s'ha de tenir present és la fortuna que han tingut els fons documentals. En aquest escenari no podem oblidar les revoltes internes, guerres etc. Aquests esdeveniments van fer desaparèixer la documentació conservada en un arxiu concret, la qual cosa impedeix analitzar-la. Resulta significatiu que a la Catalunya medieval es van registrar totes les activitats davant de notaris, que van facilitar de vegades una informació vàlida i precisa per acreditar l'encàrrec artístic. En funció del document, a vegades inclou informació iconogràfica indicant el tema a representar, sense justificar, òbviament, la raó d'aquesta elecció, ja que es tracta d'un document legal i, a més, l'artista desconeix la projecció de la seva activitat des del punt de vista simbòlic.

De vegades, aquests documents han estat publicats com a repertoris de gran utilitat, tenint en compte que la consulta a un arxiu, per part dels historiadors de l'art, és una tasca àrdua. D'una banda, no existeixen arxius especialitzats, i als arxius públics, tant civils com eclesiàstics, la informació relativa a obres artístiques està dispersa entre les sèries documentals, dificultat que reclama una gran dosi de paciència i fins i tot una dosi de sort per part de l'investigador.

El tipus de documentació consultable en un arxiu és normalment heterogènia: contractes, testaments, inventaris, capítols matrimonials, compravenda de béns, disposicions legals, etc.

Les fonts epigràfiques i paleogràfiques serveixen, en bona part, per aclarir els temes representats, com per exemple la inscripció epigràfica cal·ligrafiada a la llinda del *Pòrtico de la Gloria* (1188) dedicada a *Maestro Mateo*, o les inscripcions del timpà de la catedral de Jaca (figura 1), que il·lustren un complicat programa iconogràfic tenyit de connotacions escatològiques. A la portada de l'església de Sainte-Foy de Conques, les inscripcions situades al timpà reafirmen el missatge d'un programa iconogràfic transparent.

Figura 1. Timpà de la portada del crismó, catedral de Sant Pere de Jaca, Huesca



De vegades, hi ha fonts paleogràfiques per la miniatura. Normalment es manté una estreta relació text-imatge, però no sempre es manté. Un exemplar del Comentari a l'Apocalipsi de Beat de Liébana, concretament el *Beato de Fernando I* (Madrid, BnE, ms. Vit. 13-I) (figura 2) serveix per il·lustrar aquest comentari.

Figura 2. *Beato de Fernando I* (Madrid, BnE, ms. Vit. 13-I, fols. 186v-187r)



Es tracta d'un miniatúra disposada a doble pàgina (Apocalipsi, XII, fol. 186v-187r) que representa la dona envoltada de sol, atacada pel gran drac de set caps que arrossega la tercera part dels estels del cel amb la seva cua. El drac s'enfronta a sant Miquel amb el seu exèrcit celestial, i el llança a terra juntament amb els seus àngels. El text no dóna més informació, però al manuscrit analitzat, corresponent a la família II, el drac a l'últim episodi d'aquesta complexa escenografia es converteix en dimoni, fins a quedar definitivament lligat a l'infern. La imatge es completa amb inscripcions paleogràfiques: *diabolus ligatus est in infernum tenetur*, que de cap manera tenen correspondència al *Comentario de Beato* i que es relacionen directament amb la tradició representativa d'aquesta escena, independent al text.

Com a conclusió parcial, hem d'admetre la polisèmia del concepte «art medieval» que permet englobar tendències diverses, com ara les pintures italianes del *Trecento* que s'anticipen al Renaixement, el refinat estil Internacional, producte dels centres cortesans europeus del segle XV, on el traçat sinuós de la línia provoca de vegades un accentuat lirisme, que conviu amb les inquietants representacions plasmades als diversos exemplars del *Comentario al Apocalipsis* de Beat de Liébana.

Amb aquestes consideracions hem tingut la voluntat de destacar els aspectes més significatius de l'assignatura Art medieval, concepte ampli i heterogeni, però sens dubte suggerent, que ens permet reflexionar sobre l'obra d'art i la seva problemàtica.

Bibliografia

Concepte de la història de l'art medieval

Baxandall, M. (1996). *Giotto y los oradores: la visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica, 1350-1450*. Madrid: Machado Libros.

Bianchi Bandinelli, R. (1981). *Del Helenismo a la Edad Media*. Madrid: Akal.

Focillon, H. (1988). *Arte de Occidente. La Edad Media romànica y gòtica* (ed. original 1938). Madrid: Alianza.

Gombrich, E. H. (1968). «El logro en el arte medieval». A: *Meditaciones sobre un caballo de juguete* (ed. original Londres 1963). Barcelona: Seix Barral.

Musset, L. (1982). *Las Invasiones. Las oleadas germánicas* (1a. ed.). Barcelona: Labor.

Panofsky, E. (1973). *La perspectiva como «forma simbólica»* (ed. original 1927). Barcelona: Tusquets.

Fonts per a la història de l'art medieval

Madurell Marimon, J. M. (1949). «El pintor Lluís Borrassà, su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* (vol. VII). Barcelona.

Rubió i Lluch, A. (1908-1921). *Documents per la història de la cultura catalana mig-eval* (2 vol.). Barcelona: Institut d'Estudis Catalans (ed. facsímil 2000).

Schlosser, J. (1976). *La literatura artística*. Madrid: Càtedra.

Yarza, J. (1997). «Arte Antiguo y Medieval». A: *Fuentes para la Historia del Arte* (vol. 1). Madrid: Historia 16.

Yarza, J. i altres (1982). «Arte Medieval I. Alta Edad Media y Bizancio». A: *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte* (vol. II). Barcelona: Gustavo Gili.

Yarza, J. i altres (1982). «Arte Medieval II. Románico y Gótico». *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte* (vol. III). Barcelona: Gustavo Gili.

