

# LA LÍNEA DE LA BELLEZA EN EL GÓTICO: MOTIVOS Y ESTÉTICA MEDIEVAL

Paul Binski  
Cambridge University

## RESUMEN

Esta contribución se centra en el uso y en la capacidad de actuación de la línea en época gótica y después. En el momento más creativo del período gótico en Inglaterra, en los siglos XIII y XIV, una estética curvilínea permea un buen número de logros artísticos en las artes figurativas y en la arquitectura. Se hace necesario reflexionar sobre cómo se entendió y se experimentó, históricamente, esa estética lineal. Comenzando por la afinidad que guardan el vocabulario relativo a la línea y el relacionado con las manufacturas textiles, el artículo pasa a la idea de "motivo" (o tópico) entendido como un punto que genera la invención. Algunos tópicos o motivos conocieron una larga trayectoria. Uno de ellos fue la *línea serpentinata*, que se rastrea aquí desde Durero y Lomazzo hasta Hogarth, para retrotraerse después a la *ogee* o doble curva en forma de S en el arte gótico. La cuestión de la continuidad de su enjuiciamiento moral o de su asociación a un género específico se abordará, finalmente, desde una perspectiva más rica, que contempla el factor de la ocasión para su comprensión y su experiencia contextual.

Palabras clave: línea, motivo, tópico, ocasión, capacidad de actuación

## ABSTRACT

This contribution is concerned with the use and agency of line in Gothic and later art. At the creative height of the Gothic period in England, in the 13th and 14th centuries, curvilinear aesthetics lay at the heart of a number of creative achievements in the figurative arts and architecture. Thought needs to be given to how such linear aesthetics were understood and experienced historically. Starting with the affinity between 'line words' and textile manufacture, the paper moves to the idea of the 'motif' (or topic) as an originating point of invention. Some motifs or topics enjoyed a long history. One was the *línea serpentinata*, which here is tracked forwards from Dürer and Lomazzo to Hogarth, and then back to the so-called 'ogee' or double-curved S-line in Gothic art. The question of the continuity of gender and moral evaluation of line is finally placed in the wider and more enriching perspective of occasion or contextual understanding and experience.

Keywords: line, motif, topic, occasion, agency

## Líneas de pensamiento

¿Hasta qué punto puede decirse que las artes visuales de la Edad Media presentan rasgos comunes, y en caso de que así fuera, y por formular una pregunta que está de moda, qué capacidad

de actuación tuvieron? Teniendo en cuenta que la información que pueda corroborar cualquier tipo de compromiso de los seres humanos con las obras de arte en la Edad Media es muy limitada, mis estudios recientes se han centrado en

cuestionar si realmente no existió, como se suele pensar, o sí, una relación ininterrumpida entre el mundo de Edad Media y el antiguo y el del Renacimiento que lo enmarcan<sup>1</sup>. ¿Hasta qué punto pueden arrojarnos luz sobre este período los principios retóricos de la Antigüedad o la teoría del arte del Renacimiento? Los riesgos que conlleva este tipo de aproximación son obvios, aunque sean de sesgo teórico. Radican en el hecho de que nos movemos sin interrupción y, sin apenas justificación histórica, de un siglo a otro muy distantes; y en que podríamos plantearnos una serie de cuestiones y proponer soluciones que no dejan de ser imaginarias, por transhistóricas y transculturales. Al utilizar este método, siendo historiador del arte como soy, pretendo únicamente inclinar suavemente la balanza en este sentido.

Para ello, querría centrarme en una cuestión particular, la del motivo, y más específicamente, el motivo de la línea curva en la estética medieval. La mera noción de "motivo" es de origen post-medieval, y no todos los que han trabajado sobre el ornamento, como hizo Oleg Grabar, consideran los motivos algo importante en lo que se refiere al poder y a la función del arte, su capacidad para soportar belleza<sup>2</sup>. A pesar de ello, se han dedicado un buen número de estudios recientes a la estética y a la epistemología de la línea, atendiendo a casos específicos<sup>3</sup>. Muy pocos de ellos guardan relación con la Edad Media. En principio, esto podría parecer extraño, si se tiene en cuenta cómo, desde hace más de un siglo, las teorías sobre la voluntad artística, la empatía y el desarrollo formal han enfatizado la "linealidad" del arte medieval. Pero visto desde el punto de vista del propio discurso medieval, este pasar de puntillas por la Edad Media es más que comprensible: solo en el Renacimiento y en el Post-renacimiento se abordó la línea como un tema estético de modo consciente y discursivo.

A pesar de que carecemos de un planteamiento teórico de este tipo para la Edad Media, el vocabulario del latín antiguo y medieval proporciona algunos indicios. Un buen número de términos estéticos de los que derivan las palabras relacionadas con "línea" provienen de hilo, hilar o tejer, lo que pone el acento en su capacidad generativa<sup>4</sup>. *Subtilitas* y *subtilis* derivan de *subtela*, del tejido; nos movemos de *texo*, hacer o

tejer, a *textus*; deben mencionarse *flexus* e *insinuo*, y también dos palabras muy importantes, *tendo* – estirar, extender, que se encuentra en la raíz de *intendo*, y de ahí "intención", y *traho*, *trahere*, extraer (en el sentido textil de trefilar), y de ahí *tractus*. Estos términos proporcionan todo el espectro conceptual que ha de tenerse en cuenta a la hora de hablar sobre el dibujo: trazar, trazo, trazable, contraer, prolongar – *protracted*, en inglés –, etc.<sup>5</sup>. Todos ellos aluden a líneas móviles, curvas, complejas y tensas, que se asocian al interés y a la sofisticación mental o estética; en cambio, ninguno sugiere rigidez o *rigor*. Por otro lado, obviamente, las líneas son un recurso imprescindible para la geometría. En su breve tratado sobre líneas, ángulos y formas, Robert Grosseteste (+1253) puso especial énfasis en el valor de las líneas para la comprensión de la filosofía natural<sup>6</sup>. En términos generales, hasta hace poco, entre las disciplinas del Quadrivium, la Geometría se relacionaba con las cantidades fijas, frente a la Astronomía, que se vinculaba a las móviles. Pero recientemente se está poniendo el acento en la capacidad creativa de la Geometría<sup>7</sup>. Hugo de San Víctor en su *Didascalicon* (2:15), aun teniendo en cuenta la *immobile magnitudo* de la Geometría, la considera el "origen de las percepciones y la fuente de las expresiones" (*fons sensuum et origo dictionum*). Esta terminología deriva de la definición tradicional de los *topica*, como pueda ser la de Casiodoro en sus *Institutiones*, II.iii.14. Los tópicos, defiende, son los "lugares" o los puntos en los que se originan los argumentos<sup>8</sup>. Y es que la Geometría guardaba relación con la Retórica, y quizá por esa razón se colocó en el centro en algunas representaciones de las Artes Liberales, como en el ciclo labrado en el gablete del transepto norte de la catedral de Clermont-Ferrand a finales del siglo XIII<sup>9</sup>.

El *Didascalicon* hace alusión también a la importancia "tópica" de la línea y la forma en época gótica. Al hacer referencia a la memoria artificial (3:11), Hugo dice que debemos "guardar resúmenes breves y fiables en el pequeño baúl de nuestra memoria (*debemus... colligere*), para que después, cuando lo necesitemos, podamos extraer de ellos cualquier cosa"<sup>10</sup>. Esta idea de un epítome, de un germen, de una semilla, en cuyo interior se encuentran cosas más complejas que después adquieren desarrollo ulterior, se

materializa en muchos de los dibujos y figuras esquemáticas, las “figuras extraídas” (de *traho*, *protraho*), del portfolio de Villard de Honnecourt de comienzos del siglo XIII. La base de estas figuras son esquemas lineales, variantes de las formas básicas euclidianas, el cuadrado, el círculo, el triángulo<sup>11</sup>. Éstos operan como *schemata*. *Schema*, en griego, significa la actitud o postura de una figura, y se tradujo al latín como *figura*<sup>12</sup>. Por medio de esa forma de extraer, de extrapolar figuras, Villard muestra cómo las formas son, en sí mismas, *tópica*, algo propio de la *inventio* (en el sentido retórico del término); y las “figuras extraídas”, ejemplos prácticos de composición y amplificación. En uno de los textos que acompañan a los dibujos, explica que facilitan la invención, reconociendo el poder de los dibujos lineales (fol. 18v) *li force des traits de portraiture*. Los “tópicos” formales funcionan como “asiento” para los temas, pues de ellos se “extraen” cabezas, miembros, posturas, como declara en un texto añadido en el fol. 20 del portfolio: *Totes ces figures sunt estraites de geometrie*. Funcionan como *machinae*, estructuras mentales o físicas, andamios, que ayudan a construir algo<sup>13</sup>. El portfolio de Villard, que concede mucha importancia a la geometría y al papel de las *machinae* en la construcción en general, se puede considerar, en justicia, un ejemplo de pensamiento “tópico”. El tópico no está sujeto a la especulación teórica, tiene que ver con la demostración práctica. Y en este escenario, el método consiste, evidentemente, en la amplificación externa desde el “tópico”, sin importar hasta qué punto actúa el proceso opuesto (la “esencialización” de la forma). Sin embargo, el propio “tópico” nunca se muestra aislado o se lo considera en sí mismo. Lo fundamental es la manera en que desencadena la invención. Esta idea sigue viva en el término del francés moderno *motif* (*motiv*, en inglés; motivo, en castellano), derivada de palabras que expresan acción como motivo o motivar, que provienen del latín *movere*.

### La Línea de la Belleza: del tópico al color retórico

Los “tópicos” generativos básicos de Villard eran euclidianos. Entre ellos no se incluía el motivo que aquí nos interesa, la línea curva u on-

dulante, a excepción de un caso menor, el de la descripción de un tubo enroscado en una prensa hidráulica<sup>14</sup>. Las líneas curvas se trazan con compás pues todas las técnicas utilizadas para diseñar arcos apuntados, espirales, o formas doblemente incurvadas se fundamentan en el hábil manejo del anclaje de la punta del compás. Villard estaba muy familiarizado con todo esto, pero no utiliza la línea sigmoide (la doble curva), y el gusto de entonces tampoco le daría razones para hacerlo. Las formas sinuosas se consideran una característica de finales de la Edad Media, de después de 1250, es decir, posteriores a la época de Villard. Esa es la época y la tendencia e inclinación estética que me interesa. Fundamentalmente, quisiera reflexionar sobre las líneas en forma de S o dobles curvas (*ogee*, en inglés) que se basan, por lo menos, en dos puntos del compás. Estas líneas formaban parte de la *dispositio* o de los fundamentos de la disposición de las tracerías de ventanas y arcos y es el elemento clave en el control del *contrapposto* gótico. A pesar del virtuosismo en el uso del compás que se observa en la arquitectura gótica desde finales del siglo XIII, su papel, en lo que respecta a la composición figurativa, no conoció, por cuanto podemos saber, teorización alguna. Fue uno de los mejores artistas europeos del norte, Alberto Durero quien, por primera vez, expresó la “topicalidad” de las formas lineales como temas para la invención figurativa en su exposición de las “seis posturas” en el libro cuarto de sus *Vier Bücher von menschlicher Proportion* publicado póstumamente en Nuremberg en 1528<sup>15</sup>. Durero concibió este método de diseño, con un armazón de líneas formando cubos, especialmente para los escultores. Entre las seis “posturas” se incluye una línea serpenteante, en forma de S, bajo el epíteto de curvo (*krumbt* or *gekruippt*) en contraposición a formas giratorias o enrolladas (*gewunden*) tales como la “línea helicoidal”. En este caso, por así decirlo, los “tópicos” se establecían *a priori*.

Una segunda vía nos conduce, a través de Miguel Ángel y Lomazzo hasta la célebre obra de William Hogarth, *The Analysis of Beauty* (1753), y al modo en que éste aborda la Línea de la Belleza – *Line of Beauty* –<sup>16</sup>, una doble curva superficial ondulante similar a la de Durero, que ya había dejado su huella en su pintura con anterioridad,

en su autorretrato de 1745. En un célebre artículo publicado en 1970 "Maniera and Movement: the *Figura Serpentinata*", Summers había advertido que Durero había utilizado el término *figura serpentinata* en sus escritos sobre pintura en 1584, consciente de que era un término miguelangelesco<sup>17</sup>. Así pues, como advirtió Summer, la fama de la idea de que en una línea serpenteante y ondulante se encarnaban placer y belleza se había originado mucho antes de que hubiese sido retomada por Hogarth en su *The Analysis of Beauty*.

El concepto de belleza formal en Hogarth se centraba en la disposición y en los motivos. Siguiendo a Lomazzo, el pintor inglés decía que las figuras debían disponerse a partir de una suerte de Idea o esquema troncal: un tronco piramidal o cónico, animado por un movimiento lineal helicoidal dispuesto alrededor; y por lo que se refiere a los motivos, defendía que, para que resultasen placenteros, los cuerpos debían construirse con motivos lineales regidos por la variedad, motivos lineales serpenteantes y ondulantes como la suave y recurrente forma de la Línea de la Belleza. El poder activo de la línea serpenteante no derivaba únicamente de su delicada repetición, fundamentalmente, porque encarnaba una noción importante en la estética del movimiento, sino en la estética en general, la del movimiento contrario. Como la linealidad cónica, decía siguiendo a Lomazzo, pertenece al ámbito de los volúmenes, pues no se limita al trazo de una línea sobre en una superficie bidimensional, resulta relevante para la escultura, para la que la idea de movimiento contrario es fundamental porque la escultura conlleva la experimentación o la búsqueda del equilibrio.

La asociación de la Línea de la Belleza con la noción retórica y el valor artístico de *varietas*, la placentera variedad regida por el decoro, se pone en evidencia en el frontispicio del *Analysis* de Hogarth, un texto escrito, según sus propias palabras, con la fútil esperanza de "fijar las ideas fluctuantes sobre el gusto" (fig. 1). Su "logo" central consiste en una forma piramidal o cono derivada de las propuestas de Lomazzo, con la Línea de la Belleza dispuesta sobre un pedestal titulado *Variety* –Variedad–, y sobre ella colocó, para matizar la cuestión, una cita del libro 9 del *Paraíso perdido* de John Milton<sup>18</sup>:

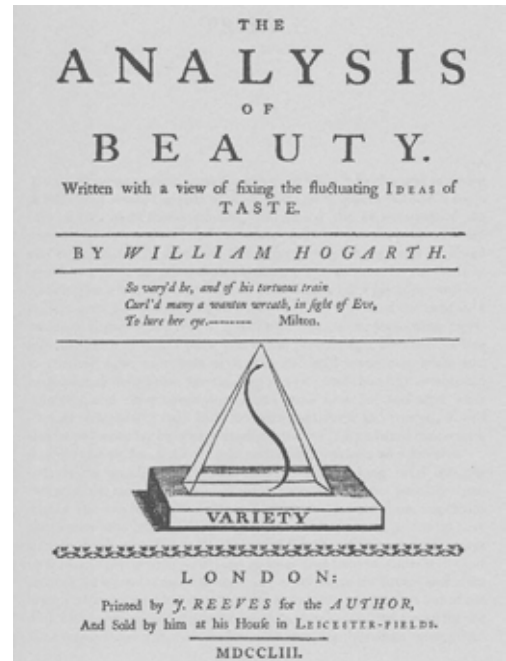


Fig. 1. William Hogarth, *The Analysis of Beauty* (1753), página del título

*So vary'd he, and of his tortuous train  
Curl'd many a wanton wreath, in sight of Eve,  
To lure her Eye.*

*Formando en presencia de Eva  
Caprichosos anillos con la cola  
Para atraer su mirada*

La referencia de Hogarth a la Serpiente del Paraíso, interpretada sin duda como una *figura serpentinata*, viene acompañada de una advertencia moral. La Serpiente de Milton constituye un buen ejemplo del poder de seducción, de la persuasión, y del mal uso de la variedad, o dicho de otra manera: cuando la variedad no se ajusta a las normas del decoro se convierte en algo relacionado con la *curiositas*, el "vicio de los ojos", una noción que, a partir de San Agustín, Casiano y otros tantos había penetrado en el pensamiento ético y estético sobre la "fornicación mental" en la Edad Media y después<sup>19</sup>. De esta manera, Hogarth introduce el tema del valor y, por implicación, del género, ya que fue Eva la que cayó en el error, apartándose de la estrecha senda de la rectitud. *Errare humanum est*, dice el refrán, y la Línea de la Belleza del pintor inglés pronto encontró eco en el *Tristram Shandy* (1760-67), en el que

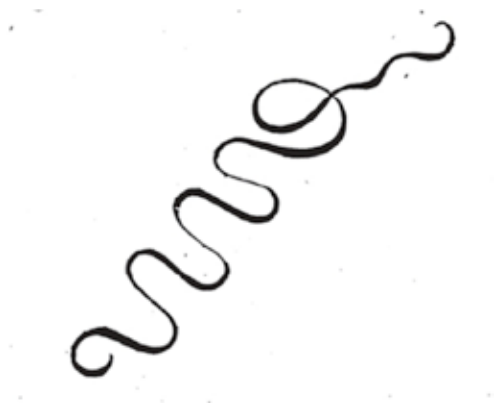


Fig. 2. Laurence Sterne *Tristram Shandy* (1760-67), garabato

Laurence Sterne, parodiando deliberadamente a Hogarth, hizo imprimir, en intervalos aleatorios, una serie de extrañas líneas vagabundas (fig. 2), que muestran gráficamente (por ejemplo en 6.10) el *ductus* errático de la vida<sup>20</sup>. La línea errática es a la vez la encarnación de la sensualidad y de la errática cualidad de las vidas muy vividas, o como dice Sterne (4.10), de vidas que transcurrieron “al margen de las normas establecidas”.

¿Qué se puede hacer con todo esto si nos movemos en un período anterior a Hogarth, Lomazzo y Dürero? ¿Se pueden transferir estas ideas a otras épocas? Quisiera reflexionar, brevemente, sobre la posible relación que guardan con el arte gótico, y más en concreto, con el arte gótico inglés, dos de las “posturas” de Dürero: la forma envolvente y la forma incurvada ondulante. Ya he hecho referencia a cómo los artistas del siglo XIII, incluido el propio Villard – fuese o no arquitecto – no debieron de haber utilizado la forma entorchada como un tema o un “tópico” *a priori*, pero sin lugar a dudas desarrollaron la espiral como un principio compositivo, como demuestra la *dispositio* espiral del hombre envuelto en una capa en el folio 23v de su portfolio<sup>21</sup>. Las soluciones de Villard son ejercicios que demuestran la fuerza del tópico, cuyo desarrollo recuerda al uso del argumento forzado en el marco de la invención, un tropo retórico relacionado con la dificultad<sup>22</sup>. El concepto de argumento forzado proporciona un esquema para la idea de fuerzas encontradas en una construcción o en una disputa intelectual. Afecta y vincula a cuerpo y mente. Lleva implícita, además, la noción de variedad, la va-



Fig. 3. Paris BNF, MS 10474, Apocalipsis, Westminster c. 1270, ángeles de los fols. 12v-14 formando una secuencia

*rietas*. Algo fundamental en todo este asunto es la noción de cambio, de movimiento, de “diversificación de actividades”, si echamos mano de un término propio de la pedagogía. Del núcleo de esta cultura francesa de la invención surgieron algunos experimentos sorprendentes con espirales y torsiones que traspasaron las fronteras de lo bidimensional, precisamente porque guardaban relación con la escultura. En la década de los sesenta del siglo XIII, un artista brillante, muy influenciado por lo que se estaba haciendo en Francia y que trabajaba en la corte de Westminster, ilustraba un manuscrito del Apocalipsis (Paris, BNF MS 10474) con una secuencia de cuerpos de ángeles representados de un modo, aunque artificial, extraordinario (fig. 3). Este es un arte en el que, como sucedía con los luchadores de Villard, se utiliza una imaginería somática para encarnar un concepto, en este caso, la noción metafísica que hace de los ángeles la encarnación de poderes o de inteligencias<sup>23</sup>. El arte visionario, como han advertido diversos investigadores, se formula en términos profundamente corporales o somáticos, y esas formas no constituyen un punto de partida hacia la trascendencia, como

pensaban expresionistas y teóricos de la empatía tales como Worringer, Wölfflin or Focillon. Este artista y su equipo de colaboradores debieron de haber experimentado con figuras entorchadas y giratorias porque eran *imagiers* de gran calidad que diseñaban escultura al mismo tiempo que miniaturas o pintura mural. Yo veo una afinidad – sino una conexión literal – entre sus afanes y el discurso posterior sobre la *figura sforzata*, la figura forzada, que es también una figura poética, en el Cinquecento<sup>24</sup>.

La torsión, las formas retorcidas, cuentan con una dimensión metafísica o moral. En la Línea de la Belleza de Hogarth se advertía ya una cierta ambivalencia. Los poderes de la belleza o de la virtud, en su calidad de ideales, “debían” ser estables y simétricos, porque las figuras que suelen representarse retorcidas y en movimiento encarnan a los demonios, o los sayones que infligen torturas a Cristo<sup>25</sup>. Como sostenían muchos estoicos medievales que criticaban la sofisticación académica, la sutileza era un peligro que debía evitarse, una suerte de ostentación, aunque residiese únicamente en el pensamiento<sup>26</sup>. La teología así lo advertía porque, como ya nos ha hecho ver Milton, la serpiente del Paraíso era una suerte de sutileza, del seductor poder de la persuasión. La tradición pictórica inglesa es rica en esos rasgos sutiles y sinuosos. Sirvan de ejemplo los medallones tipológicos de un manuscrito del siglo XIII (Eton College MS 177), que muestra una Crucifixión rodeada por prefiguraciones de Cristo, tipos veterotestamentarios, entre los que se incluye a Moisés con la serpiente de bronce<sup>27</sup>. Los textos que rodean la imagen de los medallones de la Crucifixión y de la serpiente de bronce rezan “Cristo nos redimió con su sangre derramada y no mereciendo morir, murió de una muerte vil” y “Cristo, la serpiente, mata a las afiladas serpientes”. Tales imágenes están cargadas de alusiones poéticas. A la de Cristo como serpiente se alude por primera vez en la profecía del propio Cristo en Juan 3:14 cuando anuncia que será alzado como fue alzada la serpiente por Moisés en el desierto (Números 21:9): la cruz, como la vara de bronce con la serpiente, eran, entonces, estandartes de victoria. En el manuscrito de Eton, sin embargo, se alude también a la sinuosa serpiente del Génesis 3:1. Cristo crucificado triunfa sobre el pecado. Como la serpiente de bronce, la



Fig. 4. Díptico de marfil con escenas de la vida de Cristo, Alemania, siglo XIV (New York, Metropolitan Museum 17.190.293) (Creative Commons)

serpiente del Génesis en la ilustración del fol. 2 del manuscrito también trepa alrededor del árbol, mostrando su *calliditas*, o expresando sutilmente su astucia. Honorius Augustodunensis, de hecho, hablaba de la *serpens persuadens* del Génesis<sup>28</sup>; y Petrus Comestor en su *Historia Scholastica*, va más allá, cuando, al referirse a la provocación elocuente de la serpiente (*De suggestione*), la dota de los rasgos faciales de una virgen, para convencer, así, mejor, a Eva, porque lo parecido atrae a lo parecido<sup>29</sup>. En el manuscrito de Eton se alude, además, de otra manera, al *Christus serpens* como demuestra la disposición sinuosa de sus piernas en la cruz. Ese debió de ser también el caso de la curva en forma de Z, tan propia de finales del siglo XIII, que evoca al gusano con que se compara David en salmo 21:7 *ego autem sum vermis et non homo*, el oprobio de los hombres, repudiado por Cristo (fig. 4)<sup>30</sup>. Y es que no todas las líneas sinuosas son placenteras. En otras palabras, las formas no siempre pueden separarse del significado, de la metáfora, y no siempre una misma forma significa lo mismo.

Pero de entre todas las líneas curvas, la que me interesa es la línea sigmoidea, la que se parece a una S, la que generó lo que en inglés se conoce como *ogee arch* y en castellano como arco conopial, una suerte de reflejo en el espejo de la Línea de la Belleza de Hogarth. El término *ogee* no es otra cosa que una variante del utilizado en francés para denominar el arco apuntado – *ogive*. El término medieval inglés que se refiere a él, que se registra una sola vez y esto hay que



Fig. 5. Hardington, cruz de la reina Leonor, detalle, década de 1290 (autor)

tenerlo en cuenta, es *resaunt*, una palabra de etimología desconocida (¿procedente quizá del inglés medieval *saunter*, utilizado para conceptos tan distintos como meditar, maravillarse, vagabundear?)<sup>31</sup>. En alemán se les denomina *kielbogen*, porque recuerdan al entrecruzamiento de las cuadernas del casco con la quilla que queda a la vista en un barco invertido. Los franceses les llaman *accolades*, esto es, arcos "soldados", contraídos. Quizá la idea de que estos arcos son "mullidos" deriva de las propiedades elásticas y maleables de la orfebrería, pues este tipo de arco se encuentra en obras de orfebrería gótica como el gran relicario de Santa Gertrudis en Nivelles, de finales del siglo XIII<sup>32</sup>. La historia del arco conopial es larga y compleja y no existe consenso acerca del cómo y del por qué se incorporó al repertorio de la arquitectura gótica<sup>33</sup>. Pero a mí no me interesa tanto la causa, o la identidad, como la interpretación. Hizo su aparición, especialmente, en Inglaterra, en la segunda mitad del siglo XIII. Desde entonces y durante la media centuria pos-

terior e incluso más tarde, la línea curvilínea se convirtió en el distintivo de la invención artística inglesa, especialmente de la invención arquitectónica.

Sin profundizar demasiado en la historia individual de cada edificio, quisiera señalar que el motivo del arco conopial, a grande o pequeña escala, jugó un papel cada vez más importante, diría incluso elocuente, en la arquitectura inglesa de hacia 1290. No deja de resultar interesante, y probablemente no por caso, el arco conopial aparece por primera vez en las artes figurativas (en la década de 1260) en la obra de miniaturistas que experimentaban con el entorchado, con la torsión<sup>34</sup>. Ejemplos de mayor y menor tamaño incluyen, aproximadamente en orden cronológico: (1) la Cruz de la reina Leonor de Hardington (fig. 5), diseñada a principios de los noventa como parte de una serie de doce monumentos conmemorativos que señalaban, a lo largo del camino, el recorrido del cortejo fúnebre de la reina Leonor de Castilla, desde Lincoln a Londres, en 1290; (2) el relicario de Santa Edburga de Bicester, hoy en Stanton Harcourt, que data de la primera década del siglo XIV; (3) el muro oriental de la *Lady Chapel* de la entonces iglesia agustina, hoy catedral, de Bristol, diseñada alrededor de 1298 (fig. 6); (4) un nicho en una capilla anexa de la misma catedral, la capilla Berkeley, de la misma época; (5) pequeños nichos en la *Lady Chapel* de la abadía de St Albans, levantada entre 1302 y 1308; (6) el magnífico trono episcopal de la catedral de Exeter, que ya estaba en uso en 1313; (7) la arcada del muro de la *Lady Chapel* de la catedral de Lichfield, comenzada en 1321; (8) el exterior del portico exagonal de St Mary Redcliffe, Bristol, c. 1320 (fig. 7); (9) la arcada mural de la *Lady Chapel* en la catedral de Ely, diseñada en 1321 (fig. 8); (10) y finalmente, en la tumba de una dama de la familia Percy en Beverley Minster, ca. 1340<sup>35</sup>. Desde 1310-20 el arco conopial se extendió progresivamente en el repertorio de formas en todo tipo de soportes. En la misma década, como se observaba ya en el trono de Exeter, el vértice del arco conopial comenzó a proyectarse ligeramente hacia afuera, de modo que la curva en forma de S operó en tres y no solo en dos dimensiones, formando un arco conopial "balanceante", que habría de convertirse no sólo en términos plásticos en el tema básico





Fig. 6. Muro oriental, *Lady Chapel*, catedral de Bristol, comienzos del siglo XIV (autor)

de la *dispositio* de un alzado sino también en un aspecto peculiar de su discurso.

De 1360 en adelante, la tracería curvilínea o “*flowing*” –“*fluida*”– constituyó el verdadero *leitmotiv* de las vidrieras inglesas, de un modo mucho más evidente que en la arquitectura del continente (fig. 9). Parece, además, que comenzó a adquirir significado, que en ellas se podía reconocer una forma significativa, que en ellas podía “verse algo”, como sucede con el gran corazón del gran ventanal occidental de la catedral de York, datado en 1339<sup>36</sup>.

Es difícil saber qué hacer con el hecho de que exista una preponderancia de ejemplos tempranos (esto es, anteriores a 1320) del uso a gran escala del arco conopial en edificios u objetos dedicados a la Virgen, a las santas o a mujeres nobles. En Bristol, Lichfield y Ely los ejemplos se encontraban en las *Lady Chapel*, capillas que se añadieron en las iglesias inglesas por estas época para que se celebrase en ellas, los sábados, el Oficio de la Virgen. El pórtico de St Mary Redcliffe podría incluirse en esta lista porque en el siglo XV, William de Worcestre en su célebre itinerario, lo



Fig. 7. Pórtico, St Mary Redcliffe, Bristol, c. 1320 (autor)



Fig. 8. Arcada mural con arcos conopiales “balanceantes”, *Lady Chapel* de la catedral de Ely, diseñada en 1321 (autor)





Fig. 9. Ventana oriental con tracería curvilínea, iglesia parroquial de Heckington, 1330-40 (autor)

calificaba como la principal Lady Chapel, porque alojaba, en un camarín, una imagen de culto de la Virgen<sup>37</sup>. También las cruces de la reina Leonor y la tumba de la dama de la familia Percy conmemoraban a mujeres difuntas.

Esta cuestión debe abordarse con mucha prudencia, porque aunque los testimonios más antiguos parecen apuntar en este sentido, existen importantes excepciones a la norma (suficientes) como el innovador trono episcopal de Exeter en el que los arcos conopiales se utilizan en un contexto masculino, exclusivamente masculino, el de la promoción de los obispos de la sede. A las mismas conclusiones erróneas se llega si se considera el arco conopial desde una perspectiva de género. A cada asociación femenina le corresponde una masculina. Una imagen de la Madonna situada bajo un arco conopial en un evangelionario armenio del siglo X en realidad lo que pone de manifiesto no es que estas formas guarden relación con la Virgen, sino que, a pesar

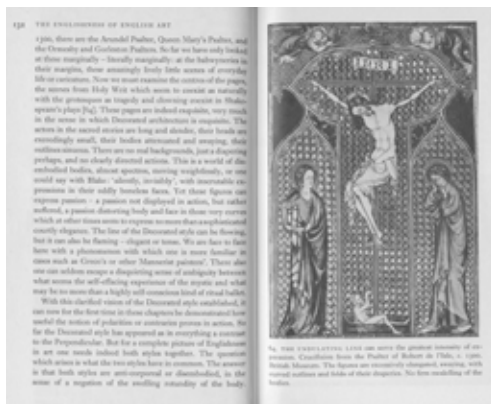


Fig. 10. ilustración del Salterio de Robert de Lisle. c. 1310 en el libro de Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art* (1956)

de que se han asociado por lo general con el arte islámico o el budista, encuntran su origen en el ámbito bizantino<sup>38</sup>.

Traigamos a colación las líneas sinuosas de la maravillosa Crucifixión del Salterio de Robert de Lisle, realizada en Londres c. 1310, donde las fluidas líneas ondulantes dan respuesta – como en un *contradit* – a las formas más estrictas del baldaquino que aloja a la Virgen y el Niño en el recto del folio consecutivo, formando, de esta manera, una suerte de díptico (fig. 10). Para poder interpretar estas curvas sinuosas en clave de género, considerando la línea curva como algo específicamente femenino, tendríamos que intercambiar los coronamientos, y envolver a la Virgen con las blandas formas del arco conopial. En este caso, nos encontramos, sin duda, con un ejercicio deliberado de *varietas*; pero resulta tentador buscar de qué manera estas diferencias en el diseño pudieran estar relacionadas con la expresión de ideas o condiciones preconcebidas, porque formas de este tipo suelen calificarse, en términos contemporáneos, de “expresivas”. Serán “expresivas” pero no expresan nada porque la expresión es *intransitiva*, la idea de expresión carece de predicado o de cualidad<sup>39</sup>. Este modo de pensar, este modo de pensar identitario, tiende a ser inamovible, polarizado y reduccionista. La cuestión no radica en la identidad esencial de la forma, sino en su capacidad para operar, para moldear la experiencia, cuando se usa en ciertas circunstancias y situaciones. Cuando hablamos del “poder” de los motivos estamos, en



Fig. 11. Virgen con el Niño, marfil francés del siglo XIV (New York, Metropolitan Museum 60.95.114a) (Creative Commons)

realidad, pensando en “potencia”, como con el voltaje eléctrico; y como sucede con el voltaje, se necesita la corriente para que funcione.

Una conclusión a la que se llega después de esta argumentación es que el pensamiento medieval sobre la linealidad no se puede separar de lo tópico, y que en las líneas no se han de buscar rasgos propios de categorías identitarias. Sin embargo, cabe preguntarse si en la Edad Media se relacionaba, de alguna manera, el ámbito de las líneas con nociones relativas a los cambios de color – a través del movimiento – sobre una superficie. El dibujo implica siempre el movimiento de la mano o del pincel y cambios en la superficie sobre la que se dibuja. Ya he señalado que la palabra intención deriva del latín *tendo-tendere*. La intención es una fuerza del deseo que nos mueve o nos conduce hacia algo, una extensión de la voluntad hacia la cosa deseada. Una obra de arte debe tener su propia intención o tendencia, su propia forma de hacer, sus propios hábitos. La obra opera a través de sus propiedades formales, de su estilo, para afectar a sus espectadores con una intención concreta: el que se muevan, se sientan inclinados hacia ella o poderosamente

atraídos por ella, dejando al margen todo lo produce miedo o resulta desagradable. La teoría medieval de los afectos distingue entre los poderes del deseo y del rechazo, entendiendo éstos como agentes importantes en la experiencia emocional y cognitiva, y no como factores pasivos<sup>40</sup>. Un rasgo estético relacionado con la disposición se aprecia en el progresivo incremento de la curva en forma de S, el último grito en línea, el *contrapuesto* de la estatuaria gótica desde mediados del siglo XIII en adelante. Fue a partir de estas fechas, cuando se hicieron más habituales, por ejemplo, las imágenes de la Virgen, en pie, inclinándose con elegancia hacia el Niño (fig. 11). La actitud, marcada por la curva en forma de S, no era un atributo exclusivo de las imágenes femeninas, porque con la misma actitud se puede ver a San Juan a los pies de la Cruz (véase fig. 4), o incluso se encuentra en efigies militares del siglo XIV. Aunque hoy podamos asociar las formas incurvadas y balanceantes de las estatuas de finales del gótico con las ideas de gracia y elegancia, eso no significa que su uso, masculino o femenino, no hubiese sido concebido para conmovir al espectador, para, intencionadamente, de manera subliminal, conseguir que el destinatario de la obra se sintiese inclinado emocionalmente hacia ella. Lo que está sobre la mesa es cuál era el objeto de tal inclinación y lo variable que podía ser. En este sentido viene a auxiliarnos Dante, cuando en *Purgatorio* 18:19–27, al tratar sobre dónde residen los movimientos del alma y del cuerpo de los enamorados dice que la mente se activa ante lo que es placentero, se inclina, se mueve hacia el objeto de placer (o de deseo en el caso de los temas religiosos): “ese plegarse es amor” (*quel piegare è amor*). El poder afectivo de una forma concreta se expresa, mejor que en inglés o en latín, con el término italiano *vaghezza*, encanto, delicia, anhelo. La palabra deriva del latín *vagor* (vagabundear, andar de aquí para allá), y la utilizan tanto Dante, como Petrarca o Boccaccio. Chaucer también debió de conocer esa noción que fue, más tarde, fundamental en el teórico del arte italiano Agnolo Firenzuola<sup>41</sup>. Palabras como éstas carecen de un significado exacto, porque en realidad aluden a una cuestión de tono, a ese *je ne sais quoi* que tanta importancia tiene en la estética. Se refieren a una suerte de poder sutil, suave. Pero también son ambivalentes: de-

bido a su género femenino, la palabra *vaghezza* cuenta, potencialmente u ocasionalmente, con un lado negativo en el marco de una ética de raíz fundamentalmente aristotélica y, en buena medida, fue esa tradición la que condujo después a *línea serpentinata* de la Eva de Milton o de la Línea de la Belleza de Hogarth<sup>42</sup>. Es decir, en este caso, el “tópico” se ha convertido en “color”, en algo que desempaña un papel sutil, que matiza el argumento. W. J. T. Mitchell escribía sobre “drawing desire” (dibujar el deseo) en la obra de Hogarth, Blake y Turner de la siguiente manera: “drawing itself... is the performance of desire. Drawing draws us on. Desire just is, quite literally, drawing or a drawing – a pulling or attractive forcé” (el dibujo en sí mismo...es la representación del deseo. El dibujo nos inspira. El deseo es, casi literalmente, el acto de dibujar o un dibujo –un impulso o una fuerza de atracción) y su expresión es la vorágine del deseo de dibujar, la línea, la espiral<sup>43</sup>. Mitchell resituaba, así, en el contexto de la estética moderna, algo que se hallaba implícito en la retórica y el pensamiento afectivo medievales.

### Ocasión

Dicho esto, cabe ahondar sobre la idea de que el color, como manifestación elocuente, tiene una capacidad de acción ocasional, no esencial. Los “tópicos” – o motivos, otra vez una palabra moderna – y los colores no forman parte de un sistema fijo, inmóvil. Son aspectos móviles. Ningún “tópico” se concibe, aisladamente, para que desempeñe un papel especialmente activo. Y utilizo, deliberadamente, el término ocasión, porque plasma la noción que hoy llamamos “situación”. Por eso he sugerido que debemos hablar únicamente de “motivos” (una palabra moderna, por eso he utilizado en su lugar “tópicos”), porque cuentan con potencial en una situación específica. La ocasión es una noción importante en el campo de la retórica<sup>44</sup>. Se refiere a la naturaleza dinámica del contexto en el que se dice o se escribe algo. La ocasión nos permite hacernos una idea de lo que es correcto u “oportuno” escribir o decir: guía nuestro sentido de *decorum*. Una ocasión no es un *estado* sino un *proceso* en el que participan los artefactos y la audiencia. Las obras de arte siempre se experimentan en situa-

ciones concretas, y la noción de ocasión plasma el modo en que estas situaciones tienen capacidad de acción en un sistema lógico, que ofrece posibilidades pero también las limita. En su *Institutio oratoria* (2.13), cuando Quintiliano aborda la cuestión de los procesos y de los movimientos, defiende que las cosas no deben ser más “fijas” de lo que lo son en el proceso retórico, porque la retórica, como todas las formas de invención, no está sujeta a normas estrictas. Lo que realmente importa es lo que es adecuado (*quid deceat*) y lo que es conveniente – *expedient*, en inglés – (*quid expedit*), lo que es decoroso, y lo que se ajusta *ad usum*. Tanto la conveniencia como el decoro son fundamentalmente ocasionales. Es precisamente en esa misma sección (2.13) donde Quintiliano va más allá, relacionando el rechazo de las leyes estrictas con la idea del movimiento referida a las actitudes corporales, a las posturas. La conveniencia y el cambio pueden verse, dice, en las pinturas y las esculturas. Las figuras rígidas están faltas de gracia. Pero, dice “la flexibilidad – casi diría el movimiento – produce una suerte de efecto y de afecto” (*Flexus ille et, ut sic dixerim, motus dat actum quendam et adfectatum*). Con todo, el afecto en Quintiliano es, en este caso, intransitivo: carece de predicado, de cualidad. La *vaghezza* de Dante, en cambio - ese movimiento, ese afecto - es transitiva porque va ligada ocasionalmente, al amor y a la atracción.

Como resolución de la cuestión, estoy proponiendo que la línea medieval debe ser entendida bastante más en términos de práctica retórica que de psicología. Ernst Gombrich, un gran psicólogo del estilo, tenía razón, sin duda, cuando defendía en su libro *The Sense of Order* (1979) que “el estilo en el arte, como el estilo en el lenguaje es sobre todo una cuestión de preferencias establecidas... Juzgamos un estilo y juzgamos una tendencia”. Sería difícil disentir. Gombrich se interesa menos por la empatía que por la fisonomía, la habilidad psicológica de ver el “look” de cada estilo. Decía al respecto que los que escriben sobre moda “saben lo que quieren decir cuando anuncian que la colección de la próxima temporada tendrá un toque femenino”<sup>45</sup>. Gombrich llamaba la atención sobre las condiciones estructurales de la comunicación, sobre la “lógica de las situaciones” (*the logic of situations*), un término que suena muy racional pero que yo en-

tiendo como una asociación entre algo mental y algo emocional, como un asunto afectivo, indisoluble de la idea de ocasión. Su explicación de lo que llama “metáforas visuales de valor” (*visual metaphores of value*) – una de las cuales podría ser la “suave línea ondulante” – responde a este tipo de condicionamientos<sup>46</sup>. Solo un pequeño trecho separa estas ideas de la delicadeza que se sanciona a sí misma y de la imprecisión que mostraba Michael Baxandall cuando investigaba sobre las actitudes del cuerpo en la escultura lúnea alemana y veía en ellas “una peculiar cualidad insistente... el comportamiento huidizo de las metáforas visuales, una correspondencia entre la forma total de las estatuas y el carácter humano”, mostrando su recelo ante ideas prefijadas o esquemas inamovibles<sup>47</sup>.

Sobra decir que encajar en el tortuoso camino las continuidades históricas y las normas establecidas las contingencias de la ocasión y la situación es cualquier cosa menos sencillo. La precaución de Baxandall es comprensible, es la de un lector con sentido común. Sobre lo que quiero llamar la atención es sobre la manera en que la ocasión atrapa lo que hemos dado en llamar “motivos” en una red de intencionalidades cambiantes, contradictorias y enfrentadas. Cuando digo que la línea de la belleza podría, en ocasiones, incluso antes de Hogarth, haber tenido “un toque femenino”, estoy sugiriendo que los que ponían en práctica un estilo sabían cómo convertir un tópicos en un color en ocasiones específicas, y que no podemos estar seguros de que esto no lo tuvieran en cuenta los artistas medievales. Los colores retóricos son aspectos del estilo que no son inflexibles. La práctica de la retórica clásica y medieval nos ayuda a clarificar esta noción de acción combinada, de la intención del objeto, del autor, de la experiencia del sujeto y, algo importante, de la situación o la ocasión que enfatiza la naturaleza no reglada de la experiencia estética. Desde una perspectiva multidisciplinar los obstáculos que crean el esencialismo o las interpretaciones normativas se ponen de manifiesto en una reciente discusión académica sobre musicología medieval, en concreto, sobre qué se entendía por intervalos musicales “subtonales”, semitonos o tonos intermedios entre los tonos mayores<sup>48</sup>. A los intervalos “subnotales” se les llamaba en la Edad Media, disonancias “de color”, lo que lleva al tér-

mino “cromatismo” que designa el movimiento por medio de semitonos. Y es que los términos relacionados con el color merecen una atención mayor de la que se le ha venido concediendo. Una estudiosa, Liz Leach, proponía que los intervalos cromáticos tenían género, eran femeninos o de naturaleza femenina, siguiendo la tradición aristotélica anteriormente mencionada, pero también una dimensión “orientalizante”. Sarah Fuller le dio la réplica enérgica y rotundamente: los testimonios sobre esta cuestión son escasos, y su práctica muy variable. Lo que pienso sobre esto es que esta suerte de punto muerto al que llegó esa discusión es el resultado de no haber tenido en cuenta la cuestión fundamental de la ocasión: que los efectos cromáticos, como los colores como aspecto del estilo en la retórica y en el arte en general, son necesariamente ocasionales, no normativos. Las normas tienen cierto valor a la hora de establecer lo que se entiende generalmente y públicamente como verdadero, y demuestran que es la sociedad quien las gestiona. Y al final ¿quién es capaz de determinar el papel de la intención de un ser humano y los determinantes de una situación a la hora de realizar algo?

La mayor parte de este ensayo sobre el problema de la línea discurre en sentido contrario al discurso sobre el análisis formal que se popularizó en el siglo pasado en la historia del arte. No tiene nada que ver con la insistencia del Idealismo alemán en la naturaleza esencialmente “lineal” de lo medieval como opuesta a la plasticidad del arte clásico, una idea que alcanzó una extraordinaria acogida. Defendían que un arte infinito de la línea, un arte no mimético, era el resultado de una “voluntad”. La línea podía ser entrelazada, podía ser ondulante, pero, para esta escuela de pensamiento, la línea era algo que no tenía nada que ver con la estética, era algo trascendentalmente sublime, que no guardaba relación con la experiencia estética, con la belleza o con el cálculo mental racional. Debemos este modelo de línea transcendente o expresionista, entre otras, a la obra de Wilhelm Worringer *Formprobleme der Gotik* (1912)<sup>49</sup>. Es más, de la mano de un discípulo de la escuela idealista del análisis formal empático, Nikolaus Pevsner, se encontró, por primera vez, el que escribe, la Línea de la Belleza como una categoría racial-nacional transhistórica en la geografía del arte. ¿Cuáles son las propie-

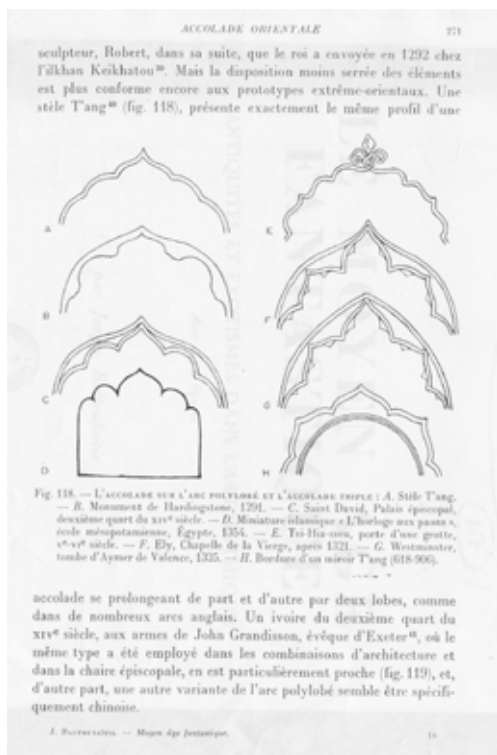


Fig. 12. Ilustración de la "accolade orientale" en el libro de J. Baltrušaitis, *Le Moyen Age fantastique: antiquités et exotismes dans l'art gothique* (1955)

dades formales características del arte inglés?, se preguntaba Pevsner en *The Englishness of English Art* (1956) El carácter lineal era una de ellas, que compartían la Edad Media y la época de Hogarth: "Hoy en día la afición por estas dobles curvas es un hecho indiscutible, aunque Hogarth no sabía que se alineaba con una arraigada tradición

inglesa, que discurría...desde el estilo del 1300 hasta Blake y más allá"<sup>50</sup>. Las mismas normas psicológicas y los mismos esencialismos identitarios de rasgo idealista están presentes en el modo en que tratan el tema de la línea Henri Focillon y su continuador Jurgis Baltrušaitis<sup>51</sup> (fig. 12), aunque lo hagan de un modo extraordinariamente sugestivo. La línea, para ellos, será un síntoma de la condición interna de toda una cultura visual. Ya, en *The Seven Lamps of Architecture* (1849), John Ruskin había visto en la incursión de formas sinuosas y entrecruzadas en la tracería de las ventanas góticas "un cambio que sacrificaba el gran principio de la verdad", algo "básicamente desastroso"; un rasgo "del gusto morboso y decadente"; y al tratar la cuestión del "Gótico Barroco", Focillon veía en la doble curva del arco conopial un síntoma de un proceso "que afectaba a lo más profundo del sistema" al desestabilizar a la arquitectura demostrando la "desorganización interna" de un estilo que había nacido racional. El carácter rectilíneo del estilo perpendicular inglés, por otro lado, constituía "la venganza de la línea recta", que venía a suplantarse "las caprichosas sinuosidades de la curva y la contra curva".

Lo que llevó a voces de tamaña estatura a perderse por esos laberintos morales y psicológicos no es de mi incumbencia. Ni la moralidad, ni la psicología, ni la identidad o (en esta cuestión) la biología pueden ser de utilidad. A mi parecer, las líneas medievales de la belleza fueron mucho más flexibles, más liberadoras, y más insondables, si la ocasión me permite decirlo.



## NOTAS

Traducción: Rocío Sánchez Ameijeiras

<sup>1</sup> Paul Binski, *Gothic Wonder: Art, Artifice and the Decorated Style 1290-1350*, New Haven y London: Yale University Press, 2014.

<sup>2</sup> Véase, por ejemplo, O. Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton y Oxford: Princeton University Press, 1992.

<sup>3</sup> Véase, especialmente, el volumen de ensayos, M. Faietti and G. Wolf, ed., *Linea I: grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento* (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck Institut), Venice: Marsilio, 2008; también *Linea II. Giochi, metamorfosi, seduzioni della linea* (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck Institut), Milan: Giunti, 2012; y también *The Power of Line: Linea III* (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck Institut), Munich: Hirmer, 2015. A ellos cabe sumar, T. Ingold, *Lines: a brief history*, London: Routledge, 2007.

<sup>4</sup> Reconozco que en este sentido y en muchos otros estoy en deuda con Mary Carruthers, *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, Oxford: Oxford University Press, 2013, en este caso en particular, en pp. 48-53, 157, 188-89.

<sup>5</sup> Binski, *Gothic Wonder*, p. 65.

<sup>6</sup> L. Baur, ed., *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln. Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, 9, Münster/Westfalen: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1912, pp. 59-65.

<sup>7</sup> Para un estudio práctico, véase R. R. Bork, *The Geometry of Creation: Architectural Drawing and the Dynamics of Gothic Design*, Aldershot: Ashgate, 2011. En lo que se refiere al poder creativo de la geometría me siento en deuda con Mary Carruthers, por su conferencia pronunciada en las 2017 Rosenbach Lectures.

<sup>8</sup> M. Carruthers, *The Craft of Thought: meditation, rhetoric and the making of images, 400-1200*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 23-24 y notas.

<sup>9</sup> K. B. Aavitsland, *Imagining the Human Condition in Medieval Rome. The Cistercian Fresco Cycle at Abbazia*

*delle Tre Fontane*, Farnham: Ashgate, 2012, pp. 202-4 y fig. 7.4.

<sup>10</sup> R. H. y M. A. Rouse, "Statim invenire. Schools, Preachers, and New Attitudes to the Page", en *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, ed. R. L. Benson y Giles Constable, Oxford: Clarendon Press, 1982, pp. 201-25, en 202-3; M. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 83, 309 nota 14; Carruthers, *Craft*, p. 64.

<sup>11</sup> C. F. Barnes, *The Portfolio of Villard de Honnecourt*, Farnham, 2009; para la geometría en Villard, véase M-T. Zenner, "Villard de Honnecourt and Euclidian geometry", *Nexus Network Journal*, 4/2, 2002, 65-78, y también N. Hiscock, "Architectural geometry and the portfolio of Villard de Honnecourt", en *Villard's Legacy. Studies in medieval technology, science and art in memory of Jean Gimpel*, ed. M-T. Zenner (AVISTA Studies in the History of Science, Technology and Art, 2), Aldershot and Burlington VT, 2004, pp. 3-21; más recientemente, J. Wirth, *Villard de Honnecourt, architecte du XIII siècle*, Geneva: Droz, 2015, pp. 98-108, 125-35.

<sup>12</sup> Para un discusión sobre la noción de esquema véase *Skhèma / Figura. Formes et figures chez les Anciens. Rhétorique, philosophie, littérature*, ed. M. S. Celentano y M-P. Noel, Études de littérature ancienne, 13, Paris, 2004. E. H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study of the Psychology of Pictorial Representation*, London: Phaidon, 1960, utiliza el término esquema de modo más específico aunque también relacionado con el sentido en que se utiliza aquí.

<sup>13</sup> Para la *machina*, Carruthers, *Craft*, p. 22-24.

<sup>14</sup> Barnes, *Portfolio*, p. 158, pl. 47, fol. 22v.

<sup>15</sup> M. Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven y London: Yale University Press, 1980, pp. 156-57 y fig. 94.

<sup>16</sup> W. Hogarth, *The Analysis of Beauty. Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*, London: J. Reeves, 1753.

<sup>17</sup> D. Summers, "Maniera and movement: the 'Figura serpentinata'", *Art Quarterly*, 35, 1972, pp. 269-301.

<sup>18</sup> La cita es como sigue:

So spake the Enemie of Mand-  
kind, enclos'd

In Serpent, Inmate bad, and  
toward Eve [ line 495 ]

Address'd his way, not with inden-  
ted wave,

Prone on the ground, as since, but  
on his reare,

Circular base of rising foulds,  
that tour'd

Fould above fould a surging Maze,  
his Head

Crested aloft, and Carbuncle his  
Eyes; [line 500 ]

With burnisht Neck of verdant  
Gold, erect

Amidst his circling Spires, that on  
the grass

Floted redundant: [line 516]

So varied hee, and of his tor-  
tuous Traine

Curld many a wanton wreath in  
sight of Eve,

To lure her Eye.

<sup>19</sup> Carruthers, *Craft*, pp. 82-91.

<sup>20</sup> Una idea que debo al Dr Jean-Pascal Pouzet.

<sup>21</sup> Barnes, *Portfolio*, fig. 49; la opinión de que Villard fue arquitecto ha sido reconsiderada recientemente por Wirth, *Villard de Honnecourt*.

<sup>22</sup> P. Binski, "Villard de Honnecourt and invention", en *Inventing a Path: Studies in Medieval Rhetoric in Honour of Mary Carruthers*, ed. L. Iseppi De Filippis, Nottingham Medieval Studies, 56, Turnhout: Brepols, 2012, pp. 63-79.

<sup>23</sup> P. Binski, "The Angel Choir at Lincoln and the Poetics of the Gothic Smile", *Art History*, 20/3 (1997), pp. 350-74, en 367-9 fig. 15.

<sup>24</sup> Para esta noción véase M. Cole, "The Figura Sforzata: modelling, power and the Mannerist body", *Art History*, 24/4, 2001, pp. 520-51.

<sup>25</sup> El estudio clásico sobre este aspecto estructural de la representación es el de M. Schapiro, *Words and pictures. On the literal and symbolic in the illustration of a text*, The Hague: Moulton, 1973.

<sup>26</sup> K. H. Tachau, "God's compass and vana curiositas: scientific study in

the Old French *Bible Moralisée*", *Art Bulletin*, 80/1, 1998, pp. 7-33.

<sup>27</sup> P. Binski, *Becket's Crown, Art and Imagination in Gothic England 1170-1300*, New Haven y London: Yale University Press, 2004, pp. 223-24 y fig. 179.

<sup>28</sup> Carruthers, *Experience of Beauty*, p. 94.

<sup>29</sup> *Historia Scholastica* cap. 21: Migne, *Patrologia Latina*, vol. 192, col. 1072.

<sup>30</sup> Véase F. P. Pickering, *Literature and Art in the Middle Ages*, Coral Gables, 1970, pp. 277, 279.

<sup>31</sup> J. H. Harvey, ed., *William Worcester, Itineraries*, Oxford: Clarendon Press, 1969, pp. 314-17, 332-3.

<sup>32</sup> Para el que véase *Schatz aus den Trümmern: der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik*, Gologne, Schnütgen-Museum: Locher, 1995.

<sup>33</sup> Resumen esta cuestión en Binski, *Gothic Wonder*, pp. 161-69.

<sup>34</sup> Para el Apocalipsis Douce y sus parientes parisinos, véase Binski, *Gothic Wonder*, pp. 164-66.

<sup>35</sup> He tratado la mayoría de estos ejemplos en Binski, *Gothic Wonder*, pp. 121-85.

<sup>36</sup> Binski, *Gothic Wonder*, pl. 139.

<sup>37</sup> Binski, *Gothic Wonder*, pp. 205-6.

<sup>38</sup> Me refiero al manuscrito Baltimore, Walters Art Museum MS W537 re-

producido en A. van Dijk, "The Angelic Salutation in Early Byzantine and Medieval Annunciation Imagery", *Art Bulletin*, 91/3, 1999, pp. 420-36, p. 429, fig. 11.

<sup>39</sup> Sobre el carácter transitivo véase R. Wollheim, *Art and its Objects*, 2ª ed., Cambridge: Cambridge University Press, 1980, pp. 93-6 sección 41, siguiendo a Wittgenstein.

<sup>40</sup> Knuuttila, *Emotions in ancient and medieval philosophy*, Oxford: Clarendon Press, 2004, pp. 47-71, 152-76, 195-212.

<sup>41</sup> Sobre *vaghezza*, véase P. Sohm, *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 110-12, 193-200; S. Lingo, *Federico Barocci: Allure and Devotion in Later Renaissance Painting*, New Haven and London: Yale University Press, 2008, 125-41; Binski, *Gothic Wonder*, pp. 205-9.

<sup>42</sup> No soy el primero que ha tratado el tema de la *figura serpentinata* en la apreciación del arte gótico, ya lo había hecho Max Dvořák en su *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei* (Munich and Berlin: R. Oldenbourg, 1918), p. 48 al referirse a la obra de Claus Sluter.

<sup>43</sup> W. T. J. Mitchell, "Metamorphoses of the Vortex: Hogarth, Blake, and Turner", en *Articulate Images. The sister arts from Hogarth to Tennyson*, ed. R. Wendorf, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, pp. 125-68; W.

J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago and London: Chicago University Press, 2005, p. 59.

<sup>44</sup> Carruthers, *Experience of Beauty*, pp. 13-14, 42-4, 86.

<sup>45</sup> E. H. Gombrich, *The Sense of Order. A study in the psychology of decorative art*, 2ª ed., London: Phaidon, 1984, pp. 209-16.

<sup>46</sup> E. H. Gombrich, "Visual Metaphors of Value in Art", en *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art*, 3ª ed., London 1978, pp. 12-29, y para las "condiciones estructurales", véase también su ensayo "Expression and Communication" en el mismo volumen, p. 62.

<sup>47</sup> Baxandall, *Limewood Sculptors*, pp. 159-60.

<sup>48</sup> E. A. Leach, "Gendering the semitone, sexing the leading tone: fourteenth-century music theory and the directed progression", *Music Theory Spectrum*, 28, 2006, pp. 1-21; S. Fuller, "Concerning gendered discourse in medieval musical theory: was the semitone 'gendered feminine'?", *Music Theory Spectrum*, 33, 2011, 65-89.

<sup>49</sup> W. Worringer, *Formprobleme der Gotik*, Munich: Piper, 1912.

<sup>50</sup> N. Pevsner, *The Englishness of English Art*, Harmondsworth: Penguin, 1956, p.53.

<sup>51</sup> Para los ejemplos que siguen véase Binski, *Gothic Wonder*, pp. 161-2.

## REFERENCIAS

- Aavitsland, K.B. 2012. *Imagining the Human Condition in Medieval Rome. The Cistercian Fresco Cycle at Abbazia delle Tre Fontane*. Farnham: Ashgate.
- Barnes, C.F. 2009. *The Portfolio of Villard de Honnecourt*. Farnham: Ashgate.
- Baur, L., ed. 1912. *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln. Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, 9. Münster/Westfalen: Aschen-dorffsche Verlagsbuchhandlung.
- Baxandall, M. 1980. *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven and London: Yale University Press.
- Binski, Paul. 1997. "The Angel Choir at Lincoln and the Poetics of the Gothic Smile." *Art History* 20-3: 350-74. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.00067>
- Binski, Paul. 2004. *Becket's Crown, Art and Imagination in Gothic England 1170-1300*. New Haven and London: Yale University Press.
- Binski, Paul. 2012. "Villard de Honnecourt and invention." In *Inventing a Path: Studies in Medieval Rhetoric in Honour of Mary Carruthers*. Nottingham Medieval Studies, 56, edited by L. Iseppi De Filippis, 63-79. Turnhout: Brepols.
- Binski, Paul. 2014. *Gothic Wonder: Art, Artifice and the Decorated Style 1290-1350*. New Haven and London: Yale University Press.
- Bork, R.R. 2011. *The Geometry of Creation: Architectural Drawing and the Dynamics of Gothic Design*. Aldershot: Ashgate.
- Carruthers, Mary. 1998. *The Craft of Thought: meditation, rhetoric and the making of images, 400-1200*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carruthers, Mary. 1990. *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Carruthers, Mary. 2013. *The Experience of Beauty in the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press.
- Celentano, M.S., and M-P. Noel, eds. 2004. *Skhèma / Figura. Formes et figures chez les Anciens. Rhétorique, philosophie, littérature. Études de littérature ancienne* 13. Paris.
- Cole, M. 2001. "The Figura Sforzata: modelling, power and the Mannerist body." *Art History* 24-4: 520-51. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.00280>
- Dvořák, Max. 1918. *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*. Munich and Berlin: R. Oldenbourg.
- Faietti, M., and G. Wolf, eds. 2008. *Linea I: grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento* (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck Institut). Venice: Marsilio.
- Faietti, M., and G. Wolf, eds. 2012. *Linea II. Giochi, metamorfosi, seduzioni della linea* (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck Institut). Milan: Giunti.
- Faietti, M., and G. Wolf, eds. 2015. *The Power of Line: Linea III* (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck Institut). Munich: Hirmer.
- Fuller, S. 2011. "Concerning gendered discourse in medieval musical theory: was the semitone 'gendered feminine'?" *Music Theory Spectrum* 33: 65-89.
- Gombrich, E.H. 1960. *Art and Illusion. A Study of the Psychology of Pictorial Representation*, London: Phaidon.
- Gombrich, E. H. 1978. "Visual Metaphors of Value in Art." In *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art*, 3<sup>a</sup> ed. London.
- Gombrich, E. H. 1984. *The Sense of Order. A study in the psychology of decorative art*, 2<sup>a</sup> ed. London: Phaidon.
- Grabar, Oleg. 1992. *The Mediation of Ornament*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Harvey, J.H., ed. 1969. *William Worcestre, Itineraries*. Oxford: Clarendon Press.
- Hiscock, N. 2004. "Architectural geometry and the portfolio of Villard de Honnecourt." In *Villard's Legacy. Studies in medieval technology, science and art in memory of Jean Gimpel*, edited by M-T. Zenner (AVISTA Studies in the

- History of Science, Technology and Art, 2), 3-21. Aldershot and Burlington VT: Ashgate.
- Hogarth, William. 1753. *The Analysis of Beauty. Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*. London: J. Reeves.
- Ingold, T. 2007. *Lines: a brief history*. London: Routledge.
- Knuuttila, Simo. 2004. *Emotions in ancient and medieval philosophy*. Oxford: Clarendon Press.
- Leach, E. A. 2006. "Gendering the semitone, sexing the leading tone: fourteenth-century music theory and the directed progression." *Music Theory Spectrum* 28: 1-21. <https://doi.org/10.1525/mts.2006.28.1.1>
- Lingo, S. 2008. *Federico Barocci: Allure and Devotion in Later Renaissance Painting*. New Haven and London: Yale University Press.
- Mitchell, W.T.J. 1983. "Metamorphoses of the Vortex: Hogarth, Blake, and Turner." In *Articulate Images. The sister arts from Hogarth to Tennyson*, edited by R. Wendorf, 125-68. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mitchell, W.T.J. 2005. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago and London: Chicago University Press.
- Pevsner, N. 1956. *The Englishness of English Art*. Harmondsworth: Penguin.
- Pickering, F. P. 1970. *Literature and Art in the Middle Ages*. Coral Gables.
- Rouse, R. H., and M.A. Rouse. 1982. "Statim invenire. Schools, Preachers, and New Attitudes to the Page." In *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, edited by R. L. Benson and Giles Constable, 201-25. Oxford: Clarendon Press.
- Schapiro, Meyer. 1973. *Words and pictures. On the literal and symbolic in the illustration of a text*. The Hague: Moulton.
- Sohm, P. 2001. *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Summers, D. 1972. "Maniera and movement: the 'Figura serpentinata'." *Art Quarterly* 35: 269-301.
- Tachau, K.H. 1998. "God's compass and vana curiositas: scientific study in the Old French Bible *Moralisée*." *Art Bulletin* 80-1: 7-33. <https://doi.org/10.2307/3051252>
- Van Dijk, A. 1999. "The Angelic Salutation in Early Byzantine and Medieval Annunciation Imagery." *Art Bulletin* 91-3: 420-36. <https://doi.org/10.2307/3051350>
- Westermann-Angerhausen, Hiltru. 1995. *Schatz aus den Trümmern: der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik*. Locher: Gologne Schnütgen-Museum.
- Wirth, J. 2015. *Villard de Honnecourt, architecte du XIII siècle*. Geneva: Droz.
- Wollheim, R. 1980. *Art and its Objects*, 2<sup>a</sup> ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Worringer, W. 1912. *Formprobleme der Gotik*. Munich: Piper.
- Zenner, M.-T. 2002. "Villard de Honnecourt and Euclidian geometry." *Nexus Network Journal* 4-2: 65-78. <https://doi.org/10.1007/s00004-002-0016-2>





## The Gothic Line of Beauty: Motif and Medieval Aesthetics

Paul Binski

Cambridge University

### Lines of thought

To what extent can the visual arts in the Middle Ages be said to have embodied common properties, and if so – to ask a fashionable question - what was their agency? Given the limited survival of framing corroborative information about human engagement with artworks in the Middle Ages, my approach recently has been to consider whether there was not a greater continuum than has been thought between the Middle Ages and the ancient and Renaissance worlds framing them<sup>1</sup>. To what extent can aesthetic issues dealt with in ancient rhetoric or in Renaissance art theory, also bring some understanding to this period? The risks of this approach are obvious, even if theoretical: that we move seamlessly and without much historical justification, from century to distant century; that we create a kind of transhistorical and transcultural imaginary of problems and solutions. Any such method must in my view, as an historian, be only a form of gentle leverage, a delicate act of tact.

Here I want briefly to consider a particular problem, that of the motif, and specifically of the curved line, in medieval aesthetics. The whole notion of a 'motif' is post-medieval in origin, and not all commentators on ornament, such as Oleg Grabar, consider motifs as such to be central to art's power or function, its ability to carry beauty<sup>2</sup>. Despite this there has been a good deal of recent academic attention to the aesthetics and epistemology of line, to which entire volumes of specialised research are now dedicated<sup>3</sup>. Only a minority of this published work concerns the Middle Ages. This at first seems odd, given that for a century and more theories of artistic will, empathy and formal development have so emphasized the 'linearity' of medieval art. But viewed from within medieval discourse, this by-passing of the Middle Ages is perhaps more understandable: only Renaissance and post-Renaissance theory and practice would, and did, consider 'line' self-consciously and discursively in aesthetic matters.

Latin vocabulary in the ancient and medieval world offers some pointers. A number of aesthetic terms stem from 'line' words deriving from thread, spinning and weaving which stress the generative properties of line<sup>4</sup>. *Subtilitas* and *subtilis* derive from *sub-tela*, from weaving; we move from *texo*, to make or weave, to *textus*; *flexus* and *insinuo* should be mentioned, and also two very important words, *tendo* – to stretch, extend, direct which supplies *intendo* and so 'intention'. *Traho*, *trahere*, to draw out (as with a thread), hence *tractus*, supplies a whole concept range from drawing, considering to arguing: tract, trace, tractable, contract, protracted and so on<sup>5</sup>. All these words imply mobile, curved, complex and tensed lines. They all attach to interest and sophistication, mental or aesthetic; none of them suggests rigidity or *rigor*. And of course lines are necessary to geometry: in his short treatise on lines, angles and shapes Robert Grosseteste (d. 1253) emphasizes their value in the understanding of natural philosophy at large<sup>6</sup>. 'Quodrivially', geometry was formally regarded as concerning fixed quantities, astronomy mobile ones. But the dynamic, inventive aspect of geometry is currently being reassessed<sup>7</sup>. Hugh of St Victor in his *Didascalicon* (2:15) writes of geometry that while it considers 'immobile magnitude' it is, in his words, the 'fount of perceptions and a source of utterances' (*fons sensuum et origo dictionum*). This terminology derived from the traditional definition of the *topica*, as in Cassiodorus, *Institutiones*, II.iii.14, the topics being the 'seats' or points of origination of arguments<sup>8</sup>. Geometry accorded with the art of rhetoric, and may for this reason have been placed at the

very centre of the Liberal Arts in some representations, as in the late 13<sup>th</sup>-century gable sculpture of the subject on the north transept of the cathedral at Clermont-Ferrand<sup>9</sup>.

The *Didascalicon* directs us in turn to the 'topical' importance of line and shape in the Gothic period. Referring to artificial memory (3:11) Hugh says that we should 'gather (*debemus... colligere*) brief and dependable abstracts to be stored in the little chest of our memory, so that later on, when need arises, we can derive everything else from them'<sup>10</sup>. This idea of an epitome, germ or seed, within which more complex things may later be found out and developed is surely exemplified for us by the many drawings of schematized figures, 'drawings-out' (from *traho, protraho*) in the early 13<sup>th</sup>-century portfolio of Villard de Honnecourt. The basis of his figures are linear schemata consisting of variants on the basic Euclidian shapes of square, circle and triangle<sup>11</sup>. They operate as 'schemas', *schema* in Greek meaning the attitude or posture of a figure, Latin *figura*<sup>12</sup>. In essence, by his method of drawing out or extrapolation, Villard shows that the Euclidian shapes are topics for invention. This drawing-out is a practical instance of composition and amplification. He says in one of his captions that they 'ease' invention and refers (fol. 18v) to the power of line drawings, *li force des traits de portraiture*. The topical forms as 'seats' of argument serve to locate heads, limbs, postures, which are 'extracted' from the topics, as an added caption on fol. 20 of the portfolio states: *Totes ces figures sunt estraites de geometrie*. They act as *machinae*, mental or physical structures, scaffolds, which help to construct something<sup>13</sup>. Villard's portfolio, which makes much of geometry and the role of *machinae* in building generally, can fairly be described as an instance of 'topical' thought. The topic is not subject to theoretical exploration: it is a matter of practical demonstration. And at this stage the method is evidently to amplify outwards *from* the topic, no matter how much the reverse process (the 'essentialization' of the form) was actually at work. The topic itself is never exposed or considered by itself however. Key to this is the way a topic moves invention along. We inherit this idea in the modern francophone term 'motif' derived from action-words such as motive and motivate, descending from the Latin *movere*.

### The Line of Beauty: from topic to rhetorical colour

Villard's basic generative topics are Euclidian, and do not include the motif at stake here, the waving or curving line, except in the minor case of a depiction by Villard of a screw-threaded jack lift<sup>14</sup>. Curving lines are also products of compass-play since all the techniques for generating pointed arches, spirals and double curved forms were founded on the adroit use of compass points. Villard is fully familiar with this but does not use sigmoid lines, and the taste of the day would not suggest an obvious reason why he should have done so. Sinuous forms are rightly seen as products of the later Middle Ages, after 1250 or so, and so after Villard's time. It is this period and direction of taste that concerns me. I want especially to ponder double-curved ('ogee') or S-lines which are based on at least two compass-points. These lines formed part of the *dispositio* or fundamental setting-out of window and arch-tracery and the key shape-control of Gothic *contrapposto*. Given the bravura role of compass-play in Gothic architecture from the later 13<sup>th</sup> century, its role in figurative composition remained, so far as we know, untheorized. Amongst major northern European artists it was Albrecht Dürer who first expressed the topicality of linear shapes as topics in figurative invention, in his demonstration of the 'Six Attitudes' in the fourth book of his *Vier Bücher von menschlicher Proportion* published posthumously in Nuremberg in 1528<sup>15</sup>. Dürer's method of setting out line armatures within cubes was directed by him not least to sculptors. The six 'postures' include a sigmoid serpentine line, under the heading of curved (*krumbt* or *gekruppt*) as opposed to torqued or wound-up (*gewunden*) forms such as the 'screw-line'. Here, so to speak, the 'topics' are *a priori*.

Another step takes us via Michaelangelo and Lomazzo to William Hogarth's celebrated *The Analysis of Beauty* (1753), and its treatment of the Line of Beauty<sup>16</sup>. The line, a shallow sigmoid undulating double curve similar to Dürer's, was shown a few years earlier etched into his palette in the artist's self-portrait of 1745. In a celebrated paper published in 1970 'Maniera and Movement: the *Figura Serpentinata*', Summers noted that the term *figura serpentinata* was used by Lomazzo in his writings

on painting published in 1584, as a Michaelangesque term<sup>17</sup>. The fame of the idea of a serpentine, waving line embodying pleasure and beauty was then mightily advanced, as Summer notes, by its being taken up by Hogarth in the *Analysis of Beauty*.

Hogarth's concept of beautiful form focussed on the dispositive and the motivic. Following Lomazzo, he said that figures should be disposed on a pyramidal or conical core with helical linear movement around it, a kind of core Idea or schema; motivically, bodies should be made of line motifs governed by variety for pleasure, which wind and wave as with the smooth recursive form of the Line of Beauty. The serpentine line derives its agency not simply from its smooth recursiveness but from its embodying an important idea in Renaissance aesthetics, indeed possibly aesthetic generally, that of motion, specifically contrary motion. Because, following Lomazzo, the cone of linearity is volumetric and not just a line, it is relevant for sculpture, where the idea of countermovement seems always to have been important because sculpture entails scrutiny of, and a feel for, balance.

The coupling of the Line of Beauty with the rhetorical and artistic virtue of *varietas*, pleasurable variety governed by decorum, is made clear by Hogarth's frontispiece to his *Analysis*, a text written, in Hogarth's words, in the futile hope of 'fixing the fluctuating ideas of taste' [ILLUSTRATION 1]. Its central 'logo', consists of the pyramidal or conoidal form derived by Hogarth from Lomazzo enclosing the S-curve or fluctuating line of beauty on a pedestal entitled 'Variety'. Just above, to nuance matters, is a citation from the poet John Milton's *Paradise Lost*, Book 9<sup>18</sup>:

*So vary'd he, and of his tortuous train  
Curl'd many a wanton wreath, in sight of Eve,  
To lure her Eye.*

Hogarth's reference to the Serpent in Eden, truly construed as a *figura serpentinata*, comes with a moral health warning. Milton's Serpent is a fine instance of the seductive power of persuasion, and of the virtue of variety gone 'wrong', which is to say variety which oversteps decorum to become a thing of *curiositas*, the 'vice of the eyes' which since St Augustine, Cassian and others so penetrated the aesthetic-ethical thinking about 'mental fornication' of the Middle Ages and later<sup>19</sup>. Hogarth therefore introduces the issue of value and, by implication, gender, since it is Eve who is first susceptible to error, i.e. wandering off the straight and narrow. *Humanum est errare* – it is human to err – goes the adage: Hogarth's line of beauty was immediately picked up by Laurence Sterne's *Tristram Shandy* (1760-67) in which are printed at odd intervals a variety of strange wandering lines [ILLUSTRATION 2], shown graphically (e.g. at 6.10) in order to map the erratic *ductus* of life, which deliberately parody Hogarth<sup>20</sup>. The erratic line is at once both the embodiment of sensuality and of the wandering narrative path of lives lived, as Sterne puts it (4.10), 'all out of rule'.

What are we to make of this in regard to the period before Hogarth, Lomazzo and Dürer? Are these thoughts transferable? I want briefly to consider two of the postures set out by Dürer, the wound form and the curved sigmoid form, in relation to Gothic art in England especially. We note first in regard to the 13<sup>th</sup> century that artists including Villard himself – whether an architect or not – might not have set out the twisted form as an *a priori* topic or 'seat' in itself, but certainly deployed the spiral as a compositional principle, as witnessed by the spiral *dispositio* of the crouching cloaked man on fol. 23v of his portfolio<sup>21</sup>. Villard's solutions are exercises demonstrating the force or easing power of the topic, the development of which he likens (arguably) to wrestling, a rhetorical trope for difficulty and argument, in invention<sup>22</sup>. Wrestlers provide a schema for the idea of to-and-fro contending forces in intellectual disputation, or building. This is a body-mind association. It is also a means of ensuring *varietas*. Central to it was the notion of change and movement, or 'variation of activity' in pedagogic language. From within this French culture of invention emerged some very striking experiments in spirals or torque which tease the boundary between two- and three-dimensional art: the keynote here is the relation to sculpture. In the 1260s a brilliant French-influenced artist working at the court of Westminster illustrated an Apocalypse manuscript (Paris, BNF MS 10474) with a sequence of extraor-

dinarily well-observed yet artificially torqued bodies of angels [ILLUSTRATION 3]: here is an art which, as with Villard's wrestlers, uses somatic imagery to embody thought, in this case metaphysical thought about the angels as embodied 'powers' or intelligences<sup>23</sup>. Medieval visionary art is profoundly somatic or bodily in its forms as many have argued, not an art of departure or flight into line or transcendence, as reckoned by much later Expressionists and empathy theorists such as Worringer, Wölfflin or Focillon. This artist and his team may have experimented with torqued and rotated figures because they were superior skilled *imagiers* who designed sculpture as well as paintings and illuminations. I see an affinity if not a literal connection between this ambition and the later discourse of the *figura sforzata*, the strained figure, also a poetic form, of the Cinquecento<sup>24</sup>.

Torque has a moral or metaphysical aspect. As with the line of beauty, there is an ambivalence: the powers of beauty, of virtue, 'should' ideally be stable and symmetrical, for the figures that are also energized and torqued are the demons, and the torturers of Christ<sup>25</sup>. As many stoic medieval critics of the academic sophistication of the universities maintained, subtlety was a danger to be avoided, a luxury, even in the life of the mind<sup>26</sup>. Theology guided this, for, as Milton has already shown, the serpent in Eden was a type of subtlety, of the seductive power of persuasion. The English pictorial tradition is rich in such winding and subtle devices. Consider the typological medallions in an English 13<sup>th</sup>-century manuscript, Eton College MS 177, showing a crucifixion surrounded by Old Testament 'types', including Moses and the Brazen Serpent<sup>27</sup>. The texts around the crucifixion and Brazen Serpent medallions read 'Christ delivered and redeemed us with shed blood, not worthy of death at all but dying an evil death' and 'Christ the serpent kills the fiery serpents'. Such images are dense with allusion, with poetry. The serpent figure is drawn in the first instance from Christ's own prophecy in John 3:14 that he would be lifted up like the brazen serpent raised by Moses in the wilderness (Numbers 21:9): the cross, like the brazen serpent, is a standard of victory. In the Eton manuscript, however, the allusion is also to the winding serpent of Genesis 3:1. Christ crucified triumphs over the Fall. Like the brazen serpent, the serpent in the Genesis illustration on fol. 2 of the manuscript also winds up the Tree, so demonstrating its *calliditas*, or subtlety construed as cunning. Honorius Augustodunensis indeed refers to the *serpens persuadens* of Genesis<sup>28</sup>. Writing about the eloquent prompting (*De suggestione*) of the serpent, Petrus Comestor in the *Historia Scholastica* implies further that it had a virgin's facial features, in order to gain Eve's approval because like attracts like<sup>29</sup>. In the Eton manuscript the *Christus serpens* also appears to allude to this serpentine form by means of the rope-like winding arrangement of his legs on the cross. It might even be the case that the Z-curve Christ on the crosses of the later 13<sup>th</sup> century draws us to the writhing worm of Psalm 21:7 *ego autem sum vermis et non homo*, referring to Christ's abjection and rejection [ILLUSTRATION 4]<sup>30</sup>. Not all winding lines were pleasurable. Forms, in other words, are not always readily separable from significance, from metaphor.

My main concern is the sigmoid line, the generative form of what in English is called the 'ogee' arch. The ogee arch is a mirror-image line of beauty. 'Ogee' is but a variant of the French word for a pointed arch, *ogive*. A medieval English word for it, used only once it must be noted, was *resaunt*, a word with no known etymology (stemming perhaps from the late Middle English *saunter*, variously to muse, wonder or wander?)<sup>31</sup>. In German, such arches are called *kielbogen*, because they resemble the cross-section of curved hulls and keels of boats inverted. The French call them *acolades*, which is to say 'braced' or tensed arches. Perhaps the idea that such arches were 'sprung' derived from the pliant elastic properties of metalwork, in which ogee arches occur in Gothic art such as the great late 13<sup>th</sup>-century shrine of St Gertrude at Nivelles<sup>32</sup>. The history of the ogee arch is a long and complex one and there is no agreement as to how, or for that matter why, it ever entered the repertory of Gothic architecture<sup>33</sup>. But I am not interested in cause or identity, so much as interpretation. Enter art and architecture it did, especially in England in the second half of the 13<sup>th</sup> century. From then, and for the next half century and more, the curvilinear line became a kind of hallmark of English artistic invention in architecture especially.

Without delving too much into the individual history of the buildings concerned I need only to note here that as a larger- and smaller-scale motif the ogee played an increasingly important, indeed eloquent, role in English architecture from around 1290. Interestingly, and probably not coincidentally, in the figurative arts the ogee appears (in the 1260s) in the work of illuminators also preoccupied with torque<sup>34</sup>. Smaller and larger instances include, in approximate chronological order (1) the Hardingstone Eleanor Cross, designed in the early 1290s [ILLUSTRATION 5] as part of a series of twelve wayside memorials, marking the funeral cortege of Queen Eleanor of Castile from Lincoln to London in 1290; (2) the shrine of a female Saint, Edburga of Bicester, now at Stanton Harcourt dating to the first decade or so of the 14<sup>th</sup> century; (3) the east wall of the Lady Chapel of the Augustinian church of Bristol, now Bristol cathedral, designed around 1298 [ILLUSTRATION 6]; (4) a niche in the adjoining Berkeley chapel of Bristol cathedral of the same period; (5) small wall niches in the Lady Chapel of St Albans Abbey, raised in 1302-8; (6) the magnificent oak canopy of the bishop's throne at Exeter cathedral, in hand by 1313; (7) the wall arcading of the Lady Chapel of Lichfield Cathedral, begun by 1321; (8) the exterior of the hexagonal porch of St Mary Redcliffe, Bristol, c. 1320 [ILLUSTRATION 7]; (9) the wall arcading of the Lady Chapel of Ely Cathedral, designed by 1321 [ILLUSTRATION 8]; (10) later, on the tomb of a female member of the Percy family at Beverley Minster, c. 1340<sup>35</sup>. From c. 1310-20 the ogee plays an increasingly wide role in the repertory of design forms in all media. In the same decade, as on the throne at Exeter, the practice began of pulling the 'tip' of the ogee arch forward in space so rendering the sigmoid curve in three not just two dimensions to form a 'nodding' ogee: it is used plastically as a topical basis for the *dispositio* of an elevation and as an aspect of its detailed speech.

Throughout the period down to the 1360s and later, curvilinear or 'flowing' tracery is a common *leitmotiv* of English window tracery to a far greater extent than in Continental European architecture [ILLUSTRATION 9]. It can appear to have significance, it can be 'seen as', as in the case of the heart shape in the west window dated 1339 at York Minster<sup>36</sup>.

It is difficult to know what to make of the fact that there is a preponderance of early (say pre-1320) instances of the larger-scale use of ogees in buildings or artefacts dedicated to the Virgin Mary, female saints, or female patrons. At Bristol, Lichfield and Ely the instances are Lady Chapels, commonly added to English churches at this time for the celebration of the Saturday devotions to the Virgin Mary. The porch of St Mary Redcliffe can be included in this list because in the 15th century William of Worcester in his well-known itinerary designated the porch of that parish church as the 'principal Lady Chapel' of the church, its inner chamber housing a cult image of the Virgin Mary<sup>37</sup>. The Eleanor Crosses and the Percy tomb commemorate women.

Real care is needed here, because while the early evidence is apparent, there are important exceptions such as the innovative throne at Exeter where ogee arches are deployed in an exclusively male context, the promotion of local bishops. Exactly the wrong conclusion to draw would be that the ogee was a 'gendered' topic. For every explicit association we can find a counter. The image of the Madonna beneath an ogee arch in a 10<sup>th</sup>-century Armenian Gospel-book perhaps emphasizes the role of Byzantine art in nurturing curvilinear forms often identified with Islamic or Buddhist art<sup>38</sup>. Consider in contrast the beautiful Crucifixion in the Psalter of Robert de Lisle, made in London c. 1310, where flowing ogee lines answer to the stricter forms of the canopy over the Virgin and Child on the page opposite, which forms a diptych with it [ILLUSTRATION 10]. A categorically gendered reading of the forms might require the canopies to be exchanged so that the Virgin Mary was framed with the emollient form of the ogee. Here surely is an exercise in calculated *varietas*; but we would be pushed to say in what way such linear differences were expressive of particular fixed states or ideas, because while forms of this type might be deemed (in modern language) to be 'expressive', the expression is *intransitive* because the idea of expression has no object; nothing is said about its quality<sup>39</sup>. It is 'expressive' while being expressive of nothing in particular. Such thinking, as with much identity thinking, can be fixed, polarized and reductive. The point, on the contrary, is not the essential identity of a form, but rather its capacity to work, shape experience, within certain occasions or situations of



use. When we speak of the 'power' of motifs we may really be thinking of 'potential', like voltage. As with voltage, a current has to be grounded before it works.

An implication of this argument is that medieval thought about linearity is neither separate from topicality, nor related causally to identity categories. A question however arises as to whether it might be connected to notions of change and surface colour (in the sense of 'movements' on a surface). Earlier I noted that the word intention springs from the Latin *tendo-tendere*, giving us 'intention'. Intention is a force of will which moves or draws us towards something, a stretching of the will towards a thing desired. A work of art may possess its own intention or tendency, its way of 'going along'. The work operates through its formal properties or style to intend and so affect its beholders: movement towards, the bending or power of attraction, and away from that which is fearful or unpleasant. In medieval theory of the affects these were known as the powers of concupiscence and repulsion, important agents in the working of emotional experience as cognitive and active, rather than passive<sup>40</sup>. A related dispositive aesthetic quality is apparent in the increasingly prevalent S-curve, hip-shot core line (a form of *contrapposto*) of Gothic statuary from the mid 13<sup>th</sup> century onwards. It was from this period onwards, for example, that the image of the Virgin standing and swaying gracefully with the Christ Child became more common [ILLUSTRATION 11]. The s-curve stance was by no means solely an attribute of female images since we often encounter it, for instance in the form of St John standing at the foot of the Cross [ILLUSTRATION 4] or indeed on military effigies of the 14<sup>th</sup> century. We might today connect the curving and swaying forms of later-medieval Gothic statuary to ideas of grace or elegance. But this does not mean that its use, male or female, was not intended to move the spectator by subliminally bending the intention and affect of the receiver. What is at issue is what the 'object' of such bending might be, how variable it was. Dante helps us in one regard by capturing the place of movement of the soul and body in love when, in *Purgatorio* 18:19–27, he says that the mind is set in motion by what is pleasing, bending or inclines towards the object of pleasure (or desire in the case of religious subjects): 'that bending is love' (*quel piegare è amor*). One affective power of the form is captured more exactly than in English or Latin by the Italian *vaghezza*, 'loveliness', 'delight', 'longing'. The word stems from the Latin *vagor* (to wander or to go to and fro), and it was familiar to Dante, Petrarch and Boccaccio. Chaucer may have known of this idea, and it was demonstrably important in the later Italian art theory of Agnolo Firenzuola<sup>41</sup>. Such words do not have exact meanings since they are a matter of tone, that *je ne sais quoi* that matters so much in aesthetics. They are a form of 'soft' power. And they are also ambivalent: *vaghezza*, in virtue of its 'feminine' quality, has a (potentially or occasionally) negative side within the basically aristotelian disposition of ethics, and it was partly this tradition that took the *linea serpentinata* forwards to Milton's Eve and Hogarth's line of beauty<sup>42</sup>. In effect a topic had become a 'colour', a subtle agent of argument. W. J. T. Mitchell writes of 'drawing desire' in the work of Hogarth, Blake and Turner as follows: 'drawing itself... is the performance of desire. Drawing draws us on. Desire just is, quite literally, drawing or a drawing – a pulling or attractive force' and the vortex of drawn desire, the line and spiral, is its manifestation<sup>43</sup>. Mitchell restates in the context of Modernist aesthetics something implicit in medieval rhetorical and affective thinking.

### Occasion

That said, the key thing is that a colour as a manifestation of eloquence has occasional, not essential, power. Topics and colours are not parts of fixed immobile systems but are aspects of movement. No topic should be made to bear too much by way of agency. I use the term 'occasion' deliberately since it captures a notion expressed by the modern idea of 'situation'. So far I have suggested that we can only speak of 'motifs' (again, a modern word, in place of which I have used 'topics') as having potential within a specific situation. Occasion is an important idea in rhetoric<sup>44</sup>. It referred to the dynamic nature of the context for saying or writing something. Occasion gives us an idea of what is right or 'opportune' to say or write: it guides our sense of decorum. An occasion is not a *state* but a *process* in which the artefact and the audience participate. Works of art are always experienced situationally,

and the notion of occasion captures the way in which such situations themselves have agency and rationale, offering possibilities, but also constraints. In the *Institutio oratoria* (2.13) Quintilian gets to the point of process and movement by establishing that things must no more be 'fixed' than is rhetorical process itself, for rhetoric, like all forms of invention, is precisely not bound by hard and fast laws. What matters is what is fitting (*quid deceat*) and what is expedient (*quid expediat*), what is decorous, and what gets the job done *ad usum*. Expediency and decorum are both fundamentally occasional. It is precisely in this section (2.13) that Quintilian goes on to connect the rejection of hard and fast laws with the idea of movement in posture. Expediency and change are to be witnessed, he says, in statues and pictures. Stiff figures lack grace. But, he says, 'flexibility – I might almost say 'movement' – produces a sort of action and emotion' (*Flexus ille et, ut sic dixerim, motus dat actum quendam et adfectatum*). Quintilian's affect is in this case intransitive: it has no predicate, no quality. In the case of Dante's *vaghezza*, however, this movement and affect has a transitive quality which attaches, albeit occasionally, to love and attraction.

Here, then, I am arguing that what 'gets the job done' in regard to medieval line may be understood quite as much in terms of rhetorical practice as psychological origin. Ernst Gombrich, a great psychologist of style, is of course quite right to remark in his book *The Sense of Order* (1979) that 'Style in art, like style in language, is rather a matter of weighted preferences... In judging a style we judge a tendency'. It would be hard to differ. His interest is less in empathy than in physiognomy, the psychological ability, or intent, to see a style as having a 'look'. He says of this that fashion writers 'know what they mean when they announce that the coming collection will have a feminine touch'<sup>45</sup>. Gombrich calls attention to the structural conditions of communication, the 'logic of situations', a rationalistic-sounding term for something which I see as a coupling of mind and emotion, as an affective issue, bound up with the idea of occasion. His account of what he calls 'visual metaphors of value' – of which the 'soft' sigmoidal line might be one – is governed by such conditions<sup>46</sup>. It is but a short step to the self-sanctioned delicacy and submission to imprecision of Michael Baxandall when investigating posture in German limewood sculpture and seeing in it 'a peculiarly insistent quality'... 'an elusive habit of visual metaphor, a resonance between the comprehensive forms of statues and human character' which is wary of schedules or fixed formulas<sup>47</sup>.

I need hardly say that steering the tricky course between historical continuities and long-established norms, and the contingencies of occasion or situation, is far from straightforward. Baxandall's caution is understandable; it is that of the sensitive reader. What I want to capture is the way in which occasion suspends what we have come to call 'motifs' within a network of shifting, mixed and competing intentionalities. When I say that the line of beauty might, on some occasions even before Hogarth, have had a 'feminine touch', I am suggesting at most that the practitioners of a style knew how to turn a topic into a colour on specific occasions and that we cannot be sure that this was not true of medieval artists. The rhetorical colours are aspects of style capable of inflexion. Classical and medieval rhetorical practice helps us to clarify this notion of equal but mixed agency, the intention of the object, of the author, of the experiencing subject and, importantly, of the situation or occasion which emphasizes the non-normative nature of aesthetic experience.

From an interdisciplinary perspective the pitfalls of essentialist or normative readings are evident from a recent academic spat in medieval musicology about what are known as 'sub-tonal' musical intervals, semitones or tones midway between whole tones<sup>48</sup>. These were known in the Middle Ages as 'coloured' dissonances, which gives us the term 'chromaticism' for movement by semitones. The words colour again needs stressing. One scholar, Liz Leach, argued that chromatic intervals had a gendered, feminine or feminizing nature open, in the tradition of Aristotle already mentioned, to masculinist critique, and also an 'orientalizing' dimension. In a vigorous reply Sarah Fuller replied that the evidence for this was thin and practice more variable. My own view about this is that this sort of deadlock results from disregard of the key issue of occasion: that chromatic effect, like the colours as aspects of style in rhetoric and art more generally, is necessarily occasional, not normative. Norms

have some value in establishing what is generally or publicly true, and capture the important idea that agency is often social. Yet in the end who is to determine what an intending human subject and the agency of a particular situation will make of something?

Much in this essay on the problem of line runs counter to the discourse of formal analysis propagated in the last century or so within art history. It is inconsistent with the extraordinarily influential German Idealist insistence of the essentially 'linear' nature of medieval as opposed to classical art. A non-mimetic, endless art of the line, it was said, results from a 'will' to form. The line may be interlaced, it may be waving; but to this school of thought the line is a counter-aesthetic thing, a thing of sublime transcendence not of aesthetic experience, of beauty or of rational cognitive calculation. We owe this transcendent or Expressionist model of line to, amongst others, Wilhelm Worringer's *Formprobleme der Gotik* ('The Problem of Form in Gothic') (1912)<sup>49</sup>. Indeed it was from a disciple of the Idealist school of formal and empathetic analysis, Nikolaus Pevsner, that the present writer first encountered the Line of Beauty as a transhistorical racial-national category in the geography of art. What, asked Pevsner in *The Englishness of English Art* (1956) were the characteristic formal properties of English art? Linearity was one such [ILLUSTRATION 10], common both to the age of Hogarth and to the Middle Ages: 'Now the fondness for these double curves is actually, although Hogarth did not know that, a profound English tradition, one that runs... from the style of 1300 to Blake and beyond'<sup>50</sup>. The same psychological norms and Idealist identity-essentialisms are apparent in the (in their way brilliantly illuminating) discussions of line in the work of Henri Focillon and his follower Jurgis Baltrušaitis [ILLUSTRATION 12]<sup>51</sup>. Line is a symptom of the inner condition of an entire visual culture. In *The Seven Lamps of Architecture* (1849), John Ruskin had seen the introduction into Gothic window tracery of sinuous and intersecting forms as 'a change which sacrificed a great principle of truth' that was to be 'ultimately ruinous'; it was an aspect of the 'declining and morbid taste of the later architects'. When discussing 'Gothic Baroque', Focillon saw the double curve ogee arch as a symptom of a process 'which was affecting the system to its depths' by setting architecture in motion and demonstrating the 'internal disorganization' of a once-rational style. The rectilinearity of the late-medieval English Perpendicular Style, on the other hand, was 'the revenge of the straight line' supplanting 'the capricious sinuosities of curve and counter-curve'.

What led voices of this stature into such moral and psychological labyrinths is not my concern. Neither morality, psychology, identity or (for that matter) biology will assist us. In my view, medieval lines of beauty were altogether more supple, more liberating, and more unfathomable, occasion permitting.

## NOTES

<sup>1</sup> Paul Binski, *Gothic Wonder: Art, Artifice and the Decorated Style 1290-1350*, New Haven and London: Yale University Press, 2014.

<sup>2</sup> See for instance O. Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1992.

<sup>3</sup> See particularly the three volumes of essays collected by M. Faietti and G. Wolf, ed., *Linea I: grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento* (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck Institut), Venice: Marsilio, 2008; also *Linea II. Giochi, metamorfosi, seduzioni della linea* (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck Institut), Milan: Giunti, 2012; also *The Power of Line: Linea III* (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck Institut), Munich: Hirmer, 2015. In addition, T. Ingold, *Lines: a brief history*, London: Routledge, 2007.

<sup>4</sup> I am indebted here and throughout to Mary Carruthers, *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, Oxford: Oxford University Press, 2013, in this case at pp. 48-53, 157, 188-89.

<sup>5</sup> Binski, op. cit., p. 65.

<sup>6</sup> L. Baur, ed., *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln. Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, 9, Münster/Westfalen: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1912, pp. 59-65.

<sup>7</sup> For a practical study, see R. R. Bork, *The Geometry of Creation: Architectural Drawing and the Dynamics of Gothic Design*, Aldershot: Ashgate, 2011. The inventive power of geometry has been discussed by Mary Carruthers in her 2017 Rosenbach Lectures, to which I am indebted.

<sup>8</sup> M. Carruthers, *The Craft of Thought: meditation, rhetoric and the making of images, 400-1200*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 23-24 and notes.

<sup>9</sup> K. B. Aavitsland, *Imagining the Human Condition in Medieval Rome. the Cistercian Fresco Cycle at Abbazia delle Tre Fontane*, Farnham: Ashgate, 2012, pp. 202-4 and fig. 7.4.

<sup>10</sup> R. H. and M. A. Rouse, 'Statim invenire. Schools, Preachers, and New Attitudes to the Page', in *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, ed. R. L. Benson and Giles Constable, Oxford: Clarendon Press, 1982, pp. 201-25, at 202-3; M. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 83, 309 note 14; Carruthers, *Craft*, op. cit., p. 64.

<sup>11</sup> C. F. Barnes, *The Portfolio of Villard de Honnecourt*, Farnham, 2009; for Villard's geometry see M-T. Zenner, 'Villard de Honnecourt and Euclidian geometry', *Nexus Network Journal*, 4/2, 2002, 65-78, also N. Hiscock, 'Architectural geometry and the portfolio of Villard de Honnecourt', in *Villard's Legacy. Studies in medieval technology, science and art in memory of Jean Gimpel*, ed. M-T. Zenner (AVISTA Studies in the History of Science, Technology and Art, 2), Aldershot and Burlington VT, 2004, pp. 3-21; most recently J. Wirth, *Villard de Honnecourt, architecte du XIII siècle*, Geneva: Droz, 2015, pp. 98-108, 125-35.

<sup>12</sup> For a discussion of the schema see *Skhèma / Figura. Formes et figures chez les Anciens. Rhétorique, philosophie, littérature*, ed. M. S. Celentano and M-P. Noel, *Études de littérature ancienne*, 13, Paris, 2004. E. H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study of the Psychology of Pictorial Representation*, London: Phaidon, 1960, uses the term schema in a more specialized but related sense.

<sup>13</sup> For the *machina*, Carruthers, *Craft*, op. cit., p. 22-24.

<sup>14</sup> Barnes, op. cit., p. 158, pl. 47, fol. 22v.

<sup>15</sup> M. Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven and London: Yale University Press, 1980, pp. 156-57 and fig. 94.

<sup>16</sup> W. Hogarth, *The Analysis of Beauty. Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*, London: J. Reeves, 1753.

<sup>17</sup> D. Summers, 'Maniera and movement: the "Figura serpentinata"', *Art Quarterly*, 35, 1972, pp. 269-301.

<sup>18</sup> The citation is:

So spake the Enemie of Man-kind, enclos'd In Serpent, Inmate bad, and toward Eve [ line 495 ]

Address'd his way, not with indented wave,

Prone on the ground, as since, but on his reare,

Circular base of rising foulds, that tour'd

Fould above fould a surging Maze, his Head

Crested aloft, and Carbuncle his Eyes; [line 500 ]

With burnisht Neck of verdant Gold, erect

Amidst his circling Spires, that on the grass

Floted redundant: [line 516]

So varied hee, and of his tortuous Traine

Curld many a wanton wreath in sight of Eve,

To lure her Eye.

<sup>19</sup> Carruthers, *Craft*, op. cit., pp. 82-91.

<sup>20</sup> A point I owe to Dr Jean-Pascal Pouzet.

<sup>21</sup> Barnes, op. cit., pl. 49; the view that Villard was an architect has recently been restated by Wirth, op. cit.

<sup>22</sup> P. Binski, 'Villard de Honnecourt and invention', in *Inventing a Path: Studies in Medieval Rhetoric in Honour of Mary Carruthers*, ed. L. Iseppi De Filipis, Nottingham Medieval Studies, 56, Turnhout: Brepols, 2012, pp. 63-79.

<sup>23</sup> P. Binski, 'The Angel Choir at Lincoln and the Poetics of the Gothic Smile', *Art History*, 20/3 (1997), pp. 350-74, at 367-9 fig. 15.

<sup>24</sup> For which see M. Cole, 'The Figura Sforzata: modelling, power and the Mannerist body', *Art History*, 24/4, 2001, pp. 520-51.

<sup>25</sup> The classic study of this structural aspect of representation is M. Schapiro, *Words and pictures. On the literal and symbolic in the illustration of a text*, The Hague: Moulton, 1973.

<sup>26</sup> K. H. Tachau, 'God's compass and *vana curiositas*: scientific study in the Old French *Bible Moralisée*', *Art Bulletin*, 80/1, 1998, pp. 7-33.

<sup>27</sup> P. Binski, *Becket's Crown, Art and Imagination in Gothic England 1170-*

1300, New Haven and London: Yale University Press, 2004, pp. 223-24 and fig. 179.

<sup>28</sup> Carruthers, *Experience of Beauty*, p. 94.

<sup>29</sup> *Historia Scholastica* cap. 21: Migne, *Patrologia Latina*, vol. 192, col. 1072

<sup>30</sup> See F. P. Pickering, *Literature and Art in the Middle Ages*, Coral Gables, 1970, 277, 279.

<sup>31</sup> J. H. Harvey, ed., *William Worcester, Itineraries*, Oxford: Clarendon Press, 1969, pp. 314-17, 332-3.

<sup>32</sup> For which see *Schatz aus den Trümmern: der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik*, Gologne, Schnütgen-Museum: Locher, 1995.

<sup>33</sup> I offer a summary in Binski, *Gothic Wonder*, op. cit., pp. 161-69.

<sup>34</sup> As in the Douce Apocalypse and its sister in Paris, see Binski, *Gothic Wonder*, op. cit., pp. 164-66.

<sup>35</sup> Most of these examples are discussed in Binski, *Gothic Wonder*, op. cit., pp. 121-85.

<sup>36</sup> Binski, *Gothic Wonder*, op. cit., pl. 139.

<sup>37</sup> Binski, *Gothic Wonder*, op. cit., pp. 205-6.

<sup>38</sup> I refer to Baltimore, Walters Art Museum MS W.537 illustrated in A. van Dijk, 'The Angelic Salutation in Early Byzantine and Medieval Annunciation

Imagery', *Art Bulletin*, 91/3, 1999, pp. 420-36, p. 429, fig. 11.

<sup>39</sup> For transitivity see R. Wollheim, *Art and its Objects*, 2nd edn., Cambridge: Cambridge University Press, 1980, pp. 93-6 section 41, following Wittgenstein.

<sup>40</sup> Knuuttila, *Emotions in ancient and medieval philosophy*, Oxford: Clarendon Press, 2004, pp. 47-71, 152-76, 195-212.

<sup>41</sup> For *vaghezza*, see P. Sohm, *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 110-12, 193-200; S. Lingo, *Federico Barocci: Allure and Devotion in Later Renaissance Painting*, New Haven and London: Yale University Press, 2008, 125-41; Binski, *Gothic Wonder*, op. cit., pp. 205-9.

<sup>42</sup> I am not the first to have raised the issue of the *figura serpentinata* in the appreciation of Gothic art, for that was done by Max Dvořák's *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei* (Munich and Berlin: R. Oldenbourg, 1918), p. 48 in referring to Claus Sluter's work.

<sup>43</sup> W. T. J. Mitchell, 'Metamorphoses of the Vortex: Hogarth, Blake, and Turner', in *Articulate Images. The sister arts from Hogarth to Tennyson*, ed. R. Wendorf, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, pp. 125-68; W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago

and London: Chicago University Press, 2005, p. 59.

<sup>44</sup> Carruthers, *Experience of Beauty*, pp. 13-14, 42-4, 86.

<sup>45</sup> E. H. Gombrich, *The Sense of Order. A study in the psychology of decorative art*, 2nd edn., London: Phaidon, 1984, pp. 209-16.

<sup>46</sup> E. H. Gombrich, 'Visual Metaphors of Value in Art', in *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art*, 3rd edn, London 1978, pp. 12-29, and for 'structural conditions' see also his essay on 'Expression and Communication' in the same volume, p. 62.

<sup>47</sup> Baxandall, op. cit., pp. 159-60.

<sup>48</sup> E. A. Leach, 'Gendering the semitone, sexing the leading tone: fourteenth-century music theory and the directed progression', *Music Theory Spectrum*, 28, 2006, pp. 1-21; S. Fuller, 'Concerning gendered discourse in medieval musical theory: was the semitone 'gendered feminine'?', *Music Theory Spectrum*, 33, 2011, 65-89.

<sup>49</sup> W. Worringer, *Formprobleme der Gotik*, Munich: Piper, 1912.

<sup>50</sup> N. Pevsner, *The Englishness of English Art*, Harmondsworth: Penguin, 1956, p.53.

<sup>51</sup> For the examples which follow see the discussion in Binski, *Gothic Wonder*, op. cit., pp. 161-2.